

Iconografía de la piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense.

*El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad.
Su inclusión en la escenografía de la muerte
de las capillas funerarias.*

José F. GABARDÓN DE LA BANDA
Universidad de Sevilla
fgabardon@ceuandalucia.com

- I. Introducción.**
- II. Las primeras composiciones de la Piedad en las capillas funerarias hispalenses.**
- III. Los retablos de la Piedad como marco de enterramiento en el ámbito espacial funerario hispalenses entre finales del siglo XV y principio del siglo XVI.**
- IV. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

En la contemplación del contenido iconográfico de la Piedad subyace no sólo la simple escena patética en la que la Virgen recoge el cuerpo inerte de Cristo, una vez descendido de la cruz, como ya delimitó Mâle en sus estudios iconográficos sobre el arte cristiano medieval¹, y además analizada por Reau en su iconografía del arte cristiano, sino también el sentido pesimista que la envuelve durante los siglos XIII y XIV, etapa siempre considerada como la inicial de esta representación. En ella aparece una visión intrínseca del sentido escatológico de la muerte, resultado además de las calamidades que las distintas sociedades europeas padecieron en los siglos finales del Medievo, con la transición del final del feudalismo a la modernidad. Como ya apunta Sonia Morales Cano,

la muerte fue una de las mayores preocupaciones del Occidente medieval. Más aún desde que el nacimiento del purgatorio, a finales del siglo XII, abriera una puerta a la esperanza en la Salvación. Este nuevo espacio intermedio entre el infierno y el paraíso, supuso la "gran remodelación geográfica del más allá" (...) Todo ello generó un universo de valores que se materializó de forma muy diversa durante toda la Baja Edad Media: desde las mandas testamentarias a la liturgia de los funerales, pasando por la elección de sepultura; sin olvidar su implicación en el inventario artístico y literario: libros de Horas, frescos, sepulcros o portadas ofrecen sendos programas alusivos a la buena y a la mala muerte².

La muerte aparece presente en la representación inerte de Cristo, cuya morfología irá evolucionando desde las formas más abigarradas del expresionismo de las primeras piezas de terracota pertenecientes a la escuela franco-germánica, inspiradas en las descripciones patéticas de la mística renana, hasta las ya más idealizadas impuestas por la impronta del sentido estético del humanismo,

¹ MÂLE, E., *El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Ed. Encuentros, Madrid 1986.

² MORALES CANO, S., "La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo", en *Anales de historia del arte*, N° Extra 1 (2011) 354.

que sublima la estructura corporal del Redentor. Sin embargo la concepción cristiana de la vida llevará esta iconografía a la búsqueda de la salvación de las almas, por lo que no quedará como una mera contemplación abigarrada del final de la vida, sino que se buscará en ella un soporte de oración que manifieste la posibilidad de alcanzar la vida eterna. De ahí la exaltación de la figura de la Virgen, como depositaria de los males del mundo y base del peso de la Iglesia hasta la Resurrección de

Y es que siguiendo a Camón Aznar, y como ya tuve ocasión de exponer en mi tesis, posiblemente no aparezca otro motivo iconográfico donde mejor se exprese el papel corredentor mariano, ya que María, al mostrar el cuerpo muerto de Cristo, nos está enseñando el verdadero símbolo de la redención, siendo a la vez Madre y soporte del plan salvador del hombre por el dolor padecido con su Hijo en el transcurso de la pasión. El profesor A. Domínguez Rodríguez analiza en una interesante lectura iconológica la inclusión de los conceptos de Compasión y Corredención en las propias Cántigas de Santa María³. La Scala Salutis, tema iconográfico nacido también en el ámbito bajomedieval, o las propias representaciones de la Virgen de la Misericordia están relacionados con el concepto de intermediación mariana que se estaba difundiendo en el ámbito socio-religioso, y que se puede incluir en el contexto inicial del motivo iconográfico analizado.

