

LA IMAGEN DE MURILLO EN FERNANDO DE LA TORRE FARFÁN (A PROPÓSITO DE LA RENOVACIÓN DE S.^a M.^a LA BLANCA)

[María del Rosario Martínez Navarro](#)

Presses universitaires de Bordeaux | « [Bulletin Hispanique](#) »

2021/1 n° 123-1 | pages 247 à 263

ISSN 0007-4640

ISBN 9791030006971

DOI 10.4000/bulletinhispanique.12805

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-bulletin-hispanique-2021-1-page-247.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Bordeaux.

© Presses universitaires de Bordeaux. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La imagen de Murillo en Fernando de la Torre Farfán (a propósito de la renovación de S.^a M.^a la Blanca)

L'image de Murillo chez Fernando de la Torre Farfán (à propos de la rénovation de Santa María la Blanca)

Murillo's image in Fernando de la Torre Farfán's verses (upon the renovation of Santa María la Blanca)

M.^a Rosario Martínez Navarro



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/12805>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.12805

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 20 junio 2021

Paginación: 247-263

ISBN: 979-10-300-0697-1

ISSN: 0007-4640

Distribución Electrónica Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Referencia electrónica

M.^a Rosario Martínez Navarro, «La imagen de Murillo en Fernando de la Torre Farfán (a propósito de la renovación de S.^a M.^a la Blanca)», *Bulletin hispanique* [En línea], 123-1 | 2021, Publicado el 01 enero 2025, consultado el 28 junio 2021. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/12805> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12805>

La imagen de Murillo en Fernando de la Torre Farfán (a propósito de la renovación de S.^a M.^a la Blanca)

M.^a ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
Universidad de Sevilla

La renovación e inauguración de la iglesia sevillana de Santa María la Blanca en 1665 proyectó la imagen de Bartolomé Esteban Murillo, al participar en el programa iconográfico y artístico. Su intervención entra en relación, además, con la poesía de Fernando de la Torre Farfán compuesta con ocasión de esta efeméride en honor del dogma de la Inmaculada Concepción, tan celebrado durante el Siglo de Oro.

Palabras clave: Fernando de la Torre Farfán, Murillo, Santa María la Blanca, Sevilla.

L'image de Murillo chez Fernando de la Torre Farfán (à propos de la rénovation de Santa María la Blanca)

La rénovation et l'inauguration de l'église Santa María la Blanca, à Séville, en 1665, lancent la carrière de Bartolomé Esteban Murillo, l'un des acteurs du programme iconographique et artistique. Son intervention est également en rapport avec la poésie de Fernando de la Torre Farfán composée à l'occasion de l'éphéméride du dogme de l'Immaculée Conception, si célébré au Siècle d'Or.

Mots-clés: Fernando de la Torre Farfán, Murillo, Santa María la Blanca, Séville.

Murillo's image in Fernando de la Torre Farfán's verses (upon the renovation of Santa María la Blanca)

The renovation and inauguration of the church of Santa María la Blanca, in Seville in 1665, launched Bartolomé Esteban Murillo's career as participating in the iconographic and artistic program for those works. His intervention is also related to Fernando de la Torre Farfán's poetry, composed for the occasion, in honor of the Immaculate Conception, so celebrated during the Golden Age.

Keywords: Fernando de la Torre Farfán, Murillo, Santa María la Blanca, Seville.

La iglesia de S.^a M.^a la Blanca (o de las Nieves) se erige sobre una de las tres sinagogas de la antigua judería de Sevilla y es el único templo con vestigios de las tres religiones que albergó, siendo hoy uno de los «más representativos de la arquitectura barroca sevillana del siglo XVII» (Falcón Márquez 2011: 589)¹. En esta línea, para Amanda Wunder, su renovación «*was the first and most extreme example of the “baroquification” (barroquización) of a medieval church in seventeenth-century Seville*» (45). Llegó a constituirse como un destacado y concurrido centro de devoción mariana, caracterizado por el elevado estatus social de sus feligreses, según lo descrito por el historiador local Alonso Sánchez Gordillo en sus *Religiosas estaciones* (Wunder 48), pues durante esta época la ciudad vivía con bastante fervor la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, sobre todo a partir de la bula (*Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*) promulgada el 8 de diciembre de 1661 por el papa Alejandro VII (Falcón Márquez 1988: 121; Wunder 54). Este hecho se convirtió en un pretexto idóneo para poner en marcha su reconstrucción y transformación en uno barroco, que realizó el arquitecto Juan González, «maestro mayor del arzobispado y superintendente de la catedral» (Falcón Márquez 2011: 589)². Es por ello por lo que las labores de renovación debían contemplar necesariamente aspectos marianos esenciales como la pureza y la blancura de la Virgen, en este caso bajo la advocación de las Nieves (Falcón Márquez 2017: 108; Recio Mir 201), mismos motivos en los que luego también se pone énfasis en los textos literarios producidos al efecto, como los del renombrado cronista, poeta, dramaturgo, traductor, animador de justas poéticas, sacerdote y miembro de la academia sevillana Fernando de la Torre Farfán³, quien en las *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de S. María la Blanca...* (1665)⁴, obra en la que nos centraremos, da incluso datos de la arquitectura de este peculiar espacio religioso (Falcón Márquez 2012: 67) y confirma que «la Inmaculada fue la gran devoción de «nuestro monarca Felipe Quarto (que está en gloria)» (Recio Mir 201).

La reforma fue probablemente impulsada por el canónigo de la Catedral Justino de Neve y Chaves, «una de las grandes personalidades en la Iglesia sevillana, y en el marco socioeconómico de la ciudad en la segunda mitad del

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D “Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)” (RTI2018-095664-B-C22) y se integra en el Grupo de Investigación PASO: Poesía Andaluza del Siglo de Oro (HUM-241). Agradezco al Dr. Juan Montero Delgado, de la Universidad de Sevilla, sus sugerencias.

