

A PROPÓSITO DE LA AUTORÍA DE LA *PURA Y LIMPIA* DEL POSTIGO DEL ACEITE DE SEVILLA REGARDING THE AUTHORSHIP OF THE *PURA Y LIMPIA* DEL POSTIGO DEL ACEITE IN SEVILLE

Resumen

La imagen denominada *Pura y Limpia* es una escultura en madera policromada que recibe culto en una capilla callejera adyacente al Postigo del Aceite, en Sevilla. En este trabajo se vincula su hechura con el quehacer del escultor utrerano Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-¿1720?) apoyada en el detallado estudio que se ha realizado con motivo de los recientes trabajos de conservación y restauración practicados sobre la obra.

Palabras clave

Barroco, Conservación de bienes culturales, Escultura en madera policromada, Francisco Antonio Ruiz Gijón, Sevilla.

Benjamín Domínguez Gómez¹

Universidad de Sevilla, España

Doctor en Bellas Artes con mención internacional por la Universidad de Sevilla, imparte docencia en el Grado de conservación y restauración de bienes culturales de la misma universidad. Especializado en el tratamiento de obras en madera policromada, ha disfrutado de una Estancia de Investigación en el I.A.P.H., así como en el *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro* de Roma, durante cuyo período fue beneficiario de una residencia como investigador en la Real Academia de España.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/X/2024
Fecha de revisión: 29/XI/2024
Fecha de aceptación: 07/XII/2024
Fecha de publicación: 30/X/2025

Abstract

The image called *Pura y Limpia* is a polychrome wooden sculpture that is worshiped in a chapel-street adjacent to the Postigo del Aceite, in Sevilla. This sculpture is linked to the work of the sculptor of Utrera Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720?), supported by the detailed study that has been carried out on the occasion of the recent conservation and restoration work carried out on the work.

Keywords

Baroque, Conservation of cultural heritage, Francisco Antonio Ruiz Gijón, Polychrome wood sculpture, Sevilla.

Jesús Porres Benavides²

Universidad Rey Juan Carlos, España

Licenciado en Bellas Artes (2001) e Historia del Arte (2002) por la Universidad de Sevilla. En el campo de la investigación ha trabajado sobre diversos temas artísticos que van desde la pintura barroca, la imaginería y la retablistica. Docente en universidades extranjeras como la *Suor Orsola Benincasa* (Nápoles) y Adolfo Ibáñez (Santiago de Chile), ha realizado estancias en el Instituto Riva-Aguero y la *St. Andrews University* en Escocia.

Código ORCID¹: 0000-0002-3309-204X
Código ORCID²: 0000-0002-4042-7426

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i24.0022>

A PROPÓSITO DE LA AUTORÍA DE LA *PURA Y LIMPIA* DEL POSTIGO DEL ACEITE DE SEVILLA

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas estamos asistiendo a un florecimiento del interés por la escultura barroca española. Exposiciones como *The Sacred Made Real*¹, han puesto de manifiesto la importancia y el redescubrimiento de la producción de estos grandes imagineros del siglo de oro.

Una de esas grandes figuras de la segunda mitad del XVII y principios del XVIII fue, sin duda, Francisco Antonio Ruiz Gijón o simplemente Francisco Antonio Gijón, tal como él solía firmar mayoritariamente todos los instrumentos documentales (Utrera 1653-¿Sevilla 1720?)², escultor que se formó en la órbita roldanesca³. Su biografía artística se inicia en 1669 cuando entra como aprendiz en el taller de Andrés Cansino quien, con su fallecimiento en octubre de 1670, provoca que Gijón se tenga que poner al frente de sus encargos⁴. Sobre sus comitentes habituales apunta Roda Peña que “no recibió encargos de altos miembros de la nobleza o del clero, con excepción de alguno puntual por parte del cabildo catedralicio, predominando entre sus clientes las hermandades, corporaciones gremiales, fábricas parroquiales

y conventuales, y algunos particulares”⁵, quedando circunscrita su producción al entorno del arzobispado hispalense y sus cofradías, sobresa- liendo su producción de andas procesionales⁶. Así, será en Alcalá del Río donde se localice su primera obra documentada, la imagen de *Nuestro Padre Jesús* (1671)⁷, dando continuidad a sus encargos⁸ con el *Nazareno* de Mairena del Alcor (1674); el *Cristo de los Vaqueros*, de Castilblanco de los Arroyos (1677); *San Antonio Abad*, de la iglesia del mismo nombre (1676); *Santa Ana y la Virgen Niña*⁹, de la Colegiata de Olivares (1678); *San José con el Niño Jesús*, de la iglesia de San Nicolás de esta ciudad (1678); *Santa Ana maestra*, de la colegiata de Santa María de las Nieves de Olivares (1678); el *Cristo de la Expiración*, conocido como *El Cachorro* (1682)¹⁰; la imagen de *Simón de Cirene* y dos *ángeles* pertenecientes a las andas de la Hermandad de San Isidoro (1687)¹¹; *andas procesionales* para la Hermandad del Gran Poder (1688-1692); *andas procesionales* para la Hermandad del Cristo del Amor (1694)¹²; cuatro *evangelistas*, para las andas de la Hermandad del Museo (1695-1700)¹³; *San Ambrosio*, de la colegiata de Santa María de las Nieves de Olivares (1703) y la *Divina Pastora de Santa Marina* (1704)¹⁴.



