

El retablo cerámico de la Inmaculada

Convento de la Concepción de Marchena

(Hernando de Valladares, 1623-1628 c.)

1.- Un reclamo visual del siglo de oro

Este panel de azulejos fue concebido como un reclamo visual del propio convento, al atraer la mirada hacia la imagen de María Inmaculada, su titular, y al mismo tiempo, dada la importancia y proporción otorgada a los escudos, nos delata algún rasgo de la mentalidad de los fundadores y protectores de la orden que lo regenta. La ubicación del panel sobre la portada de acceso al compás de las clarisas es además una llamada de atención sobre la presencia de un cenobio en un contexto donde podía quedar prácticamente desapercibido, al situarse excepcionalmente en el interior de un palacio ducal, cerca de la casa



1. Portada del compás y retablo cerámico

de campo (guadarnés, caballerizas, pajar etc.) y prácticamente oculto por la importante volumetría del templo mudéjar del siglo XIV de Santa María de la Mota, capilla palatina de los Ponce de León desde la creación del señorío en el siglo XIV.

Por otra parte es, igualmente, una declaración de la voluntad ducal de defender lo que todavía era la "pía opinión" sobre la Inmaculada Concepción, como expresan los tres escudos parlantes de la base, dos de los marqueses cofundadores, y el franciscano, como si se tratase de iniciar un nuevo mandato señorial con la defensa del misterio de la Inmaculada y el apoyo a la orden franciscana. En 1631 este convento de clarisas, que había sido fundado en 1623, fue trasladado desde la villa al interior del palacio, lo que supuso una primera apuesta del IV duque de Arcos para convertir la alcazaba de Marchena en una verdadera ciudadela espiritual, donde ya existía la iglesia palatina de Santa María de la Mota, a lo que añadiría posteriormente, tras el desastroso virreinato de Nápoles, un convento de Capuchinos en 1651, convirtiendo finalmente su palacio y alcazaba, en una verdadera ciudad convento como la llamaría Chueca Goitia. Si tratamos de comprender el significado y la función de este panel cerámico será necesario analizar la fundación, su contexto y las características del patronato señorial y su especial relación con la devoción a la Inmaculada, para finalmente terminar con el estudio histórico y artístico concreto del panel de azulejos.

2. El convento de la Concepción de Marchena ("Santa María la Chica")

Este convento de religiosas recoletas de San Francisco fue fundado en 1623 por los todavía marqueses de Zahara (título propio de los herederos del ducado de Arcos), Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, y su esposa, Ana Francisca Fernández de Córdoba y Aragón, hija del IV mar-



2. Panel cerámico de la Inmaculada. Hernando Valladares

qués de Comares, quienes a partir de 1630 serían los IV Duques de Arcos y más tarde virreyes de Valencia y de Nápoles. Aunque la iniciativa de fundar había partido de una vecina de Marchena, doña Catalina de Góngora, su promotora inicial. Se trata de una fundación muy modesta como indica su apelativo popular, ya que la villa contaba desde el siglo

XV con otro gran convento de clarisas en el arrabal. El entonces fundado, daba servicio a la casa ducal, acogiendo a las mujeres de su estirpe, sirviendo como espacio de retiro femenino complementario. Tenía acceso a la capilla palatina de Santa María, donde se conserva un coro alto conventual, contiguo a la tribuna ducal, donde las monjas participaban de las funciones y ceremo-

nias principales de la casa.

Su origen y desarrollo no fue ajeno a la tendencia de apropiación señorial de los patronatos conventuales, algo común en los señoríos españoles (ATIENZA 2008, 79-116). En este caso Catalina de Góngora y sus primas, que deseaban retirarse a un convento, hicieron donación de su caudal para el convento, pero al no ser suficiente, requirieron una aportación semejante de los marqueses de Zahara y lógicamente la protección ducal. Tanto las fundadoras iniciales como los marqueses, se reservaron una serie de plazas para enviar al convento algunas doncellas sin dote de su linaje. Catalina de Góngora se aseguró la presencia perpetua de una monja de su familia:

" que siempre aya en el dicho convento una monja de mi linage, sin docte, e porque mi desseo es, e lo a sido siempre que siempre le siga la que conmigo estuviere más cerca en grado de parentesco siendo pobre y virtuosa."

