

PRIMER SIMPOSIO



CUATRO SIGLOS DE PRESENCIA  
DE LOS FRANCISCANOS EN ESTEPA

septiembre 2003

© 2007 Ayuntamiento de Estepa

Primera edición: julio 2007

I.S.B.N.: 978-84-932236-9-4

Depósito legal: SE-0274-08

Edita: Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa

Imprime: Artes Gráficas Cosano (Estepa)

Impreso en España - *Printed in Spain*



SAN FRANCISCO DE ASÍS  
Fines del s. XVII  
Autor: *Luis Salvador Carmona*  
Iglesia de Nuestra Señora de Gracia  
(Convento de San Francisco - Estepa)

## **COMITÉ ORGANIZADOR**

### **PRESIDENTE**

D. Juan García Baena

### **SECRETARIO**

D. Freddy Cabello Bermejo

### **VOCALES**

D. Ezequiel Díaz Fernández  
P. José M<sup>a</sup>. Juez Ahedo, OFM  
D. Juan L. Machuca Fernández  
D. Miguel Ángel Muñoz Redondo  
D. Antonio Olmedo Gamito  
D. Gonzalo Reina Alés  
D. Emilio Rodríguez Borrego  
D. José Rodríguez Crujera  
D. Rafael Romero Jiménez  
P. Miguel Vallecillo Martín, OFM

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

Dr. Juan Aranda Doncel  
Real Academia de Córdoba

Dra. Reyes Escalera Pérez  
Universidad de Málaga

Dr. José Martínez Millán  
Universidad Autónoma de Madrid

Dr. José Sánchez Herrero  
Universidad de Sevilla

### **COORDINACIÓN ACADÉMICA**

Dr. Juan Aranda Doncel

### **MAQUETACIÓN Y DISEÑO**

D.Freddy Cabello Bermejo



# ÍNDICE GENERAL

Presentación	
<i>Juan García Baena</i> .....	6
<i>Inmaculada Ruiz Mairén</i> .....	7
Prelección Inaugural	
LA COMPOSICIÓN DEL CÁNTICO DEL HERMANO SOL	
<i>Dr. José Sánchez Herrero</i> .....	9
LA DISLACIÓ Y VIDA FRANCISCANA EN ANDALUCÍA : LA PROVINCIA DESCALZA DE SAN DIEGO	
<i>Dra. M<sup>o</sup>. Elisa Martínez Vega</i> .....	21
LA OBSERVANCIA EN LAS CRÓNICAS FRANCISCANAS: EL PADRE ALONSO DE TORRES Y LA CRÓNICA SOBRE LA PROVINCIA DE GRANADA	
<i>Dra. María Dolores Pérez Baltasar</i> .....	47
EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO Y SU IMPLICACIÓN EN LA SOCIEDAD SEVILLANA BAJOMEDIEVAL	
<i>Dra. Silvia María Pérez González</i> .....	67
LA VIRGEN DEL TRÁNSITO EN EL HOSPITAL DEL POZO SANTO DE SEVILLA	
<i>Dr. José Roda Peña</i> .....	75
MONOGRAFÍA Y DEVOCIÓN REGIA DE UN SANTO FRANCISCANO ANDALUZ: SAN DIEGO DE ALCALÁ	
<i>José Luis Romero Torres</i> .....	94
EL CONVENTO SEVILLANO DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO. HISTORIA, ARTE Y ESPIRITUALIDAD	
<i>Francisco Amores Martínez</i> .....	115
EL CONVENTO FRANCISCANO DE SAN PEDRO EL REAL DE CÓRDOBA DURANTE EL SIGLO XVIII	
<i>Dr. Juan Aranda Doncel</i> .....	133
LA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE LA ARRUZAF A DE CÓRDOBA	
<i>Antonio Flores Muñoz</i>	
<i>Dr. Juan Aranda Doncel</i> .....	165
LOS ORÍGENES DEL CONVENTO DE CLARISAS DEL ESPÍRITU SANTO DE LA LOCALIDAD SEVILLANA DE GUADALCANAL	
<i>Francisco Manuel Delgado Aboza</i> .....	225
LA NUEVA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE JEREZ DE LA FRONTERA. A PROPÓSITO DE UN OPÚSCULO EDITADO EN SU SOLEMNE ESTRENO DE 1787.	
<i>Pablo J. Pomar</i> .....	237
LOS CONVENTOS DE SANTA CLARA Y SAN FRANCISCO EN LA "ACRÓPOLIS" DE ESTEPA.	
<i>Guillermo Pavón Torrejón</i> .....	251
LOS MONASTERIOS FRANCISCANOS CORDOBESES DE SAN PEDRO EL REAL Y SAN FRANCISCO DE LA ARRUZAF A	
<i>Dr. Manuel Nieto Cumplido</i> .....	271
LOS FRANCISCANOS DESCALZOS Y LAS MISIONES EN ASIA A FINALES DEL SIGLO XVI. LA PARTICIPACIÓN DE FRANCISCANOS ANDALUCES.	
<i>Dr. José Martínez Millán</i> .....	315
DOS ASPECTOS DE LA ACTIVIDAD DEL OBISPO DE CÓRDOBA FRAY BERNARDO DE FRESNEDA: LA REFORMACIÓN DE COSTUMBRES Y EL HALLAZGO DE RELIQUIAS (1574-1576).	
<i>Dra. Henar Pizarro Llorente</i> .....	335
EL CONDE DE BARAJAS Y LOS FRANCISCANOS EN ANDALUCÍA (1568-1578)	
<i>Dr. Ignacio Ezquerro Revilla</i> .....	353
FUNDACIONES FRANCISCANAS EN EL OBISPADO DE CEUTA (SIGLOS XV AL XIX)	
<i>José Luis Gómez Barceló</i> .....	373