Fig. 1. Francisco Antonio Ruiz Gijón (atrib.). *Inmaculada Concepción Pura y Limpia*. Escultura en madera policromada. Hacia 1690-1700. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

Sobre el ocaso de su vida, se sabe que en 1705 arrendó unas casas fechándose su fallecimiento, aún con las debidas reservas (por cuanto no se ha localizado acta de defunción) en el año 1720¹⁵.

Junto a toda esta información ya conocida, en los últimos años se han publicado una serie de trabajos que aportan documentación inédita y amplían el catálogo del artista utrerano, atribuyéndole las imágenes del *Cristo Atado a la Columna* de la Hermandad de la Vera Cruz de Utrera (¿1670-1675?)¹⁶; un *San Juan de la Cruz*, adquirido por la *National Gallery of Art* de Washington (¿1675?)¹⁷; un Naza-

reno de Los Santos de Maimona (Badajoz)¹⁸; el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de El Puerto de Santa María (¿1670-80?)¹⁹ y *Ntra Sra. de Loreto* (¿1717?) de la Hermandad de las Tres Caídas sevillana²⁰, entre otras²¹. De igual manera, García Luque ha reivindicado recientemente para su catálogo la *Inmaculada Concepción* que se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, atribuida hasta el momento al círculo de Pedro Duque Cornejo²².

En esta línea, proponemos una nueva adscripción al escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón, la de la imagen de la *Inmaculada Concepción*, conocida popularmente como la *Pura y Limpia* que recibe culto en su capilla aneja al Postigo del Aceite, en Sevilla. Imagen de gran devoción en la ciudad, se trata de una escultura de tamaño académico²³ que viste túnica blanca y manto azul verdoso, apoyándose sobre el orbe y la media luna con las puntas hacia abajo. Presenta



Fig. 2. Francisco Antonio Ruiz Gijón (atrib.). *Inmaculada Concepción Pura y Limpia*. Escultura en madera policromada. Hacia 1690-1700. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

la mirada baja, dotando a la imagen de gran introspección, que enfatizan sus manos juntas en actitud orante. Dicha hipótesis se apoya en el detallado estudio que de la imagen se ha realizado con motivo de los recientes trabajos de conservación y restauración²⁴.

2. EL CULTO INMACULISTA EN EL ARCO DEL POSTIGO DEL ACEITE DE SEVILLA

Se tiene conocimiento de que, desde antiguo²⁵, junto al Arco del Postigo²⁶ se viene rindiendo culto a la Purísima Concepción. De hecho, existe constancia documental de que con anterioridad a la realización de la efigie actual de bulto redondo, en dicho emplazamiento se veneraba una pintura con la expresada iconografía mariana. Uno de los testimonios materiales conservados, que atestiguan dicha devoción callejera, nos la ofrece la *lápida* ubicada en el costado de la capilla, por la que sabemos que en 1727 el arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona concede cuarenta días de indulgencia a los fieles que rezaran ante la efigie. Tampoco tenemos constancia de la existencia de una corporación o cofradía al cargo de la imagen hasta que en 1753, una congregación de fieles va a encargar el retablo donde recibe culto al maestro Juan José González²⁷, la misma que va a solicitar al concejo municipal tres años después su patronazgo sobre la capilla²⁸ en un período de gran auge que fue decayendo hasta su recuperación a partir de 1927²⁹. Sobre el retablo, no cabe duda de que se levantó expreso para la imagen que nos ocupa, por cuanto su estructura, proporciones y dimensiones del camarín principal así lo apuntan.

3. SOBRE LA IMAGEN DE LA PURA Y LIMPIA

Muy dispares han sido las opiniones acerca de la autoría de la imagen que nos ocupa. Francisco de Paula Cuéllar Contreras vinculó su ejecución con Luisa Roldán "La Roldana"³⁰, opinión que mantuvieron divulgadores locales como José María de Mena³¹; Juan Martínez Alcalde, por su parte, se decantó por el círculo de Pedro



Fig. 3. Juan José González. Retablo mayor. Madera dorada. 1753. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: Benjamín Domínguez Gómez.

Duque Cornejo, relacionándola con la imagen expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, considerada obra de la primera mitad del s. XVIII³². Esta última atribución es la hipótesis que mantiene la Hermandad en su página web³³. Sin embargo, el argumento esgrimido de que se contrató junto con el retablo no es del todo plausible, por cuanto Pedro Duque Cornejo marcha a Córdoba en 1747 y el retablo se contrata seis años más tarde³⁴.

