

**RETABLOS CERÁMICOS DEL OBISPADO DE CIUDAD REAL (III)  
“LA INMACULADA CONCEPCIÓN”  
OBRA DE ENRIQUE ORCE MÁRMOL (1925)**

ANA MARÍA FERNÁNDEZ RIVERO\*

**Resumen**

Continuando con la investigación de los Retablos Cerámicos del Obispado Priorato de las Órdenes Militares de Ciudad Real, el presente trabajo pretende dar a conocer el Retablo Cerámico de “La Inmaculada Concepción”, obra del ilustre pintor ceramista, Enrique Orce Mármol. Este estudio se estructura en tres partes: definición del género, autoría tratando de proporcionar una serie de rasgos biográficos de su trayectoria vital y profesional, y finalmente, morfología y riqueza iconográfica.

**Palabras clave**

Retablo cerámico, Palacio Episcopal de Ciudad Real, Enrique Orce Mármol, la Inmaculada Concepción.

**Abstract**

Continuing with the investigation of the Ceramic Altarpiece of the Priory Bishop of the Military Orders in Ciudad Real. The present essay intends to publish the “*Ceramic altarpiece of the Immaculate Conception*” created by the distinguished painter and ceramist Enrique Orce Mármol. This study is structured in three parts: Definition of the gender, Authorship, trying to provide some biographical features through his life and professional career, and finally Morphology and iconographic wealth.

**Key words**

**Ceramic altarpiece, Episcopal Palace of Ciudad Real, Enrique Orce Mármol, the Immaculate Conception**

\* *Licenciada en Historia del Arte. Consejera del IEM.*

## 1. INTRODUCCIÓN

El retablo cerámico devocional<sup>1</sup> es todo aquel panel liso o provisto de relieve, compuesto de uno o más azulejos policromos pintados con pigmentos vitrificables de forma artesanal y posteriormente vidriados en horno, con la representación de una imagen o escena religiosa siguiendo la técnica introducida por el ceramista italiano Niculoso Pisano a finales del siglo XV. Al menos desde el s. XVIII -como afirma Fernández de Paz-, se les llamó popularmente retablos. El vocablo se ha convertido en término genérico de cualquier instalación mural de una imagen religiosa, designándose así incluso a las que sólo son un panel cerámico plano, sin ningún tipo de estructura tridimensional que lo realce.

Pueden ser contemplados en las calles y plazas de multitud de ciudades y pueblos, bien en edificios de carácter religioso (iglesias, conventos, casas de hermandad), instituciones civiles y militares o en domicilios particulares (exteriormente en su fachada o en el interior). Su fin es el de promover la devoción de quien lo contemple, la sacralización de un espacio o el amparo de la imagen religiosa representada.

El material base es el azulejo plano pintado compuesto a modo de mosaico, pero generalmente acompañado de piezas modeladas y vidriadas que proporcionan al conjunto no sólo relieve sino una gran vistosidad.

Los retablos cerámicos son ejecutados principalmente por los pintores ceramistas, aunque en ocasiones por la complejidad de las obras participan también alfareros - cuando se utilizan piezas modeladas en relieve- y escultores. A veces estas tres tareas son realizadas por la misma persona, pero no es el caso más frecuente.

Desde los orígenes del retablo cerámico, los pintores ceramistas ejecutaban sus obras bien de forma aislada o agrupados en pequeños talleres. Salvo Niculoso Pisano y algunos autores posteriores, no acostumbraban a firmar sus obras, por lo que la mayoría de los azulejos pintados hasta mediados del siglo XIX podemos calificarlos como anónimos.

A finales del siglo XIX los pintores cerámicos van a cobrar un protagonismo que hasta ese momento no habían tenido, quizás por la propia infravaloración de su actividad, considerada por muchos como arte menor. Hacia 1890 empezamos a encontrar las primeras firmas personales en la parte inferior de sus obras, así como las de las primeras fábricas que se van creando, con una producción diversificada que abarca desde los retablos cerámicos hasta la construcción y decoración.

Hacia la primera mitad del siglo XX coexisten pintores cerámicos con buena formación académica en las escuelas de Bellas Artes y los que aún empezando como aprendices casi de niños fueron toda su vida pintores “de batalla” para ganar su salario. Incluso algunos, en épocas duras de la economía, iban a pintar a otros talleres o fábricas en horario adicional a su jornada laboral para ganar un sueldo extra, o pintando al óleo, faceta que casi todos los ceramistas cultivan. En otras ocasiones serán licenciados en Bellas Artes los que se adentrarán en la cerámica como un medio rápido de abrirse camino en su carrera, o pintores más o menos consagrados que realizarán bocetos que luego pintores ceramistas anónimos harán realidad. En algunas ocasiones hasta aparece su firma aunque solo sean responsables del dibujo o diseño.

Esta situación se mantiene hasta mediados del siglo XX, en que la crisis del sector o la extinción de las sagas familiares tradicionalmente ligadas a la industria del barro hacen decaer o cerrar algunas de las afamadas fábricas. Los escasos maestros,

---

<sup>1</sup> PALOMO GARCÍA, Martín Carlos. “Retabloceramico.net”, Sevilla, 2007.

mantuvieron los encargos bien directamente de los particulares y Hermandades o por subencargo de las empresas que a duras penas pueden mantener el esplendor de décadas pasadas, pues la industrialización de la producción de azulejos desbancó la ejecución artesana de las piezas, que era el soporte económico de las secciones de cerámica artística de dichas fábricas. La década de los años sesenta de la pasada centuria atrajo para la industria la mano de obra de los jóvenes que buscaban un mejor futuro.

A partir de la década de 1980 el panorama laboral y artístico de los pintores ceramistas cambia. En primer lugar tendrán una mejor formación, bien a través de las Facultades Universitarias de Bellas Artes, de los centros oficiales de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y más modernamente a través de las Escuelas Taller creadas en la mayoría de los municipios, como forma de combatir el desempleo juvenil. En consecuencia, en los tiempos actuales, los nuevos pintores ceramistas van a instalar sus talleres de forma individual o a lo sumo en sus comienzos con un grupo reducido de compañeros que luego el tiempo decantará su continuidad. Algunos simultanean su actividad con la docencia, y otros abren tiendas taller al público o trabajan por encargo para otros comerciantes que en sus tiendas de artesanía y recuerdos exponen sus obras. Por supuesto se mantienen algunas firmas clásicas de fábricas o talleres de nueva creación dirigidos por antiguos ceramistas o comerciantes conocedores del tema que mantienen una reducida plantilla de artistas o derivan sus encargos a reconocidos ceramistas.

## 2. ENRIQUE ORCE MÁRMOL (PINTOR CERAMISTA, AUTOR DEL RETABLO CERÁMICO DE “LA INMACULADA CONCEPCIÓN”)

Enrique Orce Mármol nace en Sevilla, el 12 de octubre de 1885, hijo de Pablo Orce Ruiz, natural del Puerto de Santa María (Cádiz) y de Carmen Mármol Raya, natural de Puebla de Cazalla,(Sevilla); tuvo dos hermanos, Rafael y Milagros.

Su padre, de profesión escultor, enfocada al estucado de edificios, profesión especializada y cualificada en aquella época en la recuperación de antiguos edificios, fue quien le introdujo el gusto por las Artes. Estudió en el colegio salesiano de San Benito, en la calle Calatrava (hoy desaparecido).

Posteriormente estudió en el Instituto General y Técnico, actual Instituto San Isidoro, sito en la calle Amor de Dios.

A los doce años va a la Escuela de Artes y Oficios, teniendo por profesores a Gonzalo Bilbao, Virgilio Mattoni, José Gestoso y José Tova Villalva en la sección de Bellas Artes de la escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, en la que ingresó en 1897, donde permanece hasta 1909, según cita Cascales. Obtuvo premios en su participación en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industrias Artísticas en el curso 1912/1913, con obras en cerámica. D. José Tova Villalva fue el profesor que más le influyó para su inclinación por esta rama de expresión artística.

En 1914 se casa, en primeras nupcias, con Santos González Campos, natural de Cañete la Real (Málaga) de cuyo matrimonio nacieron cinco hijos: Enrique, Alfonso, Antonio, Rafael y Mercedes Orce González. El hermano de Dña. Santos, el padre Ángel, era fraile capuchino, de ahí que una buena parte de sus obras fueron destinadas a los conventos andaluces de dicha orden; vinculación que ha sido mantenida por un nieto suyo, el también ceramista Alfonso Carlos Orce Villar, hijo de Alfonso Orce González.

En este periodo de 1915 a 1917 se dedica a la docencia como profesor Ayudante Meritorio de la Escuela de Artes e Industrias de Sevilla y como Ayudante Gratuito de Dibujo. Periodo en el que vive a caballo entre Sevilla y Talavera, que duraría hasta 1920. José Cascales fija en este año su entrada en la Fábrica de Cerámica de Ramos Rejano, y

que desde esta colocación realizó varios viajes de estudio a los alfares de Talavera de la Reina, Valencia, Manises, Castellón y Segovia.

Allí permanece hasta 1923, que se traslada a la Fábrica de su antiguo maestro, José Tova Villalba, al morir éste y ser regentada por su viuda. Allí desarrolló su trabajo hasta la extinción de la industria en la posguerra, estableciendo su taller en los años cuarenta en la calle Juan Cotarelo.