La contemplación reflexiva de la muerte y el carácter corredentor de María con Cristo en la iconografía de la Piedad fue determinante para extender su culto, plasmados bien en piezas de terracota de pequeñas dimensiones (las llamadas Vesperlids y Shönnnes Madonnas alemanas), bien plasmadas en los trípticos pasionistas que los primitivos flamencos pusieron de moda entre una amplia clientela distribuida por toda Europa. Se convierte así en una de las representaciones más enigmáticas de la iconografía cristiana, más aun cuando no se contemplaba en las páginas de los Evangelios ni en los propios textos apócrifos, siendo recogida especialmente por los místicos renanos o en los textos espirituales de algunos miembros de las órdenes mendicantes. Uno de los espacios más comunes donde se insertará este motivo iconográfico será en los oratorios privados surgidos en torno al movimiento de la *Devotio Moderna*, donde se proyectaba toda una escenografía de vida interior y recogimiento en consonancia con la espiritualidad propugnada.

Durante los siglos XV y XVI se convertirá en uno de los temas más al gusto del arte español, pero será especialmente durante el período barroco, gracias

³ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Compassio y Co-redemptio en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final", en *Archivo Español de Arte*, 281 (1989) 17-35.

al auge del culto mariano y a ser la representación más próxima del dolor sufrido por Cristo para la redención de la humanidad, equiparándola así con la Crucifixión, cuando adquiriera un más amplio desarrollo, tendiéndose a la exaltación del dramatismo de la escena como vehículo para penetrar en los sentidos y así llegar, con mayor facilidad, al pueblo que la contempla. El impulso post-tridentino, se deberá asimismo al paralelismo entre la imagen de la Pasión de María con la fe en la Resurrección de Cristo, y por tanto en la Eucaristía, que, como señalábamos al principio, se convierte en uno de los principales valores de la Iglesia⁴.

II. LAS PRIMERAS COMPOSICIONES DE LA PIEDAD EN LAS CAPILLAS FUNERARIAS HISPALENSES

Probablemente sea la Piedad que realizó Pedro Millán para la capilla de San Laureano de la Catedral de Sevilla la primera de las realizadas en los espacios funerarios hispalenses. No era un grupo aislado, sino que se incluía en un ciclo narrativo que comenzaba en el momento del Enterramiento y culminaba en una representación del Varón de Dolores, siguiendo el programa iconográfico que probablemente le impuso el cabildo catedralicio en memoria del alma del racionero Antonio Imperial, quien debió contratar con Pedro Millán los grupos escultóricos que lo iban a configurar. El propio racionero sería representado en el grupo escultórico principal, a modo de donante, a los pies de la imponente imagen del Cristo Varón de Dolores. Desgraciadamente, a comienzo del siglo XVIII, el canónigo Don Valentín Lampérez eligió la capilla para su sepultura, disponiendo de una nueva ornamentación de estilo barroco, distorsionando su fisonomía original.

En la Catedral de Sevilla debieron permanecer estas primeras obras de Pedro Millán hasta el último cuarto del siglo XVIII, fecha en que tanto Ponz como Ceán dan referencia de la existencia en la capilla de San Laureano de dos grupos escultóricos, el Cristo Varón de Dolores y El Entierro de Cristo, hasta que a principios del siglo XIX el altar fuera renovado y algunas de sus piezas trasladadas a otros lugares. El grupo del Entierro fue ubicado en el retablo de la Virgen de la Estrella, en la iglesia parroquial de El Garrobo (Sevilla), hasta que en 1970 fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Peor destino tuvo el grupo de la Piedad, trasladado a Aracena, donde sería adquirido en 1880 por el coleccionista López Cepero, que posteriormente intentó venderla a la Diputación Provincial, pero ante su negativa, la enajenó al gran Duque

⁴ CAZORLA GARCÍA, C., "La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura: estudio iconográfico", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 11, 22 (2002) 319.

Constantino de Rusia, perdiéndose su pista. Pérez Embid realizó un viaje a Rusia en 1972, pero no lo encontró, al haber sido nacionalizado e incorporado a las colecciones del Hermitage. En 1994, en el I Simposio de Imaginería, pude dar noticias de esta obra, pues aparecía insertada en el propio catálogo de este museo, incluyéndolo posteriormente en mi tesis doctoral. Podemos considerar a este grupo como el primero de los hispalenses que formó parte de un programa iconográfico destinado a ornamentar una capilla funeraria, hipótesis abalada por la descripción que realiza el historiador local Gonzalo de León, quien situaba a la Piedad a los pies del Varón de Dolores⁵.

