

## LA ICONOGRAFIA DE LA IGLESIA SEVILLANA DEL HOSPITAL DE LA SANTA CARIDAD: NUEVAS ANOTACIONES

Arsenio Moreno Mendoza  
*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla*

**E**n 1972 Julián Gállego realizaba una primera y precursora interpretación iconográfica sobre la decoración pictórica de la capilla del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, en su imprescindible obra *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*<sup>1</sup>. En esta breve aproximación el autor fijaba las bases hermeneúticas de este apasionante conjunto plástico del Barroco español.

Seis años más tarde, Jonathan Brown publicaba su obra *Images and ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*<sup>2</sup>, cuyo último capítulo está dedicado al análisis iconológico de los Jeroglíficos de muerte y salvación que decoran la iglesia de esta Hermandad.

Mucho antes, en 1930, Alejandro Guichot y Sierra ya había escrito un interesante y breve libro sobre lo que él denominaba *Jeroglíficos de la muerte*, donde avanzaba una parte importante de las actuales propuestas interpretativas con su estudio y análisis de las inmortales obras de Valdés Leal<sup>3</sup>. Y es que pocos conjuntos artísticos han merecido una atención tan continuada y pródiga por parte de la crítica e historiografía del arte español como el programa de obras que decoran esta impresionante iglesia sevillana..

Es indudable que todos estos trabajos han completado una visión extraordinariamente aquilatada sobre el discurso iconográfico del templo. Por tanto, no es mi intención contradecir unos ensayos que, pasado el tiempo, me siguen pareciendo impecables por su clarividencia y rigor. Si está en mi ánimo, por el contrario, intentar modestamente completar algunas precisiones sobre el planteamiento iconológico del mismo, integrando algunas anotaciones que tal vez puedan ser de interés.

La Santa Caridad, como es sabido, era una institución benéfica que hundía sus raíces en el siglo XV. Vencida la primera mitad del XVII, tras la dramática

epidemia de 1649, la Caridad apenas si era una languideciente confraternidad de nobles cuyos fines, según las reglas de 1661, eran “enterrar a los muertos que no tienen quien les de sepultura, llevar a los hospitales a los pobres que están sin ayuda, recoger los huesos de los ajusticiados que se quedan en los campos a la inclemencia del tiempo, acompañar a los ajusticiados a los suplicios de la ciudad y hacerles sus entierros y que se digan misas por sus almas”<sup>4</sup>. Esta cofradía disponía en el Arenal sevillano, vecina a los almacenes de las Atarazanas, de una pequeña ermita destinada al culto bajo la advocación de San Jorge.

Antes de la llegada de don Miguel de Mañara a la institución, los cofrades habían adquirido a censo del intendente de los Reales Alcázares un solar para la construcción de una nueva iglesia. Esto acaeció en 1645.

Las primitivas trazas del templo serían dadas por Pedro Sánchez Falconete. Iniciada su fábrica, las obras han de ser suspendidas en 1658, procediéndose seis años más tarde a la reforma parcial de éstas por Pedro López del Valle.

El año en que Mañara es elegido Hermano Mayor de la Hermandad, 1663, el cuerpo principal de la iglesia ya está levantado; sólo resta solar su pavimento y tejar las cubiertas. Estos trabajos, así como la decoración en estuco, verán su conclusión en 1670.

Antes de referirnos a la decoración pictórica y escultórica del nuevo templo, cuyo discurso iconográfico es minuciosamente dirigido y meditado por el nuevo Hermano Mayor, parece inevitable detenernos en el análisis de la personalidad de su promotor, don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca.

Don Miguel, hijo de un grosario, un cargador de Indias de origen corso, don Tomás Mañara Leca Colona, había nacido en Sevilla en 1627.

Su familia era inmensamente acaudalada, hasta el extremo que el término corso en tierras sevillanas era sinónimo de opulencia y riqueza. “Eres más rico que el corso”, o “Es un corso de Sevilla”, eran refranes acuñados para significar a un hombre de mucha hacienda<sup>5</sup>. Sabemos, por otra parte, que Mañara, en plena juventud, dueño absoluto de toda la herencia paterna tras la muerte de sus hermanos, disponía de unas rentas anuales superiores a los 25.000 ducados, cantidad que le permitiría codearse con los grandes títulos nobiliarios<sup>6</sup>.

No vamos a detenernos en exceso en valorar algunos episodios de su juventud y mitificada biografía. En su Proceso Apostólico, al referirse a este periodo de su vida se nos dice que “su natural fue demasiado vivo, su entendimiento claro, su valor intrépido; que acompañaba estas partes con sus pocos años y la riqueza de sus padres, no hubo mocedad que no ejecutase y travesura que no se atreviese. Y en tanto grado era peligroso, que los amigos se retiraban de acompañarlo, temiendo sus arrojos y los riesgos en que los ponía”<sup>7</sup>.

Por fortuna contamos con una biografía del siervo de Dios escrita el mismo año de su muerte por el Padre Cárdenas Valdenebro<sup>8</sup>. Ésta, unida a los testimonios de su proceso de beatificación, nos suministra más que suficientes datos sobre una personalidad briosa y barroca, excéntrica, impulsiva y hasta desmedida a veces. Y, por si ello fuera poco, disponemos de su propia obra, escrita en

admirable prosa: su “Discurso de la Verdad”, una verdadera pieza maestra de la mejor literatura ascética española de su siglo<sup>9</sup>.