Desarrolló su actividad como pintor ceramista junto a Juan Ruiz de Luna Rojas en su alfar de Nuestra Señora del Prado, aunque posteriormente fundó su propia fábrica en la Cuesta de las Herrerías junto con Alfonso de Santos, llamada Nuestra Señora del Pilar, obviamente de vida efímera. A este periodo pertenecen los murales con motivos taurinos en azul y blanco para el tablao “Los Gabrieles” y los de Villa Rosa en la capital madrileña. En estos tres años que transcurren hasta 1920, pasó algunas temporadas en Sevilla simultaneando con Talavera, de ahí que existen algunas obras firmadas en Ramos Rejano en este periodo.

Orce regresa definitivamente a Sevilla a principio de 1920, retomando su labor en Ramos Rejano, como Director Artístico, asumiendo los postulados del Segundo Regionalismo, movimiento de claro carácter neobarroco, en contraposición con el Primer Regionalismo, de carácter neomudéjar, que se dio por amortizado en 1917 en el VII Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Sevilla. Coincide este periodo con la gran demanda de trabajo por la preparación y desarrollo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Orce contó con la plena confianza y apoyo de D. Manuel Ramos Rejano para desarrollar su capacidad artística, aunque por poco tiempo, pues éste fallecería en 1922. No es que fuera su maestro, pero sí su mentor y mecenas, ya que el verdadero maestro artístico de Orce fue D. José Tova Villalba, que fallecería en 1923.

Destacar también los estrechos vínculos que mantuvo con la Comunidad Capuchina de Andalucía, a través de la amistad que desarrolló con el Padre Juan Bautista de Ardales, amistad que surge a través de su cuñado el Rvdo. P. Capuchino Fray Ángel María de Cañete, hermano de su esposa Dña. Santos. Esta relación tuvo dos vertientes. Por un lado el Padre Ardales se convierte en su Director Espiritual y por otro una buena parte de su obra artística fue destinada a los conventos andaluces de dicha orden. En 1921 le es encargado el retablo cerámico de la Divina Pastora de las Almas que preside el Convento Sevillano, seguida del retablo cerámico de su Coronación, en la que incluyó el retrato de Manuel Ramos Rejano y el suyo propio entre el público asistente representado. La vinculación con la Orden Capuchina ha sido mantenida por su nieto, el también ceramista Alfonso Carlos Orce Villa (hijo de Alfonso Orce González).

Desde 1925 no aparece ninguna obra firmada por Orce en Ramos Rejano, debido al desligamiento de este alfar tras el fallecimiento de D. Manuel en 1922, a la vez que se observa un paulatino acercamiento a la Fca. de la Vda. de Tova Villalba, Doña Ana Clavero, sin dirección tras la muerte el 3 de junio de 1923 del que fuera su maestro. En 1926 ya firma el banco de Almería para la Plaza de España en la fábrica de Tova Villalba, finalizando su periodo en la llamada Fca. de Ramos Rejano e Hijos.

En Tova Villalba, estuvo desde mediados de los años veinte hasta la extinción de la industria en la postguerra, un periodo lo suficientemente largo como para poder desarrollar con libertad su expresión artística en el estilo neobarroco, auxiliado por un nutrido grupo de pintores ceramistas y escultores como fueron Enrique Noriega, Pedro Salas, Antonio Ruiz González (sobrino del artista) y su hijo Alfonso, que se ocupaba fundamentalmente de la cocción de las piezas y de la preparación de los colores. El torno de alfarería estaba a cargo de Miguel Rodríguez y como vaciador Manuel Castillo, hijo del célebre imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci. A esta etapa pertenecen un conjunto de numerosos bancos para la Plaza de España, los paneles cerámicos del resto de

dicha Plaza, gran parte de la decoración del Hotel Alfonso XIII y del edificio del Coliseo España.

Tras el cierre de Tova, se dedica de pleno a su taller en el bajo de su casa en la calle Juan Cotarelo núm. 11, en el barrio de Triana, donde además tenía fijada su residencia familiar, varios años después, se casó en segundas nupcias con Doña Eloísa Guerrero Jiménez, de cuyo matrimonio nacieron Fernando, Carmen, Eloísa, Pablo y Encarnación. Solo Fernando Orce Guerrero (n. 1932) seguiría los pasos del padre.

También, desarrolló la actividad como escultor, realizando entre otras obras el Nazareno de Paradas (1938), la Virgen del Carmen de Moguer (1938) y la de María Auxiliadora sedente para los Salesianos de Triana. En esta década de 1930 ejecutó diversas escenas costumbristas de estilo hiperrealista, a las que aplicó su técnica del “plumeado”.

Pero además, impartió dibujo lineal y artístico en el Colegio Marista, donde realizó un mural del Beato Marcelino Champagnat en 1938 rodeado de alumnos. En 1946 consigue por oposición la plaza de profesor auxiliar de dibujo en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza San Isidoro de Sevilla.

La década de los cuarenta fue la más tranquila de su actividad, debido a una dolencia estomacal que le hizo frecuentar por temporadas las localidades de Lanjarón (Granada) y Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

En Octubre de 1948, con el apoyo de su amigo Enrique Piñal, celebró una exposición antológica en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla. Presentando numerosos cuadros en cerámica, destacando el titulado "Gitanas canastilleras", que fue galardonado con primera medalla y premio de honor en la Exposición Internacional de Lieja de 1950, así como otros con escenas costumbristas y de tipos populares.

Enrique Piñal de Castilla y Márquez, (era entonces Hermano Mayor de la Soledad de San Buenaventura), le encargó uno de los mejores retablos cerámicos colocado por una cofradía sevillana en la fachada de su sede, en la calle Carlos Cañal. Sintetiza lo mejor de su obra artística, tanto en cerámica como en escultura, siendo bendecido en abril de 1952, pocos meses antes de su muerte.

Enrique Orce murió tras una breve enfermedad en su casa de la calle Juan Cotarelo, el 25 de Julio de 1952, festividad de Santiago Apóstol, vísperas de Santa Ana, cuando el barrio de Triana celebraba su popular Velá de Santa Ana., desapareciendo uno de sus artistas más prolíficos y notables.

Deja una extensa obra, con innovaciones personales. Sus realizaciones incorporan toda la pureza de la pintura al rasgo singular de la cerámica, siendo uno de los primeros en utilizar la técnica del aguarrás en la cerámica. También aplicó su técnica del “plumeado”. Plasmó también su arte en óleos y en acuarelas. Incluso con un grupo de amigos editó un semanario llamado “Don Basilio”.

Entre su obra de azulejería destacan:

- Dolorosa. (Principios de la década de 1920) Sevilla
- Pastora de las Almas, Divina. (1920) Sevilla
- Gran Poder, Nuestro Padre Jesús del. (1921) Sevilla
- Pastora de las Almas, Divina. (1921) Sevilla
- Pastora de las Almas, Divina. (1921) Sevilla
- Gran Poder, Nuestro Padre Jesús del. (1922) Sevilla
- José, San. (1922) Écija – Sevilla
- Civil - Conmemorativo - Personajes Nebrija, Antonio de. (1922) Lebrija- Sevilla
- Zócalo de escalera. (1922) Sevilla.

- Marcos Evangelista, San. (1923) Jerez de la Frontera -Cádiz
- Más y Prat, Benito. (1923) Sevilla
- Zócalo de escalera. (1922 - 1923) Sevilla
- Dulce Nombre, María Santísima del. (1924) Sevilla
- Civil – Publicitaria Automóviles Studebaker. (1924) Sevilla
- Inmaculada Concepción. (1925) Ciudad Real
- Pastora de las Almas, Divina. (1925) Antequera – Málaga
- Carmen, Nuestra Señora del. (1920-1925) Málaga
- Conjunto: Zócalo de la capilla del Convento de San Cayetano (1925) Sevilla
- Magdalena Sofia Barat, Santa. (Mediados década de 1920) Sevilla
- Amargura, María Santísima de la. (1927) Sevilla
- Descendido de la Cruz, Jesús. (1923 - 1925) Sevilla
- Francisco de Asís, San. (1928) Sevilla
- Ángel de Acrio, Beato. (Década de 1920) Sevilla
- Bernardo de Corleón, Beato. (Década de 1920) Sevilla
- Serafín de Montegranario, San. (Década de 1920) Sevilla
- Conjunto: Civil - Escenas - Históricas y costumbristas Grandes paneles de la Plaza de España. (Década de 1920) Sevilla
- Diego José de Cádiz, Beato. (1931) Ardales -Málaga
- Familia, Sagrada. (1931) Sevilla
- Gracia, Nuestra Señora de. (1931) Carmona -Sevilla
- Conjunto: Paneles decorativos de la fachada del edificio "Coliseo España". (1927 - 1931) Sevilla
- Adoración de los Reyes. (1933) Marchena -Sevilla
- Anunciación. (1933)Marchena- Sevilla
- Desamparados, Nuestra Señora de los. (1933)Marchena Sevilla
- Familia, Sagrada. (1933)Marchena -Sevilla
- Piedad. (1933)Marchena -Sevilla
- Venta ambulante. (1934) Sevilla
- Marcelino Champagnat, San. (1938) Sevilla
- Gitanas canasteras. (Década de 1930) Sevilla
- Gitana. (Década de 1930) Sevilla
- Diego José de Cádiz, Beato. (Hacia 1940) Sevilla
- Familia, Sagrada. (1941)Puebla de Cazalla -Sevilla
- Huida a Egipto. (1941) Puebla de Cazalla -Sevilla
- Isidoro, San. (1941) Sevilla
- José, San. (1941)Puebla de Cazalla -Sevilla
- Antonio de Padua, San. (1948) Sevilla
- Servilleta, Virgen de la (1948) Sevilla
- Pastora de las Almas, Divina. (1949) Sevilla
- Bautismo de Jesús. (Década de 1940) Puebla del Río -Sevilla
- Guía, Nuestra Señora de. (Década de 1940) La Palma del Condado -Huelva
- Pasión, Nuestro Padre Jesús de la. (Década de 1940) Sevilla
- Pastorcito Divino. (Década de 1940) La Palma del Condado -Huelva
- Conjunto: Iglesia de San Bartolomé. Capilla Sacramental Villalba del Alcor - Huelva (Década de 1940)
- Cruz, Santa Palma del Condado - Huelva. (1951)
- Prendimiento, Nuestro Padre Jesús del. (1951) Jerez de la Frontera - Cádiz
- Soledad, Nuestra Señora de la. (1951) Sevilla
- Altagracia, Nuestra Señora de. (1952) Sevilla
- Corazón de Jesús, Sagrado. (1952)Dos Hermanas - Sevilla