LA PROVINCIA FRANCISCANA DE LOS ANGELES Y SUS CONVENTOS DE LA SIERRA NORTE SEVILLANA	393
<i>Salvador Hernández González</i> .....	
LA PRESENCIA DE LOS FRANCISCANOS EN OSUNA	421
<i>José Manuel Ramírez Olid</i> .....	
LOS FRANCISCANOS: UN COMPORTAMIENTO DIFERENTE DE RELIGIOSIDAD: SIGLOS XVII Y XVIII.	435
<i>Encarnación Escalera</i>	
<i>Joaquín Octavio Prieto</i> .....	
DEVOCIONES POPULARES EN LOS CONVENTOS FRANCISCANOS DE GRANADA EN LA EDAD MODERNA	455
<i>Dr. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz</i> .....	
LOS FRANCISCANOS FUNDACION Y PRESENCIA DE LA ORDEN RECOLETA EN MOTRIL (1613-1835)	473
<i>Domingo A.º López Fernández</i> .....	
RELIGIOSIDAD Y HERMANDADES EN EL ÁMBITO EXTRATEMPLEARIO DEL CONVENTO CASA GRANDE DE SEVILLA EN EL SIGLO XVIII	493
<i>Dr. Carlos J. Romero Mensaque</i> .....	
LA ORDEN FRANCISCANA Y LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA EDAD MODERNA: SAN FRANCISCO CASA GRANDE SEVILLA	503
<i>Ramón de la Campa Carmona</i> .....	
PREDICADORES FRANCISCANOS Y SU OBRA CONCIONATORIA EN LA ANDALUCÍA DEL SEISCIENTOS	535
<i>Miguel Ángel Nuñez Beltrán</i> .....	
"EL PREDICADOR FRANCISCANO FRAY JUAN DE SAN BUENAVENTURA Y SU LABOR EN SEVILLA Y ESTEPA"	547
<i>Gloria Centeno Carnero</i> .....	
LA INFLUENCIA FRANCISCANA EN LA SEMANA SANTA DE ESTEPA: LA HERMANDAD DEL CALVARIO	561
<i>Moises Caballero Páez</i> .....	
ICONOGRAFÍA DE LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE JESÚS DE ESTEPA (SEVILLA).	581
<i>Dra. Reyes Escalera Pérez</i> .....	
ANOTACIONES AL CATÁLOGO DE ESCULTURA DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE JESÚS DE ESTEPA: A PROPÓSITO DE UNA SERIE INÉDITA DE "NOVÍSIMOS" DE CERA.	603
<i>Dr. Francisco J. Herrera García</i> .....	
LA IGLESIA CONVENTUAL FRANCISCANA DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.	615
<i>Ezequiel A. Díaz Fernández</i> .....	
DOCUMENTOS QUE SE ENCUENTRAN EN EL ARCHIVO DE LA PROVINCIA BÉTICA, O.F.M. SOBRE EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTA MARÍA DE GRACIA Y EL DE SANTA CLARA, AMBOS EN ESTEPA	645
<i>P. Hermenegildo Zamora, OFM</i> .....	
EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE ESTEPA A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN DE PROTOCOLOS DEL SIGLO XVII	651
<i>Remedios González Gamito</i> .....	
LOS FRANCISCANOS SEVILLANOS Y EL ARTE BARROCO	659
<i>Dr. Fernando Quiles García</i> .....	
LA CAPILLA DE LA VERACRUZ DE ÉCIJA	673
<i>Jesús Aguilar Díaz</i> .....	
DEVOCIONES VENERADAS EN EL CONVENTO CASA GRANDE DE SAN FRANCISCO DE SEVILLA. SU PLASMACIÓN EN EL GRABADO.	683
<i>Juan Carlos Martínez Amores</i> .....	



TEMAS FRANCISCANOS EN LAS PARROQUIAS HISPALENSES CONTEMPORÁNEAS: PATRIMONIO ARTÍSTICO. <i>M<sup>te</sup>. Teresa Ruiz Barrera</i> .....	703
CORRELACIÓN ENTRE LOS FRANCISCANOS OBSERVANTES Y LA OLIGARQUÍA LOCAL EN LA ANTEQUERA DEL ANTIGUO RÉGIMEN. ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO SOBRE LA CUESTIÓN. <i>Francisco J. Resa Moncayo</i> .....	717
EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE BAEZA EN LA EDAD MODERNA <i>Catalina Gracia Martínez</i> .....	727
EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE JAÉN EN LA EDAD MODERNA <i>Eva M<sup>te</sup>. Gersol Fregenal</i> .....	741
CONVENTO DE SAN LUIS EL REAL, OBSERVANTES DE SAN FRANCISCO MÁLAGA (1489) <i>Dra. Marion Reder Gadov</i> .....	759
PRESENCIA FRANCISCANA EN VÉLEZ-MÁLAGA: LOS REALES CONVENTOS DE SANTIAGO (SAN FRANCISCO) Y NUESTRA SEÑORA DE GRACIA (LAS CLARAS) <i>Dr. Francisco J. Rodríguez Marín</i> .....	777
LA PRESENCIA DE LOS FRANCISCANOS Y SU INFLUENCIA EN RONDA <i>M<sup>te</sup>. José Domínguez Palmero</i> .....	807
UN ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DE LOS FRANCISCANOS: EL CASO DE TEBÁ. <i>Elena Ortuño Rodríguez</i> .....	817
EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE FLORES: LOS FRANCISCANOS OBSERVANTES MENORES EN ÁLORA <i>M<sup>te</sup>. Teresa Conejo Postigo</i> .....	825
LA FAMILIA FERNANDEZ DE MEDINA Y EL PATRONAZGO DEL CONVENTO-HOSPICIO FRANCISCANO DE ALHAURÍN EL GRANDE. <i>Salvador David Pérez González</i> .....	835
LOS CONVENTOS FRANCISCANOS EN ANDALUCÍA: INCIDENCIAS Y CONSECUENCIAS URBANÍSTICAS <i>Dra. Yolanda Victoria Olmedo Sánchez</i> .....	849
LAS PINTURAS MURALES DEL CLAUSTRO PRINCIPAL DEL CONVENTO DE SANTA INÉS DE SEVILLA: PROGRAMA ICONOGRÁFICO. <i>Dra. M<sup>te</sup>. Ángeles Raya Raya</i> .....	867
LOS CONVENTOS FRANCISCANOS DE ÚBEDA <i>José Manuel Almansa</i> .....	885
CONVENTO DE NTRA. SRA. DE LA ESPERANZA DE MOGUER <i>Juan Miguel González Gómez</i> .....	915
ARTE Y ARQUITECTURA DE LOS CONVENTOS FRANCISCANOS EN LA VILLA DE MARTOS (JAÉN). <i>Miguel Ruiz Calvente</i> .....	943
EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE ESTEPA LA ETAPA DE LA RESTAURACIÓN (1904-2004) <i>P. Miguel Vallecillo Martín, OFM.</i> .....	967
ÍNDICE.....	989



## ANOTACIONES AL CATÁLOGO DE ESCULTURA DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE JESÚS DE ESTEPA: A PROPÓSITO DE UNA SERIE INÉDITA DE «NOVÍSIMOS» DE CERA.

