



Inicios de un itinerario barroco en Carmona

Rocío Ortiz Blanquero

Resumen

En el presente artículo se pretende elaborar un discurso asociado a los dibujos realizados para el proyecto *Carmona, Decálogo Barroco*, un itinerario en diez obras de la Carmona barroca, las cuales he recreado dibujándolas a mano. De las diez, se presentará la que configura el inicio del itinerario: la pintura *La retirada de los sarracenos* (1652-1653) de Juan de Valdés Leal para el convento de Santa Clara. Asimismo, se expondrán brevemente también las dos que la siguen: la talla *San Teodomiro Mártir* (1655-1656) de José de Arce, con encarnado y estofado de Juan de Valdés Leal, situada en la iglesia Prioral de Santa María de la Asunción; y el conjunto arquitectónico y escultórico del Retablo Mayor (primera mitad del siglo XVII) realizado por Jacinto Pimentel para el convento de la Madre de Dios. Se situarán las obras en el contexto de Carmona en los siglos XVI y XVII.

Palabras clave

barroco, Carmona (Sevilla), itinerario, inicios, arte y patrimonio andaluz, recreación artística.

Abstract

This article aims to develop a discourse associated with the drawings made for the project *Carmona, Decálogo Barroco*, an itinerary through ten works of Baroque Carmona, which I have recreated by hand. Of the ten, the one that forms the start of the itinerary will be presented: Juan de Valdés Leal's painting *La retirada de los sarracenos* (1652-1653) for the convent of Santa Clara. The two that follow it will also be briefly outlined: the carving *San Teodomiro Mártir* (1655-1656) by José de Arce, with inlay and estofado by Juan de Valdés Leal, located in the Prioral church of Santa María de la Asunción; and the architectural and sculptural ensemble of the Retablo Mayor (first half of the 17th century) by Jacinto Pimentel for the convent of the Madre de Dios. The works will be placed in the context of Carmona in the 16th and 17th centuries.

Keywords

baroque, Carmona (Seville), itinerary, beginnings, andalusian art and heritage, artistic recreation.



Contexto de la España barroca: el caso de Sevilla y Carmona [1]

En el siglo XVII se consideraba a España como «un pueblo elegido por Dios»[2], consagrándose el concepto de *Estado misional* debido a la imposición de los valores que la cultura barroca infundía —caridad, asistencia, ayuda a los pobres y más desfavorecidos— en aras del continuo auge de la pobreza; todo ello unido a una ambiciosa política[3]. De este modo, el arte barroco español surgió en un contexto en el que sus «dos principales patronos son los reyes y la Iglesia, y ambos utilizan la pintura como medio propagandístico»[4]: la mejor forma de adoctrinamiento político era a través del católico, y el arte era la vía perfecta para transmitir mensajes de fe y normas de conducta acordes con la mentalidad cristiana, y que llegasen al corazón o desatasen el miedo de los fieles; un gran ejemplo es la pintura *In Ictu Oculi* de Juan de Valdés Leal[5].

Asimismo, el reino de la Sevilla barroca se consolidó como un destacado centro artístico y cultural, cuyo florecimiento llegó a crear una coherencia territorial que favoreció la circulación de ideas y obras de arte[6]. Las conexiones con el reino de Granada y el Algarve portugués, permitieron intercambios artísticos que contribuyeron al establecimiento de una rica amalgama de influencias estilísticas y técnicas en la región sevillana[7]. Igualmente, la Casa de Contratación de Sevilla (1503) otorgó a la ciudad un papel crucial en el control del tráfico de Indias; un privilegio que la convirtió en núcleo económico y político, atrayendo a artistas y talleres que encontraron en las Indias un mercado prolífico, y que adaptaron su producción a las demandas americanas[8]. Del mismo modo, la Catedral de Sevilla, a través de su

[1] Este proyecto está dirigido por el Prof. Fernando Quiles García en colaboración con las actividades que organiza la Cátedra de Estudios del Barroco Iberoamericano, perteneciente al Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide. El artículo se realiza dentro de la línea de investigación sobre barroco sevillano del Grupo de Investigación Quadratura de la misma área y universidad, como parte de la Beca de Iniciación a la Investigación o Transferencia de Conocimiento, tutorizada también por el Prof. Fernando Quiles García, en el marco del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad Pablo de Olavide.