Por otro lado, hemos tenido constancia de diferentes intervenciones que han modificado parcialmente el aspecto de la imagen³⁵ así como el de muchas a las que venimos haciendo referencia en nuestro análisis. Desgraciadamente, no



Fig. 4. Círculo de Ruiz Gijón (atrib.). Inmaculada Concepción. Escultura en madera policromada. Final s. XVII. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

contamos con otras obras seguras del autor que nos permitan realizar una comparación directa. Solo conocemos que contrató una inmaculada de tres cuartas con su peana por encargo de fray Juan de la Pasión, sacristán del convento de San José, de los Mercedarios Descalzos en 1677³⁶, que Dávila, Pérez Morales y López-Fehan vinculado con la que se conservaba en la iglesia³⁷ y García Luque con la expuesta en el Museo³⁸. También sabemos que Gijón concierta en 1680 con la cofradía de San Juan Evangelista y Ntra. Sra. de la Cabeza unas andas para el paso alegórico de la visión apocalíptica de San Juan, si bien es más que probable que ese paso —y su representación inmaculista— ni siquiera llegaran a ejecutarse³⁹.

4. PROPUESTA DE ATRIBUCIÓN: ARGUMENTOS

Tres son los aspectos en los que nos apoyamos para defender nuestra atribución: la técnica escultórica; el análisis estilístico basado en el tratamiento y modelado del cabello, paños y manos; y, por último, la configuración del rostro y distribución de los elementos de la cara.

4.1. Técnica escultórica

Por el estudio radiológico efectuado⁴⁰, la imagen de la *Pura y Limpia* es una escultura de bulto redondo elaborada en base a la unión de unas setenta piezas de madera, de diferentes escuadrías, dispuestas al hilo verticalmente y unidas mediante adhesivo (cola animal). Constructivamente parte de dos piezas principales, situadas en el centro del volumen escultórico, adosándose el resto en base a las necesidades de la composición. El embón es macizo, no presentando ahuecado interior. Además, incluye una serie de clavos de forja como refuerzo en alguna de las piezas, como es el caso de la mascarilla y la tapa de cerramiento posterior, los cuales son presumiblemente originales. Presentan similar sistema constructivo la imagen de *Jesús atado a la columna* de Utrera⁴¹ o el repertorio de ángeles del paso del Gran Poder⁴², con los que comparte también la inclusión de ojos de cristal retirando la mascarilla⁴³.

Por su parte, la encarnadura de la imagen está realizada al óleo, la cual se asienta sobre una fina capa de aparejo de yeso y cola animal. Por la caracterización de materiales efectuada⁴⁴, sabemos que la imagen está repolicromada con una mezcla de albayalde, sulfato de bario y laca roja, lo que analíticamente apunta a que debe ser de la segunda mitad del siglo XVIII, lo que, como veremos, es coincidente con la repolicromía de los ropajes y, sobre todo, con su aspecto estético. Sobre la cabellera, que tiene una policromía original oleosa, se sitúan hasta tres estratos más del mismo color, lo que puede desconfigurar, en parte, la labor de talla.

Con relación a la túnica que viste es de color marfileño y está ornamentada con decoración de rocallas en oro. El manto, siguiendo la moda de la *chinoiserie*, permite a la imaginación ignorar las reglas del equilibrio simétrico, copia los tejidos en seda que se realizaban en las manufacturas valencianas a imitación de las francesas donde se retoma el gusto por los motivos naturalistas. Aquí se disponen unos *bouquets* florales sobre fondo azul que está con una trama dorada de red con cincelados a buril y todo delimitado por una greca perimetral en verde con motivos de rocallas que se van enlazando y que están realizadas en técnica del pastillaje. Estilísticamente, esta decoración polícroma pudo ser realizada entre 1750 y 1770, lo que queda corroborado por los resultados analíticos, los cuales arrojan que la obra ha sido repolicromada en su totalidad, siendo originalmente de color rojo el interior del manto que en la actualidad presenta un color violeta tras la retirada del repinte gris que lo cubría⁴⁵.

4.2. Análisis estilístico

Uno de los argumentos esgrimidos recientemente para la adscripción de obras a Ruiz Gijón es el modelado del cabello. Así lo hace Moreno Arana cuando analiza la imagen de Utrera o la del Puerto de Santa María, comparándola con el *San José* de la Parroquia de San Nicolás, obra segura fechada en 1678⁴⁶. En este sentido, la imagen que estudiamos cumple con esa plástica que también se observa en *El Cachorro* donde el pelo surge completamente adherido al cráneo y, conforme avanza hacia el cuello, se va abriendo en bucles, elaborados con amplios golpes de gubia, solapándose mechones, dejando muy marcado el volumen de la testa. En la imagen de la *Pura y Limpia*, el cabello parte de una manera poco voluminosa sobre la frente y cae, ocultando bastante las orejas, en largos y finos mechones que se rizan y adquieren mayor volumen agrupándose en la espalda de la imagen. El detallismo y minuciosidad en la configuración del pelo propio de la época montañesina ha



