

ALGUNAS ADVOCACIONES MARIANAS EN LA ESTAMPA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII

MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN*

Resumen: Durante el siglo XVIII aumentó la circulación de estampas devocionales que potenciaron y difundieron la imagen mariana. Fueron muchos los grabadores activos en Sevilla que se dedicaron casi en exclusiva a esta temática, divulgando a través de la estampa las devociones marianas de la ciudad. A través de ellas se aprecia la lenta evolución que experimentaron las imágenes devocionales en el sentir popular, sin apenas cambios iconográficos hasta bien avanzado el siglo XIX. Se conserva un buen número de estampas producidas por estos estamperos de los que se aportan nuevos datos biográficos de algunos de ellos.

Palabras clave: Sevilla; estampas; advocaciones marianas; religiosidad popular; siglo XVIII.

Abstract: During the 18th century the circulation of devotional prints increased that enhanced the Marian image. There were many authors of engravings active in Seville, who dedicated themselves almost exclusively to this theme, spreading through the prints, the Marian devotions of the city. Through them, it was noticed the weak evolution experienced by devotional images in the common feeling of the people, with few iconographic changes during much of the nineteenth century. A large number of prints produced by those authors conferring new biographical data on some of them are preserved.

Keywords: Seville; prints; Marians devotions; popular piety; 18th century.

La importancia de la estampa y su trascendencia en la cultura visual de Sevilla en el siglo XVIII da idea del papel tan importante que jugó en la divulgación del culto mariano a lo largo de los años. La estampa devocional se convirtió en un medio de difusión y de conexión espiritual del hombre con la divinidad, teniendo su período de máxima plenitud entre los siglos XV y XIX, hasta tal punto que la abundancia y difusión que tuvieron los grabados de temática religiosa llegó a identificar la palabra estampa con aquellos grabados que reproducían temas religiosos¹. Las características de las estampas, al no ser un ejemplar único, debido a la posibilidad de realizar numerosas copias a partir de una matriz, propició que se abaratara considerablemente su coste. Asimismo, desempeñaba una importante función en el desarrollo de las mentalidades, al permitir llegar a un mayor número de personas, sobre todo a las clases populares, al poder tener a su alcance imágenes devocionales que hasta entonces le habían estado vetadas. El difundir la devoción fue por tanto el principal objetivo de las estampas religiosas, reproduciendo las imágenes que se veneraban en los templos, ermitas o santuarios, de ahí que la mayoría

* Universidad de Sevilla. Email: mmfm@us.es. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto I+D+i *Tres siglos de arte en el grabado (XVI-XVIII, estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques*. PID2019-104433GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ CARRETE PARRONDO, 1990: XXVIII.

de estas estampas se identifiquen como «verdaderos retratos», siendo, como afirma Carrete Parrondo, bien para ganar indulgencias o su protección contra las enfermedades o epidemias. El beneficio de las indulgencias a través del rezo delante de una estampa y la indicación expresa de las que tenía concedidas una determinada imagen es un fenómeno que se generaliza en el siglo XVIII, continuándose en el siguiente. Se trataba de hacer una traslación de la pintura o escultura a la plancha de cobre lo más exacta posible, por lo que se procura representar la imagen lo más parecida a la efigie titular, aunque a veces no esté exenta de modificaciones e incluso alteraciones. No se debe olvidar tampoco el valor económico que proporcionaban las estampas, encargadas por hermandades o congregaciones, pues con su venta recaudaban fondos para su sostenimiento y ayuda al culto². El adorno de estampas era común, a veces estas eran iluminadas a mano, aplicando el color con la técnica de la acuarela, se decoraban y bordaban con pasamanería o lentejuelas o se estampaban sobre tafetán o seda para darle más vistosidad y prestancia, convirtiéndose en un signo de distinción que, lógicamente, encarecía el producto. Con estos recursos sus propietarios daban mayor realce a la estampa, haciéndola diferente a las demás, a pesar de ser un arte seriado.