De la misma manera los marqueses, se reservaron dos plazas:

"avemos de nombrar y presentar tres monjas que entren en él, y una de ellas a de ser del linage de doña Catalina de Góngora Gil, vezina desta villa y las otras dos las personas que nosotros quisiéremos" (SNAHN, Osuna .L. 171-3).

Así, en una especie de simbiosis, las promotoras conseguían la viabilidad del proyecto y su continuidad con la protección de los Ponces de León, mientras que la casa ducal aprovechaba el primer impulso económico y cuando pudiesen completarían las rentas del convento. De igual manera el convento le reportaba a la casa ducal un beneficio espiritual y una imagen de generosidad y servicio a la comunidad. Las motivaciones ideológicas y de mentalidad de los fundadores, son claramente diferentes, doña Catalina pretende su recogimiento y perfección espiritual, junto a unas vecinas y parientes, asegurándose que otras mujeres de su linaje les puedan seguir. Mientras que los marqueses de Zahara se ven con la obligación moral de fundar por la dignidad de su rango y los privilegios que ostentan como herederos de una casa tan noble:

(...) que por quanto cada uno de nos, por si, tuvo y a tenido deseo y voluntad de hazer algún servicio a Dios, nuestro Señor, y a la Virgen Santísima, su Madre, fundando un convento (...) y como este desseo fue muy grande, en cada uno, luego que su Divina Magestad fue servido de juntarnos en matrimonio, lo avemos continuado y tratado con particular devoción y pedido a Dios, Nuestro Señor, nos haga merced de disponello para que en el principio de nuestra vida le hagamos este servicio procurando merecerle, se tenga por servido de acetarlo. (SNAHN, O. L. 171-3).

También se expresan otros motivos para fundar:

(...) cumpliendo la voluntad de su divina palabra de dar ciento por uno, nos onre y haga



3. Escudos de los promotores del convento, los Marqueses de Zahara y de la Orden Franciscana.

merced y nos de la sucesión en la casa de Arcos para que por ella sea glorificado y se conserve la sucesión y parece que su Divina Magestad no solo ha dispuesto nuestra voluntad al cumplimiento de este deseo que ya tenemos resuelto, sino que también ha movido el corazón de Doña Catalina de Góngora Gil, donzella, vezina desta villa de Marchena para que ayude a esta obra con su hazienda (...) (SNAHN, O. L. 171-3).

Pretenden hacer una buena obra, al tiempo que procuran asegurarse la protección divina para la sucesión legítima de la casa, fundamento de la continuidad de los señoríos y que confiesan tenerla asegurada. Otros detalles de las escrituras procuran que la fundación llegue a buen término y que no se utilicen mal los recursos. Así las reservas que hace Doña Catalina que obligarían a la devolución de sus bienes en el caso de que el convento no siguiera adelante, o la liberación condicionada de la esclava Rufina, que no deberá ser vendida para usar el dinero en el convento, sino empleada como portera o sirviente del mismo. Los marqueses imponen también reservas para el caso de que final-mente la obra no concluyese en los términos prescritos.