[2] José Luis Comellas, *Historia de España moderna y contemporánea*, (Madrid: Rialp, 2003), 124.

[3] Comellas, *Historia de España moderna y contemporánea*, 124.; Elena Bellido, Gloria Jiménez e Irene García, "Arte y propaganda en el Barroco sevillano: La construcción de la marca de la Iglesia católica," *Diálogos bilaterales entre investigadores de la Glasgow Caledonian University (Reino Unido) y la Universidad de Alicante (España)*. 4 (2017): 60-67, https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76243/1/Pages%20from%20CMD_10_V6.pdf?sequence=1.

[4] Ricardo Abrantes, Araceli Fernández y Santiago Manzabeitia, *Arte español para extranjeros*, (San Sebastián: Nerea, 2006), 169.

[5] Bellido, Jiménez y García, "Arte y propaganda," 60-67.

[6] Fernando Quiles García, "De barrocos, centros y periferias. A modo de introducción," en *Las artes en el reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, eds. Fernando Quiles García y José Jaime García Bernal (Sevilla: Editorial EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2023), 21-22.

[7] Quiles García, "De barrocos, centros y periferias," 22-27.

[8] Quiles García, "De barrocos, centros y periferias," 31-32.



cabildo, fue un mecenas fundamental que atrajo también a artistas de la talla de Murillo y Valdés Leal; si bien las fundaciones privadas, como en el caso de la capilla de la Encarnación y la capilla de la Inmaculada, fueron asimismo esenciales en la creación del barroco sevillano[9].

«Dominar el horizonte es manejar urbe»[10], y en la Carmona barroca volvía a ser patente la influencia religiosa con unos hitos arquitectónicos que se superponen, gracias a la cual, y en tanto que potencia económica, se convirtió en una de las más grandes ciudades —tanto en dimensiones como en categoría—; así como en uno de los principales enclaves artísticos del reino de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII[11]. La Iglesia en Carmona, pletórica de feligresía, era, de Andalucía, la que contaba con mayor densidad de conventos femeninos; y cuya dirección arzobispal supuso un reforzamiento del nexo de la localidad con la capital[12]. De este modo, las formas de vida de las élites sevillanas terminaron marcando el terreno artístico y llevaron a una «asimilación de lo

metropolitano», de tal manera que la localidad carmonense comenzó a captar artistas sevillanos, conformando así la mayoría del origen de sus obras[13].

A continuación (véase Fig. 1), se presenta un mapa del reino de Sevilla del año 1767, dividido en su Arzobispado, Obispado, y Tesorerías.



Fig. 26. Francisco Llobet, ingeniero en jefe, *Mapa del Reyno de Sevilla: dividido en su Arzobispado, Obispado y Tesorerías*. Por d. Thomas López pensionista de S. M., Madrid, 1767. Instituto Cartográfico Nacional.

[9] Quiles García, “De barrocos, centros y periferias,” 32-33.

[10] Antonio García Baeza, “Nuevas Trazas Para La Torre Mirador Del Convento De Sta. Clara De Carmona,” *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, n.º 19 (noviembre) (2013): 40. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/2283>.

[11] Francisco Javier Herrera García, Fernando Quiles García y Consuelo Saucedo Pradas, *Carmona Barroca. Panorama artístico de los siglos XVII y XVIII*, (Sevilla: Fundación El Monte, Ayuntamiento de Carmona, 1997), 3.; Quiles García, “De barrocos, centros y periferias,” 34.; García Baeza, “Nuevas Trazas,” 40.

[12] Herrera García, Quiles García y Saucedo Pradas, *Carmona Barroca*, 5-6.; García Baeza, “Nuevas Trazas,” 40.

[13] Herrera García, Quiles García y Saucedo Pradas, *Carmona Barroca*, 5-6.



Carmona: inicios de un itinerario Primer destino....



Fig. 27. Rocío Ortiz Blanquero, 'La retirada de los sarracenos' (1652-1653) de Juan de Valdés Leal, Convento de Santa Clara, Carmona (Sevilla), 2022. Tinta sobre papel.