En el mismo ámbito de la Catedral de Sevilla, concretamente en el altar del Dulce Nombre, hay otro grupo escultórico de la Piedad insertado en un espacio funerario: la Virgen de la Alcobilla, uno de los ejemplos más excepcionales del motivo iconográfico de los Vesperlids germánicos. A pesar de la leyenda en torno a su origen, el grupo fue colocado inicialmente en la capilla privada de los Pinelos, como así lo menciona el cronista Ortiz de Zúñiga. En el año 1874 fue trasladado a la capilla de Santiago, siendo restaurada por la gestión de D. José de Torres y Padilla, canónigo de la catedral, hasta que finalmente se estableció en el altar antiguamente llamado del Dulce Nombre de Jesús, contiguo a la capilla de San Leandro. No conocemos cual era el aspecto de la primitiva capilla funeraria de los Pinelos, por lo que se ignora si estaba aislada o ubicada en un retablo funerario⁶.

En el ámbito de las capillas funerarias parroquiales también se irán incluyendo los grupos escultóricos de la Piedad, como sucede con el hoy todavía conservado de la capilla sacramental de San Bartolomé. Aunque actualmente es sede de la Hermandad Sacramental, desde mediados del siglo XVI la capilla tenía la advocación de Nuestra Señora de las Angustias y pertenecía a la familia López Ramírez, aunque servía de Comulgatorio a la parroquia. No sabemos cómo fue el programa iconográfico original del retablo de esta capilla funeraria, que el famoso canónigo Alonso Ramírez de Arellano contrató en 1641 (abril, 18 y 19) con el arquitecto-ensamblador Luis Ortiz de Vargas para su familia. Como afirma José Luis Romero Torres, se cree que el grupo de la Piedad que preside actualmente el retablo barroco es la imagen primitiva de la capilla de los

⁵ Sobre este grupo existe una amplia bibliografía, MEZANTSEVA, C., *Western Sculpture from Soviets Museums 15 and 16 centuries*, Leningrado 1998; CEAN BERMUDEZ, J.A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1804, p. 81.

⁶ MORGADO, A., “La devota imagen de Nuestra Señora de las Angustias, llamada generalmente de la Alcobilla, venerada en la Santa Iglesia Catedral”, en *Sevilla Mariana*, t.VI (1884); VILLAR, A., *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1977, p.96; GABARDÓN DE LA BANDA, J.F., “Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense”, en *Laboratorio de Arte*, 10 (1997) 396.

Ramírez de Arellano que tal vez, con la construcción de la iglesia a finales del siglo XVIII, pudo pasar a otro altar, como aparece en una fotografía antigua⁷. En un ámbito funerario también estarían ubicados los grupos de Piedades de la iglesia de la Trinidad, obra de finales del siglo XV y perteneciente a la sensibilidad gótico germánica⁸.

III. LOS RETABLOS DE LA PIEDAD COMO MARCO DE ENTERRAMIENTO EN EL ÁMBITO ESPACIAL FUNERARIO HISPALENSES ENTRE FINALES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIO DEL SIGLO XVI

A finales del siglo XV, el motivo de la Piedad comienza a ser representado en el frente de las urnas sepulcrales, o bien formando un tímpano en el frontispicio de los sepulcros, pero será en los llamados retablos sepulcrales, los dedicados a la Piedad como tema central, los que impulsan el desarrollo de este ciclo iconográfico. Ya en algunas composiciones se había insertado este contenido como escena secundaria de la exaltación de la muerte de Cristo, concibiéndose el Crucificado como eje primordial de la composición, como ocurre en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, realizado por Jorge Fernández.