4. Escudo del marqués don Rodrigo Ponce de León

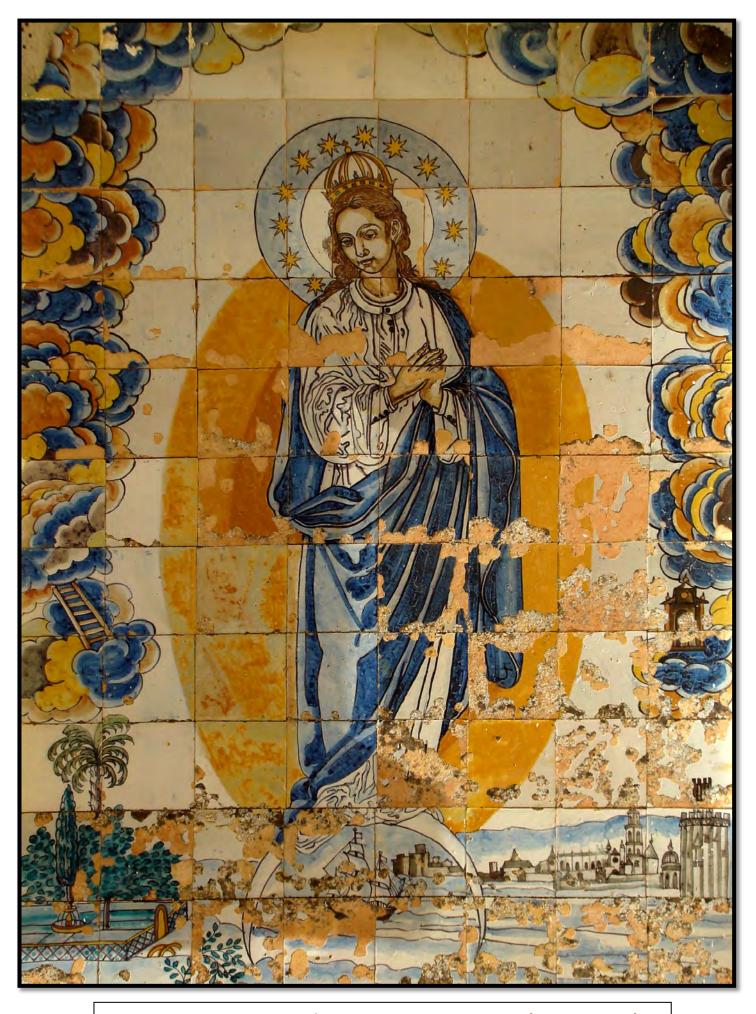
Se dedica a la Inmaculada Concepción en el momento más intenso del debate concepcionista y escogen a las Recoletas Descalzas de San Francisco, para poblar el convento, abiertamente favorables al inmaculismo, al igual que designan a los estrictos franciscanos del convento rural de Santa Olalla para su dirección espiritual. Primeramente el convento se instaló en la ermita de San Lorenzo, luego pasaron a la casa del Ave María en 1628 y finalmente se ubicó en una serie de dependencias del propio recinto ducal en 1631. A este momento corresponde, por tanto, la portada de acceso al compás y la colocación definitiva del panel de azulejos que estudiamos.

3. La devoción a la Inmaculada, una constante en la historia del ducado de Arcos

En la villa ducal de Marchena la fiesta y la octava de la Inmaculada se celebraban desde tiempo inmemorial (RAVÉ 2008, 47-81).

Probablemente esta inclinación concepcionista de la villa, de sus señores y en general del conjunto del ducado se podría relacionar con el origen del linaje de los Ponces, descendientes de la casa real de Aragón, donde la fiesta de la Inmaculada tiene antecedentes medievales. Se puede rastrear esta devoción en casi todos los testamentos de los miembros de la casa (CARRIAZO, 2003), así la fiesta se menciona en el Testamento de Pedro Ponce de León, I Conde de Arcos (1448) y en el de Juan Ponce de León, II Conde de Arcos (1469). En el testamento del más prestigioso personaje de la casa, Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz (1492), se puede comprobar que la fiesta se ha generalizado en todas las villas y lugares de su estado, al igual que las donaciones ducales para extender la devoción en todas los templos del señorío dedicados a la Virgen o en los principales de cada una de sus villas. En 1525 podemos confirmar la costumbre, ya entonces inmemorial, de decir una misa a la Inmaculada todos los miércoles, sufragadas por la casa ducal. La duquesa Isabel Pacheco establece también una misa mensual dedicada a la Concepción. Y en el testamento del primer Duque de Arcos (1530) se menciona un voto para fundar un convento de monjas concepcionistas que no se llegó a llevar a cabo al ser conmutado por el apoyo ducal a la fundación del convento dominico de San Pedro Mártir. En 1547 el II duque ordena:

«que se gaste en la fiesta hasta en cantidad de mill mrs. que se suelen gastar en cada un año en la fiesta que se hace en esta villa de



5. Inmaculada Concepción. Hernando de Valladares (1623-1628 c.)

N^a S^a de la Concepción que es de a ocho de Diciembre de cada un año» (CARRIAZO, 2003).