El estudio más importante realizado sobre la vida y la obra de este importante ceramista sevillano lo constituye la tesis doctoral leída en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla el 27 de Septiembre de 1994, por su nieto, el licenciado en Bellas Artes y ceramista Alfonso Carlos Orce Villar, con el título de “Enrique Orce: El auge de la cerámica sevillana”. Este completo estudio, lo cito para su biografía y a ella remitimos para aumentar sus conocimientos sobre él.

El germen de este trabajo de investigación y estudio del Retablo Cerámico de “La Inmaculada Concepción ” surge como una continuación de los trabajos presentados para dar a conocer los Retablos Cerámicos del Palacio Episcopal del Obispado Priorato de Las órdenes Militares de Ciudad Real: “Retablo Cerámico de San Juan de Ávila” publicado por el Instituto de Estudios Manchegos en Cuadernos de Estudios Manchegos Número 37 (CSIC) 2012 y el “Retablo Cerámico de la Virgen con el Niño”, también publicado por el Instituto de Estudios Manchegos en Cuadernos de Estudios Manchegos Número 39 (CSIC) 2015, ambas obra del ilustre pintor ceramista, Manuel Vigil-Escalera y con el deseo de poder contribuir a dar a conocer dichos Retablos Cerámicos del Obispado de Ciudad Real y su autoría.

Estos retablos cerámicos fueron promovidos por iniciativa de Monseñor D. Narciso de Estenaga, que nació en Logroño el 29-X-1882, y murió mártir en Peralbillo (Ciudad Real), el 22-VII-1936. Beatificado por Benedicto XVI en Roma el 28 de octubre de 2007. Fue Caballero del hábito de la Orden de Santiago (1923) y Prior de las cuatro órdenes Militares), VII Obispo prior (1923-1936).

Se llega a estas conclusiones por la personalidad, capacidades y dotes conocidas del Obispo D. Narciso de Estenaga y, por otro lado, por los acontecimientos acaecidos y su paso por la Diócesis de Ciudad Real. El Doctor Narciso sentía predilección por los temas históricos y los relacionados con el arte. Fue correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando; académico de número y director de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo; Caballero de la Orden de la Corona de Bélgica y de la Polonia Restituta y Cruzado Caballero del Hábito de Santiago.

Destacó D. Narciso entre los prelados de su tiempo por su docencia y elocuencia como orador. En 1926 tomó parte en el II Congreso Catequístico Nacional que se celebró en Granada y en el III Congreso de Zaragoza (1930); también en el III Congreso Eucarístico Nacional de Toledo (1926). Dominaba varios idiomas y fue autor de varias obras, entre ellas una historia de la catedral de Toledo que dejó inconclusa. El 9 de agosto de 1923, tomó posesión de la Diócesis e hizo su entrada solemne en Ciudad Real el 12 de agosto de 1923, destacándose en su Pontificado por su empeño en vigorizar el Seminario diocesano, “*la niña de sus ojos*” y fomentar las vocaciones eclesiales. Como amante del arte quiso ennoblecer el edificio del Palacio Episcopal, entre otros, con diversos mosaicos y vidrieras que aún se conservan y admiramos.

Sabemos que tomó parte en el Congreso Mariano Hispano Americano de Sevilla (1929), donde el Emmo. y Rvdo. D. Narciso de Estenaga y Echevarría, parece ser conoció a Sor Ángela de la Cruz, quien le enseñó Sevilla y, caminando por sus calles, tomará contacto con la Cerámica que en gran número y calidad luce en infinidad de templos, calles, pisos y casas particulares, plazas, terrazas, lugares de trabajo y comercios del Casco Antiguo, Macarena, Triana, Los Arrabales...en lo que el profesor Palomero Páramo no duda en calificar como la “*ciudad cofradía*”. Los retablos cerámicos son muestra de la devoción de una ciudad a sus imágenes procesionales y todo un catálogo público de destreza artística: la de pintores y ceramistas cuyas obras son patrimonio histórico de Sevilla, una de las artesanías más arraigadas en la ciudad desde el Siglo XVII llegando a su máximo esplendor en el siglo XX.

*“El arte es una constante aspiración hacia lo Bello, hacia esa belleza espiritual e intangible, arquetipo de perfección, que como diría Platón, no puede diferir de lo Justo, lo Bueno y lo Verdadero.” (M. Sándalo)*

## LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Retablo Cerámico de La Inmaculada Concepción. Obispado de Ciudad Real

Antes de adentrarnos en la obra del retablo cerámico, me gustaría dedicar unas breves líneas a este dogma y a su historia.

La Inmaculada Concepción de María es el dogma de fe proclamado por Pío IX, en la bula *Ineffabilis Deus*, el 8 de diciembre de (1854): define que por una gracia singular de Dios, María fue preservada inmune de todo pecado, desde su concepción.

Fundamento Bíblico:

*Gen 3, 9-15.2:* menciona a la Madre del Redentor. Es el llamado *Proto-evangelium* donde Dios declara la enemistad entre la serpiente y la mujer...”.

*Ef 1, 3-6.11-12:* El Padre eligió a María “antes de la creación del mundo para que fuera santa e inmaculada en su presencia en el amor” (Cfr. Ef 1,4).

*Evangelio: Lc 1, 26-38* “Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: Salve, llena de gracia, el Señor está contigo”.

*Apocalipsis, capítulo 12:* “La mujer dio a luz un hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro” (Ap 12, 5).

*En el Cantar de los Cantares* se dice algo que le corresponde muy bien a María Santísima: “Eres totalmente hermosa y en ti no hay mancha alguna ni defecto” (Cant. 4, 7) *Las metáforas bíblicas, popularizadas por las Letanías de la Virgen de Loreto*, aparecen a su alrededor: el sol, la luna, la estrella del mar, el espejo sin mancha, el jardín cerrado, la fuente, el pozo de agua viva, el cedro del Líbano, el lirio, el olivo, la rosa, la Torre de David, la Ciudad de Dios, la puerta del cielo.

En el siglo VIII Andrea di Creta en su Canon sobre la “Santa abuela de Dios Ana” será uno de los primeros en pronunciar la existencia de una fiesta de la Concepción de María. Un siglo después figuras como Pascasio Radberto o el benedictino Eadmero con su obra *Tractatus de Conceptione Sanctae Mariae* habían contribuido a la definición teológica de la Inmaculada, teoría que será seguida por los grandes teólogos del siglo XIII, como Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino.

El mundo barroco nace bajo el estigma de Trento. La figura de la Virgen María cobra un papel protagonista. Tanto luteranos como calvinistas, en su afán de disminuir su papel en la obra de la Redención, le ha negado el título que la Iglesia le ha concedido desde siempre, comenzando por Isabel quien inspirada por el Espíritu Santo le llamó “madre del Señor” (Lucas 1,43) hasta la Iglesia primitiva que no dudaba en llamarla la Theotókos (Madre de Dios).

La fe en la Inmaculada Concepción fue filtrándose de los teólogos franciscanos hasta los monarcas españoles y nobleza para finalmente alcanzar al pueblo. Apoyos doctrinales importantes a la mariología concepcionista fueron las obras de Thomas de Vio, Ambrosio Catharinus y los jesuitas Meter Canisius en Alemania y Francisco Suárez en Granada.

La imagen de la Inmaculada quedó fijada en el siglo XV tomando como base un texto del Apocalipsis: <<Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza>> (Ap 12,1). En ocasiones pisa una serpiente significando <<Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza>> (Gn 3, 15), añadiendo así la idea de la Virgen como *nueva Eva*, elegida para vencer al mal y restaurar la pureza primitiva.

La multiplicación de las imágenes alusivas a María se hace patente en el mundo católico en la segunda mitad del siglo XVI y en todo el siglo XVII. La finalidad del arte se compromete con este nuevo sentido convirtiéndose en un modelo de impresión, conmoción y persuasión colectiva. A ello contribuyeron los artistas españoles, aportando su particular visión, creando un estilo propio.