Lo cierto es que, tras un proceso de conversión motivado por la muerte de su esposa, Mañara cambia de actitud vital. Antes ha sufrido una crisis de “humor melancólico y tristeza de vida”. Ha querido acogerse a sagrado en diversas ordenes religiosas. Pero -según sus propias palabras- “Dios no le quería en los desiertos, pues sería de más provecho en poblado”<sup>10</sup>.

En 1662, no sin vencer antes ciertas resistencias entre los cofrades, Mañara es admitido en la Santa Caridad. Un año más tarde será elegido en cabildo extraordinario hermano Mayor de la misma. Será al frente de esta corporación laica donde nuestro personaje encuentre el cauce adecuado para canalizar una personalidad arrebatadora y arrebatada y una capacidad de entrega sin límites.

Mañara posee un temperamento extremado y unas convicciones cristianas militantes y apostólicas, no exentas de un pesimismo barroco sin duda alguna justificado. “Con estas consideraciones -nos dice en su Discurso-, hermano mío, te olvidarás del mundo y su embeleso. Muy cerca tienes el día, que te llamará la muerte; y entonces ¿de qué te aprovecharán estas niñerías, en que ahora te ocupas? ¿Qué te aprovechará en aquella hora ser rico, poderoso, grande o pequeño?”<sup>11</sup>.

Desde el mismo momento de su elección hasta su muerte, acaecida en 1679, don Miguel emprende una colosal obra: crear un hospital dotado de 50 camas. Para ello incrementa el número de altas en la hermandad, pasando de 500 las personas que durante su mandato ingresan en la confraternidad. Por si ello fuera poco, recoge en concepto de limosnas entre 1661 y 1679 una cifra astronómica: un millón de ducados que son gastados en socorro a los pobres y otras obras caritativas.

Entre las personas reclutadas por Mañara para formar parte de su proyecto se encuentra la flor y nata de la nobleza sevillana, sin olvidar a las altas jerarquías eclesiásticas: prelados, dignidades, títulos, miembros de Ordenes Militares, cargadores de Indias.

Pero, entre este selecto número de personas principales, Mañara parece no olvidar a los artistas, algo absolutamente novedoso si admitimos que el “status” social de estos, por aquellas décadas, distaba mucho de ser considerado ni tan siquiera el de un profesional liberal.

En 1652, antes por tanto de la presencia de Mañara en la hermandad, era admitido Francisco de Zurbarán, quien se declara ausente<sup>1.2</sup>. Sin embargo, ya durante el mandato de don Miguel, en junio de 1665 es recibido Bartolomé Esteban Murillo, quien mantenía desde años atrás una vieja y sincera amistad con el aristócrata. Cuando el pintor es incorporado a la congregación, se nos dice explícitamente que su ingreso ha de ser “muy del servicio de Dios nuestro Señor y de los pobres, tanto para su alivio, como por su arte para el adorno de nuestra capilla”<sup>13</sup>. La intencionalidad de Mañara no dejaba el más mínimo resquicio a la duda.

Dos años más tarde, concretamente en el mes de agosto, era registrada la entrada de otro de los artífices de las propuestas artísticas del templo: Juan de Valdés Leal<sup>14</sup>.

El día 2 de septiembre de 1664 ingresaría Pedro Nuñez de Villavicencio<sup>15</sup>. En este mismo año también es recibido Matías de Arteaga<sup>16</sup>, siendo admitido -como hemos podido comprobar- en cabildo de julio de 1665 otro de los grandes protagonistas de la labor ornamental de la capilla, Bernardo Simón de Pineda<sup>17</sup>.

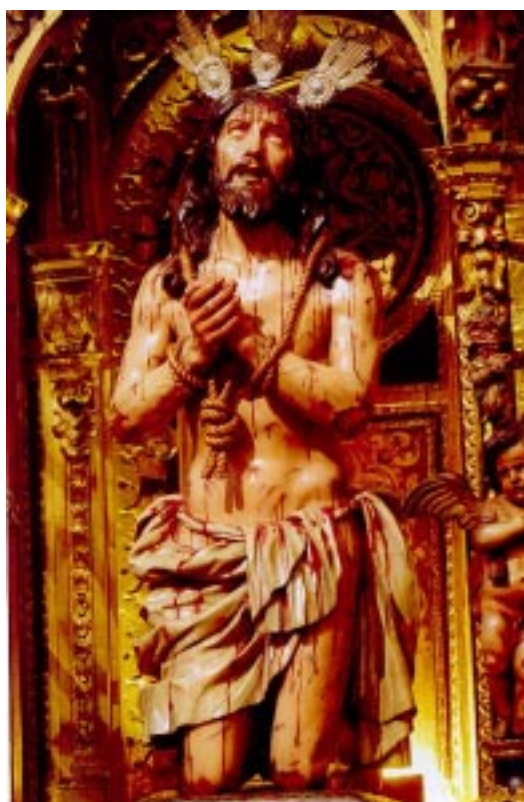
Queda evidenciada la nada despreciable presencia de artistas en el censo de cofrades de una hermandad donde no tan sólo era exigida la limpieza de sangre, sino la ascendencia nobiliaria -como práctica común- de sus miembros. Y ello durante los años en que Mañara rige los destinos de la cofradía.

Son estos los años cruciales en los cuales se están llevando a cabo las empresas decorativas de la capilla, por lo que podríamos aventurar un doble interés por ambas partes, artífices y patronos. En primer lugar, del lado de los artistas, podríamos sospechar una clara intencionalidad por acceder a los encargos avalados por su pertenencia a la hermandad. Por otro lado, de parte de la fábrica, es decir por parte de Mañara y la Santa Caridad, un intento de abaratamiento en los costos. Pero nada de ello se produce. Don Miguel acude a Murillo y Valdés Leal, a Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda, porque son -de un modo indiscutible- los mejores artífices activos en la ciudad por aquellos años. Los artistas, por su parte, tampoco pueden decir que favorecieran con sus precios a la institución. Muy por el contrario sus trabajos estuvieron pagados y bien pagados.