Fig. 5. Francisco Antonio Ruiz Gijón (atrib.). *Inmaculada Concepción Pura y Limpia*. Escultura en madera policromada. Hacia 1690-1700. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

sido adaptada a un esquema de volúmenes más compactos de influencia Arce-Roldan sin llegar a concretarse en finos cabellos. Similar impronta puede observarse en la barba del *San Antonio Abad* de la Hermandad del Silencio sevillana⁴⁷, cuya disposición por mechones resulta bastante similar a la técnica utilizada en la cabellera de la imagen concepcionista o en los propios *evangelistas de la cofradía del Museo*. También nos resulta evocadora la morfología de la cabellera de la *Virgen niña* del conjunto de Olivares, muy similar en cuanto a la marcada silueta que conforman cráneo-cuello-hombros. Comparándola con el *San José* de San Nicolás de Sevilla u otras que se le atribuyen, como el *San José* de la colec-



Fig. 6. Francisco Antonio Ruiz Gijón (atrib.). *Inmaculada Concepción Pura y Limpia*. Escultura en madera policromada. Hacia 1690-1700. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

ción Ruiz⁴⁸, observamos también, por un lado, esa característica forma de elaborar el cabello pero también ese canon algo achaparrado en los volúmenes del cuerpo a los que tiende.

Existen también semejanzas en el tratamiento de las telas, volantes y muy movidas, con el resto de la producción del artista. El culmen quizás de esto sea el sudario del *Cristo de la Expiración*, aunque también es muy significativo, por el similar tamaño que presentan, las túnicas de los *evangelistas* de la Hermandad del Museo que, atribuidas con seguridad al escultor, se fechan en torno a 1695⁴⁹ o los *ángeles vestidos* que figuran en las andas del Gran Poder, Dulce Nombre o San Isidoro, si bien éstos menos elaborados en cuanto a su composición. En este sentido, obsérvese la resolución técnica a base de planos que, casi de forma geométrica, van

construyendo los ropajes hasta conseguir un efecto volátil realmente magistral. También encontramos analogías plásticas en la fórmula para la construcción de las manos, si bien hay que considerar que muchos de los dedos de estas pequeñas imágenes han sido repuestos en múltiples intervenciones reparadoras.

Ya hemos hablado de la *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que estaba atribuida al círculo de Pedro Duque Cornejo⁵⁰. Aunque las diferencias compositivas entre una y otra son claras (como la de asentarse la del museo sobre una nube de querubines) así como también lo son las decoraciones policromas, su cercanía plástica nos induce a pensar que ambas han salido del mismo obrador, tal y como García Luque ha defendido recientemente. Como recordó Miguel Ángel Marcos “presenta una sencilla pero efectista labor de esgrafiado más propia del siglo anterior”⁵¹ que,

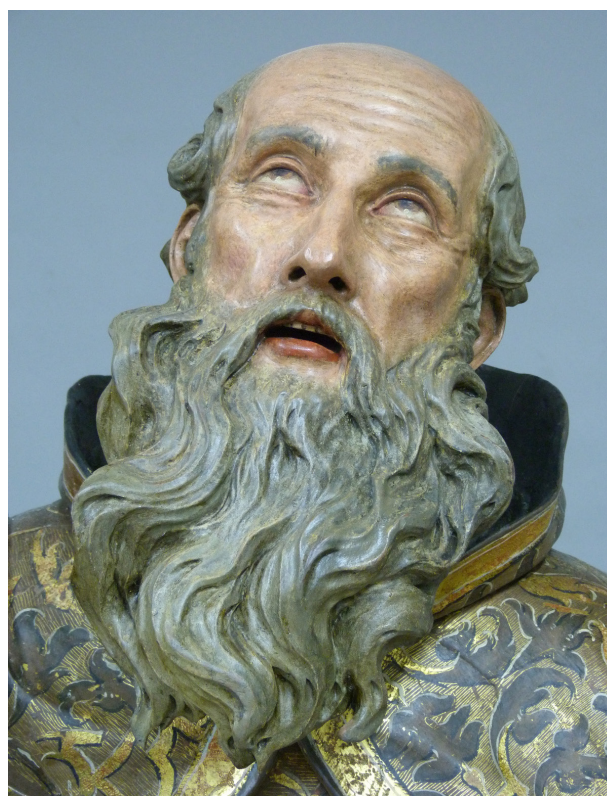


Fig. 7. Francisco Antonio Ruiz Gijón. *San Antonio Abad*. Escultura en madera policromada. 1676. Iglesia de San Antonio Abad. Sevilla. Fotografía: Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

en este caso, no sería una técnica anacrónica sino contemporánea a la obra. En ella se puede ver la influencia de la pintura hacia la escultura que se evidencia en algunos autores barrocos como Pedro Roldán e incluso el propio Ruiz Gijón.

Curiosamente, esta relación entre pintura y escultura se puede apreciar analizando algunas obras de Francisco de Herrera “el Mozo”, como en el *Triunfo del Sacramento o Apoteosis de la Eucaristía*, realizada en 1656 para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, en la que se observan algunos fragmentos que nos recuerdan a nuestro escultor. En concreto, la cara redondeada o perfiles ovoides de la propia *Inmaculada* así como el manto, de plegado nervioso, que después veremos en la *Pura y Limpia*, la que, por cierto, recibe culto a escasos metros del lugar para el que se concibió esta pintura. Por su parte, ese carácter nervioso, vibrante y movido, efectivamente, tiene mucho que ver con los angelitos de Ruiz Gijón que figuran en el paso del Gran Poder, si los comparamos con los querubines del cuadro anteriormente citado, por lo que pensamos que estas pinturas de Herrera “el Joven” las pudo conocer Ruiz Gijón.