1. Ver también Falcón Márquez (1988).

2. Ver también Falcón Márquez (2012: 64).

3. Sobre su figura, remito a Reyes y Montero (2013a).

4. *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de S. María la Blanca, Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana, y patriarchal de Sevilla: en obsequio del nvevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII en favor del purissimo mysterio de la Concepción sin culpa Original de María Santísima y en Nuestra Señóra, en el Primero Instante physico de su ser, con la circunstancia de haberse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta. Dedicase a la augusta blanquísima señora, por el postrado afecto de un esclavo de su purissima concepción.*

siglo» (Falcón Márquez 2011: 590)⁵. Era, además, vecino y su apellido lo ponía en relación con el templo, al ser miembro de la Hermandad Sacramental (Falcón Márquez 1988: 125). Está atestiguada su profunda amistad con Murillo, de quien fue mecenas y albacea testamentario (Falcón Márquez 2011: 591)⁶, siendo esta iglesia, de hecho, «uno de los principales puntos de encuentro en la estrecha relación» que ambos mantuvieron (Falcón Márquez 2012: 61). El ambicioso programa iconográfico y artístico concerniente a la restauración, en el que, junto a Murillo, participaron otros artistas como Pedro Roldán, Alonso Martínez y Valdés Leal, entre otros (Falcón Márquez 2012: 64; 2013: 303-304; 2017: 105), se diseñó con una clara idea de poner de manifiesto y exaltar la advocación a la que está dedicado el templo y que dio lugar a su propio origen, esto es, S.^a M.^a de las Nieves de Roma (Valdivieso 144; Falcón Márquez 2012: 61; 2013: 304), según la famosa leyenda del patricio Juan y lo recogido tanto en el Breviario Romano sobre la festividad de *Sancta Mariae ad Nives* como en el *Flos Sanctorum* o *Libro de las vidas de los santos* de Pedro de Ribadeneyra⁷. De forma muy resumida, el conjunto pictórico que se encargó a Murillo hacia 1662 para ser colocado en unos lunetos de este lugar de culto se sigue considerando uno de los hitos más notables en su carrera, el cual concluiría en 1665, fecha de la inauguración de la iglesia y de las *Fiestas* de Torre Farfán. Se componía de cuatro cuadros: *El sueño de patricio Juan y su esposa*; *El patricio Juan y su esposa ante el papa Liberio*; la *Inmaculada Concepción y el pueblo sevillano*; y el *Triunfo de la Fe y la Eucaristía*⁸. Sin embargo, desde 1650 la parroquia ya contaba con otra pintura suya, *La Santa Cena*, único original suyo conservado hoy día en el edificio y que, según Fernando Quiles García, supuso «el primer indicio de los vínculos de la institución» catedralicia «con el artista [...] en relación con la principal capilla externa de la catedral durante el siglo XVII, santa María la Blanca» (127).

Valdivieso (148-149), Falcón Márquez (2012: 70; 2015: 103-106; 2017: 108-111) y Wunder (62-70) proporcionan con todo lujo de detalles los diversos preparativos que con ocasión de la reapertura y la consagración del renovado templo se organizaron y desarrollaron en el barrio, aparte de los cultos extraordinarios correspondientes. Disponemos de información muy minuciosa sobre los numerosos fastos que durante nueve o diez días tomaron esta zona de la ciudad, así como sus inmediaciones, y que incluyeron todo un protocolo de adamentamiento y adorno de las calles y una completa programación de fiestas y otras actividades culturales en las que no faltaron justas poéticas, tan «ligadas al mundo de cofradías, asociaciones e instituciones religiosas» (Reyes 501), y un portentoso aparato de decoraciones exteriores efímeras que ocuparon la plaza de la iglesia y su entorno. Así, desde la Puerta de la Carne hasta la calle San

5. Ver también Valdivieso (143-144).

6. Sobre la relación entre Murillo y Neve, ver Finaldi.

7. Ver Falcón Márquez (2013: 304).

8. Con motivo del Año Murillo, se pudieron contemplar copias a mano de los originales (ver <<http://www.murilloysevilla.org/itinerarios/iglesia-santa-maria-la-blanca/>>, [31/08/2019]).

José se dispusieron arcos de triunfo, altares, ostentosos exornos de las fachadas con cuadros, colgaduras, tapices y reposteros con los lujosos blasones de sus propietarios; un monumento ubicado a modo de tablado delante de la fachada de la iglesia; y un «gran retablo» que contó con otras tres obras de Murillo –propiedad de Neve–, junto a otras de Herrera el Mozo o una Inmaculada Concepción de Valdés Leal, «en su versión apocalíptica, «vestida de sol», con la luna a sus pies y coronada de estrellas» (Falcón Márquez 2017: 108). A esto se añadió la celebración de una solemne procesión por la feligresía con repique de campanas y un variopinto cortejo precedido por la Tarasca y en el que no faltaron algunas de las más altas e ilustres personalidades del momento como el marqués de Villamanrique, uno de los más implicados en todo lo que rodeó al evento, o Miguel de Mañara. Se animaron también los festejos con una serie de representaciones, actuaciones y costosos espectáculos de pirotecnia, fuegos artificiales, montajes de ilusión y otros «efectos especiales» a base de petardos, fallas o un globo que arrojaba fuego; acompañamientos musicales con danzas de gigantes; y llamativos recursos teatrales, parateatrales y literarios, tan habituales en este tipo de fiestas y usados incluso durante la propia liturgia, en una verdadera eclosión de sensaciones producto de «una espectacular puesta en escena propia de la estética barroca». Por recordar tan solo dos ejemplos, se montó una «nube plateada» que dejó caer «flores, pajarillos y papelillos», con poemas que se recreaban en la pureza de María (Falcón Márquez 2017: 108) y la Virgen salió «sobre un peñasco plateado, imitando la nieve, como puede apreciarse en el grabado de Matías de Arteaga» recogido por el propio Torre Farfán en la obra de la que nos ocupamos (Falcón Márquez 2017: 110; Wunder 70).