Más tarde, en el colegio jesuita de la Encarnación de Marchena, los duques apoyarán el programa concepcionista de su retablo mayor inaugurado en 1610. Como ya había intuido el profesor Jonathan Brown el retablo está plagado de claras alusiones concepcionistas, gracias a las pinturas de Roelas y Alonso Vázquez (BROWN, 1995). Probablemente la fiesta más trascendental relacionada con la Inmaculada fue el Juramento del clero, del cabildo y toda la población, presididos por el III Duque, el 4 de septiembre de 1616 en Marchena. Concluyéndose finalmente con procesión y fiesta de toros, todo ello en el contexto de las manifestaciones a favor del misterio de la Inmaculada que se desarrollaron en toda la provincia y que tuvieron como origen las disputas teológicas entre franciscanos y dominicos, que marcaron también las acciones, fiestas, sermones y fundaciones que se promovieron en los diversos patronatos ducales.

La consolidación de la devoción a la Inmaculada coincide con la fundación del convento de la Concepción en 1623 cofundado por el IV duque, que también promoverá su traslado al palacio en 1631, como hemos visto. Más tarde, el mismo duque también renovó el juramento ducal, en 1653, haciéndose eco de los apoyos de la corona al inmaculismo (SNAHN, O. C.127, D.202-204). Finalmente la identificación de la devoción con una imagen se hará a partir de la fundación de una capellanía por parte del V duque Francisco Ponce de León en 1673 y del encargo de una escultura a Pedro de Mena y Medrano (SNAHN, O. L 127 nº11) que le diese cuerpo. Las vicisitudes de este encargo y de esta imagen hicieron que no llegara a Marchena hasta mucho después de la defunción del artista (1688), tras su conclusión por Miguel de Zayas en 1692 (RAVÉ, 1990, 455-463). La capilla estaba situada en la nave del evangelio de Santa María y se le construyó un retablo encargado a Tomás Guisado, conservado todavía, junto con la escultura en la parroquia de San Iuan.



6a. Inmaculada. Hernando Valladares

Retablo Cerámico



6b. Inmaculada. Francisco de Pacheco.
Pal. Arz. Sevilla. Fot. Daniel Salvador

4. El retablo cerámico de la Inmaculada

Este panel de azulejos permite calibrar la decisiva influencia de la gran pintura del siglo de oro en la cerámica pintada, ya que es una transcripción casi exacta del lienzo de Pacheco que se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla, fechada por diversos autores entre 1617 y 1620 (FALCON, 2018) y, que sigue al pie de la letra sus propias recomendaciones frente a otras representaciones similares del propio pintor en las que mantuvo el tradicional color jacinto de la túnica, quizás por imposición de los clientes, por lo que hay que pensar en una producción genuina del pintor. Recordemos sus recomendaciones:

"A se de pintar, pues, en este aseadísimo Misterio esta señora en la flor de la edad, de **doze a treze años, hermosísima niña, lindos** y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro, en fin cuanto fuese posible humano pinzel".

"Hase de pintar con túnica blanca y manto azul... vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debajo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hecerlo claro,



7a. Vista de Sevilla como civitas dei. Hernando Valladares



7b. Vista de Sevilla como civitas dei. Pacheco. Fot. Daniel Salvador

transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible, la media luna con las puntas abajo" (PACHECO, 1990, 576-577).

En la Inmaculada de nuestro convento vemos, siguiendo a Pacheco, una joven con los atributos lauretanos, rodeada de un óvalo de sol "Sol, electa ut", con la luna a sus pies, Luna pulchra ut (Cant. 6, 10) con los extremos hacia abajo y la túnica blanca (Ap.7, 9) y con manto azul, según la visión de Santa Beatriz de Silva. Lleva también una aureola ornada con 12 estrellas, glosando las expresiones bíblicas: estrella de la mañana / estrella del mar (Num. 24, 17). Su número se suele relacionar simbólica-mente con las 12 tribus de Israel, con el colegio apostólico o con la Iglesia triunfante. La corona imperial, la señala como reina del cielo y en la parte baja del panel, se han reunido otros emblemas concepcionistas, formando un paisaje simbólico identificado con una vista de Sevilla idealizada, a modo de una Civitas Dei "Glorias se dicen de ti, Ciudad de Dios" (Sal 83, 10), como fue habitual en varias Inmaculadas del propio Pacheco, de Velázquez y de otros pintores de su tiempo.