Pensemos que por todo su cometido Murillo ha de percibir la suma de 78.145 reales; y 78.145 reales, más de 8.000 ducados, era una cifra muy importante; máxime si la comparamos, a título de ejemplo, con los 400 ducados que había cobrado Zurbarán, varias décadas antes, por su Apoteosis de Santo Tomás, un cuadro de gran empeño que, para la época, ya estaba más que generosamente retribuido. O recordemos que Valdés Leal recibe 5.740 reales (unos 520 ducados) por sus dos Postrimerías, una cantidad más que aceptable, aunque evidentemente inferior a los emolumentos de Murillo.

Don Miguel es un hombre culto y, ante todo, es una persona que conoce, al menos de manera intuitiva, el valor persuasivo de las imágenes, su extraordinario componente propagandístico. Pero Mañara también es, por encima de todo, un proselitista, un ferviente convencido de sus ideas, cuyos principios doctrinales no duda un solo instante en transmitir a sus colaboradores más directos. Mañara es, por otra parte, un exigente comitente, un mecenas nada habitual que dicta sus criterios temáticos a sus artistas contratados no sólo en cuestiones de contenidos narrativos, sino en aspectos relacionados con la forma y los principios expresivos de su credo estético. Veamos un ejemplo:

Cuando el venerable siervo de Dios encarga a Pedro Roldán la talla del Ecce Homo arrodillado (fig. 1) que se encuentra en uno de los altares laterales



1. *Ecce Homo*. Pedro Roldan. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.

del templo, me refiero al sobrecogedor y espléndido Cristo de la Caridad -obra que es realizada por cuenta y a su costa por el imaginero-, Mañara -como si se sintiera particularmente orgulloso de esta obra- nos describe la iconografía previa que él mismo había dictado al escultor para su plasmación: “Antes de entrar Cristo nuestro Señor en la Pasión -explicará- hizo oración, y a mi se me vino al pensamiento que sería esta la forma como estaba; así lo mandé hacer, porque así lo discurrí”<sup>18</sup>.

Miguel de Mañara sabe perfectamente lo que quiere y se exige a sí mismo un compromiso que es el que pretende contagiar a sus hermanos. Mañara no pide a los miembros de su hermandad el cumplimiento de unas reglas, por duras que estas sean, sino una entrega absoluta y sin fisuras a la causa de los pobres que es, a la postre, la causa de Dios. Y esta entrega, esta empatía pasional, es la que intenta transmitir a los artífices que trabajan para él. En definitiva, lo que Mañara parece pretender es hacer copartícipes a sus seguidores de sus propuestas, de sus emociones, más allá de la obligación contractual que reside en un mero encargo profesional.

Lo que Mañara pretende establecer, a través de su ejemplo personal, es todo un movimiento apostólico en la ciudad, un movimiento de renovación piado-

sa, impulsor de una fe activa, capaz de aglutinar a sectores estratégicos de su sociedad, dando a la luz -como antes hubiera sucedido en Roma con la figura de Felipe Neri y su Oratorio- una comunidad espiritual de pobres y ricos. Y dentro de estas élites sociales, llamadas a formar parte del mismo, los artistas debieron ocupar en el proyecto de Mañara un papel de relevancia.

Acabado el hospital y aún por concluir las obras de la nueva iglesia, don Miguel había diseñado meticulosamente un elaborado programa iconográfico para la misma, un proyecto donde quedaba plasmada toda su filosofía existencial, un apasionado sermón visual capaz de recoger sus principios teológicos y doctrinales.

Como es de sobra sabido, Mañara encarga a Murillo los “seis jeroglíficos que explican las seis obras de caridad” -tal como los definiera su propio promotor-.

En junio de 1667 eran colgados en el templo los primeros lienzos, aquellos que representan a *Abraham y los ángeles* y *La liberación de san Pedro*. Al siguiente año sería entregado el tercero, cuyo tema queda impreciso en la documentación. Para 1670 ya lucen en los muros de la nueva capilla toda la serie murillesca de las obras de misericordia. Estos seis temas, recordemos, son *Abraham y los tres ángeles* (dar posada al peregrino), *La curación del paralítico en la piscina* (visitar a los enfermos), *San Pedro liberado por el Angel* (redimir al cautivo), *El regreso del hijo pródigo* (vestir al desnudo) y, sobre todo, los dos grandes lienzos que aún se conservan «in situ» en el antepresbitério: *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb* (dar de beber al sediento) y *La multiplicación de los panes y los peces* (dar de comer al hambriento).

La mayor prelación otorgada a estos grandes lienzos, tanto por su mayor formato y tamaño, como por su ventajosa ubicación, viene dada por su doble condición iconológica. En primer lugar, éstos motivos responden simbólicamente a la representación jeroglífica de dos obras de Misericordia. Pero también, son claros exponentes emblemáticos de la Eucaristía.

El significado espiritual de la escena de Moisés golpeando con su cayado la Roca de Horeb de la que mana agua lo explica San Juan en su capítulo 19, al afirmar que la roca que golpea Moisés es imagen de Cristo, con cuya agua sacia su sed el pueblo cristiano. San Ambrósio veía en el agua que fluyó de la piedra en el desierto el sacrificio de Cristo en la Cruz, siendo la vara de Moisés la misma cruz en la que, al ser golpeado, brotó agua y sangre de su costado, o lo que es lo mismo, la Eucaristía<sup>19</sup>.