Francisco J. HERRERA GARCÍA.  
Universidad de Sevilla.

Cuando hace unos años estudiamos la rica colección escultórica del Convento estepeño de franciscanas clarisas, involuntariamente pasamos por alto las piezas que a continuación analizamos, omisión que pretendemos corregir a través de las líneas que siguen y que no intentan otra cosa que destacar la importancia y originalidad artística de las mismas, equiparables formal y cualitativamente a otras conocidas y ya significadas en otros puntos de la geografía peninsular. Desde el punto de vista técnico y formal estamos ante cuatro pequeñas figuras confeccionadas en cera, que representan tres bustos con variado repertorio expresivo en sus rostros y una cuarta consistente en un torso infantil con manos unidas a la altura del estómago. Sus medidas apenas alcanzan los diez centímetros y pretenden la representación alegórica de los «Novísimos» o «Postrimerías», cuatro posibles estados del alma, una vez que se haya franqueado la barrera de la muerte y se produzca el «Juicio»: el alma beatificada o la gloria, el limbo con la expresión de la inocencia infantil, el purgatorio y por último el alma condenada o infierno<sup>1</sup>.

Si desde el punto de vista alegórico e iconográfico resultan muy sugestivas y encardinadas en el marco de la escatología postridentina, no podemos pasar por alto su valor artístico y formal, que se desprende del análisis de su minucioso modelado. A ello hay que sumar la peculiaridad del material en que fueron confeccionadas, la cera, práctica artística esta de la ceroplastia todavía apenas estudiada en España, donde nos encontramos con apreciables y logradas producciones nacionales, muy poco conocidas, y con obras de importación, fundamentalmente italianas, como suponemos es el caso de las que nos ocupan. Paulatinamente salen a la luz nuevos ejemplos de una actividad artística hasta la fecha apenas valorada por los historiadores del arte y que, como en otros campos artísticos, dejó los mejores ejemplos en el medio cortesano.

La facilidad y economía de su trabajo, verismo de la representación, cómodo transporte, etc, harán de la escultura en cera un medio adecuado para perpetuar la imagen de seres humanos, con toda su carga expresiva y fisionómica, como instrumento pedagógico por su idoneidad para reproducir plantas, la anatomía humana, etc. A todo ello podríamos sumar su utilidad para la traducción y transmisión de ideas teológicas, religiosas, devocionales, alegóricas, sin olvidar las cualidades ornamentales de sus producciones. En definitiva, estamos ante un campo de expresión diverso, realista, a veces atrevido y, por encima de todo, atractivo. No hay justificación alguna para que permanezca minusvalorado por los historiadores del arte españoles.

Schlosser puso de manifiesto la diversificación e intensidad que el empleo de la cera registra en Europa a partir de la Baja Edad Media, merced al impulso de la iglesia, que hará uso abundante de la materia prima para la confección de bujías y velas destinadas al culto, figuras efímeras, alegóricas y sobre todo votivas. Conviene recordar que la cera pasó a ser considerada material propio y exclusivo para los exvotos de tamaño natural, *grandeur nature en cire*, como los célebres *boti*, por desgracia desaparecidos a finales del XVII, de *L'annunziata* florentina<sup>2</sup>.

Volviendo con nuestro ejemplo, las cuatro alegorías de otros tantos estados del alma, ocupan los recuadros laterales, de un escaparate o vitrina (lám. 1) cuyo espacio central, más





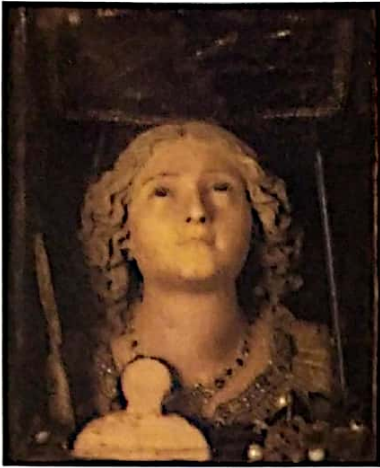
Lám 1. Vitrina de los novísimos. Monasterio de Sta. Clara de Jesús (Estepa).

amplio que los anteriores, introduce una imaginativa escena del «Paraíso», con la minúscula imagen de Jesús Niño entronizado, en actitud pensativa, rodeado de nubes confeccionadas de algodón, vistosas flores de tela, acompañadas de algunos joyeles. Protegido todo ello por cristales y marcos claveteados, resulta imposible apreciar de forma directa cualquiera de las pequeñas imágenes. Hemos de contentarnos con la visión a través del vidrio. No existe información documental alguna sobre la procedencia, donante, etc. de estas piezas que, sin lugar a dudas, serían insertadas en la vitrina que hoy ocupan, una vez recibidos por el Monasterio<sup>3</sup>, si bien vendrían resguardadas en las cajas de madera que las individualizan, como parece ser norma en otras realizaciones conocidas del mismo tipo.

Minuciosidad y esmero en el modelado y acabado de los pequeños detalles de rostros, cuellos y cabellos, así como la lograda variedad de expresiones son los rasgos que, a primera vista, más llaman la atención de estas obras. Sin duda, las altas dosis de preciosismo como la intensificación de los *affetti* a través de la precisa definición fisionómica, responde al propósito con el que fueron creadas esta y otras series del mismo tipo: la meditación sobre las postrimerías o novísimos del alma, las alternativas que al cristiano se le brindan una vez traspasada la frontera de la vida, de acuerdo a las acciones terrenales. Interesa el acento expresivo del rostro. No es de extrañar su presencia en las clausuras, donde profundizar sobre estas cuestiones constituía un capítulo fundamental de su espiritualidad. Testimonios de las propias monjas estepeñas nos hablan de lo frecuente que, hasta no hace tantos años, era la meditación individualizada acompañada de oraciones creadas ex profeso, ante las figuritas de los novísimos. Ni que decir tiene la importancia expresiva de las mismas desde la beatitud y paz interior expuesta por el alma salvada, hasta el hiriente y patético alarido del alma condenada. La elocuencia de la expresión sus actos temporales.

Los dos recuadros superiores contienen las imágenes del «alma bienaventurada» o «beatificada» (lám. 2), y el Limbo (lám. 3). Ambas son similares a las existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuidas por Margarita Estella al pintor y modelador siciliano Giovanni Bernardino Azzolino (Cefalú, c. 1572 – Nápoles, 1645), al parecer creador de estos modelos<sup>4</sup>. Rasgos faciales, cabellos y detalles de la primera como el vestido compuesto por finísimos pliegues y cenefa que imita trabajo de pedrería, el rico collar, quizás símbolos de la recompensa divina, coinciden a la perfección en los ejemplos estepeño y valenciano, estando





Lám 2. Alma beatificada. Seguidores de G. B. Azzolino.