La Inmaculada Concepción ha sido representada de dos modos muy diferentes; en primer lugar simbólica o alusivamente, mediante El Abrazo de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada; más tarde, en la imagen de la Sulamita del Cantar de los Cantares, o de la mujer envuelta en el sol, del Apocalipsis, con la luna debajo de los pies. Según señala Stratton, la sustitución de los textos Apócrifos por la Biblia se dejó sentir en el arte,

teniendo como consecuencia que a comienzos del siglo XVI, las imágenes predilectas, como el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, o el *Árbol de Jessé* entre otros motivos, se van a ir abandonando poco a poco en pro de otras como la *Virgen Tota Pulchra*, rodeada de todos los símbolos tomados del *Antiguo Testamento*.

El primer ejemplo conocido de esta imagen compleja de la Inmaculada Concepción fue publicado por Emile Mále. Se trata de un grabado de un libro de horas *á l'usage de Rouen* impreso en París en el taller de Antoine Verard en 1503.

Por otra parte, en la pintura italiana del Quattrocento encontramos un ejemplo de este tema de 1492, La Inmaculada Concepción del veneciano Calo Crivelli (National Gallery de Londres); y Los Países Bajos han conocido este tema por los mismos años, probado este hecho por un gran retablo de Santa Ana del Museo histórico de Frankfurt ejecutado antes de finales del XV y en el que la Inmaculada aparece en transparencia en su vientre, y sobre una filacteria, se lee el canto de amor del Cantar de los Cantares. Estos tres ejemplos<sup>2</sup> tomados del arte francés, italiano y flamenco prueban que el arte con el tema de la Inmaculada Concepción no aparece en el arte cristiano a principios del siglo XVI sino en el último cuarto del siglo XV.

La España mística se apoderó de este tema creado en Italia y le imprimió la marca de su genio. Este tipo iconográfico tuvo su origen después de 1450, apareciendo en el levante peninsular e irradiando desde aquí al resto de España, pues era muy común el ilustrar con estampas los distintos eventos organizados para conmemorar las fiestas eucarísticas, ya que estas a su vez informaban al pueblo llano.

La representación plástica más antigua de la *Tota Pulchra* se encuentra en el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega, de 1521, e impreso en Sevilla en 1572, y al que Pacheco alude en su *Arte de la Pintura*.

Es la *Tota pulcra, Semper Virgo, Deí genitrix, Inmaculata* de Sánchez Cotán, Francisco Pacheco, Juan de Roelas, Zurbarán o Velázquez. Sin embargo, hacia mediados de siglo, influenciados por los modelos de Ribera, Rubens, venecianos y boloñeses, los pintores españoles transfiguraron a la Purísima en la Reina de los ángeles, que desde entonces la acompañan en un abismo de luz, en arrebatadas composiciones que exaltan su belleza. Son las Concepciones de una lista interminable de artistas entre los que destacan Francisco Rizzi, Juan Carreño, Mateo Cerezo, Francisco de Solís, Alonso del Arco Frías y Escalante José Antolínez, Claudio Coello, Antonio Palomino y por supuesto, Bartolomé Esteban Murillo, el pintor de Inmaculadas por excelencia en el sentimiento popular, de las que realizó al menos una treintena, y cuyos modelos nunca fueron superados.

El arte barroco del siglo XVII, por tanto, tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Libre ya de todos los símbolos de las letanías, rodeada sólo por ángeles, sus pies aplastan la serpiente tentadora, para recordar su victoria sobre el pecado original.

España celebra a la Inmaculada como patrona y protectora desde 1644, siendo el 8 de diciembre fiesta de carácter nacional. Durante la celebración de dicha festividad, los sacerdotes españoles tienen el privilegio de vestir casulla azul (Este privilegio fue otorgado por la Santa Sede en 1864).

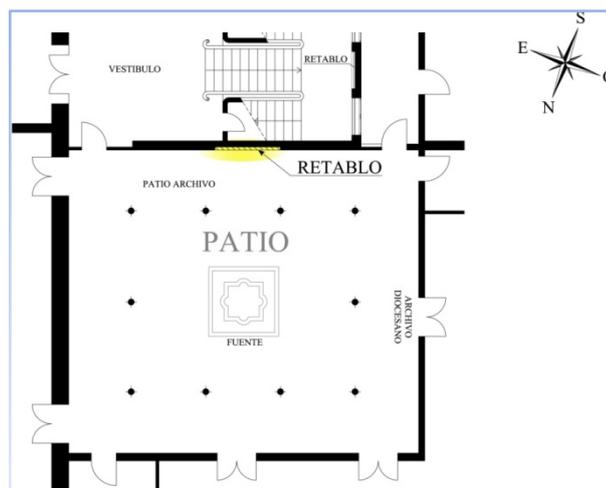
Es la Patrona de la Infantería, de Farmacéuticos y las Facultades de Farmacia.

---

<sup>2</sup> RÉAU, Louis. "Iconografía del arte cristiano Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento. Tomo I/vol.2, pgs 87-88. Ediciones del Serval, primera edición. 1996.

### 3. 1. Localización y morfología del retablo cerámico

El retablo cerámico de “La Inmaculada Concepción” está instalado en la planta baja en la pared SW del patio del ala derecha del Palacio Episcopal (sede del Obispado Priorato de Las Órdenes Militares de Ciudad Real), uno de los más nobles edificios del Ciudad Real de la Restauración, proyecto del arquitecto Vicente Hernández Zanón, iniciado en 1883 y finalizado en 1887.



Plano de Ubicación del Retablo Cerámico de “La Inmaculada Concepción”  
Fuente: Museo Diocesano de Ciudad Real. (Elaboración propia).

Dicho retablo se encargó en 1925. Sería el primero de una lista de encargos y que se truncarían con el asesinato del Obispo en los primeros días de la Guerra Civil (22-8-1936). Esta hermosa obra cerámica se salvó afortunadamente de su destrucción durante la contienda civil, gracias a que fue tapada con un mueble (el Palacio fue tomado el 5-8-36 y otra vez el día 13).

La fábrica encargada de realizarlo fue la de “Ramos Rejano” de Sevilla, radicada en el popular barrio de Triana y una de las más prestigiosas del siglo XX fundada por Manuel Ramos Rejano en 1895. El pintor ceramista que lo lleva a cabo es Enrique Orce Mármol, además profesor de dibujo, sevillano de la primera mitad del siglo XX cuya obra abarca desde cerámica publicitaria, a cerámicas con motivos religiosos. En 1917 entra a trabajar en la Fábrica de Manuel Ramos Rejano, donde ocuparía el cargo de director artístico, realizando notables obras, (de lo que ya hemos hablado detalladamente).

El edificio del Palacio Episcopal es una construcción de dos plantas en la actual calle Caballeros y responde a una tipología muy común en los edificios representativos de la época, con dos patios laterales que se articulan en torno a la escalera central, en su eje axial que establece la unión entre ambos espacios. Su fachada, de ladrillo macizo, responde a un diseño muy pautado con una secuencia regular de hueco-macizo, con ventanas en planta baja rematadas en arco de medio punto y balcones adintelados en la planta superior con frontones triangulares. Su gran superficie de ladrillo en tono terroso-salmón, se ve alterada por la piedra caliza, en los zócalos de las plantas, con bandas

horizontales y en las molduras de recercado en todos sus huecos, con elementos decorativos vegetales y escudos de las órdenes militares en los frontones superiores.



Palacio Episcopal de Ciudad Real. Fachada principal

La planta baja del edificio está a una altura de 65 cm. desde el nivel de calle, salvada esta altura por rampa y escalera en el vestíbulo de entrada principal. Se accede por la puerta principal a dicho vestíbulo de entrada, que consiste en una habitación rectangular. Desde el vestíbulo y a través de una distinguida y gran puerta cancela de dos hojas, de rejas de forja artística de hierro, policromada, se pasa a un espacio en cuya parte central (eje central de la edificación); se emplaza la escalera principal, es de doble subida ida y vuelta con meseta intermedia corrida, forjada de mampostería y gradería de mármoles. Las balaustradas y barandillas son de hierro fundido. La decoración es de estucos, bronce y dorados. Dicha escalera, de tipo imperial, da un noble acceso a la planta superior confiriendo al espacio gran belleza y armonía entre planta y alzado. Recordemos que en el Barroco se vivió la Reforma Católica que reforzó al sentimiento religioso como una exaltación de sufrimiento y condena, por lo que la escalera se muestra para el arquitecto como una metáfora del espíritu que se eleva al ascender por ella y que sirve, de este modo, como unión entre lo terrenal y lo espiritual. Desde aquí se contempla el majestuoso y espectacular Retablo de "La Virgen con el Niño" de Manuel Vigil-Escalera que preside y da la bienvenida al visitante. Cuando nos acercamos a sus peldaños, las líneas que conforman los pasamanos de las escaleras subientes se encuentran con las bajantes en un punto de fuga que funda la basa ideal sobre la que se apoya el retablo. Si subimos, subimos hacia la Virgen y, si bajamos, desde el tramo superior, también vamos a ella.

En la zona de acceso principal y escalera imperial existe una decoración a base de molduras y adornos de yesería pintada, estucados con recuadros y molduras e imitaciones a mármoles. Los herrajes en ventanas de fachadas antepechos de balcón, cancela, balaustradas y barandillas de escalera son de hierro de cabilla de adorno.