4.3. Proporciones del rostro

Para hacer una atribución medianamente rigurosa hay que tener en cuenta los análisis morfológicos, formales y estilísticos. Con relación a Ruiz Gijón, una leve caída en los párpados o la leve apertura de la comisura de los labios, las fosas nasales muy juntas o la barbilla con un poco de hoyuelo (no tan pronunciado como los que hará posteriormente José Montes de Oca) pueden ser indicios que nos acerquen a la estética del artista⁵². Sin embargo, cuando se trata de una imagen de tamaño académico, hay zonas que pueden no estar tan detalladas pudiéndose localizar diferencias morfológicas; si bien, para este caso concreto, contamos con el repertorio de treinta ángeles del paso del Gran Poder como principal recurso en donde poder confirmar las hipótesis que planteamos.

Aunque todo lo dicho hasta el momento es significativo, a nuestro juicio, el principal grafismo de Ruiz Gijón en la *Inmaculada del Postigo* es la relación de proporciones entre los elementos de la cara y el resto de la cabeza, así como la morfología de los ojos. Resulta revelador observar cómo el artista configura el triángulo ojos-nariz-boca de forma muy centrada y alejada del contorno de la cabeza. Este rasgo, que ahora analizaremos con detalle, se enfatiza y hace patente conforme avanza su producción.

Si analizamos el rostro con una visión ortogonal y nos fijamos en el eje horizontal que configuran los ojos, la colocación de estos se sitúa casi al 50 % del segmento nariz-oído, lo que acerca notablemente la mirada al eje vertical nariz-boca. Por su parte, este eje vertical, ocupado notablemente por la amplia frente desplaza la mirada al centro del óvalo facial, provocando el mismo efecto de distanciamiento con relación a los extremos. A esta particular disposición habría que sumar otro rasgo significativo, como son los ojos pequeños (almendrados y de aires chinoscos) lo que provoca en los rostros de Ruiz Gijón una singular impronta en la que el triángulo ojos-boca es destacadamente pequeño. Esta característica, presente de manera evidente en la imagen de la *Pura y Limpia*, la podemos constatar en todas las obras autógrafas de Ruiz Gijón, sobre todo a partir de la década de los ochenta. Así lo vemos de manera destacada en las caras de los querubines del mencionado paso del Gran Poder de Sevilla. Aunque el *Cirineo* de San Isidoro también participa de la forma almendrada del globo ocular, esta disposición no es tan evidente, fruto, probablemente, de su morfología varonil y tamaño natural, si bien los *ángeles del paso* recuperados recientemente sí lo evidencian de forma clara. Lo mismo ocurre con las imágenes más tempranas, las cuales no pueden inhibirse de las profundas restauraciones sufridas en las que incorporaron ojos de cristal⁵³, lo que pudo modificar la morfología de los párpados. También las atribuidas corroboran



Fig. 8. Francisco Antonio Ruiz Gijón. Ángel paso N.p. Jesús del Gran Poder. Escultura en madera policromada. 1688-1692. Museo de la Hermandad del Gran Poder. Sevilla. © Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico I.A.P.H. y Francisco Antonio Ruiz Gijón (atrib.). Inmaculada Concepción Pura y Limpia. Escultura en madera policromada. Hacia 1690-1700. Capilla del Postigo del Aceite. Sevilla. Fotografía: José Morón Borrego.

este planteamiento, como sucede con los *evangelistas* del Museo, la *Pastora de Santa Marina* o en el rostro de la imagen de *San Clemente* de la Sacramental de la Magdalena⁵⁴.

Por otro lado, también presenta la imagen del Postigo cierta tendencia a aplanar su perfil, algo que se verifica, de nuevo, en algunos de los angelitos del Gran Poder o en la imagen de la *Pastora de Santa Marina*, con la que comparte esos rasgos quizás algo añejados.

5. CONCLUSIONES

La imagen de la *Pura y Limpia del Postigo* es una escultura sin ahuecar, repolicromada en la segunda mitad del siglo XVIII y de la que hemos de considerar que su aspecto presenta algunas diferencias con el que tuvo en origen. El más

importante, la aplicación de una repolicromía tanto en las encarnaduras como en los ropajes que puede fecharse entre 1750 a 1770, pudiendo haber sido coincidente con la culminación del nuevo retablo fechado en 1757 y la colocación de los ojos de cristal. Esta superposición polícroma y el aspecto dieciochesco que presenta puede explicar el que algunos autores la hayan venido fechando ya bien entrado el siglo XVIII. Con todo, y a pesar de las modificaciones polícromas sufridas, pensamos que su morfología permite adscribirla a la gubia de Francisco Antonio Ruiz Gijón, dado que son muchas las concomitancias advertidas, tanto técnicas como estéticas, con relación a obras seguras del artista. Además, conviene traer a colación el que su producción sea casi exclusivamente religiosa y centrada en piezas exentas para hermandades y cofradías, como la que le rinde culto, que debió ser su comitente.