La mayoría de las estampas que se realizaron en España durante el siglo XVIII fueron de tema religioso, generalmente estampas sueltas de carácter votivo-devocional, siendo las advocaciones marianas la temática más abundante³. Tradicionalmente, el grabado español había estado supeditado a los libros impresos, por este motivo la estampa suelta se ha conservado en menor número. No obstante, en Sevilla la estampa devocional jugó un papel importantísimo en la difusión de algunos cultos a imágenes religiosas. Los promotores de las estampas fueron en la mayoría de las ocasiones los estamentos religiosos, principalmente órdenes religiosas y hermandades, aunque también en menor medida hubo promotores particulares, bien por devoción o por agradecimiento por una causa concedida. Por este motivo en la mayoría de las estampas se muestra una inscripción que acompaña a la imagen con el nombre de la persona o institución que encargó la obra, con la fórmula más común de «a devoción de». Aparte de advocaciones sevillanas más concretas se veneraban también otras de gran aceptación, con fama de milagrosas y de carácter más universal. La mayor parte de las personas que adquirían estas estampas lo hacían para su devoción particular, portándolas en forma de escapulario o guardadas en los devocionarios, pero también ocuparon un lugar preferente en sus viviendas. Las estampas se pegaban directamente en la pared, no como adorno, sino con el carácter protector que podrían ejercer sobre los moradores y sus bienes. En las casas más acomodadas si podían llegar a ser un adorno al enmarcarse y colgarse junto a las pinturas.

² CARRETE PARRONDO, 1990: XXIV.

³ MORENO GARRIDO, 2015: 36.

Fue en el siglo XVII cuando en Sevilla la estampa adquiere gran importancia, tanto en cantidad como en calidad, prolongándose en la siguiente centuria. La demanda de estampas propició que en la ciudad trabajara un nutrido grupo de grabadores locales o procedentes de otros lugares, afincados en la ciudad. No obstante, el panorama de los grabadores activos en Sevilla durante el siglo XVIII es muy desigual. Por una parte, en el primer cuarto del siglo, aunque todavía estaban activos pintores-grabadores como Matías de Arteaga y Alfaro y su hermano Francisco, Valdés Leal y sus hijos Lucas y María Luisa Morales, quienes realizaron un gran número de estampas devocionales, aunque la mayoría de ellas fechadas en los años finales del siglo anterior. A excepción de estos, en los primeros años del XVIII son muy pocos los grabadores que destacan entre los que se podrían citar Duque Roldán y Duque Cornejo o el capuchino fray Antonio de Madrid, especializado en estampas devotas, sin apenas interés⁴. El panorama se recuperó unos años más tarde con Domingo Martínez y Juan Valdés, ambos discípulos de Lucas Valdés. Pero sin lugar a duda el grabador más conocido de este periodo fue Pedro Tortolero, aunque no se dedicó a la estampa devocional.

En la segunda mitad del siglo el grabado experimentó un gran auge a nivel nacional, pasando a ser reconocido como oficio artístico, aunque en el caso de Sevilla siguió experimentando una progresiva decadencia. Muy poco se conoce de los grabadores Gabriel Díaz y Francisco Gordillo, del que se aportan nuevos datos sobre su paso por la Casa de la Moneda de Madrid y posteriormente a México, casado con una hermana de Diego San Román y Codina, uno de los estamperos e impresores más importantes de la segunda mitad del siglo en Sevilla. En estos años se pone en marcha en la ciudad la academia de Bellas Artes, a imitación de la madrileña y la valenciana, que comienza a funcionar en 1771 bajo el título de escuela de las Tres Nobles Artes, aunque la enseñanza del grabado en esa institución no comenzará hasta 1802. En la fundación intervinieron dos de los grabadores más importantes de este periodo: Manuel López Palma, desgraciadamente muerto prematuramente en 1777 y el citado Diego de San Román y Codina, pintor, grabador, impresor y estampero, con una amplia producción de imágenes devocionales sevillanas entre 1743 y 1797⁵. Van a ser estos últimos los que dediquen su actividad casi en exclusiva a la estampa devocional mariana, parcela ampliamente representada en Sevilla.