### **Morfología del retablo cerámico**

La configuración del panel donde se representa la imagen devocional es rectangular colocada en posición vertical; cuyas medidas son 2,53 metros de altura x 160 cm de ancho (aprox.). El azulejo está realizado en los colores tradicionales azul cobalto sobre fondo blanco. Consta de una red modular formada con un total de 198 azulejos de formato cuadrado, dispuestos en dieciocho filas por once columnas. La medida de cada pieza cuadrada es de 14 x 14 cm, a excepción de los azulejos que rematan la parte superior y laterales a modo de bordura estrecha que enmarca, en azul

cobalto, que son más pequeños 13,50 x 3 cm. En el borde de abajo consigue el efecto de cenefa con pintura y para aislar la leyenda imita esta cenefa bordeándola.

La técnica utilizada en la fabricación de los paños cerámicos es la llamada “Técnica del azulejo plano pintado”, de estilo italiano denominado también, “pisano”, por ser el artista Francisco Niculoso Pisano quien la introdujo en la capital Sevillana a finales del siglo XV. Este procedimiento utiliza el panel de azulejos a modo de lienzo, plasmando los óxidos de los colores directamente sobre él, abriendo mayores posibilidades pictóricas en la representación iconográfica, razón por la que esta nueva técnica será la más empleada en los retablos cerámicos.

Respecto a la conformación de la imagen en el panel cerámico y siguiendo una clasificación llevada a cabo por el estudioso Francisco Vallecillo, el panel cerámico del Obispado de Ciudad Real responde al (tipo B): El panel donde se representa la imagen está rodeado por una pequeña bordura que lo enmarca<sup>3</sup>.

Los azulejos son recortados, planos, bícromos, pintados con pigmentos vitrificables de forma artesanal y posteriormente vidriados al horno (de calidad). Técnicamente goza del refinamiento de la pintura de caballete, en el que destaca la utilización de una paleta cromática protagonizada por el color blanco para el fondo, y azul cobalto, líneas azules en sus distintas tonalidades que perfilan todas las imágenes. También destaca la calidad del dibujo; un fino silueteado en la figura de la Virgen, el uso del raspado para la sensación de los brillos, así como un claroscuro que resalta el volumen de los elementos del conjunto. El pintor ceramista utiliza de forma virtuosa “el plumado” mediante el conjunto de rayas (semejantes a las que se hacen con la pluma para sombrear un dibujo), llegando a alcanzar una exquisita calidad en su obra a través de la estructuralidad y contextura de los trazos de las líneas, que con un gesto vivo y confiado, el juego habilidoso de los trazos del pincel (cortos o largos, finos o gruesos) consigue gran homogeneidad y belleza. El dibujo nos sorprende por su verdad y firmeza de los contornos, por la buena simetría y la diversidad de contrastes de tonos de claros y oscuros que plasma.

### **3.2. Descripción iconográfica**

La construcción del retablo con el tema “La Inmaculada Concepción” elegido por el Obispo D. Narciso de Estenaga se lleva a cabo con una clara y explícita intencionalidad. Como bien es sabido, el Obispo Estenaga tenía gran devoción a la Virgen. María es la Reina del Clero, acompaña hoy y siempre a los Sacerdotes...

En la palabra de Dios nunca encontramos el título de Reina del Clero a María, y en el Concilio Vaticano II tampoco. El Padre Prévost da el título de María Reina del Clero porque ella es Madre del Sumo y Eterno Sacerdote y la guardiana de sus miembros.

El Papa Juan Pablo II afirma que María es honrada como “Reina de los apóstoles, sin ser Ella misma introducida en la constitución Jerárquica de la Iglesia, no obstante ella hizo posible la existencia de toda la jerarquía, dando al mundo el Pastor y el Obispo de nuestras almas”, esto es el Sumo Sacerdote.

Así mismo el beato Narciso, al tomar posesión de la Sede Prioral de Ciudad Real, el 12 de agosto de 1923, manifestó emocionado que desde su infancia profesó un amor filial muy especial a la Santísima Virgen María: “Vengo también bajo la protección de la Excelsa Virgen María. Yo que tuve la desgracia de perder a mi madre a la edad de

---

<sup>3</sup>VALLECILLO MARTÍNEZ, Francisco José, *El Retablo Cerámico Devociones Populares de Sevilla*, Universidad de Sevilla. 1ª Reimpresión 2010, pág. 50.

once años veo en la Santísima Virgen la madre, cuya protección me ha sido siempre deparada”.

Encontramos pues, un gesto inequívoco de devoción mariana por parte del Beato al incorporar, por un lado, a su escudo episcopal dos motivos marianos: la representación de la investidura de la casulla a San Ildefonso por la Santísima Virgen María y la azucena. Además el lema que rodea al escudo episcopal: *“Indues me misericordia tua, circundas me vestimento tuo”* (Me vistes con tu misericordia, me rodeas de tu vestidura); y por otro el tema iconográfico de la cerámica que hizo colocar en la escalera principal del Palacio Episcopal con la Virgen sentada en un trono con el Niño en su regazo y la jaculatoria *OH MATER DEI MISERERE MEI* (*Oh Madre de Dios apiádate de mí*) son actitudes de abandono filial a la protección de la Madre. También encargó el mosaico de grandes proporciones de “La Inmaculada Concepción” que se encuentra en uno de los patios del Palacio Episcopal, que estamos estudiando, y en cuya cartela leemos: *CURA EL PIETATE DI NARCISSI DE ESTENAGA EPSICI PRIOR ANNO MXCXXV*. (Por la atención y devoción de D. Narciso de Estenaga, obispo Prior), dejando constancia de su devoción mariana.

El tema de la Inmaculada es uno de los repertorios iconográficos más extendido en la azulejería religiosa desde siglos pasados. El culto a la Inmaculada será fomentado por la Seráfica Orden, y la Compañía de Jesús:

*<<La Inmaculada Concepción representa la más esplendorosa- y definitiva- culminación de la Virgen preexistente. Su definición dogmática la aparta de la Doncella apocalíptica, bajo sus pies el dragón del Apocalipsis se convierte en la serpiente del Paraíso, para convertirla en la nueva Eva, y esta vez el pecado no tendrá lugar. Se abandona el símbolo y aparece el éxtasis, todo lo secundario desaparece para quedar sólo Ella>>*.

Retomando el tema, el retablo cerámico del Obispado destaca por el elevado preciosismo tanto en la composición de la obra como en los más pequeños detalles, en la exquisita interpretación, la elegancia formal, armoniosas líneas, en las que su autor, el pintor ceramista, Enrique Orce, realiza una magnífica obra, que nos presenta la imagen de la Inmaculada Concepción en su iconografía habitual tal y como nos la describe su aparición en el Apocalipsis capítulo 12, versículos 1-17:

*“Y una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo; fue arrojado en tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él”*. Estos rasgos fueron establecidos, especialmente, a través de escritos como los de Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, que luego otros pintores ejecutaban en sus obras.

La composición de la obra en la que la guirnalda de flores, frutos y verduras<sup>4</sup> sirve de enmarque y elemento potenciador del tema central de carácter religioso “La Inmaculada Concepción”, nos recuerda la magnífica pintura “*Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño*” de Abraham Mignon, anteriormente en la colección de Schönborn-Liechtenstein de Viena, en la que se repite la guirnalda con forma cercana a un corazón alrededor de una escena religiosa. La composición está marcada por la verticalidad que recorre desde la cabeza de la Virgen hasta las nubes inferiores, La Virgen en la parte central, presenta un diseño en forma de huso, empleado habitualmente por Alonso

---

<sup>4</sup> Brueghel de Velurs (1568-1625) fue el iniciador de este tipo de composiciones. Sin embargo fue su discípulo, el jesuita Daniel Seghers (1590-1661), la figura más importante en esta especializada producción y el creador de un prototipo que servirá de modelo a los artistas seguidores del género, flamencos y extranjeros.

Cano; de canon estilizado, dispuesta frontalmente, adelanta la pierna derecha, en escorzo bien conseguido, dejando ver la anatomía (nos habla de su andar, su peregrinar - es la peregrina de la fe) iniciándose un movimiento ascendente de figura humana espiritualizada, lleva ocultos los pies por un manto que comienza a dar misticismo al mismo ritmo que surge hacia arriba. Observamos la diagonal que el manto azul inicia en la base, y que lleva la mirada del espectador hasta las manos y el rostro.

La imagen de la Inmaculada, es de gran esbeltez y elegancia; su rostro juvenil, de ojos grandes, nariz fina y boca pequeña, su belleza es icónica, de gran ternura y dulzura eleva su mirada al Cielo, destacando su concentrado gesto y expresión de modestia. Largos y ondulados cabellos que se dejan caer sobre sus hombros incidiendo en su condición virginal de doncella. Sobre su cabeza una corona formada por 12 pequeñas estrellas (*las doce tribus de Israel o la maternidad sobre la iglesia fundamentada en los doce apóstoles*); basado en el texto del Apocalipsis: “San Bernardo en su *Sermo Dominica intra octavam Assumptionis* identificó las doce estrellas como símbolo de las prerrogativas de María. Los exegetas comprobaron que los doce privilegios de María coincidían con sus doce gozos. A partir de este momento se establecieron una serie de oraciones de doce Aves dedicadas a la corona de doce estrellas, que fue muy popular entre los franciscanos. Stratton, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t.1, 2 (1988) 99.