La envidia y la magnitud de este acontecimiento obligaron a que predicaran «eminentes oradores», entre ellos, el canónigo de la Catedral Juan de Loaysa (Falcón Márquez 2017: 108); y es que el evento fue expresamente diseñado para causar impresión, pues, en opinión de Wunder, hubo una decidida intención de transmitir «*the “splendor and authority” of the parish church and its neighbors for the rest of the city to see*» (62). Efectivamente, para una procesión tan suntuosa no se escatimó en gastos, ya que tanto la Virgen como el Niño bajo palio estrenaron sendas coronas imperiales de pedrería y esmaltes y vestían caros atuendos aderezados con vistosos bordados confeccionados para la ocasión, fruto también de las no pocas donaciones que se recibieron por parte sobre todo de la marquesa de Villamanrique (Falcón Márquez 2017: 110). Teodoro Falcón Márquez refiere que «algunos datos de este opúsculo fueron publicados por Angulo en su antológica obra sobre Murillo» (1988: 122) y, en sus palabras, estos fastos conllevaron, de hecho, «la mayor exposición de arte urbano en Sevilla» (2015: 103). Respondían, pues, a ese ideal de «exaltación doctrinal» de las fiestas que, según José Jaime García Bernal, actúa, además, «como principio vertebrador del Reino y de proyección universalista de la Monarquía» en el que «un lenguaje envolvente expresa sus mayores cualidades integradoras» (281) «a través de este despliegue coral de adhesiones»: «La espectacularidad de estos

actos públicos de militancia integrista, nos introduce en una época de ideales colectivos que tienen su traducción en una estética basada en grandes símbolos que cohesionan emotivamente a la comunidad» (283).

Dando un salto más hacia la cuestión que nos interesa especialmente, hemos de recordar el singular testimonio poético que de todo este sonado suceso nos facilita Torre Farfán en su citada crónica de las *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de S. María la Blanca*, cuya publicación fue autorizada tan solo dos meses después de la festividad (Wunder 2017: 70)⁹. Sin dejar de considerar el evidente componente literario y metafórico que impregna la mayor parte del texto, podemos decir que en él se nos da la oportunidad de asistir, siglos después, a esta efeméride, hacernos una idea de lo que aquello significó y conocer casi de primera mano una buena parte de sus pormenores, gracias a una cuidada labor y a los estudiosos que se han acercado a su figura y a su obra hasta la fecha, por lo que no cabe duda de su gran valor testimonial:

Like all festival books of its time, Torre Farfán's Festivals Celebrated by the Parish Church of Santa María la Blanca (1666) is an incomplete and idealized account, but it is the most thorough and detailed eyewitness source available. His ekphrastic descriptions of the church and its festive reopening are all the more valuable in the absence of visual evidence –there are no known plans, prints, or drawings depicting the church before or after its renovation or the ephemeral decorations mounted for the celebration. (Wunder 47)

Particularmente «devoto» de la Virgen (Reyes 503), sabemos que Torre Farfán era de la collación y «hermano de las cofradías allí radicadas» (Recio Mir 200). Al adentrarnos en su entorno más íntimo, nos conduce hacia una tejida red de influencias y es que el hecho de que Justino de Neve fuese «heredero» de sus papeles ratifica «las estrechas relaciones con el selecto cabildo catedralicio» (Montero 2013a: 29)¹⁰. Del mismo modo, Wunder supone que Neve sería el ejecutor de su testamento (70) y el también cronista Diego Ortiz de Zúñiga le dedicaría «unos encarecidos elogios en sus *Anales*», que refuerzan aquella «nombradía alcanzada por Torre Farfán en vida» (Montero 2013a: 29). Pero no fue esta la primera vez en que el poeta mostrara interés por el tema religioso y festivo y por este en concreto de la Inmaculada, pues previamente se había encargado de escribir otra relación de fiestas –las que se celebraron por el estreno de la iglesia del Sagrario de la Catedral en 1663–, titulada *Templo panegírico [...] con las fiestas en obsequio del breve concedido por la santidad de nuestro padre Alexandro VII, al primer instante de María Santísima nuestra señora sin pecado original*, y otras *Fiestas* en conmemoración de la beatificación de Fernando III el Santo (1671). A juicio de Reyes, si confiamos en lo que nos

9. Para Álvaro Recio Mir, todo apunta a que Neve pudo haberse encargado de su edición (201). Un año después, en 1666, sería editada por el conocido y distinguido impresor sevillano Juan Gómez de Blas (Falcón Márquez 2015: 103; Wunder 70), quien también se encargaría de imprimir por Navidad algunos de los villancicos cuya autoría se atribuye el propio Torre Farfán, lo que arrojaría más evidencias del contacto entre ambos (ver González Fandos 182). Esta edición es la que seguimos en este trabajo.

10. Ver nota 7.

dice su amigo Diego Ignacio de Góngora, «Farfán dejó también sin concluir, a su muerte, un libro *–Laurel de Apolo–* como introducción a un certamen poético sobre la Purísima Concepción que tuvo lugar en 1653 en el Alcázar de Sevilla. Y también una relación o descripción de la custodia de la catedral» (503). Para Juan Montero, «en lo esencial, su producción está centrada en dos causas político-religiosas en las que la ciudad se empeñó a lo largo de la centuria. Una es la inmaculista, la otra la santificación del rey Fernando III»:

Las dos dieron fruto en la segunda mitad de siglo: breve de Alejandro VII, el 8 de diciembre de 1661, confirmando la doctrina de la Concepción sin mancha de María; decreto de canonización de Clemente X (febrero de 1671). Las dos fueron ocasión en Sevilla de celebraciones con las que la ciudad quiso expresar su regocijo y a la vez reivindicar su papel de protagonista en unos procesos que excedían la dimensión estrictamente ciudadana para afectar al prestigio de la Monarquía Hispánica en el orbe católico. Y ahí, en el marco de esos festejos, es donde Torre Farfán asienta sus reales, poniendo su pluma al servicio de las instituciones religiosas que se encargaron de organizar los correspondientes y fastuosos *triumfos sacros*, conforme a la acrisolada tradición de la ciudad. El fruto de esos empleos fueron tres libros: el *Templo panegírico* (1663), las *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca* (1666) (ambos de temática concepcionista) y el más conocido de todos, por su excepcional calidad tipográfica: las *Fiestas... al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando* (1672). (2013a: 28-29)

Esto nos llevaría a reafirmar la idea de que la obra que tenemos entre manos, como otras del sevillano, al margen de responder a una mera cuestión de devoción personal y de lógica atracción hacia determinados temas por su propia condición religiosa o simplemente de testigo de su tiempo, es otro componente indispensable de esos «grandes ciclos festivos de la Inmaculada, el Sacramento o la canonización de San Fernando» estudiados por García Bernal (281) y en los que la palabra escrita tiene un marcado rol de plasmación de una imagen concreta; esta debe compensar, asimismo, la ausencia de otras representaciones a través del ingenio y de un lenguaje más bien recargado, en consonancia con el propio evento y la estética de la fiesta barroca en sí, a la par que laudatorio, como bien hace Torre Farfán. De esta forma, su texto lograría entrar en sinergia con unos actos al servicio de círculos de poder locales, tanto de la esfera religiosa como de la secular, y formaría parte, por consiguiente, de unos objetivos e intereses sociopolíticos muy bien trazados. Es por ello por lo que se trasluce de sus escritos, siguiendo a Javier Portús, esa «insistencia» suya «por dejar constancia de las obras de arte y sus artífices» (47), por describir las obras, «alabar a sus autores» (48) y comparar negativamente a los extranjeros con los nacionales, como también se lee en el fol. 202r del *Templo panegírico*: «Miren qué dirán los Dureros, los Ticianos y los Rubenes extranjeros, y acá dentro los Xáuriguís, los Velázquez, los Murillos, y los Herreras» (Portús 47).