Por su parte, la connotación sacramental de *La multiplicación de los panes y los peces* es, si cabe, más evidente. De nuevo, San Ambrosio, nos comenta, como Cristo es llamado pez porque es hombre: Los hombres son peces que nadan en este mar. Pero también es Salvador porque se ha hecho alimento del hombre en la Eucaristía. El pez, en la lengua hablada y en la de los signos, sustituye a Jesucristo. El pez, en este pasaje evangélico, se une al pan de vida eterna. Y la Eucaristía es el más sublime acto de Caridad por parte de Cristo.

Junto a las seis obras de misericordia Murillo pintaba dos nuevos lienzos llamados a completar el programa paradigmático propuesto por Mañara: *San Juan de Dios transportando a un enfermo* y *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*; o lo que es igual, la ejemplificación personal del ejercicio de la caridad, protagonizada por un santo de reciente beatificación y toda una joven reina entregada en plena juventud a la curación de los más desamparados de los pobres, aquellos niños aquejados de una lacra fuertemente contagiosa y repulsiva como la tiña.

La séptima obra de misericordia, aquella que evocaba los orígenes y los principios fundacionales de la hermandad, ocuparía el altar mayor, erigiéndose como un prodigioso retablo. Es enterrar a los muertos, simbolizada por el Entierro de Cristo. Don Miguel ya lo había dejado bien explícito en un cabildo de julio de 1670: “Si los reyes que han comido los gusanos, la lealtad y amor de sus vasallos les han hecho tan suntuosos sepulcros y panteones, es razón que nuestra fe y amor al rey del cielo, nuestro Padre y Señor, le haga a su sagrada imagen el más suntuoso sepulcro que nuestras fuerzas alcanzaren, cuyo gasto lo libramos en el inmenso tesoro de su Providencia”<sup>20</sup>.

Este espléndido retablo había sido realizado en sus labores de ensamblaje por Bernardo Simón de Pineda entre 1670 y 1674, reservando el grupo escultórico para la gubia de Pedro Roldán.

Como ya quedo ampliamente argumentado por Brown, el mensaje visual de don Miguel de Mañara no hubiera quedado completo sin los Jeroglíficos de la Postrimerías encargados a Juan de Valdés Leal, una de las reflexiones plásticas más sobrecogedoras sobre la muerte y, posiblemente, el más expresivo y dramático conjunto de “vanitas” de toda la pintura barroca europea. El discurso sobre las obras de misericordia, la gran prédica sobre la Charitas cristiana, hubiera quedado mutilado en el proyecto global de Mañara sin estos inolvidables cuadros.

Ya en uno de los borradores de la nueva Regla escrito por don Miguel en 1667 se anotaba una disposición premonitoria, un precedente figurativo, que -finalmente- no sería llevada a la redacción definitiva: “Para memoria del postrer hermano difunto, se tenga un lienzo pintado con una calavera y debajo de ella un rótulo que diga: Nuestro hermano fulano es difunto, rueguen a Dios por él. Y este lienzo, para que mejor predique, se ha de poner todos los días que hubiese junta en el cancel, que está junto a la puerta de la iglesia”.

Esta regla no prosperó, como ya hemos dicho, en la redacción definitiva de 1675. Sin embargo, en el Libro de Inventario de la iglesia sí que es mencionada una tabla “con un jeroglífico de la muerte para dar aviso del último difunto”<sup>21</sup>.

Esta claro que Mañara, desde un principio, buscaba un efecto impactante en el ánimo de todos sus hermanos, de todos los fieles en general, antes de profundizar en la lección moral y teológica de los lienzos tan magistralmente realizados por Murillo. La suntuosidad de la casa de Dios invita a la reflexión, al

recogimiento, al encuentro con uno mismo en la penumbra de un nartex. Pero ese impacto emotivo requiere el nervio expresivo y nada pusilánime que, tal vez, sólo un pintor como Juan de Valdés Leal era capaz de imprimir a su obra.

La representación de motivos escatológicos, decididamente macabros, no era nada nuevo en el panorama artístico del siglo XVII europeo. Es más, su plasmación hunde sus raíces en una fecunda tradición medieval. Por lo demás, la morbosidad expresada por Valdés puede llegar a palidecer si la comparamos con otras representaciones de la época, como los grupos escultóricos en cera de un Gaetano Zummo<sup>22</sup>.

Por otra parte, parece incuestionable que el gran sermón literario que habría de sustentar y avalar la iconografía de estos lienzos era obra exclusiva de Mañara, quien por estas fechas, nos encontramos en 1672, se disponía a entregar a la imprenta su *Discurso de la Verdad*.

El jeroglífico situado a la izquierda lleva por título “*In ictu oculi*”. Se trata de una interpretación de las palabras de San Pablo cuando, en su primera encíclica a los Corintios (capítulo 15, versículo 52), nos refiere como la muerte sobreviene en un abrir y cerrar de ojos<sup>23</sup>. “Mirad –dice el apostol- Os revelo un misterio: No moriremos todos, mas todos seremos transformados. En un instante, en un pestañear de ojos al toque de la trompeta final pues sonará la trompeta y los muertos resucitaran incorruptibles y nosotros seremos transformados. En efecto, es necesario que este ser corruptible se vista de incorruptibilidad; y que este ser mortal se vista de inmortalidad”.

La Parca, soberana del mundo, apoya encorvada su pie izquierdo sobre el globo terráqueo. Junto a un sepulcro se apilan cuantos atributos temporales son expresión de la vanidad humana.