Louis Réau establece dos tipos iconográficos de la Virgen en el arte occidental, con una clara distinción conceptual e iconográfica. Apunta a que la Inmaculada es la Virgen antes de su nacimiento, «que existía en el pensamiento de Dios antes del comienzo del mundo [...], descendiendo del cielo a la tierra para redimir la falta de Eva». De esta manera se opone a la Virgen de la Asunción que, por el contrario, después

⁴ GALEGO, 1979: 256.

⁵ RODRÍGUEZ-MOÑINO, PÉREZ DE GUZMÁN, 1954: 89.

de su muerte asciende desde la tierra hacia el cielo. La Inmaculada Concepción es por tanto enteramente diferente a la Maternidad virginal y a la Asunción, con las cuales se la confunde constantemente e incluso, a veces, experimentó elaboraciones híbridas, fusionándose imágenes de la Asunción con las de la Concepción, a pesar de sus diferencias iconográficas⁶. Mucho se ha hablado y escrito sobre la defensa y proclamación de María Virgen, como Purísima e Inmaculada Concepción, declarado dogma de fe por la Iglesia Católica el 8 de diciembre de 1854. En el antiguo Reino de Sevilla, desde los albores del siglo XIV ya se registra la fiesta de la Concepción con su octava, si bien sus primeras representaciones iconográficas se pueden fechar a finales del siglo XV o inicios del XVI.

Es precisamente en el siglo XVI cuando se empieza a propagar la devoción a la Inmaculada, así como otras advocaciones, alentada la primera por los franciscanos, extendiéndose a lo largo del siglo a otras órdenes, como carmelitas, mercedarios y jesuitas que hicieron frente común contra los dominicos, fieles a los dictados de la gran figura de su orden, Santo Tomás de Aquino. En las primeras décadas del siglo XVII las antiguas confrontaciones teológicas debatidas en la Sorbona tuvieron un nuevo escenario en Sevilla, y en esta ocasión la controversia salió a la calle, tomando parte de ella toda la ciudad. El problema surgió en septiembre de 1613 cuando un fraile dominico afirmó en un sermón que «La Virgen fue concebida y luego santificada». Esto provocó una gran conmoción a la que se opusieron todas las demás órdenes religiosas e incluso el cabildo eclesiástico y el mismo arzobispo D. Pedro de Castro, que reaccionaron inmediatamente en contra y ordenaron funciones de desagravio, tomando parte activa el pueblo, organizándose una solemne procesión a finales de 1613 que salió del Sagrario y recorrió toda la ciudad cantando los populares versos encargados por el canónigo Mateo Vázquez de Leca al poeta Miguel Cid: «Todo el mundo en general / A voces reina escogida, Diga que sois concebida / sin pecado original»⁷.

A lo largo del siguiente año siguieron las fiestas en casi todas las parroquias y pueblos sevillanos, entusiasmo que quedó reflejado en la pintura que Juan de las Roelas pintó en 1616, donde una multitud de personas se arremolina a los pies de la Inmaculada. El lienzo lleva multitud de leyendas aclaratorias de los personajes o de los símbolos que se representan y el más largo explica el contenido de la representación: «En el año del Señor de 1615, a 29 de junio [...] todos (pueblo, nobles y eclesiásticos) iban alabando la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora». Esta devoción fue creciendo y perpetuándose en el tiempo, como demuestra la pintura anónima conservada en la Catedral de Sevilla, fechable en la segunda mitad del siglo XVII, donde se representa el altar levantado para su veneración en la consagración de la iglesia del Sagrario.

⁶ DURÁN HERAS, 2001: 43-82.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1983: 56.