Lám 3. El Limbo. Seguidores de G. B. Azzolino.

igualmente próximo el de las cistercienses vallisoletanas. En el caso del Limbo, la similitud entre el de Estepa y Valencia es igualmente palpable. Más que la expresión meditativa, mirada entornada, tiernas carnes, el principal detalle retórico que incorpora es la gesticulación, de forma que la disposición de las manos, una sobre otra y apoyadas en el cuerpo a la altura de la barriga, viene a significar inocencia, según la cultura gestual codificada desde el siglo XVI y aplicada preferentemente en el teatro, aunque también surtiría efecto en las artes plásticas<sup>5</sup>. En ocasiones la imagen infantil del Limbo era sustituida por la muerte, tal como vemos en Sta. Ana de Valladolid (lám. 6), efigiada mediante un rostro moribundo, patético, cuya cabeza aparece apoyada en la almohada del lecho mortuario.



Lám 6. Novísimos del convento de Sta. Ana (Valladolid).

La serie se completa con el Purgatorio (lám. 4) y el alma condenada (lám. 5) que, si bien responden igualmente a un modelo iconográfico preestablecido, acusan mayores diferencias con otros ejemplos, no tanto en recursos expresivos, como en tratamiento anatómico del rostro. La primera es interpretada mediante un rostro varonil que eleva la mirada en actitud suplicante, muy bien lograda. La cabellera, muy rizada, no llega a caer sobre los hombros. Su tonalidad es algo más tostada que las primeras figuras comentadas, sin llegar al tono mucho más oscuro del alma condenada, en la que los intensificados tendones y pliegues faciales, cabellos crispados, etc. actúan como buenos exponentes de la tensión, dolor y desesperanza. Acompañan dos cabezas demoníacas, de tosca factura. Entre los modelos mejor logrados de ambas postrimerías, destacan los conservados en el *Museo degli Argenti*, del Palacio Pitti de Florencia, a los que luego volveremos



Lám 4. El Purgatorio. Seguidores de G.B. Azzolino.



Lám 5. Alma condenada. Seguidores de G. B. Azzolino.

a hacer referencia. Sin embargo, sus detalles fisionómicos distan algo de las estepeñas, para aproximarse mucho más a las del citado convento vallisoletano, palpable sobre todo en el caso del Purgatorio.

Conviene en este punto, lanzar alguna hipótesis sobre el origen y posible autoría de estas obras, a pesar de las dificultades existentes desde el punto de vista documental pues, según advertimos, no existen noticias sobre la llegada de las mismas. Lo más fácil es pensar en la generosa donación por parte de alguno de los marqueses, a quienes sería fácil adquirir o encargar la serie en Italia. Unido a ello, la ausencia de firmas, y la escasa atención que hasta ahora se ha prestado a este tipo de creaciones, dificultan la labor. No obstante, los primeros análisis de algunos de los novísimos anteriormente señalados, debidos a Margarita Estella, algo permiten aventurar. Según esta autora, fue el siciliano Azzolino el primero en representar en cera las Postrimerías del hombre, alegorías que en el clima místico de la Contrarreforma, pronto alcanzarían notable fortuna. Ello nos sitúa en la primera mitad del XVII. Un dato que puede ayudar a centrar la cuestión en las primeras décadas del siglo, es el inventario del Duque de Alcalá, realizado en 1629, en el que consta la existencia de *cinco imágenes de cera guarnecidas de evano del Señor Juan Bernardino, de ánimas y una agonizando*<sup>6</sup>. No conviene olvidar que la andadura profesional del artista siciliano transcurrió mayoritariamente en Nápoles, donde fallece en 1645, circunstancia que pudo contribuir a la difusión en España de este tipo de obras. Posteriormente, otro de los grandes maestros italianos de la ceroplastia, como fue Gaetano Giulio Zumbo (Siracusa, 1656 – París, 1701), igualmente siciliano de nacimiento, realizó también algunas obras de este tipo, sin duda producciones menores, frente a las portentosas y escabrosas escenas de pestes, vánitas pobladas de esqueletos y cadáveres en descomposición, que tanta fama le darían en su época, sin olvidar los estudios anatómicos, sobre todo cabezas, parcela de la que llegó a convertirse en auténtico especialista<sup>7</sup>. Si en un principio se le habían atribuido los bustos del Purgatorio y Alma condenada, antes citados, del florentino *Museo degli argenti*<sup>8</sup>, posteriormente sería corregida tal atribución, proponiéndolos como obras de seguidores<sup>9</sup>. La cuestión no hace sino poner de manifiesto las dificultades existentes para asignar a determinados autores creaciones caracterizadas por el seguimiento estereotipado de pautas iconográficas, expresivas y representativas, impuestas desde finales del XVI o principios del XVII y que, a lo largo de casi dos siglos, apenas sufren variaciones por su idoneidad para el fin doctrinal propuesto.

Para Margarita Estella, los bustos del Museo de Valencia muestran notables diferencias



técnicas y estilísticas con las obras conocidas de Zumbo, por lo que considera posible su adscripción al quehacer del Azzolino, autor que no llega a la crudeza y verismo del anterior. En este caso las estepañas, según las similitudes comentadas, podrían adscribirse a la misma línea, es decir, a la estela de seguidores de Azzolino, del XVII. Mientras no dispongamos de estudios precisos y abarcales sobre estos y otros autores italianos, así como referentes a españoles, es poco lo que puede aventurarse respecto al origen exacto de las figuras en cuestión<sup>10</sup>. Podríamos incluso plantearnos la posibilidad de si muchas de ellas no serían debidas a ceroplastas españoles que siguen al pie de la letra los modelos de origen italiano, pero aquí volvemos a tropezar con insalvables obstáculos, insistimos, producto del desconocimiento casi total de la actividad de los modeladores hispanos. Jesús Urrea ha glosado la importancia de algunos autores casi desconocidos, activos en los siglos XVII y XVIII, como Juan de Revenga (+ 1684), quien trajo a la corte desde Italia el gusto por los escaparates y urnas con escenas e historias diversas. Parece que enseñó las técnicas de la ceroplastia al mercedario Fray Eugenio Gutiérrez de Torices (+1709), cuyas historias gozaron del aprecio no sólo del mundo cortesano español, sino de otras cortes extranjeras. Discípulo del mismo debió ser José Calleja, autor de las dos urnas con historias de Sta. Teresa y San Antonio de Padua, firmadas y fechadas en 1692, del madrileño Monasterio de la Encarnación<sup>11</sup>. Es igualmente posible que en su repertorio incluyeran la confección de novísimos, de acuerdo a los patrones acuñados en Italia.