Hacia 1504 se realiza el retablo de San Bartolomé, en la Capilla de Santa Ana o de Maracaibo de la Catedral de Sevilla. La obra se creó para ornamentar la capilla⁹ funeraria del arcediano de Écija Don Diego Hernández de Marmolejo, que ordenó en su testamento que se incluyese un ciclo de Pasión en el banco. De las cinco composiciones pasionistas, en el extremo situaría la escena de la Piedad, siendo la central el Calvario, a la que se unirían la Flagelación, el Camino del Calvario y la Coronación. Según Serrera fueron pintadas entre 1489 y 1504, respondiendo a la misma tipología que Pedro Millán había utilizado en la capilla de San Laureano, y a su vez recordando a la famosa Pietà de Villanueva-les-Avignon, también realizada en un ámbito fúnebre.

En consonancia con la idea redentorista Miguel Ángel realizará una variante de este motivo, que se insertará en escenarios típicamente funerarios, convirtiéndose en un verdadero modelo inspirador de las composiciones. *La Piedad del Vaticano* de Miguel Ángel fue esculpida entre 1497 y 1500. Sus dimensiones son de 1,47

⁷ ROMERO TORRES, J. L., "Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: La capilla de la familia Ramírez de Arellano", en *Atrio*, 12 (2006) 50.

⁸ GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., 1997.

⁹ SERRERA, J. M., "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, p. 375.

metros de alto y 1,95 metros de base. Al llegar Miguel Ángel a Roma en 1496, la ciudad era el nuevo centro cultural de Italia, y entra en contacto con los artistas que llevan a cabo la renovación artística del Renacimiento. Fue el cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas quien le encarga esta obra. Ambos acordaron que Miguel Ángel debía terminarla en un año, pero días antes de su conclusión el cardenal falleció, por lo que la escultura fue situada en su tumba en la capilla de Santa Petronella. De ahí se trasladó a la Capella della Vergine delle Febbre; a continuación el Papa Gregorio XIII la mandó colocar en el coro de Sixto IV, y finalmente, en 1749, la obra es situada en la primera capilla lateral de la nave derecha de la Basílica de San Pedro del Vaticano, en la denominada desde entonces *Capella della Pietà*.

La Piedad adquiere una especial relevancia durante el reinado de los Reyes Católicos, en especial a través de la iconografía regia y del encargo de imágenes de devoción, así como en las portadas de iniciativas artísticas reales, como el Paular, bajo la denominación de Quinta Angustia¹⁰. No cabe duda que es en el programa iconográfico de la Capilla Real de Granada donde se puede hallar un buen ejemplo de piezas dedicadas a este motivo iconográfico. Un caso paradigmático es la Piedad que Sebastiano del Piombo realizó por encargo de Ferrante Gonzaga como regalo a Don Francisco de los Cobos, Comendador de León y secretario del Emperador Carlos V, para su capilla funeraria en Úbeda (Jaén), uno de los ejemplos más significativos de la inclusión de la temática referida en los ámbitos espaciales funerarios. Son conocidas las cartas que Nicolás Sernini, agente del Cardenal Ercole Gonzaga, envió a Ferrante Gonzaga entre 1539 y 1539 referentes a la elección del motivo concreto que iba a ser escogido para la ornamentación de la capilla. En un principio el pintor italiano había escogido una Virgen con el Niño y un San Juanito, o *una nostra donna ch'avesse il figlio muerto in braccio a guisa di quella delafebre*, en alusión a la Pietá de Miguel Ángel, entonces situada en la Capilla de la Virgen de la Fiebre. El carácter funerario de la Capilla a la que iba ser destinada, y los gustos de la época, como recoge una de las cartas citadas, *li spagnoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare questi cose pietose*, decantaron la elección.

De esta manera el motivo iconográfico de la Piedad en el ámbito de las capillas funerarias irá abriéndose camino como tema preferido en estos años. Entre 1470 y 1490 el pintor salmantino Fernando Gallego realiza la famosa Piedad conservada actualmente en el Museo del Prado, para algún monumento funerario ya como obra independiente, como subraya Pilar Silva Maroto. La

¹⁰ NOGALES RINCÓN, D., *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*. Madrid 2009, p. 65.

escena incluye la pareja de donantes, brotando de la boca de uno de ellos la inscripción *Miserere Me Domine* (Apiádate de mí, Señor), inicio del Salmo 50, probablemente escrito por David y que formaba parte de la liturgia de la Semana Santa, modelando así un paralelismo con los propios donantes arrepentidos de sus pecados, y que solicitan el perdón de Cristo y la Virgen para conseguir la Redención¹¹.