Comenzamos el itinerario de la mano del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Nacido en 1622, y habiendo pasado gran parte de su vida en Córdoba —especialmente tras su matrimonio con la también pintora doña Isabel de Carrasquilla, oriunda de dicha ciudad—; retornó a su patria, Sevilla, en 1649. Valdés Leal debía encargarse de pintar los grandes lienzos que decorarían los muros del presbiterio de la iglesia del

convento de Santa Clara[14].

De este modo, nos encontramos, pues, en la calle Santa María de Gracia, en un convento de clarisas carmonense que fue fundado en el año 1460 por doña Beatriz Pacheco, teniendo su primera etapa fundacional en el último tercio del siglo XV y los primeros años del siglo XVI[15]. En este periodo, se construyó la iglesia de estilo conventual mudéjar; si bien fue durante los siglos XVII y XVIII —siglo este último en el que se levantó la torre mirador del cenobio— cuando se desarrolló la más prolífica, rica y determinante actividad creadora en el convento[16].

Volviendo al siglo XVII, desde 1650 a 1653, Valdés Leal llevó a cabo su encargo para el convento, en el que narra los distintos episodios de la vida de Santa Clara, llegando a pintar, a saber: *El obispo de Asís entregando la palma a Santa Clara*; *La profesión de Santa Clara*; *El milagro de Santa Inés* —hermana de Santa Clara—; *Santa Clara deteniendo a los sarracenos a la*

[14] José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, (Sevilla: Oficina tipográfica de Juan P. Gironés, 1916), 31-32.; M.ª del Mar González González, "Proceso de restauración de las pinturas al óleo sobre lienzo Santa clara con la Sagrada Forma y La retirada de los sarracenos, de Juan de Valdés Leal (1652-1653)," en *Valdés Leal en escena*, eds. Esther Merino y Fernando Quiles García (Sevilla: Editorial EnRedArs, Universidad Pablo de Olavide, 2023), 101.

[15] Consuelo Saucedo Pradas, "El Convento De Santa Clara De Carmona: Construcción De Su Portada," *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, n.º 1 (1989): 119. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/3422>; Salvador Hernández González, "Camino hacia la Gloria: la transfiguración del espacio en la iglesia del Convento de Santa Clara de Carmona (Sevilla)," en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, eds. René-Jesús Payo Hernanz et al. (Burgos: Universidad de Burgos, 2019): 709-710.

[16] Saucedo Pradas, "El Convento De Santa Clara," 119.; García Baeza, "Nuevas Trazas," 41.



puerta del convento de San Damiano, dividido en dos cuadros, *La procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma* y *La retirada de los sarracenos*, tras la intervención de Jorge Bonsor, un arqueólogo y erudito al que fueron vendidos en 1910, dados los problemas económicos que sufrieron las monjas del convento debido a los procesos desamortizadores del siglo XIX; y, por último, la *Muerte de Santa Clara*[17]. Estas obras se encuentran actualmente dispersas entre el Ayuntamiento de Sevilla y la colección March en Palma de Mallorca[18].

Ahora bien, la obra que aquí se presenta, *La retirada de los sarracenos* (véase Fig. 28), narra, junto a su compañera, el episodio que aconteció en el año 1240 en el convento de San Damiano, en la ciudad de Asís. Se trata del ataque de las tropas sarracenas lideradas por el emperador Federico II[19].

La pintura consta de una composición piramidal y diagonal en forma de ola[20]. En ella, llenando el primer plano, se acumulan soldados y animales



Fig. 28. Valdés Leal, *La retirada de los sarracenos*, h. 1652 y 1653. Óleo sobre lienzo. Colección del Ayuntamiento de Sevilla.

derrotados y aplastados, recordando a la obra *Victoria y muerte de Decius Mus* de Rubens[21].

Asimismo, los tres personajes que aparecen en el dibujo a bolígrafo (véase Fig. 27), fueron escogidos por la magnífica representación de la expresividad dramática tan característica del barroco, que los hace destacar de entre el resto de jinetes y caballos. Los soldados, situados en un primer término, sobresalen del tumulto en un intento de retirarse y escapar de

[17] Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, 32-35.; Esther Merino y Fernando Quiles García, eds., *Valdés Leal en escena*, (Sevilla: Editorial EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2023), 59-60, 102.; Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, "Un documento inédito sobre el pintor Valdés Leal," *Archivo Español de Arte*, n.º 74 (2001): 299; Enrique Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021), 80-93.; Enrique Valdivieso González, "Juan de Valdés Leal," DB-e | Real Academia de la Historia, consultado el 24 de mayo de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/4671/juan-de-valdes-leal>.