La iconografía inmaculista ha sido suficientemente estudiada y son numerosísimas las representaciones pintadas y esculpidas, hecho que propició una amplia producción de estampas. Pero las devociones marianas en Sevilla no quedaron limitadas a la Inmaculada Concepción, siendo conocida la ciudad como la «Tierra de María Santísima» al ser muy amplia la devoción y advocaciones marianas en la ciudad. En el siglo XVIII cada barrio y cada puerta de la ciudad tenía su patrona, aunque muchas de ellas no son exclusivamente sevillanas, sino que reciben culto en otras poblaciones. Quizás, la única genuinamente sevillana sea Nuestra Señora de las Madejas, que recibe su nombre de la alcantarilla o puente que cruzaba el arroyo del Tagarete, título estrechamente unido al lema *no-madeja-do* que Alfonso X concedió a la ciudad.

Sánchez Herrero recoge hasta ciento treinta y tres advocaciones marianas en Sevilla y su provincia, que las agrupa conforme a lo que representan, de las que Hernández Díaz estableció fundamentalmente cinco temas relacionados con la Virgen: la Concepción Inmaculada, la Encarnación, la Maternidad, la Dolorosa y la Asunción, representaciones que se recogen por igual en las estampas devocionales sevillanas⁸. Esta pluralidad de advocaciones de María era recogida por Gonzalo de Berceo ya en el siglo XIII en las loas en honor de la Virgen María, recogidas en su obra titulada *Milagros* cuando dice «No existe nombre alguno / que del bien no provenga / que de alguna manera / con ella no se avenga [...]. Más serían los nombres / que de ella leemos / que las flores del campo / mayor que conocemos»⁹.

El interés por difundir las devociones marianas sevillanas quedó recogido en la obra del abad Alonso Sánchez Gordillo quien redactó, en torno a 1630, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, obra que no vio la imprenta, trasladada con adiciones en los primeros años del siglo XVIII por el canónigo Ambrosio de la Cuesta, y nuevamente copiada en 1737 por un escritor anónimo¹⁰. En la copia de 1707 del canónigo Cuesta incluyó una serie de estampas grabadas de diferentes autores, todas ellas posteriores al texto de Sánchez Gordillo. En el Memorial Gordillo recoge todas las noticias referentes a las devociones de la población hispalense que hasta su tiempo se conocían, tanto orales como documentales, con el interés manifiesto de compilarlas y darlas a conocer al gran público. En el prefacio de su manuscrito queda claro que su interés está en refrescar la memoria de los fieles e incitar a las devociones que siempre habían existido en Sevilla. Para Sánchez Gordillo el acendrado culto a la Virgen estaba presente en Sevilla desde su catedral, bajo la advocación, como tantas otras seos, de la Asunción de Nuestra Señora, contabilizando en su interior más de diecisiete capillas y altares dedicados a la Virgen María, devoción que se reparte por toda la ciudad en parroquias y órdenes religiosas, con diversos títulos y devociones.

⁸ SÁNCHEZ HERRERO, 2002: 11-40.

⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1986: 11.

¹⁰ SÁNCHEZ GORDILLO, BERNALES BALLESTEROS, CUESTA, 1982.

Muchas de estas advocaciones seguían siendo muy frecuentes en el siglo XVIII, pero otras corrían el riesgo de olvidarse por lo que la estampa jugó un papel fundamental en la difusión de esas devociones, de las que nos limitaremos a dar solo algunos ejemplos. De las advocaciones más antiguas están las de época de Fernando III el Santo, imágenes entronizadas que se representan sentadas con el Niño en los brazos. A este tipo corresponde la Virgen de la Sede, titular de la catedral hispalense y cuyo retablo mayor preside. Se grabó una estampa, de gran calidad en el dibujo, en los últimos años del siglo XVII, utilizándose la misma plancha de autor anónimo durante los años siguientes. Reproduce fielmente la imagen de talla completa en madera de ciprés, recubierta con láminas de plata, obra del siglo XIII que se venera en su altar mayor. La Virgen está sentada y tiene al Niño entronizado sobre su pierna izquierda, mientras que en la mano derecha lleva una flor de plata.