En el año 1490 Bartolomé Bermejo pintó en Barcelona una de sus grandes obras maestras, la tabla de la Piedad Desplá, en la actualidad en el Museo de la catedral de la Ciudad Condal. Pintura encargada por el canónigo arcediano Lluís Desplà para su capilla privada, la tabla conserva el marco original, en cuya parte inferior reza la inscripción: «OPVS. BARTHOLOMEI. VERMEIO. CORDVBENSIS. IMPENSA. LODOVICI. DE. SPLA. BARCINONENSIS. ARCHIDIACONI. ABSOLUTUM. XXIII. APRILIS. ANNO. SALVTIS. CHRISTIANA (E). MCCCC. LXXXX.» Como en la mayoría de sus obras, Bermejo deposita en la Piedad de Barcelona un trasfondo simbólico que acompaña y enriquece la más absoluta credibilidad de la composición. Al otro lado del cuadro, Bermejo representa el santo Sepulcro que dará cobijo al cuerpo sin vida de Cristo hasta su Resurrección, y en cuya puerta aparece la imagen de Longino con la lanza, la que abrió el costado de Cristo y le arrebató definitivamente la vida, aludiendo a los sacramentos del bautismo y la eucaristía. En la composición creada por el pintor cordobés la figura sin vida del cuerpo de Cristo enlaza la imagen de la Virgen, que recibe la visita del arcángel mientras hila, con el final de la trayectoria terrenal del Salvador, su Resurrección. El cuerpo yacente de Cristo y su sangre confirman el acceso del creyente a Dios, y la figura desolada de la Virgen, que centra la composición sentada sobre una piedra, alude tanto a su papel como corredentora como también a la Iglesia. Sin embargo, la presencia de Lluís Desplà viene dada únicamente como creyente, un seguidor de Cristo lleno de dudas, deseoso de Él, como camino de la salvación de su alma, y de María como su principal guía y protectora¹².

Tanto Fernando Gallego como Bartolomé Bermejo servirán como referencia a otros pintores. Juan Núñez, pintor vinculado a la escuela sevillana, autor de La Piedad conservada en la catedral de Sevilla, nos presenta a la Virgen sentada a los pies de la Cruz, contemplando el cuerpo de Cristo que yace en su regazo. A su izquierda se sitúa san Jorge, mientras que en la derecha se halla san Vicente, vestidos con sus respectivas indumentarias de soldado y diácono. En ambos trajes podemos apreciar un sensacional detallismo, precisión que

¹¹ SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Salamanca 2004, pp. 132-135.

¹² GARRIGA I RIERA, J., «Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà», *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona 1986, pp. 166-169.

también advertimos en el fondo de paisaje de clara inspiración flamenca. En la parte inferior izquierda de la escena se ubica el donante, en escala menor, destacando la calidad de su retrato.

Entre 1527 y 1528 Alejo Fernández pinta el retablo de la Piedad de la Catedral de Sevilla, obra que desde Ceán Bermúdez se había atribuido a Pedro Fernández de Guadalupe, hasta que Hernández Díaz aporta la documentación que evidencia la intervención de Alejo Fernández en este conjunto¹³. Se realizó como marco iconográfico del retablo que, a instancias de doña Mencía de Salazar, viuda del Jurado Alonso de Medina, se realizara para albergar los restos del difunto, una vez que el Cabildo cediera la capilla situada a la derecha de la puerta de San Cristóbal el 19 de marzo de 1527. La arquitectura del retablo fue realizada por los hermanos entalladores Juan López y Hernando Gómez de Orozco, quienes el 27 de noviembre de 1527 cobraban el segundo tercio de la arquitectura del retablo¹⁴. Una vez más el carácter redentorista preside la composición, siendo la Piedad el eje central compositivo, en cuya base se sitúa el tema de San Pedro orando ante Cristo atado a la Columna, como símbolo del santo arrepentido, y en los laterales a los donantes, Don Alonso Pérez de Medina y Doña Mencía de Salazar. En los laterales del retablo fueron ubicadas las representaciones hagiográficas de San Andrés, San Miguel, Santiago y San Francisco, que podrían corresponder a Pedro Fernández de Guadalupe¹⁵.