[18] Valdivieso González, "Juan de Valdés Leal."

[19] Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 87.

[20] Ferreras Romero y González González, "La retirada de los sarracenos," 20.; González González, "Proceso de restauración," 106.

[21] Ferreras Romero y González González, "La retirada de los sarracenos," 19-10.



ese «enemigo invisible» y sobrenatural que, como un «violento vendaval», los arrolla desde las puertas del convento de San Damiano[22]. Valdés Leal plasma en ellos aquello que Le Brun tipifica como *Horror* y lo que Bullwer definió como *Impatients prodo*; escenifica con suma excelencia el miedo, la desesperación y la angustia, todo ello a través de la gestualidad de las manos y las descompuestas facciones del rostro de estos hombres[23], ante «el terror suscitado por la misteriosa fuerza que los arrastra»[24].

Por otra parte, en el segundo plano de la composición, se observan, a la izquierda, un grupo de sarracenos que huyen despavoridos, intentando protegerse de unos asaltantes que caen de la escalera sujeta a la muralla[25]. Finalmente, el fondo del cuadro le otorga a este perspectiva[26]. En él, Valdés Leal alterna sus características ruinas y masas rocosas con arboledas, situando en el centro una distante llanura gris con esbozadas edificaciones, frente a la cual, de

nuevo, coloca unos grupos de soldados en plena huida que contribuyen a la creación de una devastadora atmósfera que domina el ambiente[27].

En definitiva, *La retirada de los sarracenos* «puede considerarse como el mejor cuadro de la serie [...], pues presagia a un Valdés Leal que podríamos encuadrar en el más puro estilo barroco»[28]. El pintor sevillano logra expresar en su lienzo la máxima teatralidad barroca, con un dinamismo y una violencia cromática —de tonos rojizos, ocre y tierras—; así como con una aplicación lumínica suprema que refleja a la perfección la tensión del motivo en cuestión[29]. Presenta con gran maestría una complejidad compositiva «en la que se alberga un impulso arrollador y una fogosidad en la ejecución pocas veces igualada en el arte europeo del siglo XVII»[30].

[22] Cornejo, "Valdés Leal," 62; Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 89-90.

[23] M. Eulalia Martínez Zamora, "Ut Pictura Theatrum. Valdés Leal o el Gran Teatro de las Pasiones," en *Valdés Leal en escena*, eds. Esther Merino y Fernando Quiles García (Sevilla: Editorial EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2023), 40-41; Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 89-90.

[24] Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 90.

[25] Gabriel Ferreras Romero y M.ª del Mar González González, "La retirada de los sarracenos: Juan de Valdés Leal," *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 4 (1996): 20.

[26] Ferreras Romero y González González, "La retirada de los sarracenos," 20.

[27] Ferreras Romero y González González, "La retirada de los sarracenos," 20.; Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 90-92.

[28] Ferreras Romero y González González, "La retirada de los sarracenos," 19.

[29] Merino y Quiles García, *Valdés Leal en escena*, 48-49, 61-62.; Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 89.

[30] Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, 89.



Segundo destino...:



Fig. 29. Rocío Ortiz Blanquero, 'San Teodomiro Mártir' (1655-1656) de José de Arce y Juan de Valdés Leal, iglesia Prioral de Santa María de la Asunción, Carmona (Sevilla), 2022. Acrílico y acuarela sobre lienzo.

Continuamos el itinerario con el escultor flamenco y afincado en Sevilla José de Arce —castellanización de Josephe Aerts—, nacido o en 1603 o en 1607; si bien no se sabe tampoco qué lugar de Flandes tuvo la suerte de acoger su nacimiento[31]. Es muy probable que naciese en Brujas en torno a 1607, y que se hubiese formado en el taller de la familia Aerts durante sus primeros veinte años, hasta 1627 aproximadamente[32].

Tras un paso por Roma y una posible estancia en la Corte en España; llegó a Sevilla hacia 1635[33]. En 1655, se le encargó el *San Teodomiro Mártir* para la iglesia Prioral de Santa María de la Asunción de Carmona —situada en la Plaza Marqués de las Torres—, última obra documentada de José de Arce[34].