La imagen está enmarcada en un registro oval rodeado de una profusa ornamentación vegetal y en los ángulos, enmarcados por orlas vegetales, se representan escenas alusivas a Sevilla como la Giralda; el escudo de la ciudad de Sevilla con Fernando III el Santo, San Isidro y San Leandro; un navío, alusivo a los viajes ultramarinos y a la importancia de su puerto; y las santas Justa y Rufina, protectoras de la ciudad. Este mismo modelo de estampa se repite a lo largo de los años, a excepción de pequeñas variantes como se aprecia en algunas aleluyas impresas en el siglo XVIII, donde cambia la tipología del trono.

Las aleluyas eran estampas muy populares y frecuentes, vinculadas con las fiestas religiosas. Arrojadadas por el aire al paso de las procesiones o en el interior de los templos, suelen ser de menor tamaño que las estampas e incluir, como ésta de la Virgen de la Sede, la palabra aleluya o «alleluia». En muchas ocasiones se estampaban en papel de colores, con objeto de dar mayor vistosidad cuando eran arrojadas por el aire en las grandes solemnidades¹¹.



Fig. 1. Anónimo, *Aleluya de la Virgen de la Sede*
Fuente: Colección particular

¹¹ PORTÚS PÉREZ, VEGA, 1998: 289.

De similares características y cronología es la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de su archidiócesis. La virgen de los Reyes presidía su altar dentro de un chapitel de plata, apoyado en cuatro columnas con batientes de madera chapeada del mismo material, guardado dentro de otro tabernáculo de plata de mayor tamaño, provisto de puertas de madera pintadas. Restos del chapitel gótico externo forma actualmente parte del retablo de la Virgen de los Reyes en la Capilla Real catedralicia. Así aparece reproducida en la estampa atribuida a Matías de Arteaga y fechada en la segunda mitad del siglo XVII, entronizada en el retablo ejecutado por Luis Ortiz de Vargas entre 1634 y 1649.

La imagen fue desde siempre vestidera, pero el desarrollo que tuvo la moda de vestir las imágenes en los siglos XVII y XVIII llevó a dictaminar al cardenal Niño de Guevara en el Sínodo de 1604 la prohibición o mesura en su exorno. La «imagen da Virgen que ten vestido cendal», mencionada así en la cantiga 292 de Alfonso X, se la representa a la moda de las damas de la corte de los Austrias, con vestidos realizados con aparatosos guardainfantes que daban un aspecto sumamente acampanado, con lo que el sillón queda oculto, pareciendo que la Virgen está de pie. Si comparamos la estampa de Arteaga con algunas aleluyas de la Virgen de los Reyes de mediados del siglo XVIII, se puede apreciar que apenas ha cambiado el gusto, aunque el vestido pasa de ser menos acampanado, suavizando de esta forma un poco la aparatosa figura, aunque pese a ello aún sigue ostentando un aspecto estante más que sedente. Representa el tipo de imagen de devoción mariana más frecuente del siglo, con sus lujosos vestidos rígidos, que daban a la figura esa silueta cónica —de ahí su popular denominación de imágenes «de alcuza», por asemejarse su silueta a ese recipiente, modelo muy frecuente desde el siglo XVII y que se mantendrá hasta bien entrada la centuria siguiente, aspecto que se aprecia en otras muchas estampas marianas como la Virgen de las Aguas que se venera en la iglesia del Salvador, tallada por Diego de San Román y Codina en 1780.

No va a ser hasta mediados del siglo XIX, con las estampas de José María Martín cuando se fije el modelo iconográfico de la Virgen de los Reyes, que con pocas variantes ha llegado hasta la actualidad.