“¡Oh instante del ser al no ser -nos dice Mañara-, que mudas las cosas! ¡Oh instante, puerta de los siglos! ¡Oh instante, en que todo se acierta o todo se yerra!<sup>24</sup>.”

Frente a éste, y de un modo secuencial, encontramos el otro gran lienzo, rotulado en una inscripción de la propia pintura como *FINIS GLORIAE MUNDI*, una terrible divisa que nos advierte de la realidad humana y sus miserias cuando ya todo es consumado. En una tenebrosa y húmeda cripta yace, entre podredumbre y fetidez, toda la gloria del hombre.

Esta imagen, de espantosa sinceridad, pudo haber estado inspirada en uno de los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias; concretamente en número 19 que lleva por lema “*NULLI SUA MANSIT IMAGO*”. (fig. 2).

En este emblema apreciamos una cripta donde reposan decenas de esqueletos acompañados de una tiara, una corona regia y una mitra episcopal. El texto explicativo del grabado dice lo siguiente:

“Verias sembrados, si advertir quisieres, por el cruel despojo de las Parcas, cuerpos de Condes, duques, y Marqueses, de Pontífices, Reyes, y Monarcas: Pudren, con los pellicos, los arneses, con doradas espuelas, las avarcas, quedando todo en la sepultura, de un mismo parecer y una figura”.



Y añade Covarrubias: “Poca necesidad avia de formar emblema deste concepto, pues no ay osario, ni cimiterio, que al vivo no nos le represente. Pero sirva de recuerdo para los que passan de largo por semejantes lugares sin advertirlo. La letra esta tomada de Ovidio lib. I. De arte amandi”<sup>25</sup>.

El sentido de imagen como advertencia, la similitud de mensajes, no parecen dejar espacio a la duda.

En efecto, en un primer plano del cuadro, dotado de una dramática iluminación, vemos el cadáver de un obispo devorado por los gusanos. (“Tienes bajo tí una cama de gusanos, tus mantas son gusaneras” Isaias, 14, 2.) Sus restos, apenas entrevistos entre la vestimenta pontifical, aparecen momificados o en plena descomposición. Más atrás, en otro desvencijado ataud, un caballero de Calatrava duerme su último sueño bajo el cobijo de su aristocrático manto. Algunos autores afirman que, tal vez, fuera esta imagen el retrato de don Miguel. Para mí, no existe la menor duda, pues es el propio padre Cárdenas quien así lo confirma: “A si mismo se pintó difunto, consumida la carne, descubriendo sólo el almazón de la calavera y huesos”<sup>26</sup>. Por si este testimonio fuera poco, uno de los testigos del Proceso Ordinario, el Conde de Torrepalma, declaraba: “que en uno de ellos -se refiere naturalmente a los lienzos- mandó pintar en un ataud un caballero muerto con el manto capitular de el Orden de Calatrava, comenzando el rostro a comer de gusanos; y que dijo el testigo el Siervo de Dios algunas veces que el haberlo hecho pintar asi era por ser aquel su retrato verdadero”<sup>27</sup>.



2. Emblemas Morales. Sebastián de Covarrubias.

Al fondo de la cripta, rodeada de esqueletos y cráneos, flotando en un ambiente de podredumbre y humedad, la lechuza, sinónimo del apercibimiento, vigila. La lechuza, que desde el sistema jeroglífico egipcio expresa muerte, noche y frío, es también símbolo de sabiduría y prudencia.

Pero en la oscuridad surge una luz. Es el resplandor agustiniano que envuelve la mano de Cristo que sostiene el fiel de una balanza. En uno de sus platos, el izquierdo con el mote “NI MAS”, están alegorizados los siete pecados capitales: el perro que enseña sus dientes, un pavo real, el sapo, un carnero. En otro, con la inscripción “NI MENOS”, están las virtudes que adornan el alma cristiana: oración, penitencia, mortificación; es decir, la penitencia como remedio contra el pecado. El Hombre, peregrino en la tierra, es asaltado por el vicio y sólo puede protegerse -como considera la literatura moral- por medio de la virtud. En 1640 había escrito el Padre Juan Eusebio Nieremberg en su “Practica de catecismo romano y doctrina cristiana”: “Aunque cada uno de los siete pecados mortales, o vicios capitales, tiene su particular antídoto, y medicina, ahora diremos una universal que vale por todas... el remedio universal de todos los vicios está en la Pasión del Salvador”<sup>28</sup>. La lección, en este caso, no es una elección. Difícilmente, para la mentalidad religiosa del siglo XVII, la salvación implicaría un equilibrio entre la vida virtuosa y el vicio. Fue precisamente Guichot quien comprendió esta imposibilidad tautológica, dejándonos una interpretación un tanto alambicada. Su lectura es la siguiente: NI (se necesita hacer) MAS (para caer en mortal pecado), NI (se debe hacer) MENOS (para salir del pecado). Para combatir los vicios humanos, lo menos que se puede hacer es la vida de oración y la mortificación<sup>29</sup>.

Sin embargo, es un trabajo menos conocido, el de J. Montes Bardo<sup>30</sup>, quien –en mi opinión- descifra con precisión este enigma. La balanza nivelada lo que equipara no es tan sólo el vicio y la virtud, sino dos modelos de vida. Y quien únicamente puede equiparar o igualar ambos comportamientos es la muerte. “La muerte, terrible niveladora alcanza al vicio y a la virtud”. Ante ella no pesan más las virtudes que los vicios. El dominio de la muerte alcanza a justos y pecadores. A este respecto, dice el Eclesiastés: “Todo a todos sucede en la misma muerte; idéntica es la suerte que corre el justo y el impío, el cuerdo y el loco, el puro y el impuro, el que sacrifica y el que no ofrece sacrificios, el hombre de bien y el malhechor, el que jura y el que teme el juramento” (9, 1-2).