Desde el principio de nuestra obra, se aprecia en el autor ese regusto barroco por la exageración y la hipérbole, puesto que, según su propio testimonio, del templo primitivo solo se conservó la capilla. Sin embargo, no fue exactamente como él lo cuenta, ya que las obras realizadas y las investigaciones modernas

sostienen que, a pesar de que se transformó completamente el aspecto interior del templo, no se tocaron estructuras arquitectónicas, puesto que la intervención, con salvedades, se centró básicamente en «la decoración, con un programa unitario de temas de carácter mariano» (Falcón Márquez 1988: 122)¹¹. A este respecto, Óscar Gil Delgado ha llamado la atención acerca de que la descripción contenida en esta relación, junto a esa renovación integral del interior, «ha provocado que en casi toda la etapa posterior se creyera que los restos de la sinagoga desaparecieron, derruidos, en este momento» (73).

En cuanto a su estructura interna, en estas *Fiestas*, como señala Montero, «el nombre de Torre Farfán no figura en la portada, pero sí aparece en el interior del volumen, p. 175»: «en el encabezamiento de la segunda parte del libro, un largo romance titulado *Descripción panegírica de esta insigne Fiesta, por Don Fernando de la Torre Farfan, cuya es la Relación antecedente*» (2013a: 29). Además de los sermones pronunciados por la efeméride, en un total de nueve, uno aludido como «Oración panegírica», la relación propia de la fiesta con la descripción de la iglesia, sus orígenes, las labores de reconstrucción y las cedulillas¹² que se echaron los días que duró, todo en treinta folios, nos interesa porque incluye en los fols. Vv-VIv un encomio a la «*Serenissima reyna de los Angeles Maria Señora nuestra*» («*concebida sin mancha de original culpa*») y al final una serie de poemas suyos alusivos al título (*descripción panegírica desta insigne fiesta...*) en treinta y cuatro folios. En ellos tienen un protagonismo sobresaliente los símbolos y los emblemas apocalípticos relacionados con la Virgen, en particular los que potencian su pureza y los más vinculados a la temática concepcionista y al campo de la fe como son el sol y otros vegetales y florales habitualmente asociados a Ella (la rosa, la azucena, el clavel, el jazmín, el lirio, el ciprés, la palma, la zarza o la oliva), unidos a otros motivos alegóricos de la tradición tales como las aves, la fuente, la nave o los espejos (Recio Mir 201). Las largas estrofas que componen estas *Fiestas* responden a modo de memorándum a la misma secuencia de los actos realizados.

Para Recio Mir, en todo el libro se «vislumbra la figura de Neve», aunque «nunca mencionado, como cuando se alude al cuadro de la Inmaculada de Murillo que centraba el retablo efímero que presidía la fiesta, del que dice que se pintó [...] “a devoción de un esclavo de la Virgen”» y cuyo marco «tenía “entallados los atributos con que se simboliza la pureza de tan soberana señora”» (201). En varios pasajes del texto la exaltación doctrinal y ese empeño por «*disseminate the glories of the Immaculate Conception “around the entire globe”*» (Wunder 70) rozan incluso lo ampuloso, sobre todo al expresar que «la devoción no cabía / en todo el orbe del pecho» (176v), adornándolo más, si cabe, por un intencionado preciosismo con el uso constante del color y de la apelación a los sentidos, acorde, así, con ese nuevo «gusto artístico» barroco

11. Sobre las fases de la construcción y los detalles, ver Falcón Márquez (2011: 591).

12. En estas octavas se acude a juegos constantes entre los colores blanco y negro, así como al chiste de los huevos pasados por agua y estrellados (18r), desarrollado, por ejemplo, por Góngora y Quevedo (ver Alatorre).

«que se materializó en la intensificación del ornamento de los templos» y en la búsqueda de una síntesis entre la «ofuscadora y envolvente calidad sensorial», como muestra la alteración a la que fue sometida la iglesia (Recio Mir 189). Una vez más, el texto comparte el código estético de aquello que describe. No es de extrañar, por tanto, que el templo en sí fuese concebido no solo como un «teatro de la fiesta», «sino la misma fiesta nuestra, edificada, permanente, pirámide famosa que erija esta parroquia ilustre para que perpetuamente esté celebrando la gracia del primer instante de la concepción de María, en gracia del breve de Alexandro Séptimo que tan altamente le favorece» (Recio Mir 201-202).

Por otro lado, según Wunder, este tipo de actos eran considerados *medios divinos*, es decir, obras piadosas y proyectos artísticos de gran envergadura movidos por el altruismo y la devoción de grandes poderosos y *celebrities* para paliar los graves problemas que acuciaban la época, como la peste o la crisis, y el mismo poeta lo expresa:

Precisamente fue Torre Farfán el que señaló que la conclusión del Sagrario de la catedral, la construcción de la iglesia de la Caridad y la renovación de Santa María la Blanca rivalizaron en una “*emulación piadosa*”, que él justificaba en la consecución de templos cada vez más suntuosos y acordes con los inflamados sentimientos devotos de la Sevilla de los años sesenta del XVII. (Recio Mir 189)

Pero también era una forma usual de hacer ostentación de riqueza por parte de la elite local y, en consecuencia, de su poder y de su privilegiada posición: «*The renovation of this parish church was a pious work –a medio divino– in the years after the plague of 1649. It was also an ostentatious display of wealth by an elite enclave at a time of increasing inequality and heightened social tension in the city*» (Wunder 47).