Un gran cambio en la iconografía mariana se produce a partir del siglo XVI pues se abandona la imagen de la Virgen sedente con el Niño apoyado en el lado izquierdo por la imagen de pie, Virgen Hodigitria, como guía y conductora de Jesús. Advocaciones también muy queridas por los sevillanos como la Virgen de la Antigua, Rocamador, Coral, del Madroño, de los Remedios, de la Cinta o la del Reposo, que se veneran en la catedral. La Virgen del Reposo o «Horabuena lo pariste», que recibe culto en el trasaltar mayor de la catedral, obra de Miguel Perrin, hacia 1522. Su advocación se relaciona con el fervor que le profesó el venerable padre Fernando Contreras (1470-1548). No obstante, en el imaginario popular quedó con la segunda advocación que, según la leyenda popular, se debe a que un judío increpaba a la imagen diciendo «Noramala lo



Fig. 2. Diego de San Román y Codina,
Virgen de las Aguas
Fuente: Calcografía Nacional

pariste» y una vez juzgado por la Inquisición y arrepentido, el inquisidor Fernando de Valdés para eliminar la memoria de esa blasfemia concedió cuarenta días de indulgencia a quien la invocara diciendo «En buena hora lo pariste». Las estampas reproducen la dulzura de la obra original con la Virgen que mira al Niño dormido sobre su brazo derecho. Fue muy popular, pues a ella se encomendaban las embarazadas para tener un buen parto¹². Dada la gran devoción popular, muchas de estas estampas se enmarcaron y decoraron con aplicaciones de lentejuelas y pasamanería, como las que se conservan en el monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla.

Asimismo, la Virgen de la Hiniesta, patrona del Ayuntamiento de Sevilla desde 1649, gozó de gran devoción. Veneración casi en exclusiva de la ciudad de Sevilla pues solo se conoce otra imagen con el mismo nombre en un pueblo cercano a Zamora. Se trataba de una imagen de talla completa de autor anónimo que en el barroco sufrió notables mutilaciones para ser vestida con ropas. La Madre porta en su mano derecha una manzana, que remite a María como la nueva Eva. Dicha manzana aparece rematada por una rama de hiniesta, que recuerda el origen legendario de su advocación, pero que en los grabados del XVIII se reinterpreta y es sustituida a veces por un orbe. En 1681

¹² LAGUNA PAÚL, 2022: 103.

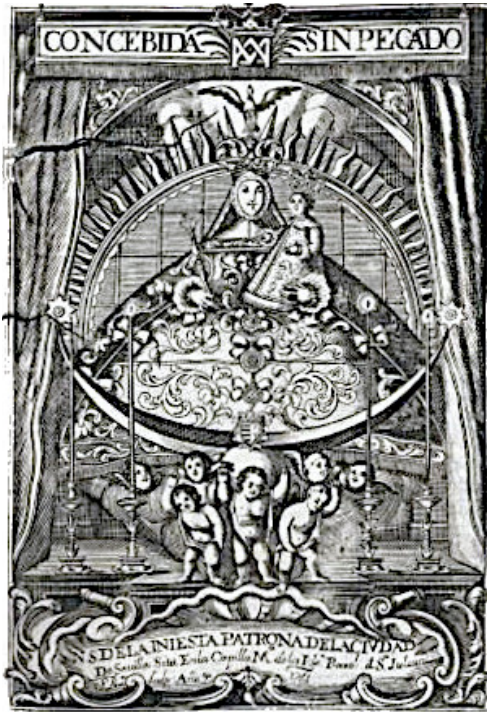


Fig. 3. *Virgen de la Hiniesta*
Fuente: Calcografía Nacional

Lucas Valdés grabó una estampa en folio, donde se la representa con lujosas vestiduras, con verdugado o tontillo según la moda de la época, pues la talla gótica no había escapado a la nefasta moda de las telas. Está dispuesta sobre una peana con ángeles, con la luna a los pies y una gran ráfaga de rayos rectos y ondulantes. Este grabado se encuentra recogido en la obra del abad Gordillo, anteriormente citada y sirvió de modelo estilístico para otros posteriores, especialmente para los del siglo XVIII. En este se aprecian especialmente los efectos de luces y sombras y la profundidad en el camarín con un fondo transparente de cristal para dar efecto de luminosidad.