Con la plasmación de estas fascinantes pinturas el discurso simbólico e iconográfico de Miguel de Mañara, su prédica moral y religiosa, prácticamente estaba completado.

La balanza está equilibrada por la muerte. Mañara, de las cuatro postrimerías, ha seleccionado la muerte y el juicio para su representación. Pero es Cristo, con su estigma de la cruz quien despierta la esperanza con su luz resplandeciente. Es Cristo quien, a través de su muerte, nos promete la vida: “...en la muerte de Cristo –nos dice San Agustín- la muerte ha muerto porque Cristo que es la vida, con su muerte, ha dado muerte a la muerte»

Cristo ha vencido a la muerte, pues con su propia muerte nos ha redimido.

¿Qué precisamos, ahora, para completar nuestra salvación.? Lo dice San Juan: "En esto consiste el amor: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que Él nos amó y nos envió a su Hijo como propiciación por nuestros pecados. Queridos: si Dios nos amó de esta manera, también nosotros debemos amar unos a otros" (I Juan. 4-10-11.)

Lo dice San Juan, pero también lo confirma con rotundidad la inscripción latina que circunda el friso interior del sotocoro. Es el Evangelio de San Mateo, sus versículos 34-36 del capítulo 25, aquellos que ponen en boca de Cristo las palabras del Juicio Final dirigidas a los bienaventurados: "Escuchad la palabra del Señor: Venid benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo, porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, peregriné y me acogisteis, estaba desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, preso y vinisteis a verme".

La respuesta está en la práctica de las siete obras de caridad, aquellas que ha representado Murillo con su placidez genial, su calidez vaporosa, su humanizada religiosidad, características anticipatorias de la Gloria prometida.

Todavía, para lo alto del coro de la iglesia, Valdés Leal pintaría entre 1684 y 1685 un cuadro de dimensiones poco comunes: *La exaltación de la Cruz*, cuya temática -en palabras de Gállego- muestra la recompensa de los sacrificios<sup>31</sup>. Sin embargo, su mensaje moral está más inclinado a mostrar la dificultad de la salvación de los ricos, pues narra el episodio sacado de la Leyenda Aurea en el que el emperador Heraclio pretende entrar en Jerusalén tras haber recuperado la Cruz de Cristo robada por el monarca persa Cosroes. El Emperador se presenta ante las puertas de la ciudad e intenta hacer una entrada triunfal, pero varios prodigios se lo impiden. Finalmente, un ángel se aparece a Heráclio y su séquito haciéndole saber que Jesús había entrado por esa misma puerta en una humilde borriquita. Ante este mensaje, el Emperador y su corte se despojan de sus ricas vestiduras, disponiéndose a entrar en la ciudad con pobreza y recogimiento.

Sin embargo, la interpretación doctrinal del programa quedaría inconclusa sin la lectura de la abundante epigrafía, así como la decoración mural, que completa la ornamentación de esta capilla: Un programa teológico y doctrinal perfectamente concretado por la mente de Mañara, quien -nuevamente- hace alarde de sus vastos conocimientos sobre la literatura sagrada.

Si nos fijamos, hasta ahora, las propuestas iconográficas -salvo el retablo mayor- se han circunscrito al sotocoro y nave del templo. Empero, en el crucero es donde se formaliza con más rotundidad e insistencia, si cabe, el mensaje catecúmeno de su fundador.

En el vértice central de éste, sobre el pavimento, leemos el Proverbio 19: *Faeneratur Domino qui miseretur pauperis* (Desdichado aquel, oh Señor, que no tiene misericordia de los pobres.)

Por si esta llamada de atención sapiencial aún fuera insuficiente, su mentor ha hecho colocar sobre los paramentos dos grandes tarjas, bajo la línea de cornisa, con idéntica inscripción: RECORDAM<sup>º</sup>N<sup>º</sup> FRATRES CHARISSM<sup>º</sup> PAUPERUM ESVIREN<sup>º</sup>UM (Recordad, queridos hermanos, de los pobres es vuestro reino) (fig. 4).

Más arriba, sobre los lunetos, en un lugar que -a priori- pareciera estar destinado a la representación de los cuatro Padres de la Iglesia, Miguel de Mañara ordena pintar las efigies de cuatro grandes santos, cuya vida se había caracterizado por el ejercicio de la Caridad.

Estas obras, realizadas con la técnica mista de temple y óleo, fueron ejecutadas, al igual que la pintura mural de la cúpula y pechinas, por Juan de Valdés Leal en la década de los ochenta<sup>32</sup>.

Estos cuatro santos limosneros son Santo Tomás de Villanueva, San Julián, San Juan Limosnero y San Martín.

Tomás de Villanueva había nacido en 1488, ingresando muy joven en la orden de los agustinos. Convertido en predicador del Emperador, en 1544 era nombrado arzobispo de Valencia, ciudad donde murió en 1555.

Santo Tomás de Villanueva era también conocido por el mote de Santo Tomás el Limosnero.

Estamos, por tanto, ante un ejemplo de santidad reciente, casi contemporánea. Su beatificación se había producido en 1618 y su canonización en 1658<sup>33</sup>. Su popularidad, su carisma de hombre sabio y caritativo, era, en aquellas décadas, admirable en toda España.