Por su parte, descartamos la antigua atribución a Pedro Duque Cornejo de la *Pura y Limpia del Postigo*. Las inmaculadas de Duque Cornejo poseen un volumen general en “huso”, quizás de influencia canesca, y un tratamiento diferente que sin duda parte de las inmaculadas de Murillo “pero huye del canon estilizado para plantear una figura más maciza”⁵⁵.

Sobre su cronología, ante la ausencia de datos históricos, la podríamos situar antes de 1753 y, probablemente, de 1727. Por otro lado, y tomando siempre en consideración la biografía conocida del artista, su aspecto invita a pensar que su ejecución puede fecharse en torno al año 1690-1700, cercana a la ejecución del paso del Gran Poder y de los *evangelistas* de la Hermandad del Museo.

270

NOTAS

¹ VV.AA. *The Sacred Made Real*. London: Yale University Press, 2009.

² Véase BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982; RODA PEÑA, José. *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano*. Utrera: Siarum Editores, 2003; RODA PEÑA, José. “Un San Juan de la Cruz atribuido al escultor Francisco Antonio Gijón en la National Gallery de Washington”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del*

Arte (Sevilla), 17 (2004), págs. 475-486; VV.AA. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Sevilla: Tartessos, 2010. El profesor Roda, ha puesto en duda últimamente que la fecha de su defunción sea la de c. 1720, acercándola al entorno del año 1705, cuando se pierde todo rastro documental de este artista. RODA PEÑA, José. "Un San José atribuido al escultor Francisco Antonio Gijón". *Laboratorio de Arte Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 28 (2016), págs. 179-190.

³ Hasta hace unos años se defendía que Pedro Roldán fue su profesor de dibujo entre 1668 y 1672, pero parece que esto no es cierto puesto que Roldán asistió en pie de igualdad con el resto de los concurrentes de dicha institución para modelar y dibujar del natural, sin que unos actuaran de maestros sobre otros. Véase, a este respecto, la monografía de RODA PEÑA, José. *Pedro Roldán escultor 1624-1699*. Madrid: ArcoLibros, 2012. Entre las últimas investigaciones dedicadas a la Academia sevillana está GARCÍA BAEZA, Antonio. *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*. Sevilla: ICAS, 2014.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pág. 34.

⁶ Véase RODA PEÑA, José. *Retablos itinerantes: el paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2016, págs. 49-70.

⁷ RODA PEÑA, José. *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano...* Op. cit., pág. 29.

⁸ Nos limitamos a citar las obras más importantes, fehacientemente documentadas/atribuidas y conservadas en la actualidad en base a *Ibidem*, págs. 34-41.

⁹ RODA PEÑA, José. "La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco". En: NAVARRETE PRIETO, Benito (Coord.). *El joven Velázquez: a propósito de La educación de la Virgen de Yale = The Young Velázquez: studies on The education of the Virgin at Yale: Actas del Simposio Internacional celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla del 15 al 17 de octubre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2015, págs. 427-459.

¹⁰ La imagen fue concertada por la cofradía, ante el escribano público Fernando Gómez de Frías el 1 de abril de 1682. La escritura se dio a conocer en HERNÁNDEZ DÍAZ. "Notas para un estudio Biográfico Crítico del Escultor Francisco Antonio Gijón". *Revista universitaria* (Sevilla), 1 (1929), págs. 17-19.

¹¹ RODA PEÑA, José. "Dos ángeles de Francisco Antonio Gijón en la Cofradía de las Tres Caídas de San Isidoro". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 601 (2009), págs. 196-197; RODA PEÑA, José. "La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII". En: *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018, págs. 229-266.

¹² Este paso y los ángeles tenantes que lo conforman se encuentran muy reformados.

¹³ Para todas estas obras se puede consultar BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982.

¹⁴ MARTÍN LÓPEZ, Francisco José. "Nuevos aportes artísticos y documentales de la imagen de la Divina Pastora de Santa Marina: Las restauraciones de la talla". *Boletín de las cofradías de Sevilla* (Sevilla), 764 (2022), págs. 610-612.

¹⁵ RODA PEÑA, José. *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano...* Op. cit., pág. 32.

¹⁶ MORENO ARANA, José Manuel. "Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna: Una posible obra de Francisco Antonio Ruiz Gijón". En: CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio (Coord.). *El Universo de Nuestro Jesús Atado a la Columna de la Santa Vera-Cruz de Utrera*. Utrera: Excmo. Ayuntamiento de Utrera, Delegación de Cultura y Hermandad de la Vera Cruz, 2024, págs. 31-43.

¹⁷ RODA PEÑA, José. "A 'St John of the Cross' attributed to Francisco Antonio Gijon: a recent acquisition at the National Gallery of Art, Washington". *The Burlington Magazine* (London), 1226 (2005), págs. 304-309; RODA PEÑA, José. "Un San Juan de la Cruz atribuido al escultor Francisco Antonio Gijón en la National Gallery de Washington". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 17 (2004), págs. 475-486. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/view/19616>. [Fecha de acceso 09/10/2024].