En torno a la cabeza de la Virgen una aureola de diez cabecitas aladas de angelitos, con caritas de niños (como símbolo del señorío de María sobre todos los ángeles), apenas dibujados, que dan resplandor y profundidad cuyo límite parecen formarlo unas espesas guirnaldas de flores y frutos. El número 10 (número perfecto), indica la perfección de la orden divina y la responsabilidad humana, tiene un valor que sirve para recordar, por eso figuran como 10 los mandamientos que Yahvé dio a Moisés (podrían haber sido más), y 10 las plagas que azotaron a Egipto. También por esta razón se ponen sólo 10 antepasados entre Adán y Noé...). En el mismo plano, abriendo el celaje a modo de rompimiento de gloria, y evolucionando desde la parte inferior, vaporosas nubes, casi etéreas, que van difuminándose y acompañando a la Inmaculada Concepción, destacando la verticalidad y reforzando la visión de elevación de la imagen perfilando sutilmente el borde ondulado de la guirlanda para ir desapareciendo, veladamente donde comienzan dichas cabecitas de ángeles.

El pintor ceramista representa a La Virgen vestida de manera sencilla, con túnica y manto en azul (salvación) y blanco (símbolos de inocencia, pureza y eternidad respectivamente, según las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia), también es el color apocalíptico de la Iglesia triunfante. La palabra manto representa a la madre que envuelve y cobija. El manto va colocado por la espalda, partiendo del brazo izquierdo en dirección a la cadera derecha con la idea de cruzarlo por la cintura hacia el brazo del lado contrario. Todo ello en señal de virginidad. La túnica, por otro lado, es de mangas amplias y de pliegues paralelos muy reducidos, excepto en el extremo inferior. Esta prenda, en cierto modo, recuerda por su simpleza a la de la *Inmaculada Concepción* de Ignacio de Ríes. La túnica lleva un adorno de pedrería en el centro del escote que realza el cuello; las joyas como aderezo simbolizan las virtudes de la virgen (Sal.44.10).

La Purísima, tiene las manos juntas sobre el pecho en señal de oración, que nos recuerdan permanentemente que el oficio más importante de Ella en lo más alto de los Cielos es interceder, es rezar. Espléndidas en su diseño, las manos aparecen unidas con una suavidad especial, los dedos unidos por las yemas ofrecen un gesto de sumisión llena de libertad y con gesto de tímido recato o santo temor de Dios que desea aceptar la Voluntad divina sin ofrecer humanas resistencias. Destacamos la ejecución de las manos de la Virgen (que nos invitan a la oración), o bien el plegado de los ropajes, en especial

el manto, donde están muy bien aplicadas las luces y sombras, creando un interesante efecto táctil.

La Inmaculada Concepción apoya los pies sobre una media luna con las puntas hacia arriba, que a su vez pisa un monstruo-serpiente híbrido, con facciones humanas, lengua fuera burlona, de mirada desafiante, larguísimo cuerpo de reptil y cola bífida de sirena o pez; simbolizando su dominio sobre el pecado; podría ser interpretado como la serpiente del Génesis (Gen.3.15) y por tanto una alusión al Pecado Original, el mal e incluso la herejía. El pecado original cometido por Eva será ahora redimido por María, quien triunfa firmemente sobre el mal al que pisa la Inmaculada Concepción de María. Como la alegoría apocalíptica, de San Juan, una luna menguante sobresale de entre las nubes por detrás de su figura, también simboliza el triunfo sobre el Islam. El símbolo de la Luna está presente junto a las principales diosas de la Antigüedad, como la egipcia Isis o la griega Ártemis (Diana), vemos en este hecho una conexión hereditaria de los símbolos de la Antigüedad pagana con la religión cristiana. La media luna se representa en la Inmaculada, al igual que en las diosas antiguas, como símbolo del principio femenino, opuesto y complementario al Sol, que sería el masculino y que en la cosmología cristiana está representado por Cristo. Sobre este símbolo tan antiguo, la figura de María se presenta como la de la madre universal y dispensadora de Gracia.

Rodeándola, en movimiento curvo, una frondosa guirnalda sostenida deliciosamente por cuatro querubines (En los cuatro ángulos) que parecen enmarcar, proteger y anunciar la figura central del retablo, acoplando y dando forma, intencionadamente a una guirnalda de flores y frutos a modo de cielo que se abre o (mandorla en forma de 8), *El número [8] en la Biblia nos orienta a una idea muy clara. Es por excelencia el “número de la Resurrección” Su significado es sobreabundancia”, símbolo de “nueva vida” “la regeneración” recordemos que la Inmaculada es la nueva Eva.*



Imagen 1.Ángeles (Detalle)

Los ángeles, los cuales derivan de la Antigüedad, son símbolo de un ser superior al humano, que en la religión cristiana actúan como mensajeros de Dios. El ceramista Enrique Orce, representa a los cuatro angelotes de cuerpo entero, alados, que enmarcan en las esquinas del retablo cerámico, dos en la parte inferior de pie (Imagen1) de cuerpos infantiles rollizos, cabellos rizados, la rodean, otorgando movimiento, gracia y vitalidad al conjunto, parecen atenerse a los cánones citados de

Vicente Carducho y Pacheco, naricitas romas y bocas carnosas, ojos bien dibujados... y los otros dos en los ángulos superiores suspendidos en vuelo.

El término ángel lo usamos de manera imprecisa para referirnos a un extenso número de criaturas diferentes que forman parte del coro angelical. Sin embargo, en el relato bíblico se deja entrever la existencia de distintas criaturas angélicas, tal como se deduce del versículo de las Cartas de Pablo a los Colosenses 1,16: *porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra, las visibles y las invisibles; los tronos, las dominaciones, los principados, las potestades; todo fue creado por Él y para Él.*

Pero además, esta bellísima composición incluye numerosos elementos alegóricos de gran fuerza plástica, como es la guirnalda: motivo ornamental formado por hojas, frutos y flores unidos por una ancha cinta que forma un todo continuo que rodea la imagen de la Inmaculada Concepción, en alusión al Paraíso; María, rodeada del pecado permanece ajena a él, conservando su pureza originaria. La cenefa de frutas sobre la Virgen simboliza la salvación y la verdad. Plinio, en su *Historia Natural*, recuerda que el fruto se divide en tres partes; piel, masa y hueso, y de ahí la tradición cristiana lo identifica con la Trinidad. En el caso de fruto de salvación, nos remontamos a interpretaciones de las Sagradas Escrituras, según las cuales, durante la huída a Egipto, un melocotonero se habría doblado en presencia de Jesús.

Pero, como decía San Agustín *los significados ocultos son los más sutiles...* El uso de flores y frutas en la iconografía mariana no es un mero capricho estético; así, la guirnalda de flores y frutas, son el viviente símbolo de una belleza natural que se opone a la belleza inventada o imitada por el hombre. Bellísimamente entrelazados podemos observar: la granada, símbolo del bien y del mal, del latín pomum, “manzana” y granatus, “sembrado” debido a su forma y a la cantidad de semillas que alberga en su interior. Por esa definición, hay escritores que afirman que fue esa manzana de granos rojo y blancos la que dio Eva a nuestro padre Adán; esta fruta notable es rica en simbolismo y hay referencias específicas a la granada en la Biblia El "Cantar de los Cantares" de Salomón, la granada esta citada 4 veces...Para los Hebreos la granada es un símbolo de fertilidad, de renacimiento constante, simbolizado por sus numerosos granos. San Juan de la Cruz, en su libro "Cantico espiritual" dice que: "...la granada representa el más alto misterio de Dios...".

Otros símbolos patentizan diversos aspectos del ministerio de la Encarnación y Redención, como la manzana, elemento característico de la iconografía medieval que realza la posición de la Virgen como Reina del Cielo y como Nueva Eva mediadora del mensaje Divino. La manzana ha sido entendida como fruto prohibido por excelencia y consiguientemente símbolo del pecado. La virgen María fue la Nueva Eva reconocida por los Padres de la Iglesia así como en un manuscrito del siglo XII en el que María es llamada “*manzana de vida*” (Analecta Bíblica vol. 46, página 154,n. 103, estrofa 3). Aludiendo cuando aparece en la iconografía Mariana a la salvación “*corredentora con Cristo, del género humano*”. También está vinculada a la pureza y la humildad de María (*sin pecado original*); acompañan a estas manzanas, el pepino (parte inferior izquierda), ciruelas y melocotón (parte derecha) símbolos respectivos de la desobediencia y presunción, y de la fidelidad y el amor.

Observamos también como los ángeles mensajeros de Dios, de cabellera rizada y apariencia andrógina, abrazan el apetecido fruto de racimos de uvas con sus pámpanas (Símbolo que alude la Eucaristía). El mencionado fruto de la vid, en este contexto, se puede interpretar como un símbolo del seno de María, fuente alimenticia de su Hijo: (Salomón Cuarta Parte Cantar de Los Cantares) “*Tu talle semeja a la palmera, tus pechos, a sus racimos. Me digo: “Voy a subir a la palmera, tomaré sus racimos. ¡Séanme tus pechos como racimos de uvas, y tu aliento como perfume de manzanas!”*”

(Cant.7,8-9). Pero, indudablemente, es una clara alusión al vino eucarístico y, por consiguiente, a la sangre redentora de Cristo. Simboliza, por tanto, la unión de Jesús con la humanidad a través de su sacrificio.