En otro orden de cosas, en esta relación poética de la fiesta no pasa por alto un nuevo y más generoso elogio de Murillo como artista por su brillante participación en los trabajos de la iglesia, por lo que posiblemente Torre Farfán es quien construye y potencia esa imagen del pintor de inmortal «genio» (177r) que se acuñó en su tiempo. Aunque la mención expresa de su apellido no se hace eco hasta el fol. 177r («Murillo, suene más claro / el nombre, bien que modesto / el rigor...»), parece aludirlo ya un poco antes como ese «alto pincel, elevado a deidad» (176v), teniendo en cuenta la proximidad de las estrofas. En las *Fiestas* por san Fernando se referirá a él como poseedor de «milagrosos pinceles» (Tubino 96), otorgándole, nuevamente, ese «carácter divino» a su pintura, que no estaba reñido con la modestia que caracterizaría de por vida a su persona. El tópico de la *humilitas* está asimismo presente en la primera estrofa del folio 177r de nuestras *Fiestas*. También en aquellas otras *Fiestas* del patrón, en relación con el san Antonio de Padua de la Catedral, cuando se dirige al pintor lo hace mediante sobrenombres positivos y epítetos en señal de su admiración, como «Apeles sevillano»¹³, «Murillo el griego» y

13. Sobre el apelativo, ver Navarrete Prieto (18-20).

«nuestro mejor Tiziano Bartolomé Esteban Murillo» (Navarrete Prieto 21)¹⁴. Al ensalzar Torre Farfán en estos tres textos las virtudes, cualidades y dotes extraordinarias de Murillo en lo que respecta a las artes figurativas, comparto la opinión de Navarrete Prieto de que nuestro poeta se constituiría entonces como el «auténtico creador de los tópicos sobre el artista que se mantienen con el paso del tiempo» (19)¹⁵. Para el poeta, como señala Portús, esas fiestas no solo supusieron, en efecto, «la glorificación pública de la Inmaculada», sino «también de Murillo», al mitificarlo como «mano tan grande por lo que alcanza estudiosa, como por la modestia que usa natural», que recuerda a la misma que hace Díaz del Valle de Diego Velázquez (48). Junto a Murillo, Torre Farfán valora igualmente a los oradores encargados de los sermones, a los marqueses y a otras de aquellas personalidades participantes en el cortejo. Según documenta, en la rica exposición al aire libre de cuadros y elementos ornamentales de los edificios principales del núcleo que rodeaba a la iglesia, siendo estos lienzos procedentes de «distintas colecciones privadas de Sevilla» (Valdivieso 149), participaron obras de afamados pintores internacionales como Rafael, Rubens, Tiziano, Rembrandt, Pedro de Campaña, Borghiani y Cambiasso. A su lado se encontraban figuras nacionales como Ribera y, aparte de Murillo, otros sevillanos como Juan de Roelas, Luis de Vargas, los dos grandes Herreras, el Viejo y el Joven, Pacheco y Alonso Cano (Valdivieso 149; Portús 74; Falcón Márquez 2015: 105-106). Para Torre Farfán, no son solo «iguales», sino incluso «en algunas cosas superiores» (Portús 2012: 74). El poeta se explaya en el tema de algunas de estas pinturas, por ejemplo, en las relacionadas con la recreación de pasajes del Antiguo Testamento, y ofrece un temprano testimonio de autores menos conocidos hasta ese momento como los italianos Artemisa Gentileschi y Giuseppe Cesari «el Caballero de Arpino»; de la misma forma, también se le atribuye la aparición por primera vez de forma impresa del nombre de Rembrandt (Portús 73).

Al margen de ese deseo de plasmar una descripción meticulosa de las decoraciones, nos da cuenta de una serie de motes, letras, coplillas y letanías en tercetos compuestos para la efeméride, en un verdadero ejercicio interdisciplinar de poesía e imagen tan propiamente barroco y moderno, como por ejemplo, los emblemas «Del Sol, aunque siempre Blanca, / No me ofende el arbol, / Porque me conoce el Sol» o «A mi Pureza Sagrada / Nada opone sombra alguna / ni con la noche la Luna» (fol. 8v), entre otros. Cabida también tienen los villancicos cantados con la música compuesta por el maestro de capilla y nueve chanzonetas en forma de coplas y jácaras que recogen la leyenda fundacional del templo y composiciones de la lírica tradicional, como aquellas en torno a la morenez y el sol¹⁶ de las que se sirve para exaltar la pureza de la Virgen y, por consiguiente, el dogma inmaculista.

14. Ver Angulo Íñiguez (210).

15. Ver nota 6.

16. Ver Pérez Díaz (2015).

Por último, quiero detenerme en la inclusión que se hace en nuestro texto de una especial preocupación social por mantener siempre intactos el color blanco inmaculado, el aspecto puro y la limpieza del templo a propósito de su reapertura. Torre Farfán en uno de los estribillos y coplas cantados en la festividad introduce un breve teatrillo, entremés o farsa protagonizada por dos personajes enfrentados y opuestos tanto en el color como en su pensamiento y estatus, el Negro y el Blanco (fols. 19v-20v); lo único en lo que coinciden es en su fervor a María, cuyo nombre es destacado en el texto (como se aprecia por las mayúsculas), y, mediante un ingenioso juego de palabras y un chiste propio del Barroco, con ciertos tintes que hoy sin duda tacharíamos de xenófobos, saca a escena, con ese mismo tono de fiesta y reiterados soniquetes, el temor del Blanco a que los negros de la urbe puedan manchar (*tiznar*) las blancas paredes de la iglesia recién restaurada («la obra reciente») y su radical oposición a que estos se inmiscuyan en la celebración. El Negro es estereotipado con las marcas lingüísticas peyorativas propias de su manera de hablar y de su bajo estrato en la época, por la blancura de sus dientes y como un personaje risible, infantil y simple, a la vez que terco y de «afición desmedida» por la música (Santos Morillo 30), patente sobre todo en la dramaturgia áurea. Por ello salen a relucir algunos de los cantos y alegres danzas que trajo consigo esta etnia como el zarambeque, forma musical de origen americano que se menciona aquí (el «çalambeque» del fol. 19v). En ese ambiente grotesco, nótese cómo se pone en su boca su sociolecto con la aliteración constante de *r* y *l* y la deformación en su habla, como «elemento esencial» en su caracterización (Santos Morillo 42), por ejemplo, en el «MALIA» (*María*) del segundo verso, el «Neglo» del cuarto o cuando se refiere a la festividad como día «tan glolioso» (v. 7). En opinión de Antonio Santos Morillo, «a pesar de que muchos de los negros que vivían en la España del XVI ya habían nacido aquí y, por tanto, hablaban un español de nativos, no interesaba mostrar al subsahariano como competente en la lengua romance pues eso suponía considerarlo integrado lingüística, social e intelectualmente y, en tal caso, el sistema esclavista perdería parte esencial de su justificación» (42). El Blanco, que esgrime una violencia verbal muy notoria, declara su repulsa por los negros, a quienes echa con muy malos modos en repetidas ocasiones, como en el verso 18 («Fuera digo»), frustrando, así, el afán de su antagonista de celebrar y amenizar también la fiesta cantando un villancico y bailando, pues el Negro, con buen juicio, reclama que es una festividad de todos. Sirvan los versos 9-12 y 24-25 para ilustrar la discriminación, como reflejo de esa aversión en la literatura del siglo XVII:

Váyanse fuera los Negros,
que aqui solo Blancos vienen,
que se tiznará la Iglesia,
como está la obra reciente.

Negros oy con blancos
no se compadecen.
(Torre Farfán 19v)

El Blanco, empecinado en la pureza, encuentra en el nombre en sí de la iglesia y en la advocación mariana de las Nieves una excusa perfecta para prohibir la entrada en el templo a los negros (20r), quizás en un guiño burdo a la expulsión de los mercaderes del Templo de Jerusalén a cargo de Jesús, por estar presente en ambos casos ese mismo concepto de purificación («Esta fiesta es sola / de la Blanca gente, / pues aquí MARIA / esse nombre tiene»). En este sentido, enumera los atributos y elementos asociados a la Virgen relacionados con el color blanco como la candidez, la pureza, la aurora o el alba (20v), símbolos de su victoria, en contraposición con el color negro, vinculado al propio pecado original en el folio 20r («Si la Culpa es negra»), al Diablo, a la noche y al horror (20v). En la réplica, siempre en defensa y legitimización de su color, el Negro añade un elemento menos frecuente en la iconografía de la Inmaculada Concepción como es la referencia al calzado negro¹⁷ («çapato negro») con que la Virgen pisa la cabeza («flente») del dragón, en vez de las habituales de los pies desnudos o bien tapados por el manto, como en Pacheco, o como el mismo Torre Farfán detalla al describir una pintura de la Concepción de Valdés Leal, que «se calçaua de la Luna, segun la que postrada le ceñia las plantas», más fieles al pasaje del Apocalipsis. Aun siendo humillado y excluido, no pierde tampoco el tono jocoso, llegando a hacer una ingeniosa broma en los últimos versos para responder a la provocación del Blanco, al preguntar este último qué tienen que ver los negros con las Nieves, y aprovecha el campo semántico del frío que lleva implícita la advocación y el color oscuro y rojizo del vino tinto similar a su piel para comparar su raza con esta bebida, calentona por las elevadas temperaturas típicas del verano hispalense en el que sucede el evento («somos vino tinto»). Al igual que el vino, que sabe y se conserva mejor estando más fresco, ellos estarían «mejor mil veces» si pudieran entrar en el templo ya no solo para festejar, sino también para refugiarse de la calor, en ellos más acuciado por estar expuestos diariamente a duros trabajos de sol a sol que tristemente conlleva su condición de esclavos. Entiendo que intenta reivindicar y justificar, así, desde una posición social marginal, su «derecho» a entrar en el frío templo y a participar del festival y divertirse junto con las otras clases sociales, teniendo en cuenta que ya se les permitía «reunirse los domingos y días de fiesta», siendo precisamente en esta zona donde lo hacían, «con panderos, tambores y otros instrumentos de su tradición cultural autóctona, celebrando grandes bailes» que al menos les hacían más llevadera su privación de libertad (Moreno 39-40) y que también eran un «elemento de socialización» (Santos Morillo 31). De la misma manera, participaban asiduamente en la procesión del Corpus y en otros actos como danzantes y parte del cortejo musical (Moreno 44): «Tenían el papel de diablitos, representando, al igual que la tarasca o los cabezudos, el desorden y el pecado que el Sacramento venía a redimir» (Moreno 54).

17. Esta misma representación del zapato negro encuentra su paralelo, por ejemplo, en la *Inmaculada Apocalíptica* del quiteño Bernardo de Legarda, ya en pleno siglo XVIII (ver Pacheco Bustillos 512).

Me parece muy significativa esta autorrepresentación burlesca de la población negra como algo para ser bebido e incluso comido (con una mención al «tiempo de higos» en el fol. 19v), ya que, aparte de contener ese toque humorístico, podría estar dotándola también de un componente mesiánico: a través de esa misma metáfora de este tipo de vino, se hace otro guiño grotesco a la figura de Cristo y al pasaje de la Última Cena, donde forma parte igualmente de la fiesta como elemento de integración social –que es aquello que anhela («Lugal pala lo Neglio»)– y sobre todo al momento de la celebración de la eucaristía y de la consagración del vino en el que los apóstoles lo beben, como metáfora de la sangre de Cristo, en una transfiguración de Jesús. Igualmente, en la Biblia el higo maduro propio de la época estival es uno de los alimentos de la tierra prometida, así como un símbolo de prosperidad. Asimismo, creo que se podría ver en esta alusión ambigua del Negro, propio del estilo a veces enrevesado de Torre Farfán, un simple cántico –como aquellos que se suelen entonar durante la liturgia cristiana– de invitación a la amistad, a la confraternidad, a ese «consenso» entre las dos etnias y a su «igualación» simbólica en un contexto propicio de rituales festivos religiosos y en «el marco común» de la religión cristiana (Moreno 42) en el que los personajes se mueven y que impregna toda la obra, equiparación llevada a escena cuando los dos personajes intervienen a dúo («Suene, suene, suene, ay, / nuestro día es este, ay»). Es decir, la festividad en sí, el baile y los cantes del Negro como elementos catárticos llaman a la interacción entre blancos y negros, a una mitigación de las desigualdades sociales y a una nivelación entre ambos en un día tan señalado, permitidas por esa devoción compartida a la Virgen, protectora de todos («Pues con lo blanco entalemo»); y es que precisamente «la condición más importante que se exigía al esclavo para liberarlo consistía en ser cristiano» (Franco Silva 55), lo que tampoco le resta burla, por la compleja cuestión que en la época estaba en el aire sobre la controvertida relación de los negros con la Iglesia o con aspectos cruciales tan discutidos como su catequización, bautismo, comunión, «sanación» o salvación espiritual.