Pero sin lugar a duda una de las devociones más querida por los sevillanos fue la de la Virgen de la Antigua. Desde fines del siglo XVI, para la difusión de la fe por tierras orientales, los jesuitas propagaron esta advocación, utilizando principalmente para ello los grabados flamencos. El de máxima calidad dedicado a la Virgen de la Antigua fue el editado por Felipe Galle y ejecutado por Jerónimo de Wierix, que servirá de modelo para las posteriores representaciones. Durante el siglo XVIII la devoción a la Virgen de la Antigua alcanzó su mayor apogeo y el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona promovió toda la reforma barroca en su capilla de la catedral hispalense. Es una pintura mural que preside su capilla y se la representa de pie en posición frontal con el Niño en brazos, vestida con túnica blanca-dorada y en su mano derecha sostiene una rosa blanca. En la

zona superior, por encima de sus cabezas se sitúan tres ángeles. El central abre una filacteria en la que se lee *Ecce María venit*. Los otros dos, a ambos lados, sostienen una corona sobre sus cabezas que, en 1929, cuando su coronación canónica, se reprodujo en oro y pedrería. En la zona inferior derecha, junto a los pies de la Virgen, aparece arrodillada una pequeña figura femenina vestida de negro, en actitud orante que ha sido identificada con D. Leonor de Albuquerque.

Una de las estampas más antiguas de esta imagen es la xilografía que se encuentra en la colección de Antonio Correa en la Calcografía Nacional. Los grabados en madera no se solían firmar y cuando así era solo se hacía con las iniciales como en este caso que presenta las iniciales M. A. T., sin haber sido posible su identificación. La representación iconográfica de esta advocación es una de las que menos cambió a lo largo de los años como se aprecia en la estampa realizada en 1766 por Francisco Gordillo, donde, además de los elementos ornamentales de la orla, coloca sobre la corona de la Virgen que sostienen los ángeles un querubín con una filacteria donde se lee «Ave María». En la parte inferior de nuevo aparece la advocación y el lugar donde recibe culto «N.S. DELA ATIGVA dela S.Y./ Patriarcal d Sevilla». Gordillo renovó la matriz de la que se hicieron numerosas copias, apreciándose un mayor descuido en el dibujo, en ocasiones con el fondo blanco, sin el rayado de otras estampas.



Fig. 4. Francisco Gordillo, *Virgen de la Antigua*
Fuente: Calcografía Nacional



Fig. 5. Anónimo. *Aleluya de la Virgen de la Antigua*
Fuente: Colección particular

Asimismo, a devoción de un devoto grabó nuevamente una estampa en 1778, donde simplifica al máximo la imagen, pero da gran protagonismo a la orla que la rodea. También otra estampa anónima sigue la misma iconografía, pero la leyenda de la filacteria que porta el ángel sobre la cabeza de la Virgen está en latín «ECCE MARIA VENIT». El siglo XIX marcó el ocaso de la devoción. Como podemos observar, iconográficamente no cambia a lo largo de los años. Si es cierto que la estampada por Wierix es más rígida con la mirada baja, mientras que la original presenta una mirada más dulce que dirige al espectador y es la que reproducen los estamperos sevillanos. La figura de la orante por regla general no se representa en las del siglo XVIII, excepcionalmente se reproduce en una aleluya conservada en la catedral, donde destaca la importancia de las orlas vegetales de guirnaldas, flores y cornucopias, combinadas con la decoración de tarjas, características de las estampadas en Sevilla.