A la izquierda, en la zona que correspondería a Triana, contemplamos un jardín cerrado, Hortus conclusus "Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada" (Cant. 4, 12), representado aquí con los cuatro canales propios de un patio de crucero andalusí y en cuyo centro se halla la fuente sellada, Fons signatus, "Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que del

Líbano fluyen (Cant. 4, 12). Al fondo se observa una masa arbórea, con similar vinculación a María: Virga Jesse "Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará" (Is. 11, 1). Además, en primer plano, por delante del jardín, aparece un arbusto que podría ser un olivo, Oliva speciosa "...como gallardo olivo en la llanura" (Ecle. 24, 14,19). También en el jardín aparece un ciprés "...como ciprés en el monte del Hermón. (Ecle. 24, 13) y una palmera "Como palmera me he elevado en Engadí (Ecle. 24, 14)" o "Florece el justo como la palmera" (Sal. 92, 13).

En la ribera de Sevilla se muestran los edificios más singulares de la ciudad, la torre del Oro está figurada como emblema de la torre de David, Turris David "Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos" (Cant. 4). La catedral viene a ser el templo del Espíritu Santo Templum Spiritus Sancti (1 Cor. 6, 19). Es posible que entre la torre del Oro y la catedral se haya representado también un pozo con edícula, Puteus aquarum viventium "...pozo de aguas vivas" (Cant. 4, 15). En el plano celeste, entre las nubes aparece la escala de Jacob "soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos". (Gen. 28, 12), María como vía de acceso al cielo. Y al otro lado aparece entre las nubes, la puerta del cielo: Porta caeli "¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!"(Gen. 28, 17). La «nave» surcando el río, simboliza a la Iglesia, o al alma fiel como navegación de la vida.



8a. Inmaculada H. Valladares. Detalle.



8b. Inmaculada de Pacheco. Detalle

Además de esta dependencia iconográfica, toda la composición está tomada de la pintura del palacio arzobispal citada: la disposición de la figura, la postura de las manos, la inclinación de la cabeza, su larga cabellera y el peinado, la colocación del manto e incluso el esquematismo caligráfico de los pliegues del mismo y de la propia túnica. Es como si al ceramista le hubieran encargado copiar directamente el cuadro y traspasarlo a la pintura de azulejos. Solo hay dos licencias apreciables el paisaje simbólico con los emblemas marianos de la letanía se ha recompuesto, colocando el jardín a la derecha, pero prácticamente sus elementos son iguales o semejantes.

El ovalo amarillo con el que se enmarca la imagen "rodeada de sol" está resaltada por otro más luminoso y blanco como en el cuadro. Las nubes de la pintura, algo más sombrías que en otras obras de Pacheco, se oscurecen también en Marchena con amarillos y azules, ante la dificultad de difuminar matices de grises. Solo le ha faltado representar los "resplandores" que desprende su rostro, posible renuncia del ceramista ante la dificultad de plasmarlos en cerámica. Tanta similitud, podría responder a un encargo concreto del promotor que exigiera copiar una imagen, muy estimada, quizás de su propia colección o también podría corresponder a una colaboración estrecha del ceramista con el pintor que hubiera cedido sus diseños, algo que igualmente debería investigarse. No es de extrañar que el pintor diese también bocetos de grutescos y de temas iconográficos al ceramista y lógicamente de imágenes figuradas. Tampoco se conoce la procedencia de la pintura de Pacheco, pudo ser de la colección ducal en cuyos inventarios aparecen registradas varias Inmaculadas o también podría ser del propio arzobispo Don Pedro de Castro, Vaca y Quiñones, por conservarse en el palacio arzobispal.

5. El taller de Hernando de Valladares y el panel de Marchena

El taller de Hernando de Valladares (FROTHINGHAM, 1969, 40-46) había heredado la primacía y muchos de los rasgos técnicos y estilísticos de obrador de Cristóbal de Augusta, de modo que a comienzos del XVII, Valladares era ya el ce-

ramista de referencia, sin apenas competencia en la ciudad, realizando trabajos para los principales conventos como San Pablo el Real, Regina, Santa Paula, San Agustín, capillas privadas, el Alcázar, las casas nobles, etc. Igualmente logró exportar sus obras a Córdoba, Lisboa, México o Perú (PLEGUEZUELO, 2020, 159-165). Su relación con los Ponces de León debió ser bastante estrecha como certifican los azulejos presentes en sus patronatos religiosos y recogidos en la documentación ducal, que abren la posibilidad de haber trabajado también para cualquiera de sus palacios.