A pesar de que lo haga de una forma tan denigratoria y ridiculizada por insertarse en un molde literario y en esquemas ideológicos propios de ese tiempo, interpreto que Torre Farfán, como buen cronista, en estas coplas a María (y a Murillo) aprovecha para dar voz a una realidad y a una grave problemática social como es la exclusión de determinados grupos, en este caso de los más perjudicados como eran los negros, denominados comúnmente «morenos» o «de color», sin poder económico ni social¹⁸ («No han de entrar Negros, ni pueden»; «Negros oy con blancos / no se compadecen»; «en ella los Negros / no tienen papeles»). Si bien no cabe duda de que esta etnia, en comparación con otras, no proyectó una marcada «autoafirmación» (Moreno 40) y que se vio mermada su presencia sobre todo a mediados del siglo XVII, siendo más «fácil» su integración a partir de ese momento (Mena García 137), en nuestro texto sí parecen latir, sin embargo, vestigios de un cierto

18. Ver Moreno (40).

resquemor de aquella «sociedad dominante» (la blanca) al creciente mestizaje en la populosa y multiétnica Sevilla de la época. Aunque casi todos los negros, tanto libertos como esclavos, estaban ya «fuertemente transculturados»¹⁹, a mi entender, eso no evitaría que se les pudiera seguir considerando ese «potencial foco de inestabilidad» (Mena García 137) que se deduce de las duras palabras del Blanco. Alfonso Franco Silva subraya «la importancia» de los libertos negros en las sociedades peninsulares «como elementos marginales tal vez, pero desde luego constantemente presentes en la vida diaria de esas comunidades»:

Los habitantes de esas ciudades habían terminado por acostumbrarse a la presencia del negro, que constituía un personaje «casi» normal en el discurrir cotidiano de la vida local. Pero sin duda una cosa es ver y otra muy distinta es convivir como iguales. De hecho, aunque no parece que en la Sevilla [...] del quinientos, existiese racismo, nadie olvidaba, sin embargo, consciente o inconscientemente el color del liberto y ello, obviamente, constituía un lastre que le traería muchas dificultades. (51)

El censo de negros en la Híspalis de aquel entonces sería de al menos un 10 %, en su inmensa mayoría esclavos, «sin personalidad jurídica» (Mena García 136), palabra que era incluso sinónima de negro²⁰; estarían localizados sobre todo en arrabales, guetos y en «collaciones extramuros como La Calzada y la carrera de Santa Justa y Rufina, así como en el barrio de la Cestería o la Espartería (en el Arenal)» y «en Triana, la zona denominada Portugalete» (Álvarez Molina 27). Lo atestigua también la temprana creación de hermandades que, lejos ya de aquella penosa realidad, perviven en la actualidad como la de Los Negritos en 1394 (ya en 1554 como cofradía de penitencia), en una casa hospital o casa hogar para negros desvalidos (Nuestra Señora de los Reyes y luego Nuestra Señora de los Ángeles) fundado por el arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas, y consolidada en esta época como «Pontificia Hermandad», o la de los mulatos o «pardos» (Álvarez Molina 27; Mena García 136-137), conocida hoy como El Calvario. Antes dije que Torre Farfán en estas *Fiestas* dedica –y no creo que azarosamente– un encomio a la Virgen de los Ángeles, lo que podría ser un gesto más de mostrar la relevancia de este sector de la población. En definitiva, el texto entraña la supremacía del hombre blanco y del poder imperial, a pesar de las concesiones estatales y de una aparente mejora en el trato a esta raza «publicitadas» en documentos como los *Anales* de Ortiz de Zúñiga y en aquellas obras de beneficencia que favorecían la integración y la inserción social como estas cofradías de negros, inscritas «en un contexto tanto religioso» pero «también político» (Moreno 40). Además, esta pequeña hibridación en el cuerpo del texto, que afecta hasta al tono solemne, en general, de la obra, es otra huella del acercamiento de Torre Farfán al género teatral, como ya había hecho con anterioridad en *Las tres noches de la quinta: comedia famosa de don Fernando de la Torre Farfán*, «compuesta siendo aún joven, si bien abandonó pronto su faceta dramática» (López Lorenzo 2014: 168)²¹.

19. Ver Mena García (137).

20. Ver Fra Molinero.

21. Ver Montero (2013a: 30).

Antes de cerrar estas páginas, traigo a colación lo que señala Cipriano López Lorenzo en relación con la figura literaria del poeta y su recepción en el contexto de las academias, pues en 1666, un año después de estas *Fiestas*, «se leen unos versos finales de don Martín Leandro Costa y Lugo, en los que se compara a Torre Farfán con la Torre de Babel a través de la metonimia iconográfica de su apellido» (156). Para el investigador, la «estrategia» de Torre Farfán «tomada para autocanonizarse a través de las páginas e ilustraciones del *Templo Panegírico*» de 1663, con repetidas autorrepresentaciones, dio pie a una avivada polémica. También su relación del certamen hispalense de 1662 provocó la aparición de la *Xicara de chocolate*²², motivada por «la indignación de algunos de los participantes, que se vieron mal parados en el vejamen u ofendidos por la soberbia del autor y quisieron tomar la pluma para vindicarse, causando a su vez la réplica de Farfán y sus defensores, y generando todo un caudal de diatribas manuscritas e impresas» (López Lorenzo 155). No obstante, el vejamen de 1665 lo coronaría «de ciprés (alto y funesto como él)», y el siguiente de 1666 «lo subió a un carro alegórico en forma de templo lleno de laureles, con que se alababan sus dos templos —el del Sagrario y el de Sta. María la Blanca—, y sus éxitos en certámenes» (López Lorenzo 168). A este respecto, cabría poner el foco, pues, sobre una posible y somera alusión a la polémica en los versos iniciales del final de su obra, al mismo tiempo que se despidе de la Virgen:

Empero, con vos, en vano
al peligro le sospecho
tan prevenida la saña
que pueda costarme un miedo.
(Torre Farfán 191r)

Torre Farfán, al hilo del discurso mariano preponderante en la obra, muestra aquí el reflejo no solo de una polémica social y moral como aquella presente en la historia de los dos personajes teatrales, sino también de otra literaria y viva durante su tiempo, vertebrando ambas a través de un mismo elemento de reivindicación social y/o literario de un sujeto y de su identidad, como hace de Murillo, del negro y de sí mismo. Para finalizar, no querría dejar de mencionar que, a través de estas *Fiestas* y de otros de sus textos, se podría asentar esa «vinculación» con la academia no solo de Murillo a raíz de su «colaboración con los pintores y grabadores sevillanos del momento» que ya suponía Montero (2013a: 30), sino también del propio poeta; ambos tendrían posiblemente una consolidada posición ideológica afín al funcionamiento de las altas esferas del poder dentro de la vida cortesana sevillana y que encajaba perfectamente, además, con esa «función devocional» en sus obras, tan en sintonía con el período en el que vivieron y que permitió poner a los dos autores en contacto en distintas ocasiones, haciendo cada uno de ellos gala de su propio ingenio en sus respectivos ámbitos: «Torre Farfán es no sólo fuente esencial para conocer el

22. Ver Montero (2013b).

medio artístico sevillano, sino que su obra configura una de las grandes teorías artísticas del siglo de Oro español, una de cuyas principales premisas fue la subordinación de la obra a su función devocional» (Recio Mir 199-200).

OBRAS CITADAS

- Alatorre Antonio, 1961, «Fortuna varia de un chiste gongorino», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 15: 3/4. 483-504.
- Álvarez Molina Pedro, 2019, «La Semana Santa en la Sevilla de *La Peste*», *Boletín de la Real Hermandad de las Aguas*, 90. 26-29.
- Angulo Íñiguez Diego, 1981, *Murillo: Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 486 p.
- Falcón Márquez Teodoro, 1988, «La Iglesia de Santa María la Blanca», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1. 117-132.
- , 2011, «El Canónigo Justino de Neve y la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 23. 589-598.
- , 2012, «La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve», en G. Finaldi, *Murillo & Justino de Neve. El arte de la amistad*, Madrid/ Sevilla/ Londres, Museo Nacional del Prado/ Fundación Focus-Abengoa/ Dulwich Picture Gallery, 61-71.
- , 2013, «Retablos y esculturas de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 25. 301-320.
- , 2015, *La Iglesia de Santa María la Blanca y su entorno: arte e historia*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 168 p.
- , 2017, «Santa María la Blanca, un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico», en L. Beltrán Martínez y F. Quiles García, *Cartografía murillesca: Los Pasos Contados*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 94-111.
- Finaldi Gabriele, ed., 2012, *Murillo & Justino de Neve. El arte de la amistad*, Madrid/ Sevilla/ Londres, Museo Nacional del Prado/ Fundación Focus-Abengoa/ Dulwich Picture Gallery, 183 p.
- Fra Molinero Baltasar, 1995, *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, Madrid, Siglo XXI de España, 222 p.
- Franco Silva Alfonso, 2000, «Los negros libertos en las sociedades andaluzas entre los siglos XV al XVI», en M. D. Martínez San Pedro, *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 51-64.
- García Bernal José Jaime, 2006, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 757 p.
- Gil Delgado Óscar, 2013, «Una sinagoga desvelada en Sevilla: estudio arquitectónico», *SEFARAD*, 73: 1. 69-96.

- González Fandos Pilar, 2018, «Gómez de Blas, impresor en Sevilla. De su vida y testamento», *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 10. 175-198.
- López Lorenzo Cipriano, 2014, «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 10. 151-188.
- Mena García Carmen, 2000, «Las Hermandades de Sevilla y su proyección americana: estudio comparativo de la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, o “de los negritos”, de Sevilla y de la cofradía de Santa Ana de Panamá», en P. García Jordán *et al.*, *Estrategias de poder en América Latina*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 129-150.
- Montero Juan, 2013a, «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», en J. M. Buiguès, *Poesie et société en Espagne: 1650-1750*, ejemplar monográfico de *Bulletin Hispanique*, 115: 1. 27-48.
- , 2013b, «*Xicara de chocolate* contra Torre Farfán y su *Templo Panegírico* (Sevilla, 1663)», *Manuscrpt. Cao*, 13. 1-21.
- Moreno Isidoro, 1997, *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla/ Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 568 p.
- Navarrete Prieto Benito, 2017, *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 360 p.
- Pacheco Bustillos Adriana, 2001, «La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico», en A. Moreno Mendoza, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 504-520.
- Pérez Díaz Eduardo, 2015, «El sol y la morena en la antigua lírica tradicional hispánica», *Revista de folklóre*, 400. 62-67.
- Portús Javier, 2012, *El concepto de Pintura Española: historia de un problema*, Madrid, Editorial Verbum, 228 p.
- Quiles García Fernando, 2017, «El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral», en L. Beltrán Martínez y F. Quiles García, *Cartografía murillesca: Los Pasos Contados*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 112-139.
- Recio Mir Álvaro, 2015, «Fiesta edificada, viva y eterna: Justino de Neve, Torre Farfán y algunas claves interpretativas de Santa María la Blanca de Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 27. 185-209.
- Reyes Rogelio, 1987, «Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6. 501-507.
- Santos Morillo Antonio, 2011, «Caracterización del negro en la literatura española del XVI», *Lemir*, 15. 23-46.
- Torre Farfán Fernando de la, 1666, *Fiestas...*, ed. J. Gómez de Blas, Sevilla. *Reproducción digital del ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Recuperado el 31 de agosto de 2019 de* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fiestas-que-celebro-la-iglesia-parroquial-de-s-maria-la-blanca-en-obsequio-del-nuevo-breve-concedido-por-alejandro-vii-en-favor-del-misterio-de-la-concepcion--0/html/>

- Tubino Francisco M., 1864, *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla, La Andalucía, 301 p.
- Valdivieso Enrique, 1991, *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*, Madrid, Sílex Ediciones, 277 p.
- Wunder Amanda, 2017, *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 232 p.