En 1532 se fecha el retablo funerario que los artistas genoveses Antonio María Aprile y Pierángelo della Scala realizaron para enmarcar el enterramiento de los Marqueses de Ayamonte, patronos de la Capilla Mayor del templo franciscano de Sevilla, posiblemente uno de los mejores ejemplos de los concebidos a principio del siglo XVI. Desgraciadamente al derribarse el convento y su iglesia hacia 1840, se desmontaría el retablo de su emplazamiento original, siendo trasladado por los propios marqueses en 1883 al monasterio de San Lorenzo de Tansouto, en Santiago de Compostela, donde actualmente se encuentra¹⁶. Todavía se conserva parte de la estructura del retablo, articulado en tres cuerpos, uno central con el Calvario como eje compositivo, y en los laterales, entre parejas de

¹³ GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., *El tema de la piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*, Fundación Universitaria Española 2005, p. 251.

¹⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Alejo Fernández*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1946; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1804.

¹⁵ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Guadalquivir, Sevilla 1986, pp. 57-58.

¹⁶ DEL CASTILLO UTRILLA, M. J., "El convento de San Francisco de Sevilla", en *Arte Hispalense*, 47 (1998) 152.

columnas en dos plantas, aparecen ubicadas las figuras de los apóstoles en número de tres por cada una de los cuatro espacios. Lo remata un pequeño ático con tímpano semicircular donde aparece insertado el relieve de la Piedad.

El espacio funerario se completaba con las figuras orantes de Doña Leonor Manrique de Castro y D. Francisco de Zúñiga y Guzmán, marqueses de Ayamonte. Como podemos observar todo el programa iconográfico está sustentado en el ciclo pasionista, como simbología de la redención, pero curiosamente culminando en la escena de la Piedad, que ha sustituido a la figura de Dios Padre, con un matiz redentorista. Cabe añadir que los marqueses de Ayamonte extendieron el culto a la Virgen de las Angustias en su propia ciudad, dedicándole el Hospital que fundaran el 6 de junio de 1585, conocido con el sobrenombre de *la Piedad*, así como la devoción hacia el precioso grupo escultórico que hoy preside la iglesia parroquial, la Virgen de las Angustias, excelente obra del siglo XVI.

En la iglesia de San Martín destaca la Piedad del retablo de los Condes de Castellar, fechado en el último tercio del siglo XVI, cuya estructura está formada por un cuerpo central que contiene en su parte superior la escena del Calvario, y en el inferior el tema de la Piedad, rematando el conjunto un arco en cuyo intradós aparecer la figura de Dios Padre. Todavía hoy se discute su autoría, aunque puede incluirse en el grupo de escultores de finales del siglo XVI, atribuyéndose actualmente a Isidro de Villoldo¹⁷.

En la nave del Evangelio de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla se encuentra la preciosa Piedad que el pintor italianizante Luis de Vargas (1505-1567) realizara en 1564, considerada su última obra conocida, datada tres años antes de su fallecimiento. La obra se hizo por encargo de Francisco Ortiz Alemán y su esposa Melchora de Maldonado, según consta en la base del retablo, en el marco, con la fecha de realización y de su restauración en 1774. Como apunta Teodoro Falcón, se trata de un tríptico de arcosolio, con tablas al óleo separadas por cuatro columnas abalaustradas. En el centro-derecha de la composición figura la Virgen con su Hijo muerto, depositado sobre una sábana. Le ayudan San Juan Evangelista y las Marías. A los pies del crucificado la Magdalena arrodillada, como símbolo de la redención, teniendo en primer plano un plato hondo con la esponja ensangrentada y dos recipientes para unirlo, con tipologías características de la época. Completa la escena, al fondo, el monte Calvario y a la izquierda un grupo rodea el Santo Sepulcro. El tímpano está presidido por un relieve con el Padre Eterno, flanqueados en las enjutas por las imágenes alegóricas de la Fe y la Caridad. Según Ponz (1780) figuraban también los retratos de los donantes. En las calles laterales se hallan las tablas de

¹⁷ GABARDÓN DE LA BANDA, J.F., 2005, pp. 267-288.