En cuanto a las flores y hojas que forman la frondosa guirnalda están representadas en su abundancia y belleza; entrelazadas en una cinta, que exquisitamente parte desde el escudo del Obispo Estenaga (parte inferior del retablo) y es abrazada graciosamente por los dos angelitos niños que van a dar forma a dicha guirnalda de flores y frutos que dota, igualmente, de elegancia y categoría al mosaico. Adopta una forma ornamental, a modo de cielo que se abre o (mandorla en forma óvalo, como hemos citado antes, y que al estar pintado en tonos oscuros perfila con el blanco del fondo que da profundidad, realzando la imagen central de la Inmaculada que flota y se eleva en un plano celestial, dejando ver rosas, azucenas, anémonas, lirios, narcisos, claveles, jazmines (a su perfume suave.), peonías, caléndula (flor que simboliza la pena), hace alusión, sin duda, a la Virgen como «Consolatrix afflictorum». Son también símbolo de la pureza y la humildad de María, maternidad divina, el amor y la realeza; pero al mismo tiempo hacen referencia a la fugacidad de la vida humana, ya que las flores cortadas se marchitan, y mueren como la vida del hombre; flores de color blanco (flor mariana por antonomasia, de pureza); las letanías de Loreto retuvieron el título de Rosa Mística. En grupo de tres representan los clavos de Cristo (sobre la cabeza del ángel que está de pie en el lado izquierdo del retablo).

Encontramos La azucena; es otra flor de simbología muy variada: de la pureza, de la castidad, de la inocencia, de la delicadeza, de la sencillez y de la majestad. En el Cantar de los Cantares se hace repetida alusión a esta flor: «*Mi Amado (...) pastorea entre azucenas*» y «*Tus dos pechos son dos mellizos de gacela que triscan entre azucenas*»

La simbología iconográfica mariana de la rosa bajo la influencia del *Cantar de los Cantares*, que alegoriza con canciones de amor la unión entre Dios y su pueblo, iconografía que utiliza la rosa (*Cant. 2,2: "Yo soy la rosa de Sarón, y el lirio de los valles"*) para representar la unión mística entre Cristo y su Iglesia, o entre Dios y cada miembro de su pueblo. Dado que María fue honrada como Madre de la Iglesia y modelo de nuestra unión con Dios, la rosa se convirtió en un símbolo iconográfico de la Unión entre Cristo (o Dios) y María. También la azucena *Yo soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles*, dice la esposa en Cant.2.1. símbolo de la pureza.

En general, las flores blancas, han sido ingenuamente consideradas simplemente como un símbolo de la pureza, y de aquí la supuesta razón de que la Cristiandad los haya asociado a la Virgen María.<sup>5</sup> En la antigua Grecia, por el contrario, fue una flor de Afrodita y simbolizaba la fertilidad y la sexualidad, razón por la cual se convirtió en emblema de la gloria y la realización. En la Biblia denotaba un estatus especial; así, es la flor de los israelitas como El Pueblo Elegido, y de la Virgen como La Elegida de Dios; pero en los Evangelios puede también simbolizar la sumisión a los designios de Dios así como su buena voluntad de cuidar de todas sus criaturas: esto es lo que se trasluce en las palabras de Jesús exhortando a los hombres a seguir el camino de Dios: "Y del vestido, ¿por qué os preocupáis? Observad cómo crecen los lirios del campo, no se fatigan ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió como uno de ellos" (*Mt 6, 28*). En otras palabras, no os preocupéis por nada, pues el Señor proveerá. De acuerdo con esto, el lirio simboliza el deseo de Dios de redimir a la Humanidad al enviar un hijo Suyo al mundo a través de María.

---

<sup>5</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de Símbolos*, entrada "lirio", Barcelona, 1986.

Reafirmamos pues, que la flor es mediadora entre Dios y María. Así, en Apocalipsis 8, 6-21 Juan vio siete ángeles, cada uno con una trompeta, y a cada toque de trompeta tuvo una visión. Era considerada símbolo de finura y nobleza. La Rosa simboliza el misterio. En la catacumba de San Calixto (siglo III) los cristianos dibujaron rosas como signo del paraíso. Cipriano de Cartago escribe que es signo del martirio. En el siglo V ya la rosa era signo metafórico de la Virgen María. Edulio Caelio fue el primero en llamar a María “*rosa entre espinas*”. El monje Teofanes Graptos usa el mismo símil refiriéndose a la pureza de María y a la fragancia de su gracia.

Otra de las flores que acompañan a la Inmaculada Concepción son los lirios, símbolo de la esperanza, de la confianza y de la fidelidad. Simbología perfectamente aplicable a quien es «Virgo fidelis » y a la que San Pedro de Mesonzo llama, en su conocida antifona mariana: «*spes nostra*». Podríamos también distinguir el lirio azul, es símbolo de la belleza rara, que dice de María: «Benedicta tu in mulieribus» (Lucas, I, 42.). El Antiguo Testamento hace referencia a esta flor: «Como lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas» y la Esposa del Cantar de los Cantares exclama: «Sus labios son dos lirios» y «Como el lirio entre espinas, es mi amiga entre las hijas»

También jazmines a los que hay que añadir la idea de exquisito perfume que nos dicen los Apócrifos, invadió la estancia donde se desarrolló la Dormición de la Virgen: «(...) y se exhaló un perfume de fragancia (tan suave) (...)»

El laurel, símbolo de la gloria y de la victoria. Al haberse utilizado sus hojas como narcótico y remedio es, también, señal del sueño y de la salud. A María la canta la Iglesia como «*Salus infirmorum*». A Ella le cupo la gloria de ser concebida sin la culpa original y esta fue su victoria sobre el Malo. Los Evangelios Apócrifos nos dicen que Ana, la madre de la Virgen, se encontraba bajo un laurel cuando le fue comunicado que concebiría a la Madre del Salvador.

Recordemos, por último, que las versiones de guirnaldas de flores más antiguas que se conocen alrededor de un motivo central de tema religioso o alegórico son de origen flamenco. *Desde 1608 hasta mediados del siglo XVII, las colaboraciones en las representaciones de las flores y las imágenes centrales entre artistas como Jan Brueghel el Viejo o Rubens y sus respectivos talleres dieron como resultado una enorme cantidad de guirnaldas de distintos tipos. Pintores como Daniel Seghers –un jesuita que empezó su carrera artística en Utrecht, para después viajar por Italia durante varios años, antes de establecerse definitivamente en Amberes– introdujeron este estilo, caracterizado por la representación detallada de composiciones repletas de flores.*

Otro elemento de la obra y muy significativo es el escudo de armas del Obispo Don Narciso de Estenaga (Imagen 2), que el pintor ceramista ha colocado justo en el lugar central cobijado en una cartela distintiva con forma de *cartouche*, abrazado a derecha e izquierda por el inicio de las flores y frutos que van a conformar la guirnalda, reposando sobre la cartela con la leyenda: CURA ET PIETATE DI NARCISSI DE ESTENAGA EPSICI PRIOR ANNO MXCXXV. (Por la atención y devoción de D. Narciso de Estenaga, obispo Prior).

Don Narciso de Estenaga y Echevarría, VII Obispo prior (1923-1936), Caballero de Santiago (1923). Nació en Logroño el 29-X-1882, y murió mártir en Peralbillo (Ciudad Real), el 22-VII-1936. Beatificado por Benedicto XVI en Roma el 28 de octubre de 2007.



Imagen 2. Escudo de armas del Obispo Narciso de Estenaga.

En cuanto a la composición de dicho escudo, siguiendo al erudito Villalobos Racionero<sup>6</sup> es como sigue:

Armas: Escudo cortado y partido de tres, entado en punta y caído:

1.º Representación al natural del acto milagroso de imposición de una casulla a San Ildefonso por la Virgen María.

2.º En plata, un árbol de sinople, y un jabalí de sable, pasantes al pie del tronco. Bordura de azur con ocho aspas de oro.

3.º En plata una faja jaqueada de oro y gules, acompañada de dos lobos de sable, uno a cada lado. Bordura de azur con ocho ramos de cinco hojas de oro.

4.º En gules un castillo de oro, aclarado de azur, y, atados a las aldabas de su puerta dos lebreles de plata, manchados de sable, afrontados.

5.º En azur, un búcaro de plata con tres azucenas, acompañado de dos flores de lis de oro. Bordura de gules con trece estrellas de seis puntas de oro.

Entado: En oro, una flor de azucena abierta. La Flor de Lis, y la azucena son símbolos marianos, por extensión, de la pureza.

Dicho escudo se timbra con capelo de sinople, ornado con dos cordones con tres órdenes de borla de lo mismo. Lleva acolada una cruz de obispo flordelisada de oro sobre la que carga la cruz de Santiago en gules.