Partiendo del modelo iconográfico de la Virgen de la Antigua se veneran en Sevilla otras imágenes que fueron ampliamente estampadas como la Virgen de Rocamador, en la iglesia de San Lorenzo y la del Coral de San Ildefonso, los originales igualmente pinturas murales, que comparten también la devoción de los sevillanos. Rocamador tuvo un importante repunte de su devoción durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo en este último cuando se fusionó con la Hermandad del Rosario de Rocamador. A estas hay que sumar en la segunda mitad del siglo XVIII la Virgen del Amparo que alcanzó



Fig. 6. Diego de San Román y Codina, *Virgen del Amparo*
Fuente: Calcografía Nacional

una gran devoción y que se vio plasmada en multitud de estampas, realizadas por estamperos de gran prestigio como Amat o San Román y Codina, este último miembro de una familia de impresores sevillanos muy activos, que difundieron a través de la imprenta un gran número de estampas. Esta devoción que venía desde antiguo se incrementó tras el terremoto de 1755, conocido como de Lisboa. A su intersección se le atribuyeron las escasas consecuencias que tuvo el terremoto en la ciudad de Sevilla y por ese motivo se hizo el Voto de Acción de Gracias que aún hoy se sigue realizando.

Otras muchas advocaciones se grabaron y se difundieron a través de la estampa que haría interminable esta relación, que ni pretende ni puede ser exhaustiva, por su gran extensión, surgiendo incluso a principios del siglo XVIII nuevas advocaciones, como la devoción a la Divina Pastora o la Divina Enfermera.

En definitiva, podemos concluir destacando la importancia de la estampa como vehículo para mantener las devociones marianas sevillanas más arraigadas y valorar su pervivencia u olvido. Pero también para documentar la evolución iconográfica que experimentaron esas imágenes a lo largo de los años, así como el análisis de un importante repertorio de motivos decorativos, reflejo del gusto de una época y testimonio del proceso de cambio que se opera en los usos ornamentales a lo largo de los años. Las orlas de las estampas, contribuyeron a difundir el repertorio ornamental de acantos, laureas y rocallas, motivo este último que triunfa en la segunda mitad del siglo XVIII. Caracterizada por sus formas asimétricas y caprichosas, que admite infinitas posibilidades compositivas, como se aprecia en otras manifestaciones artísticas de la época, caso de la platería o las yeserías, la rocalla va a ser la gran protagonista de las orlas o enmarques de las estampas de la segunda mitad del siglo XVIII, motivo que alcanzó una rápida difusión a través de la circulación de grabados franceses y alemanes. Fueron las estampas grabadas por Diego de San Román y Codina y Francisco Gordillo, burilista este último más desigual en la ejecución, los máximos exponentes en el uso de la rocalla en las estampas marianas.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRETE PARRONDO, Juan (1990). *Estampas. Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento Área de Cultura.
- DURÁN HERAS, María Ángeles (2001). *El programa epistémico del Arte (Notas sobre iconografía mariana)*. In RADL, R., ed. *Cuestiones Actuales de Sociología del Género*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 43-82.
- GALLEGO, Antonio (1979). *Historia del grabado en España*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1983). *Iconografía mariana hispalense en la época de Murillo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Arte Santa Isabel de Hungría.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1986). *La Iconografía Mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LAGUNA PAÚL, Teresa (2022). *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Arte Hispalense.

- MORENO GARRIDO, Antonio (2015). *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX: Trescientos cincuenta y siete grabados*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- PORTÚS PÉREZ, Javier; VEGA, Jesusa (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RÉAU, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio; PÉREZ DE GUZMÁN, Lede (1954). *Diego de San Román y Codina, estampero sevillano del siglo XVIII (1743-1789). Noticia y catálogo de su obra*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 58, 89-100.
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alfonso; BERNALES BALLESTEROS, Jorge; CUESTA, Ambrosio de la (1982). *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Patronato Ricardo Cantu Leal del Consejo General de Hermandades.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (2002). *Advocaciones marianas de la ciudad de Sevilla*. In DONCEL, Juan Aranda. *Las advocaciones marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, vol.1, pp. 11-40.