San Juan, a la izquierda, y de San Francisco, a la derecha. San Juan Bautista se halla representado de pie, delante de un árbol, con un libro en la mano izquierda¹⁸.

En la actualidad se conserva en la capilla de la Hermandad del Cristo de las Tres Caídas en la parroquia de San Isidoro (Sevilla) un magnífico tábulo del Obispo de Laodicea, don Gonzalo de Herrera Olivares, fechable hacia 1579. A los pies aparece una inscripción recogida por el Libro XIII de los Anales Eclesiásticos y Seculares de la Ciudad de Sevilla. En dicha capilla se instaló un lienzo de la Piedad atribuido a Pedro de Campaña hijo¹⁹, muy en consonancia con las que ya había realizado su propio padre, que había utilizado en múltiples ocasiones este motivo iconográfico, como la conservada en el Museo Fabre de Montpellier, realizada entre 1546-47, o la perteneciente a una colección particular de Madrid, realizada hacia 1555.

En la capilla del Reposo de la iglesia de San Martín se encuentra ubicado el magnífico retablo de la Piedad, firmado por el pintor italiano de origen sevillano y afincado en Sevilla Juan Guy²⁰, fechado en 1608, realizado probablemente a instancia del clérigo don Diego Gallegos, que realizó una profunda reforma en esta capilla propiedad de su familia. Casi con toda seguridad, dentro de este proceso de reformas habría que incluir el encargo de un pequeño retablo que sirviera de marco para *el Descendimiento*, que quedaría flanqueado a la izquierda por la *Ascensión* y *San Esteban* y a la derecha por la *Resurrección* y *San Lorenzo*²¹. En los últimos años se ha intentado recuperar el conjunto pictórico gracias a la iniciativa de la Hermandad de la Lanzada de Sevilla y del profesor Enrique Valdivieso.

¹⁸ FALCÓN, T., “Retablos y esculturas de Santa María la Blanca de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 25 (2013) 312-313.

¹⁹ GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., *San Isidoro. El presente de una tradición*. Sevilla 2013, pp. 41-42.

²⁰ DE LA BANDA, A., “El pintor Juan Guy Romano en Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, 159-164 (1970) 175-181.

²¹ PONZ, A., *Viage de España*, Atlas, Madrid 1972, vol. IX., pp. 80-81; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, vol. 1, pp.216; COLÓN I COLÓN, J., *Sevilla Artística*, Imprenta de Álvarez y Compañía, Sevilla 1841, p.125; ANÓNIMO. *Noticia de los principales monumentos históricos de Sevilla*. Imprenta de El Sevillano, Sevilla 1842, p. 35; GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Gráficas del Sur, Sevilla 1973, pp. 107, 242; AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca*, El Albir, Barcelona 1979, pp. 308-309; D. C. G., *Guía para el forastero en Sevilla*. Imprenta de José María Atienza, Sevilla 1851, p. 124; GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla 1984, vol. 3, pp. 12-13.

Una de las obras cumbres de estos retablos pasionistas de la Piedad es la que realizara Andrés de Ocampo para la capilla de los Ponce de León, en la iglesia de San Vicente, hoy convertida en sede de la Hermandad de las Penas. Los dos relieves que configuraban el programa del retablo, la Piedad y la exaltación de la serpiente, están ubicadas en las paredes de la nave del templo. La representación de la Piedad que muestra esta variante iconográfica está inspirada en el dibujo realizado por Miguel Ángel para Victoria Colonia en 1546, y que tuvo una gran repercusión en el arte español de la segunda mitad del siglo XVI y XVII, siendo casi el prototipo barroco de la Piedad. El carácter redentorista de la escena enlaza con el relieve que representa *La adoración de la serpiente de bronce en el desierto*, escena relatada en el Libro de Números 21.4-9, donde, desanimados en su marcha por el desierto de Transjordania, el pueblo israelita "habló contra Dios y contra Moisés", provocando la ira divina y el castigo en forma de plaga de serpientes. El arrepentimiento de los hebreos motivó la elaboración de una serpiente de bronce que, por mandato de Yavé, colgaron de un árbol; todo aquel que había sido picado por las serpientes curaba al mirar a la de bronce. En este episodio se ha querido ver una prefiguración de la cruz que cura a quien la contempla, refiriéndose alegóricamente a los herejes que intentan convertirse. Miguel Ángel nos ofrece un momento de máxima tensión a través de poderosas figuras escorzadas que preludian el Infierno del Juicio Final, mostrando un intenso movimiento en todas ellas.