Don Narciso de Estenaga, que había estudiado en el Seminario Central de Toledo, y sido deán de la Catedral Primada, no podía dejar de mostrar esta vinculación a la hora de ser preconizado Obispo Prior de las órdenes Militares en 1923, y tener que adoptar armas propias. Profundo conocedor de la historia de la Diócesis Toledana, no siéndole ajena la tradición que había incorporado a numerosos sellos y blasones de sus titulares aquel hecho milagroso en la vida de San Ildefonso, la hizo suya, y la trajo al primer cuartel de su escudo. Más, quizá pareciéndole que aquel motivo no subrayaba suficientemente su fervor mariano, incluyó en punta, enmarcando, ahora, por abajo sus armas de familia, otro de la misma naturaleza: la azucena, símbolo de la pureza virginal de María.

Por otro lado, evitando la redundancia heráldica en la denotación de la dignidad episcopal, las armas de Estenaga prescinden de la mitra y el báculo pastoral. Sustituyen

<sup>6</sup>VILLALOBOS RACIONERO, Isidoro “La Heráldica de los Obispos Priorales de Ciudad Real” *Revista Hidalguía* N° 230, año 1992, Madrid.

estos elementos por la cruz de obispo. Sobre ella carga la cruz de Santiago de gules, insignia de la orden militar en que este séptimo obispo prior había ingresado como caballero el 23 de junio de 1923, unos meses antes de tomar posesión de la prelatura de Ciudad Real.

Finalmente las condecoraciones que penden de este escudo —cruz de la Orden de la Corona de Bélgica y Cruz del Mérito del Estado de Polonia— son fehaciente testimonio del brillante ejercicio de Monseñor Estenaga y Echevarría en las diversas dignidades y cargos de gobierno que ocupó en el Arzobispado toledano.

El panel cerámico está firmado (Imagen 3) en el borde inferior a la derecha del cuadro, en el azulejo de coordenadas 2 horizontal y 2 vertical (tomando como origen de coordenada el azulejo inferior derecho), coincidente en el azulejo con las letras de los números romanos MCM y justo debajo del piececito derecho del ángel. Esta firma con la inicial de Enrique en mayúscula (E) de su nombre y el primer apellido Orce, aunque se han podido constatar hasta dos tipos distintos de signatura, si bien en su primera época utilizaba el nombre completo, *E.O.* y *-E. Orce, pintó-*, minuciosa observación de la que hasta el momento no se tenía constancia.



Imagen 3. Detalle comparativo entre las firmas del panel cerámico (izquierda) y la que consta en la “Galería de firmas de pintores, fábricas y Talleres”

<http://www.retabloceramico.net/galeriafirmas.htm>

También aparece el nombre de la fábrica en la misma hilera de azulejos de la firma al lado opuesto (Azulejos 9-10-11) en el borde inferior a la izquierda del cuadro, coincidente con el azulejo inferior coordenadas 2 horizontal 2 vertical, y con el azulejo inferior de la leyenda -CURA ET PIETATE- (Fca Vda Hjos M. Ramos Rejano. Sevilla (Triana) (Imagen 4).



Imagen 4. Detalle de azulejos con la inscripción F<sup>ca</sup> M Ramos Rejano. Sevilla (Triana)

Por último enmarca la parte inferior del panel cerámico una cartela con la leyenda: CURA ET PIETATE DI NARCISSI DE ESTENAGA EPSICI PRIOR ANNO MXCXXV. (Por la atención y devoción de D. Narciso de Estenaga, obispo Prior).



Imagen 5. Cartela con leyenda - CURA ET PIETATE DI NARCISSI DE ESTENAGA EPSICI PRIOR ANNO MXCXXV

El retablo queda realizado con el único elemento tridimensional, una moldura fabricada en escayola a modo de alfiz que enmarca hasta la mitad del panel cerámico y remata en pequeñas ménsulas. Elemento decorativo de naturaleza pagana que utilizan los ceramistas para enmarcar los símbolos religiosos, con referencias de la mitología clásica y neoplatónicas del mundo del renacimiento.

En suma, el estudio detallado del bello Retablo cerámico de “La Inmaculada Concepción” cuidadosamente conservado en el Museo Diocesano del Obispado de Ciudad Real, obra del insigne pintor ceramista Enrique Orce Mármol encargo del que fuera VII Obispo prior Don Narciso de Estenaga y Echevarría en 1925, nos permite conocer en detalle su interés y singularidad desde los puntos de vista histórico-artístico y ceramológico. Con tan singular obra se completa la investigación llevada a cabo de los Retablos Cerámicos del Obispado. Contribuyendo con mi aportación al campo de la investigación cerámica tan escaso y falto de estudio por especialistas en nuestra provincia.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPO REAL, Francisco del: “*Mártires de Ciudad Real. El Obispo Narciso de Estenaga y diez diocesanos mártires*”, Edibesa, 2007.
- CARMONA MUELA, Juan. “*Iconografía Cristiana*”. Madrid, 1998.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco.”*Tratado de Iconografía*”. Madrid, Istmo 1990.
- FERGUSON, George: “*Signos y símbolos en el arte cristiano*”, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 43.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Ana María: “*Retablo cerámico de “San Juan de Ávila” del Obispado de Ciudad Real, obra de Manuel Vigil-Escalera y Díaz (1927)*”, Cuadernos de Estudios Manchegos, 37 (2012), pp. 97-113.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Ana María: “*Retablo cerámico de “La Virgen con el Niño” del Obispado de Ciudad Real, obra de Manuel Vigil-Escalera y Díaz (1927)*”, Cuadernos de Estudios Manchegos, 39 (2015), pp. 191-214
- GUTIÉRREZ ALONSO, Carlos: “*Semiología del lenguaje floral en la pintura barroca madrileña (comentarios a una exposición)*”.pp.94-95.
- JIMENO CORONADO, José y JIMÉNEZ GÓMEZ, Francisco M.: “*El cayado roto. Narciso Estenaga, obispo de Ciudad Real*”, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2004.
- MÂLE, Emile: “*El arte religioso de la Contrarreforma*”. Madrid: Encuentro, 2012.
- MORALES Y MARÍN, José Luis: “*Diccionario de iconología y simbología*”, Taurus Ediciones, Madrid, 1986, p. 129.
- ORDAX Salvador Andrés: “*Ante el sesquicentenario de La Inmaculada: el misterio, desde la devoción y la iconografía hasta la Academia de la Purísima Concepción.*” Boletín Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción. Confederación Española de Centros de Estudios Locales del C.S.I.C. Valladolid, Nº 40. 2005, pp. 9-36
- PALOMO GARCÍA, Martín Carlos: “*La cerámica y las cofradías de Sevilla*”. Trabajo inédito, 1985-2007, publicado parcialmente a través del *Boletín de las Cofradías de Sevilla* desde 1989 hasta el presente, en colaboraciones mensuales

- en la sección denominada "Retablos Cerámicos" o "Cerámica Cofradiera", en Boletines de diversas Hermandades y en la Revista Triana.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “*Cerámica, Arte y Devoción*”, Colección Carranza, Sevilla, 1995. Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana
  - PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística, Tomo 64, Nº 195, 1981, págs. 87-96.
  - QUILES GARCÍA, Fernando: “*Pedro de Campolargo, pintor flamenco*”.
  - RÉAU, Louis “*Iconografía del arte cristiano*”, de Barcelona. Ediciones del Serbal.1997.
  - REVILLA, Federico: “*Diccionario de iconografía y simbología*”, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), p. 216.
  - STRATTON, Suzanne: “*La Inmaculada Concepción en el arte español*”. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
  - TRENS, Manuel: María. “*Iconografía de la Virgen en el arte español*”. Editorial Plus Ultra, Madrid, 1947, pp. 250-252, fig. 156.
  - VILLALOBOS RACIONERO, Isidoro “*La Heráldica de los Obispos Priorales de Ciudad Real*”, Revista Hidalguía N.º 230, año 1992, Madrid.

## FUENTES

- AZCÁRATE, José María de: “*Iconografía*”. Gran Enciclopedia Rialp, 1991.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: “*Aspectos cristológicos de la iconografía de la Theotokos*”, Huelva, 1981.
- GONZÁLEZ CELDRÁN, José Antonio. A. P. RUCK, Carl: *Daturas para la Virgen*. Doc.
- Lirios y Daturas-Entheomedia.org/Daturas
- GONZÁLEZ ZARAGOZA Natalia: *Historia sobre la Arquitectura y la estética de las escaleras*.
- MAIDER DEL OLMO Y ABEDUL, Ainara: “*El trazo oculto*”. 2008. Asociación Cultural Seshat Mediterranean Cultural Heritage Center.
- PALOMO GARCÍA, Martín Carlos; recopilado y extractado, de la Tesis doctoral escrita por su nieto, Alfonso Carlos Orce Villar, en 1994, con el título de “*Enrique Orce: el auge de la Cerámica Sevillana*”.
- <http://www.retabloceramico.net>
- <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com.es/>
- [http://www.fraternidad-sacerdotalcfs.com/maria\\_reina\\_del\\_clero](http://www.fraternidad-sacerdotalcfs.com/maria_reina_del_clero)
- [http://www.museobilbao.com/uploads/salas\\_lecturas/archivo\\_es-33.pdf](http://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-33.pdf)
- <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/19/19621628.pdf>

## FOTOS

- FALQUINA SANCHO, Ricardo. 2015.
- BLANCO MENA, F. Dibujo de la fachada del Obispado.