Técnica y estilísticamente el ceramista, seguramente el propio Hernando de Valladares, ha sabido plasmar en nuestro panel el carácter primordialmente lineal y dibujístico del estilo de Pacheco, precisamente porque su propia técnica a base de líneas de manganeso separando los diferentes colores brillantes encajaba muy bien con la sencillez, claridad y plasticidad de la pintura de Pacheco, cuyo diseño previo es el armazón de su pintura. Esta línea algo gruesa y en ocasiones nerviosa, a diferencia de la seguridad de Pacheco, era la habitual en el taller de Hernando de Valladares, por lo que ya había sido atribuido a su obrador en diversas ocasiones (PLEGEZUELO 1989/ ARENILLAS 2008 81-101/, RAVÉ 2019). A estos estilemas que lo delatan suficientemente, debemos añadir un documento inédito de 1630, que muestra la relación entre los duques de Arcos y Hernando de Valladares como habituales suministradores de estas piezas cerámicas y resulta ser contemporáneo a la instalación del Convento dentro del palacio, y del panel en la fachada del mismo:

(...) dar a Fernando de Valladares, vezino de Triana, dozientos reales que valen seis mill y ochocientos mrs. los quales son por 300 azulejos, setenta y cinco alizares y ciento y cinquenta adeseras (A.H.N. Sec. Osuna. Cartas. L. 550-76).

Este pago del IV duque a Hernando de Valladares en 1630 nos describe diferentes piezas cerámicas destacando un lote de 300 azulejos, más una serie de aliceres, adeseras o guardillas, que confirman la continua presencia de los Valladares como proveedores de la casa ducal, en una fecha muy cercana a la que po-

demos asignar a nuestro panel. El documento no permite identificar un trabajo indefinido con este panel. Sin embargo, los duques de Arcos y los Valladares están relacionados con las decoraciones cerámicas de otras instituciones de patronato ducal como el claustro y convento de san Agustín de Sevilla, panteón de los Ponces de León en Sevilla, parte de cuyos azulejos se conservan hoy en el palacio de la condesa de Lebrija mostrando el escudo ducal y fechados en 1610. Tras el fallecimiento de Hernando, sus hijos seguirán trabajando para Don Rodrigo en otras obras como los conventos de Santo Domingo de Marchena en 1638 y el de Regla en Chipiona de 1640.

El análisis formal de los escudos de nuestro panel, comparados con los de San Pedro Mártir de Marchena (Santo Domingo) y Regla de Chipiona, que pertenecen a los mismos Duques, nos delatan un diseño más sencillo y clasicista que éstos últimos, con unas cartelas a base de cueros recortados como las que usaba el propio

Pacheco para sus manuscritos, sin las guirnaldas de laurel ni los remates leoninos de los más modernos. El detallado estudio heráldico realizado por Antonio Romero Dorapermite aligerar análisis do su (ROMERO 2013, 3-7). A la izquierda se sitúa el escudo de los Ponces de León, rematado por una corona de marqués, más sencilla, ornada de tríos de perlas y más estrecha que las coronas ducales de los monasterios de Regla y Santo Domingo, lo que delata su realización antes de marzo de 1630, fecha de la toma de posesión del ducado y lógicamente posterior al momento de la fundación del convento en 1623.

Es significativo que, sin embargo, el escudo franciscano se remate con una corona ducal, lo que indica claramente que el ducado protege a la orden por encima de los propios fundadores que todavía eran sus herederos y marqueses. Es decir, que el tercer duque, padre del fundador, dio permiso





9a. Escudo Ana de Aragón, Marquesa de Zahara. Marchena

9b. Escudo de Ana de Aragón duquesa de Arcos. Chipiona

a sus hijos para fundar y disponer de sus propios emblemas, reafirmando la ancestral protección de la casa de los Ponces a la orden franciscana plasmada en el escudo central con corona ducal.

El escudo de la marquesa consorte está muy mal montado, y lo hace hoy ilegible lo que confirma también el traslado, o los traslados, del panel anteriores a su montaje definitivo. Es un escudo muy complejo en donde destacan las armas de Aragón, León y Castilla, Sicilia etc., correspondientes a los Duques de Cardona, los Fernández de Córdoba, marqueses de Priego, Condes de Urgel, y marqueses de Comares.