¹⁸ *Ibidem*, pág. 477.

¹⁹ MORENO ARANA, José Manuel. "Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII". *Revista de historia de El Puerto* (Cádiz), 51 (2013), págs. 42-43. Disponible en: https://revistadehistoriade-elpuerto.org/contenido/revistas/51/51_estudios_02.pdf. [Fecha de acceso 09/10/2024].

²⁰ LUQUE TERUEL, Andrés. "Sobre la posible autoría de la Virgen de Loreto". *Boletín de la Hermandad de las Tres Caídas* (Sevilla), 100 (2024), págs. 84-87. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1xU-KFmQsWWaZGbm8-Z1Wjs0cvtJTPtcG/view>. [Fecha de acceso: 09/10/2024].

- ²¹ Véase, en este sentido: GÁMEZ MARTÍN, José. “Una aportación documental a la obra escultórica de Francisco Antonio Gijón”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 20 (2014), págs. 162-169. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/1953>. [Fecha de acceso: 9/10/2024]; RODA PEÑA, José. “Un nuevo aprendiz de Francisco Antonio Gijón”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 9 (1996), págs. 341-343. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/LA.1996.i09.20>. [Fecha de acceso: 09/10/2024]; RODA PEÑA, José. “De nuevo con Francisco Antonio Gijón”. *Laboratorio de arte* (Sevilla), 21 (2008), págs. 437-449. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/LA.2008.i21.24>. [Fecha de acceso: 09/10/2024]. Se han atribuido a Gijón la imagen de San Clemente de la Parroquia de la Magdalena: RODA PEÑA, José. Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano... Op. cit., págs. 63-65; Una imagen de San José: RODA PEÑA, José. “Un San José atribuido al escultor Francisco Antonio Gijón”. *Laboratorio de arte* (Sevilla), 28 (2016), págs. 179-190. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/LA.2006.i01.10>. [Fecha de acceso: 09/10/2024] o un Nazareno: QUILES GARCÍA, Fernando. “Una posible obra de juventud de Ruiz Gijón”. *Laboratorio de arte* (Sevilla), 9 (1996), págs. 333-340. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/LA.1996.i09.19>. [Fecha de acceso: 09/10/2024]. También se ha estudiado su labor en algunas obras decorativas como las tarascas o gigantes del Corpus Christi o las imágenes que decoraban el Monumento del Jueves Santo en la catedral de Sevilla en PORRES BENAVIDES, Jesús. “El desaparecido Monumento Eucarístico de la catedral de Sevilla: La imagen alegórica de Abraham”. *Boletín de las cofradías de Sevilla* (Sevilla), 703 (2017), págs. 630-632.
- ²² GARCÍA LUQUE, Manuel. “La Inmaculada es de Francisco Antonio Gijón”. *Ars Magazine* (Madrid), 63 (2024), pág. 83.
- ²³ Sus medidas totales son 105,5 x 50 x 28 cm. Sin el orbe que le sirve de escabel, la imagen mide 80 cm de alto.
- ²⁴ Los trabajos de conservación-restauración se llevaron a cabo en el marco de las “Ayudas a la conservación-restauración de bienes muebles integrantes del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía (línea 1)”, convocatoria año 2020. JUNTA DE ANDALUCÍA. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) Nº 103 de 1 de junio de 2020*, págs. 155-156. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/boja/2020/103/BOJA20-103-00002-5466-01_00172868.pdf. [Fecha de acceso: 9/10/2024]. El proyecto de intervención fue redactado por Benjamín Domínguez Gómez, responsable de la empresa GESTIONARTE S.L.U. con fecha junio de 2020, quien dirigió igualmente los trabajos que se iniciaron el día 15/06/2021, finalizándose con fecha 15/09/2021. GESTIONARTE S.L.U. *Memoria final; Conjunto de retablos de la Capilla de la Pura y Limpia del Postigo del Aceite Sevilla noviembre 2021* (inédito). Sevilla: GESTIONARTE SLU, 2021. Agradecemos al Dr. en Historia del Arte, Juan Antonio Silva Fernández su colaboración, como integrante del equipo multidisciplinar encargado de la intervención. Igualmente, a D. Álvaro Rosas, hermano mayor de la corporación, por las facilidades ofrecidas para su estudio.
- ²⁵ Al menos desde principios del siglo XVIII.
- ²⁶ El “Arco del Postigo” es una de las antiguas puertas menores de acceso a la ciudad, llamada primero “de los Azacanes”, por su proximidad al puerto y más tarde, como “del Aceite”, por ser la entrada señalada para el ingreso de este producto desde la comarca del Aljarafe a la ciudad. Se ubica junto a las antiguas Atarazanas y a escasos metros de la Catedral y el Alcázar.
- ²⁷ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Ciudad de retablos. Arte y Religiosidad Popular*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1987, pág. 44.
- ²⁸ GESTIONARTE S.L.U. *Memoria final...* Op. cit., pág. 19.
- ²⁹ HERMANDAD DE LA PURA Y LIMPIA DEL POSTIGO. *La Hermandad/historia*. En línea. Disponible en: <https://www.puraylimpiadelpostigo.org/los-origenes/>. [Fecha de acceso: 23/06/2024].
- ³⁰ CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula. “Gloriosa Hermandad de la Pura y Limpia Concepción, sita en la Capilla del Postigo del Aceite, de esta ciudad de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 51 (1963), contraportada.
- ³¹ MENA CALVO, José María de. *Todas las Vírgenes de Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1994, pág. 239.
- ³² MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. “Fechas en la Historia Concepcionista de nuestra ciudad. Homenaje a la Pura y Limpia, en su Coronación Canónica”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 502 (2000), pág. 46.
- ³³ HERMANDAD DE LA PURA Y LIMPIA DEL POSTIGO. *Imagen titular*. En línea. Disponible en: <https://www.puraylimpiadelpostigo.org/imagen-titular/>. [Fecha de acceso: 11/06/2024].
- ³⁴ GESTIONARTE S.L.U. *Memoria final...* Op. cit., pág. 25.
- ³⁵ Que conozcamos, la imagen fue repolicromada a mediados del siglo XVIII, así como intervenida por D. José Rivera García en 1967. *Ibidem*, pág. 21.
- ³⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Imprenta de la Gavidia, 1930, pág. 10.
- ³⁷ VV.AA. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Sevilla: Tartessos, 2010, págs. 100 y 386.
- ³⁸ GARCÍA LUQUE, Manuel. “La Inmaculada es de Francisco Antonio Gijón...”. Op. cit., pág. 83.
- ³⁹ RODA PEÑA, José. *Retablos itinerantes: el paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla...* Op. cit., pág. 52.