No cabe duda, tal como apunta Urrea, que el desarrollo del gusto rococó por lo preciosista y menudo, en el XVIII, fomentó la afición por las pequeñas piezas de cera y otros materiales blandos<sup>12</sup>, integradas en escenográficos escaparates, para decorar interiores domésticos, clausuras conventuales e incluso retablos. En Sevilla proliferan ese tipo de urnas, sobre todo en los conventos, muchas de esas figuritas están confeccionadas en cera, aunque no apreciamos singular calidad en la mayoría de ejemplos conocidos<sup>13</sup>. Consta incluso la memoria de un especialista en la materia, el escultor y pintor Juan de Hinestrosa, cuya memoria ha quedado ligada a la iglesia jesuítica de San Luis y del que sabemos, según nos cuenta Arana de Varflora, modelaba y pintaba figuritas *de cierta pasta inventada por él*, para componer belenes, santos ermitaños, animalitos, etc. resguardados en escaparates y que gozaron del aprecio de la sociedad sevillana de la época, llegando incluso a ser exportadas<sup>14</sup>. Ceán añade, en la nómina de sus materiales de trabajo, la madera, el barro y la pasta. Probablemente, en virtud de su habilidad para el modelado, su actividad pudo comprender la realización de figuritas de cera, como exvotos y, quien sabe, si novísimos, en línea con los ejemplos que analizamos y, desde luego, imitando modelos italianos. Al margen de estas consideraciones, el aspecto que mejor puede corroborar la manufactura por *cerajuoli* italianos de la serie de las clarisas estepañas, es el delicado y esmerado acabado que observan, y que la sitúan en los niveles habituales en Italia.

En última instancia, conviene indagar sobre los orígenes iconográficos del tema y su trascendencia en la cultura religiosa de la Contrarreforma, pues es con posteridad a Trento cuando parece que se intensifica el acento expresivo y emotivo de estas representaciones. En líneas generales, podemos afirmar que estamos ante una clara apoyatura visual de prácticas devocionales y de oración estrictamente determinadas por la doctrina cristiana, muy difundidas por la literatura especializada, desde el XV en adelante. No vamos a remontarnos a las fuentes Bíblicas en las que se propone la reflexión sobre la muerte y el juicio, como vehículo propiciatorio de la correcta conducta y moralidad, en aras a ganar la salvación. Interesa constatar la importancia de estos principios desde Trento en adelante, cuando con especial intención se echa mano del arte y la imprenta para su eficaz transmisión. En la baja Edad Media, la significación de esta línea doctrinal resultaría fortalecida en el ambiente realista y emotivo que impregnó al pensamiento de la época, de ahí la importancia que Sto. Tomás le concede en su *Summa Theologica*, donde incluye el «Tratado de los Novísimos»<sup>15</sup>. De mucho éxito y amplia propagación, con múltiples



ediciones en los siglos XV y XVI, sería la obra de Dionisio Cartusiano, *Liber utilissimus de quator hominis novissimis*, profundo manual centrado en la meditación sobre las postrimerías humanas, las posibles pautas a seguir y sus implicaciones teológicas<sup>16</sup>. Precisamente, las artes plásticas de finales de la Edad Media insistieron en las representaciones del infierno, purgatorio, gloria, con su típico tratamiento escabroso.

Será a partir de Trento y en el clima de la Contrarreforma, cuando asistimos a la proliferación de escritos sobre las Postrimerías humanas bien en forma de tratados o, lo más común, como libros de oración. Resultarían decisivas, en el reforzamiento que ahora experimenta la cuestión en la Europa Católica, las pautas de meditación propuestas por San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales*, en concreto las «Composiciones de Lugar» referidas a la muerte, juicio, infierno y gloria, en las que era fundamental la imaginación de la escena, como cauce capaz de propiciar el impacto de la misma y, de acuerdo a los nuevos criterios doctrinales, agitar la «fibra sensible» del fiel. No es de extrañar que a lo largo de los siglos XVII y XVIII, fuera precisamente en ámbitos jesuíticos, donde más se abundara y propusieran métodos de reflexión sobre la vida eterna, utilizando la realidad cotidiana e inmediata como vehículo adecuado para una mejor aproximación a las ideas en las que se insiste. Serían muchos los seguidores del fundador que se animaron a profundizar y ejemplificar el sentido de las «Composiciones de lugar» ignacianas, sobre todo las referentes a los Novísimos del alma. Podríamos citar entre otros al Padre Eusebio de Nieremberg, a Guillermo Estanihursto, al Cardenal San Roberto Bellarmino y otros italianos como Segneri, Bartholi o Pinamonte; entre los españoles podemos considerar a Francisco de Salazar<sup>17</sup>. Muchos proponen la imaginación de la tumba, con cadáveres en proceso de putrefacción, junto a la vanidad de las riquezas y glorias mundanas, en una línea que nos es muy familiar a través de Miguel Mañara y la expresión plástica que de sus ideas haría Valdés Leal.

Ni que decir tiene, que las descripciones de purgatorio, infierno, gloria, los efectos que su experimentación producen en el alma, ocupan muchas líneas en este tipo de obras, ofreciendo una puesta en escena que concuerda con las series de Novísimos en cera y otros materiales, difundidas desde principios del XVII. Las más prolijas descripciones, por su capacidad de impacto, corresponden siempre al infierno, donde el fuego, tormentos y sobre todo la concepción de espacio cerrado, «cárcel eterna», es insistentemente proclamada. Señeri lo ve así:

*Considera, quan horrible cosa sea aver de tener en medio de esse fuego la habitacion, y la morada perpetua. Si te condenassen a estar todos los días de tu vida en una Carcel, en q. el suelo, las paredes, y el techo todo fuesse de fuego; de suerte, que hasta el mismo ayre, con que huviesses de respirar, fuesse tambien de fuego, aunque es pintado, este respecto del del infierno, ¿Qué dirias? ¿Qué te parecería?... Qué horror sería el tuyo, si huviesses de estar encerrado con un Leopardo, con un León, con un Lobo, con un tigre, todas fieras tragadoras. Piensa, pues, lo q. será aver de estar con un fuego tragador. Haste de imaginar que en el infierno no están aquellas fieras, que avemos dicho, y otras muchas mas, que harán en ti estragos horrendos; mas todas serán de fuego, y por esso mucho mas feroces y terribles..<sup>18</sup>*