Hacia 1609 se fecha el retablo de los Marqueses de Tablantes, también llamado de los Jacomes de la Catedral de Sevilla, pues desde principios del siglo XVII fueron patronos de esta capilla, que recibe también el nombre de Nuestra Señora de las Angustias. El retablo está presidido por una importante pintura realizada por Juan de Roelas; se trata de una representación de La Piedad, pintada alrededor de 1.609, y que ha llegado mal conservada hasta nuestros días. Las paredes y el techo del interior están recubiertos de yeserías barrocas realizadas hacia 1675.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca*, El Albir, Barcelona 1979, pp. 308-309.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Alejo Fernández*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1946.
- ANÓNIMO. *Noticia de los principales monumentos históricos de Sevilla*. Imprenta de El Sevillano, Sevilla 1842, p. 35.

- CAZORLA GARCÍA, C., “La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura: estudio iconográfico”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 11, 22 (2002) 319.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, vol. 1, pp. 216.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1804, p. 81.
- COLÓN I COLÓN, J., *Sevilla Artística*, Imprenta de Álvarez y Compañía, Sevilla 1841, p. 125.
- D. C. G. *Guía para el forastero en Sevilla*. Imprenta de José María Atienza, Sevilla 1851, p. 124.
- DE LA BANDA, A., “El pintor Juan Guy Romano en Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, 159-164 (1970) 175-181.
- DEL CASTILLO UTRILLA, M. J., “El convento de San Francisco de Sevilla”, en *Arte Hispalense*, 47 (1998) 152.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “Compassio y Co-redemptio en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final”, en *Archivo Español de Arte*, 281 (1989) 17-35.
- FALCON, T., “Retablos y esculturas de Santa María la Blanca de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 25 (2013) 312-313.
- GABARDÓN DE LA BANDA, J.F., “Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense”, en *Laboratorio de Arte*, 10 (1997) 396.
- GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., *El tema de la piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*, Fundación Universitaria Española 2005, p. 251.
- GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., *San Isidoro. El presente de una tradición*. Sevilla 2013, pp .41-42.
- GARRIGA I RIERA, J., «Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà», en *Thesaurus/Estudis. L’art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona 1986, pp. 166-169.

- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla 1984, vol. 3, pp. 12-13.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Gráficas del Sur, Sevilla 1973, pp. 107, 242.
- MÂLE, E., *El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Ed. Encuentros, Madrid 1986.
- MEZANTSEVA, C., *Western Sculpture from Soviets Museums 15 and 16 centuries*, Leningrado 1998.
- MORALES CANO, S., “La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo”, en *Anales de historia del arte*, N° Extra 1 (2011) 354.
- MORGADO, A., “La devota imagen de Nuestra Señora de las Angustias, llamada generalmente de la Alcobilla, venerada en la Santa Iglesia Catedral”, en *Sevilla Mariana*, t.VI (1884).
- NOGALES RINCÓN, D., *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*. Madrid 2009, p. 65.
- PONZ, A., *Viage de España*, Atlas, Madrid 1972, vol. IX, pp. 80-81.
- ROMERO TORRES, J. L., “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: La capilla de la familia Ramírez de Arellano”, en *Atrio*, 12 (2006) 50.
- SERRERA, J. M. “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, p. 375.
- SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Salamanca 2004, pp. 132-135.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Guadalquivir, Sevilla 1986, pp.57-58.
- VILLAR, A., *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1977, p. 96.