Poca información se conoce sobre la imagen de *San Teodomiro Mártir*, en cuya recreación (véase Fig. 29), se ha plasmado el busto del santo con el fin de destacar la magnificencia expresiva de su rostro, martirio y vestimenta. De 1,77 metros de altura, y como corroboró el investigador Fernando de la Villa, «habría de ser: ...de todo primor... y el plazo de seis meses para acabarla. El precio, 200 ducados de oro, estaba a la altura de la categoría del artista y de la calidad de la talla»[35]. Finalmente, se sabe también que el encarnado y estofado de esta delicada pieza de imaginería, lo realizó Juan de Valdés Leal en 1656[36].

[31] Esperanza de los Ríos Martínez, *José de Arce, escultor flamenco: Flandes, 1607-Sevilla, 1666*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007), 13-14.; Fernando Quiles García, "De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)," *Laboratorio de Arte*, n.º 16 (2003): 135-136.

[32] Quiles García, "De Flandes a Sevilla," 136.

[33] Quiles García, "De Flandes a Sevilla," 136-138.

[34] Roda Peña, "La escultura sevillana," 232.; Esperanza de los Ríos Martínez, "La figura de José de Arce ante la historia y la crítica en los siglos xix al xxi," *Revista de Historia de Jerez*, n.º 20-21 (2016): 147.

[35] De los Ríos Martínez, "La figura de José de Arce," 147.

[36] De los Ríos Martínez, "La figura de José de Arce," 148.



Tercer destino...:



Fig. 30. Rocío Ortiz Blanquero, *Retablo Mayor del convento de la Madre de Dios, Carmona (Sevilla) (1.ª mitad del siglo XVII)* de Jacinto Pimentel, 2023. Carboncillo sobre papel.

Terminamos los esbozos de este itinerario barroco adentrándonos en el convento de la Madre de Dios, que tiene su origen en un beaterio para Religiosas Dominicas de un antiguo hospital próximo a lo que antes era la Puerta de Triana, cerca de la actual calle Zaragoza[37]. En 1485, una riada del Guadalquivir dañó gravemente el edificio, y la comunidad recibió ayuda de la Reina Isabel la Católica, quien donó unas casas cerca de la parroquia de San Nicolás[38]. En 1551, las monjas empezaron a transformar estas casas en una residencia, que resultó en la construcción de la iglesia del convento

de la Madre de Dios, finalizado en 1572, año en el que comenzó su ornamentación (con pinturas, esculturas y retablos) hasta 1598[39].

El Retablo Mayor (véase Fig. 30) está presidido por un relieve de la Anunciación, flanqueado por las esculturas de San Juan Bautista, San Juan Evangelista, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino. En la parte superior del conjunto, el ático, se ubica la representación de la Trinidad, mientras que en la predela o banco del retablo se encuentran pinturas de San Vicente Ferrer y Santa Catalina de Siena[40].

En los muros del presbiterio cuelgan lienzos del siglo XVII, entre los que destacan *La Adoración de los Pastores* y *La Epifanía*; los motivos dorados datan de 1700[41].

Finalmente, en la parte inferior izquierda de la recreación, se encuentra una talla del siglo XVI, vestida con hábitos dieciochescos y, entre sus atributos: corona, crucifijo y rosario[42].

[37] Juan José Lupión Álvarez et al., "Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo xvi en la Iglesia del Convento de Madre de Dios (Sevilla): estado de conservación y reconstrucción virtual," *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 45, n.º 5 (2006): 307.

[38] Lupión Álvarez et al., "Frontal de altar," 307.

[39] Lupión Álvarez et al., "Frontal de altar," 307.

[40] Carmona. Lucero de Europa, "Convento Madre de Dios - Oficina de Turismo de Carmona," Oficina de Turismo de Carmona - Web Oficial, consultado el 22 de septiembre de 2024, <https://turismo.carmona.org/convento-de-madre-de-dios/>.

[41] Carmona. Lucero de Europa, "Convento Madre de Dios - Oficina de Turismo de Carmona."

[42] Carmona. Lucero de Europa, "Convento Madre de Dios - Oficina de Turismo de Carmona."