Tal como se desprende de las palabras del jesuita, parece que la descripción está concebida para su meditación ante alguna suerte de representación iconográfica (pinturas o esculturas), que contribuya a surtir el efecto deseado, para *engañarse tomando una cosa por otra*, a decir de San Francisco de Borja<sup>19</sup>. Más adelante insiste Señeri en el verdadero sentido de estas reflexiones, amortiguando y poniendo en su justo lugar a la imagen plástica evocadora:



*¿De qué sirve tener bellas imágenes de los Novísimos en tu aposento, en tus escritos, en tus sermones? Estas son imágenes muertas. Es menester tenerlas vivas en el alma, y en las obras que has de ejercitar.<sup>20</sup>*

Otro correligionario, Francisco de Salazar, recurre a los sufrimientos, al dolor, y el consecuente grito de desesperación, en línea con el alarido impreso en el rostro de los condenados:

*¡O como estaré todo cocido en dolores, y rebentando y muriendo! Considerate, pues, alma mía, en este fuego, y en estos tormentos: o como quexandote, darías gritos dolorosísimos, y dirías ¡Ay de mí! Que me abraso, que me muero, que me muero; que rebiento de dolor, que no lo puedo sufrir un punto, que un momento se me hace cien mil millones de años.<sup>21</sup>*

La imagen del condenado ahora propagada pretende intranquilizar y producir auténtico terror, a través del intenso emocionalismo del rostro y la acentuación de los caracteres fisionómicos. Por el contrario, el embriagado rostro del alma beatificada, transmite con exactitud el regocijo que le produce la contemplación mística de la corte celestial; a decir de Pinamonte:

*¿A la primera entrada en el cielo, qué experimentaré? 1. Una repentina inundación, y posesión de todos los bienes, sin mezcla de mal alguno. Gozaré todos los contentos sin la menor pena. O que consuelo tan grande será el mío! 2. Todas estas sumas felicidades las gozaré en compañía de Jesús, de la Virgen María, y de todos los Angeles, y Santos del Cielo. O que comunicación tan gustosa y tan feliz. 3. Las gozaré todas, y por toda la Eternidad, sin susto, ni contingencia de perderla jamás, O inefable Bienaventuranza!<sup>22</sup>*

El paralelismo entre las imágenes plásticas y literarias es evidente. Ambas responden a un claro propósito intertextual. La lectura de este tipo de libros y la práctica de sus ejercicios piadosos estaba pensada para visualizar los impactantes y elocuentes rostros. Las figuras de cera se convirtieron así en un método barato y muy efectivo a la hora de mover los ánimos del fiel que en la intimidad se daba a tales meditaciones.

Si desde la Baja Edad Media, las representaciones del infierno, gloria, purgatorio, adquieren una frecuencia que va en aumento, desarrollando fantásticas visiones de glorias, de juicios, purgatorios, infiernos, donde proliferan jerarquías celestiales o malévolos ejércitos de demonios, que premian o martirizan a torrentes de cristianos salvados o condenados. La aparatosidad en estas representaciones así como las notas grotescas y fantásticas no cesan produciendo, más que la concentración de la mente del contemplador, su dispersión y distracción. Por ello, de cara a la meditación íntima, centrada en lo esencial y a la búsqueda del impacto anímico, la Contrarreforma procurará la simplificación iconográfica, al tiempo que incrementa la expresión gestual y facial. Buenos ejemplos de esta evolución, que habrá de desembocar en la única representación de rostros y bustos como los del Monasterio estepeño, nos la ofrecen algunos grabados, como los debidos a Philips Galle y Johan Sadeler. El primero nos brinda una serie de las postrimerías (muerte, juicio, infierno y gloria), basadas en invenciones de Maerten van Heemskerck, donde se pone de manifiesto la aparatosidad de las composiciones y proliferación de figuras. Están fechadas hacia 1569<sup>23</sup> (láms. 7 y 8). De forma más próxima a los criterios postridentinos, Sadeler, unos años después (entre 1570 y 1600) nos ofrece otra serie de las postrimerías que, aunque basadas en composiciones anteriores, acentúan la carga dramática y expresiva<sup>24</sup> (láms. 9 y 10). Es precisamente en estos instantes, finales del XVI y principios del XVII, cuando se opera la adaptación de estos





Lám 7. Philips Galle: *La Glotia* (1569).



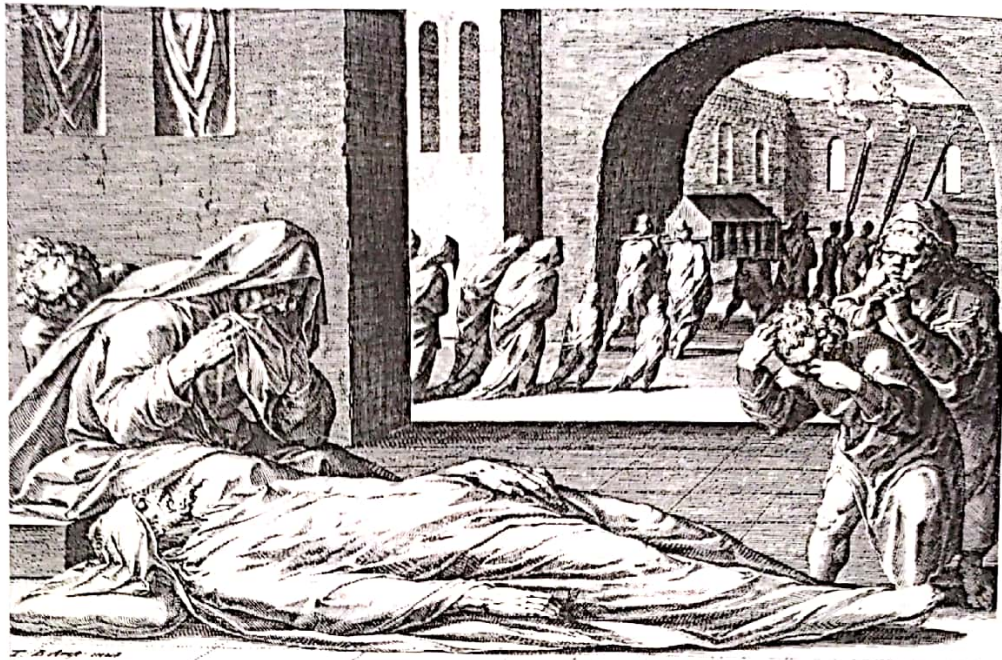
Lám 8. Philips Galle: *El Infierno* (1569).

temas al ámbito privado, claramente emotivo. No pasaron de moda los esquemas señalados, como demuestra el fresco de los cuatro Novísimos que Cosme III de Médici encargó en 1693 a Giuseppe Nasini, para el palacio Pitti, hoy desaparecido<sup>25</sup>. Sin embargo, la privacidad demandaba otro tipo de creaciones, produciéndose la reducción del aparato incluso de las cuerpos, para transmitir únicamente la idea del alma a través del rostro y las «pasiones» que le son dadas manifestar.