Formando “pendant” con Santo Tomás, en el lado del Evangelio, se encuentra San Julián el Hospitalario, (fig. 3) o el parricida. Éste, como nos cuenta Santiago de la Vorágine, que por error había matado a su padre, una fría noche, agotado del trabajo, escuchó una voz lejana, “...y entendió que alguien con lúgubres acentos plañía, le llamaba a él por su propio nombre y le rogaba que acudiría rápidamente en su auxilio. Julián inmediatamente se levantó, salió al exterior y encontró a quien le llamaba; era un hombre, cubierto de hielo y medio muerto de frío. En cuanto lo vio, lo tomó en sus brazos, lo llevó a casa, encendió en la chimenea una buena lumbre y colocó cerca de ella al aterido; mas, al advertir que no reaccionaba, en evitación de que pereciera por congelación, tomólo de nuevo en brazos, condújolo hasta su propia cama, lo acostó en ella y lo cubrió con muy buenas mantas, sin importarle que el hombre estuviera leproso, como parecía. Al poco rato, aquel individuo tan débil y aparentemente inválido de lepra, transformóse de repente en un sugeto resplandeciente de luz y de hermosura, comenzó a subir milagrosamente hacia el cielo y, mientras ascendía, dijo a su hospedero: “Julián, he venido aquí de parte de Nuestro Señor para comunicarte que tu penitencia ha sido aceptada...”<sup>34</sup>.

La cita es larga, pero hermosa y plena de apológico aroma. Veamos, a continuación, que establece el Libro de Reglas de la Hermandad, redactado -



3. *San Julian*. Juan de Valdés Leal. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.



4. «Recordad, queridos hermanos, de los pobres es nuestro reino» Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla..

como ya hemos indicado- por el propio Mañara: "...si llegaren peregrinos nuevos los abracen y den la bienvenida. Si trujeren algún pobre enfermo de la ciudad o de algún lugar, salgan con mucho amor a él y bájenlo de la cabalgadura en sus brazos y llévenlo a la enfermería, y antes de ponello en la cama le laven los pies y besenselos... y cuando lleguen al pobre se hincen de rodillas, respetando en él a N.S. Jesuchristo, y por muy llagado y asqueroso que esté no vuelvan el rostro, sino con fortaleza ofrezcánle a Dios aquella mortificación..."<sup>35</sup>.

El ejemplo de Julián el Hospitalario, patrón de los peregrinos, era particularmente devoto para la mentalidad de Mañara. Valdés Leal lo representará, en un primer plano, ataviado de pontifical, sin sus tradicionales atributos, halcón, espada desenvainada, o remo, que le caracterizan.

Frente a *San Julián*, en el lado de la Epístola, está *San Juan Limosnero*.

De este santo medieval, patriarca de Alejandría, nos cuenta de nuevo Santiago de la Vorágine, como un día convocó a la servidumbre de su casa y les dijo: "Recorrer la ciudad y tomad nota de todos mis señores, sin omitir en la relación el nombre de ninguno de ellos.

Como los criados no entendieron lo que con esa expresión quería decir, les aclaró:

"cuando yo digo mis señores, me refiero a los que vosotros comunmente llamaís pobres. Estos son nuestros dueños y verdaderos protectores, puesto que nos ayudan a ser buenos y nos facilitan la entrada en el reino de los cielos"<sup>36</sup>.

"Nuestros amos y señores los pobres" era el lema elegido por el Venerable Siervo de Dios para presidir las armas de la Santa Caridad, un apelativo muy querido y reiterado por él en sus escritos, quien nunca dudó de aplicarlo hasta sus últimas conclusiones.

Pero el texto extraído de Santiago de la Vorágine parece que hubiera iluminadouna de las actuaciones más célebres y de mayor envergadura promovidas por Mañara. Él, como un san Juan Limosnero, también había censado a los pobres de su ciudad. Me estoy refiriendo al memorial redactado por las diferentes parroquias sevillanas en 1667 a instancias suya<sup>37</sup>.

En efecto, en este año don Miguel había recibido un cuantioso donativo anónimo (luego se supo que el donante era don Luis Bucarelli) de 23.000 ducados para su distribución entre personas desamparadas. Se trataba de socorrer no sólo a cuantos pobres pululaban por las calles de la ciudad, sino atender, sobre todo, a aquellas personas necesitadas y desconocidas, pobres vergonzantes: gentes "principales" en algunos casos, viudas y doncellas que no podían cumplir con los preceptos religiosos por falta de ropa digna que les permitiera salir al exterior de sus casas, enfermos, inválidos, ancianos, padres de familia cuyo salario era a todas luces insuficiente para alimentar a su extensa prole.

Este padrón, de extraordinario interés sociológico e histórico, fue redactado por los diferentes párrocos de Sevilla, perfectos conocedores de su feligresía;



5. *San Martín*. Juan de Valdés Leal. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.

toda una extensa nómina de calamidades privadas que contrasta con la pública opulencia de otras familias.

Por lo que podemos observar, San Juan Limosnero se había debido convertir en todo un paradigma para Mañara, cuyo ejemplo trató de imitar con éxito en vida, empadronando a los pobres, socorriéndoles y llamándoles mis amos y señores. De ahí su plasmación pictórica, vestido de pontifical, en actitud de adoración a la Cruz sobre corazón y llamas encendidas de la Santa Caridad.

El último santo limosnero es San Martín de Tour (fig. 5). Apostol de las Galias, su biografía narrada por Sulpicio Severo en su *Vita S. Martini*, y por Gregorio de Tour, está llena de anécdotas legendarias.