Ciertos azulejos de patrón con decoración vegetal, que se han colocado sobre los escudos para rellenar, podrían ser también de los Valladares, pues piezas semejantes aparecen rodeando el zócalo de la capilla de la Virgen de Rocamador de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla y en los zócalos del claustro de Regla. Estos azulejos siguen modelos anteriores, quizás de Alonso García. En la colección Berardo de Estremoz se guardan algunos con un patrón parecido atribuidos con interrogantes a Alonso García (PLEGUEZUELO 2020, 160).

Por último, debemos prestar atención al dificultoso encaje del formato de este gran panel en el sencillo diseño de la portada del compás de la Concepción, rompiendo las líneas de la propia arquitectura hasta salirse de la moldura del remate y destruir la estructura original del dintel, señalando claramente que nun-

ca se realizó para esa portada donde resulta desproporcionado. Si a esto añadimos el detalle de las coronas marquesales (anteriores a 1630) se confirmaría la sospecha de que este retablo estuvo montado antes en cualquiera de los dos emplazamientos previos del convento: bien desde la fundación en la ermita de San Lorenzo en torno a 1623 o en la casa del Ave María entre 1628 y 1630, lo que centra su cronología entre 1623 y 1628, cronología que explicaría las diferencias estilísticas, técnicas y formales que muestra con respecto a los de los de Regla y Santo Domingo realizados al menos una década después, y que incluyen ya las coronas ducales sobre las armas de los duques consortes, claramente atribuibles al taller de los descendientes de Hernando de Valladares. La cronología de nuestro panel, en torno a mediados de la segunda década del XVII, lo acerca más a las fechas que se proponen para la pintura del Palacio Arzobispal.

Desgraciadamente el mal estado de conservación, debido a los sucesivos traslados se ha agravado con la permanente exposición a la intemperie y a la luz solar, por lo que está reclamando a voces una urgente restauración dado el valor artístico, histórico y cultural que tiene este conjunto. Es, sobre todo, un exponente de la difusión de la gran pintura del siglo de oro a través de la cerámica, un excepcional documento histórico del debate inmaculista sevillano y una expresiva imagen de la vinculación entre el régimen señorial, la mentalidad y la religiosidad barrocas.

Juan Luis Rave. Diciembre 2020

Bibliografía:

ATIENZA LÓPEZ, Ángela. "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna" en Investigaciones Históricas. Época moderna y contemporánea, Nº 28. Valladolid, 2008.

ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. "Nuevos conceptos estéticos para los espacios sagrados. Clasicismo en Marchena (1585-1642)". En XIV Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y Conventos. Celebradas del 7 al 10 de Octubre de 2008.

BROWN, Jonathan, Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII. Madrid, 1995.

CARRIAZO RUBIO, Juan Luis: Los testamentos de la casa de Arcos (1374-1530). Sevilla, 2003.

FALCÓN MARQUEZ, Teodoro: El Palacio arzobispal de Sevilla, Historia y Patrimonio, Sevilla 2018.

FROTHINGHAM, Alice Wilson. Tile Panels of Spain (1500-1650), New York, 1969.

PACHECO, Francisco: Arte de la Pintura, ed. Bonaventura Bassegoda i Huigas, Madrid 1990.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. Azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Padilla Libros. Sevilla 1989.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Un patrimonio compartido azulejos españoles en la colección Berardo" en 800 años de Historia do azulejo, Estremoz 2020.

RAVÉ PRIETO Juan Luis: "Notas sobre una obra póstuma de Pedro de Mena". Pedro de Mena y su época. Málaga 1990, pp.

"Fiesta y poder en la Marchena de la Edad Moderna". Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena: Las Fiestas en la historia de Marchena, Marchena, 3 al 6 de octubre de 2006. Marchena 2008.

La villa ducal de Marchena, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2019.

ROMERO DORADO, Antonio, "El escudo de los Ponce de León y el diseño de los azulejos gemelos de Marchena y Chipiona (1630-1640)". El rincón Malillo. Anuario del centro de estudios de la costa noroeste de Cádiz nº 3 Sanlúcar de Barrameda, 2013