La figura de Bernini es clave en este proceso y, sin duda, dos creaciones suyas fueron determinantes en la difusión del modelo de Novísimos estudiados. Nos referimos a los bustos marmóreos *Anima Beata* y *Anima Dannata*, que representan al alma extasiada en la contemplación de la Gloria y el terrible grito de desesperación de la condenada. Se han fechada en 1619 y fueron ejecutadas, curiosamente, para la tumba de un sevillano vecino de Roma, el Cardenal y Jurista Pedro Foix de Montoya, instalada en *San Giacomo degli Spagnuoli*, hoy en la iglesia de Montserrat de la Ciudad Eterna<sup>26</sup>. En ellos, tal como expresa Víctor Stoichita, Bernini procuró la expresión de alegorías religiosas, recurriendo a

una *abreviación del cuerpo sin precedentes*<sup>27</sup>. El único recurso mediático es aquí la expresión del

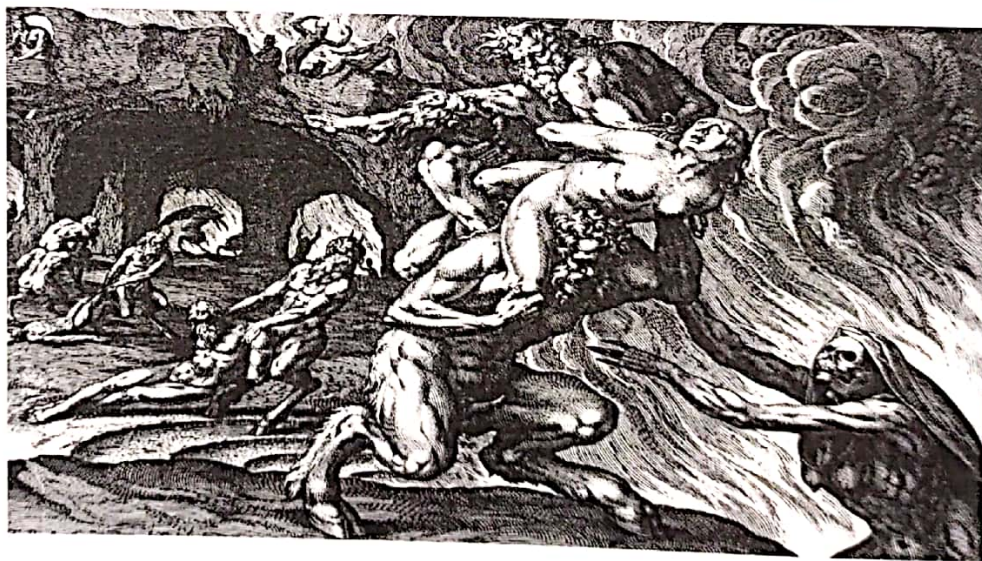




Vivamus memores venturae Mortis, & hora  
Ultima qua rerum linea circumta fuit.

Judicis arbitrio vitam hanc submititis et acta.  
Hunc studeas sancto claudere sine diem.

Lám 9. Johan Sadeler: La Muerte (c. 1670-1600).



Lám 10. Johan Sadeler: El Infierno (c. 1670-1600).

rostro y no vamos a insistir en la preocupación por los *affetti* o pasiones del alma, ampliamente expuestas en la mayoría de sus creaciones. Resulta difícil determinar con exactitud el punto de partida de este modelo, que se piensa quedó fijado en torno a 1600<sup>28</sup>, aunque algunos autores ven en los bustos de Bernini el arranque de la misma.<sup>29</sup> Ahora bien, en línea con el señalado interés jesuítico por las postrimerías del ser humano y sus implicaciones doctrinales, no podemos olvidar la impregnación de estas ideas en el propio Bernini, quien tuvo estrechos contactos con cuyos catecismos, se insistió en el ejercicio piadoso y disciplinar de la meditación sobre los postrimerías se propagara abundantemente desde Roma, siguiendo unos modelos en lo esencial



invariables y expresados a través de las artes plásticas, sin menosprecio de las distintas materias primas con las que se les podía dar forma.

## NOTAS.

<sup>1</sup> En realidad las cuatro postrimerías o novísimos son «muerte», «juicio», «gloria» e «infierno». En las realizaciones plásticas de este tipo existen variaciones, suprimiendo las dos primeras y centrandó la representación en las posibilidades que se ofrecen al alma después de la vida terrenal. En ocasiones puede aparecer la muerte, simbolizada por una cabeza moribunda que apoya en una almohada.

<sup>2</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Histoire du portrait en cire*, París, 1997, págs. 70-72 y 75-80.

<sup>3</sup> Este tipo de vitrinas con escenografías representando belenes, historias de santos de la orden, Misterios de la pasión de Cristo, etc. son creaciones propias del XVIII. Responden al gusto por el preciosismo rococó dieciochesco. Han sido consideradas trasunto hispano de las casas de muñecas holandesas. Véase MORALES, Alfredo J. y SERRERA, Juan Miguel: *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos*, Sevilla, 1979, s/p.

<sup>4</sup> Sobre Giovanni Bernardino Azzolino véase FERRANTE, Flavia: «Aggiunte all' Azzolino, *Prospettiva*, vol. XVII, Florencia, 1979, págs. 16-30.

<sup>5</sup> Entre otros autores que en ese período abordan la codificación gestual y expresiva podemos citar, en España a Alonso LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, 1596. En Inglaterra a John BULWER: *Chirologia or the Natuaral Language of the Hand*, Londres, 1644. Del mismo autor *Chironomia or the Art of Manual Rethoric*, también editada en Londres en 1644. En realidad estos y otros autores se basan en los tratados sobre oratoria de Quintiliano y Cicerón.