- ⁴⁰ La imagen contaba con un estudio radiológico previo realizado mediante tomografía computarizada (TAC) y radiología convencional, realizado el martes 11 de febrero de 2020 en el Hospital Quirónsalud Infanta Luisa de Sevilla.
- ⁴¹ MANZANO BELTRÁN, Pedro E. *La restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús atado a la columna de Utrera*. En: CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio (Coord.). *El Universo de Nuestro Jesús Atado a la Columna de la Santa Vera-Cruz de Utrera*. Utrera: Excmo. Ayuntamiento de Utrera, Delegación de Cultura y Hermandad de la Vera Cruz, 2024, pág. 61.
- ⁴² INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO (I.A.P.H.). *Memoria final de intervención paso procesional de Jesús del Gran Poder, Hermandad del Gran Poder, Sevilla, junio 2012*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.), 2012, pág. 17. Disponible en: <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/330486117>. [Fecha de acceso: 09/10/2024].
- ⁴³ *Ibídem*.
- ⁴⁴ Realizado en los laboratorios LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L. (Madrid). PARRA CREGO, Enrique. *Análisis químico de la policromía de la escultura “inmaculada concepción pura y limpia del postigo” Sevilla* (inédito). Madrid: LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L., 10/07/2021. Lamentablemente no se contempló la caracterización del soporte de madera.
- ⁴⁵ GESTIONARTE S.L.U. *Memoria final...* Op. cit., pág. 52.
- ⁴⁶ MORENO ARANA, José Manuel. “Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna: Una posible obra de Francisco Antonio Ruiz Gijón...”. Op. cit., pág. 34.
- ⁴⁷ Agradecemos a Enrique Gutiérrez Carrasquilla su colaboración al facilitarnos dicha fotografía.
- ⁴⁸ RODA PEÑA, José. “Un San José atribuido al escultor Francisco Antonio Gijón...”. Op. cit.
- ⁴⁹ RODA PEÑA, José. *Retablos itinerantes: el paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla...* Op. cit., pág. 70. Restauradas por Sebastián Santos (1967) y Francisco Berlanga Ávila (2000) quien repolicromó las encarnaduras e interior de los ropajes.
- ⁵⁰ MUSEO BELLAS ARTES DE SEVILLA. *Inmaculada* (Ficha de inventario nº CE0103E). Disponible en: <https://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Fecha de acceso: 10/10/2024].
- ⁵¹ MARCOS VILLAN, Miguel Ángel. “Inmaculada” (ficha catalográfica). En: VV. AA. *Intacta María. Política y Religiosidad en la España Barroca* (catálogo de exposición). Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pág. 203.
- ⁵² *Ibídem*.
- ⁵³ MORENO ARANA, José Manuel. “Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna: Una posible obra de Francisco Antonio Ruiz Gijón...”. Op. cit., pág. 34.
- ⁵⁴ RODA PEÑA, José. *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano...* Op. cit., pág. 63.
- ⁵⁵ GARCÍA LUQUE, Manuel. “Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (I): la colección del Metropolitan Museum of Art”. *Philostrato Revista de Historia y Arte* (Madrid), 3 (2018), pág. 51. Disponible en: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2018.13>. [Fecha de acceso: 09/10/2024].