<sup>6</sup> ESTELLA, Margarita: «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España», *Goya*, nº 237, 1993, págs. 149-160. De la cita, pág. 152.

<sup>7</sup> Sobre Zummo véase: LIGHTBOWN, R. W.: «Gaetano Giulio Zumbo. I: The florentine Period», *The Burlington Magazine*, vol. 106, 1964, págs. 486-496. Id.: «Gaetano Giulio Zumbo - II: Genoa and France», *The Burlington Magazine*, vol. 106, 1964, págs. 563-569. CAGNETTA, François: «La vie et L'ouvre de Gaetano Giulio Zummo», *Le Ceroplastica nella scienza e nell'arte. Atti del 1º congresso internazionale*, Florencia, 1977, vol. II, págs. 489-501. Vuelto a publicar en castellano bajo el título «La muerte de cera», *Art FMR, La enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci. Siglo XVII*, vol. I, Milán, 1990, págs. 124-140. Para Cagnetta, el virtuosismo realista de Zumbo está impregnado del ideal helenístico que a su juicio definió la obra de artistas como Bernini y multitud de escultores y modeladores de piezas populares.

<sup>8</sup> LIGHTBOWN, R. W.: op. cit. pág. 495. La atribución mantenida por Lightbown viene de antiguo, fue propuesta por Susan y Joanna HORNER, en la «Guía de Florencia», editada en



1873.

<sup>9</sup> CAGNETTA, F.: «La vie...» op. cit., pág. 497.

<sup>10</sup> Entre los Novísimos conocidos en España figuran, la serie citada del Convento de Sta. Ana de Valladolid, similar a la de las Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, Museo Valencia de Don Juan de Madrid, las dos piezas del Museo de Bellas Artes de Valencia, una cabeza suelta (Purgatorio) del Museo de Artes Decorativas de Madrid, para todas ellas véase ESTELLA, Margarita: op. cit. págs. 152-153.

<sup>11</sup> URREA, Jesús: «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. XLV, 1979, págs. 488-495.

<sup>12</sup> Op. cit. págs. 494-495.

<sup>14</sup> ARANA DE VARFLORA, F.: *Hijos de Sevilla...*, Sevilla, 1791, pág. 36 (número III). Citamos por la edición facsímil del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla de 1996. Amplió las noticias conocidas CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario...* vol. II, Madrid, 1800, págs. 291-292.

<sup>15</sup> TOMÁS DE AQUINO, Santo: *Suma Teológica de ...*, Madrid, 1960, vol. XVI («Tratado de los Novísimos»).

<sup>16</sup> DENIS LE CHARTREUX: *Liber utilissimus de quatuor hominis nivssimis*, París, edición de 1555.

<sup>17</sup> NIEREMBERG, Juan Eusebio de: *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno: Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas...* Valencia, edición de 1697. ESTANIHURSTO, Guillermo: *Transformación del hombre viejo, y nacimiento del nuevo, por la meditación... de los quatro Novisimos*, Madrid, edición de 1788. San Roberto BELLARMINO, es autor de célebres *Catecismos*, que contaron con multitud de ediciones. SEÑERI (SEÑERI), Paolo: *MANA DEL ALMA, o ejercicio facil, y provechoso para quien desea darse algun modo a la oración*, Madrid, edición castellana de 1717. PINAMONTE, J. P.: *MEDITACIONES SOBRE LOS NOVÍSIMOS, repartidas por los dias del mes*, Madrid, edición de 1785. BARTHOLI, Daniele: *L'Eternità consigliera*, Venecia, 1678 (edición castellana de 1691). Id.: *Dell'ultimo e beato fine dell'huomo libri due*, Venecia, 1670. Id.: *L'huomo in punto di morte considerato*, Roma, 1667. SALAZAR, Francisco de: *Afectos y consideraciones devotas sobre los Novisimos y principales caminos de Salvación...* Nápoles, edición de 1703. AYALA FAJARDO, Juan de: *Epithome de las quatro postrimerias de el hombre...*, Madrid, 1638. ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de: *Corona y ramillete de flores salutíferas...* Zaragoza, 1682. CAMARGO Y SALGADO, Hernando de: *Muerte de Dios por vida del hombre: deduzida de las postrimerias de Christo Señor nuestro...*, Madrid, 1619. Citamos los años de publicación correspondientes a las ediciones consultadas.

<sup>18</sup> SEÑERI, Paolo: op. cit. pág. 131.

<sup>19</sup> BORJA, F. de: *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, Madrid, ed. de 1912, pág. 7. Citado en SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco* Madrid, 1989, pág. 63.

<sup>20</sup> SEÑERI, Paolo: op. cit. pág. 212.

<sup>21</sup> SALAZAR, Francisco de: op. cit. pág. 259.

<sup>22</sup> PINAMONTE, Juan Pedro: op. cit. págs. 77-78. La edición que manejamos, de 1785, fue impresa a instancias del capuchino Fray Diego José de Cádiz, con objeto de contribuir a la propagación de estas meditaciones. En la segunda página figura grabado su retrato.

<sup>23</sup> La serie alegórica lleva por título «Las cuatro postrimerías de la humanidad». Véase BARTSCH, Adam von: *The Illustrated Bartsch*, vol. 56, suplemento, Nueva York, 1982, págs. 303-306.

<sup>24</sup> *Ibidem*, vol. 59, págs. 296-299.

<sup>25</sup> CAGNETTA, François: «La vie ...» op. cit. pág. 493.

<sup>26</sup> Una sucinta biografía del Cardenal puede verse en MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos de Sevilla*, t. II, Sevilla, 1886, págs. 241-242. Sobre la tumba: TORMO Y MONZÓ, Elías: *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, t. I, Madrid, 1942, págs. 84-85. WITTKOWER, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid, 1990, págs. 202-204 y 209-210.

<sup>27</sup> STOICHITA, Víctor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, págs. 156-157.

<sup>28</sup> ESTELLA, Margarita: op. cit. pág. 152. Esta autora cita la versión pictórica de los Novísimos, en línea con las obras analizadas, de escuela ribaltesca y de hacia 1610.

<sup>29</sup> Así lo cree, aunque sin excesiva determinación, LIGHTBOWN, R. W: op. cit. pág. 495.

<sup>30</sup> AVERY, Charles: *Bernini: genius of the Baroque*, Boston, 1997, págs. 83-84.





**Este libro se terminó de imprimir  
en el taller de Artes Gráficas Cosano  
el día 17 de Julio  
(festividad de San Federico)  
Estepa, 2007.**