Un día del invierno del año 337 se encontraba Martín en la guarnición de Amiens cuando un pobre andrajoso, aterido de frío, le pidió una caridad. Martín, entonces, entregó al transeunte parte de su manto de caballero, partiendo la mitad con su espada,

La Leyenda Aurea añade nuevas proezas de caridad al santo de Panonia, patrón de los soldados y los caballeros. Así nos cuenta como el apóstol había regalado su túnica a un mendigo, celebrando más tarde la misa con unos harapos que un archidiácono había comprado previamente para un pobre. Un rayo de sol iluminó entonces su cabeza y como sus mangas eran demasiado cortas, los ángeles rodearon sus muñecas con piedras preciosas y le trajeron mangas tejidas de oro<sup>38</sup>.

En la iconografía de esta pintura mural el santo figura como un prelado, con mitra y báculo, al igual que los anteriores. Sin embargo entrega su capa a un pobre. Es la llamada *Misa de san Martín*, pues el religioso, tras su acto de entrega en la escena de la *segunda Caridad*, ya ha sido revestido con toda dignidad por los ángeles<sup>39</sup>.

Los cuatro santos seleccionados por Mañara lucen sus galas de prebendados eclesiásticos, ignorando incluso sus atributos y atuendos más convencionales; son prelados que han hecho de sus vidas un ejercicio de Charitas cristiana. Y este mensaje, abundando con particular insistencia en la condición jerárquica de los mismos, es resaltado por el venerable siervo de Dios. Decíamos antes que sus imágenes ocupan, tal vez, el espacio litúrgico predestinado a los cuatro componentes de la Patrística. Y es que, en el discurso de Mañara, la Caridad llega a ocupar el lugar de la teología.

Corona el crucero una airosa cúpula sobre pechinas (figs. 6 y 7). En ésta, Valdés Leal ha hecho representar a los cuatro evangelistas. Mas la decoración pictórica de la media naranja va a ser reservada a dignificar, como postrero escalón sublime de la iglesia, el acto más inequívoco de caridad de Dios hacia el hombre: su redención y muerte en la cruz. Para desarrollar este principio teológico Mañara nos remite a una gloria de ángeles pasionarios, los cuales portan los atributos de la pasión y muestre de Cristo.

En cualquier supuesto, este denso y elaborado discurso, tampoco estaría completo si no atendiéramos las diferentes inscripciones que completan la iconografía de su capilla mayor.

En el lateral de la Epístola vemos una de las pocas representaciones - junto a la Virgen de la Caridad- marianas de la iglesia. Se trata de la modesta copia de una obra de Ribera que, por su menor tamaño y mediocre ejecución, debió sustituir en fecha que desconocemos a algún otro lienzo original de similar temática, tal vez pintado por el propio Murillo. El cuadro en sí nos muestra a María con el Niño, una *Virgen de Belén* enmarcada con ricas yeserías<sup>40</sup>. Y sobre él, una gran cartela con las alabanzas del *Libro de Judit* (cap. 15. Ver. 9): -"Tu gloria de Jerusalem/ tu alegría de Israel/ tu honor de





6. *Cúpula*. Juan de Valdés Leal. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.



7. *San Lucas*. Juan de Valdés Leal. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.

nuestro pueblo”. El texto escogido no puede ser más mariológico. María, madre del Verbo, es corredentora con Cristo de nuestra salvación (fig. 8).

El resto de los epígrafes, nueve en total, son salmos; excepción hecha de tres tarjetas referidas al Libro de Daniel. Del salmo 144, el mentor del programa ha elegido los versículos 4 y 5 para dotar de contenido semántico las dos grandes cartelas afrontadas de los muros laterales: “Generación a generación encomiaré tus obras, propagaré tus proezas”. “De tu gloria magnífica y de tu majestad nos hablan; todas tus maravillas nos pregonan”. Nada más adecuado para loar la grandeza del Señor y -de paso- significar la magnificencia del lugar, “el más suntuoso sepulcro que nuestra fuerzas alcanzaren”, el nuevo *Templum Domini hispalense*.

Los tres epígrafes extraídos del Libro de Daniel, situados el vértice superior de la bóveda, nos traen a colación el Cántico de los tres jóvenes que nos refiere el profeta en su obra.

Daniel narra como Nabucodonosor había mandado erigir una estatua del ídolo de oro, ordenando postrarse ante ella a todos los jefes y naciones de su reino, bajo la amenaza de ser arrojados a un horno de fuego ardiente como castigo para quienes no acataran esta orden.

Tres jóvenes judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, despreciaron el decreto, siendo por ello denunciados ante el rey. Como ellos persistieran en su actitud, pronto fueron atados y echados en el horno. Pero los jóvenes judíos, antes de sufrir cualquier tipo de quemadura, permanecieron ilesos mientras cantaban sus alabanzas a Dios. “Bendito seas, Señor, Dios de nuestros padres, loado, exaltado eternamente” (cap. III, ver. 52), “Bendito seas en el firmamento del cielo, alabado, glorificado eternamente” (cap. III. Ver. 56), “Obras todas del Señor, bendecid al Señor, alabadle, exaltarle eternamente” (cap. III, ver. 57)

Estos son versículos del *Libro de Daniel* identificados en la capilla mayor, aquella que alberga el suntuoso retablo con la representación de entierro de Cristo. *Muerto y sepultado*, sentencia de un modo terminante la cartela que preside la embocadura teatral de esta impresionante escena.

El atributo de la caridad es la llama. El significado de estos versos podría enlazar, por tanto, con las palabras de San Pablo a los Corintios: “Y si distribuyo todos mis bienes para sustento de los pobres, y entrego mi cuerpo a las llamas, si la caridad me falta, no me sirve de nada” (Corintios, 12, 13,3). Con ello, el valor argumental otorgado a esta virtud teologal quedaría reforzado.

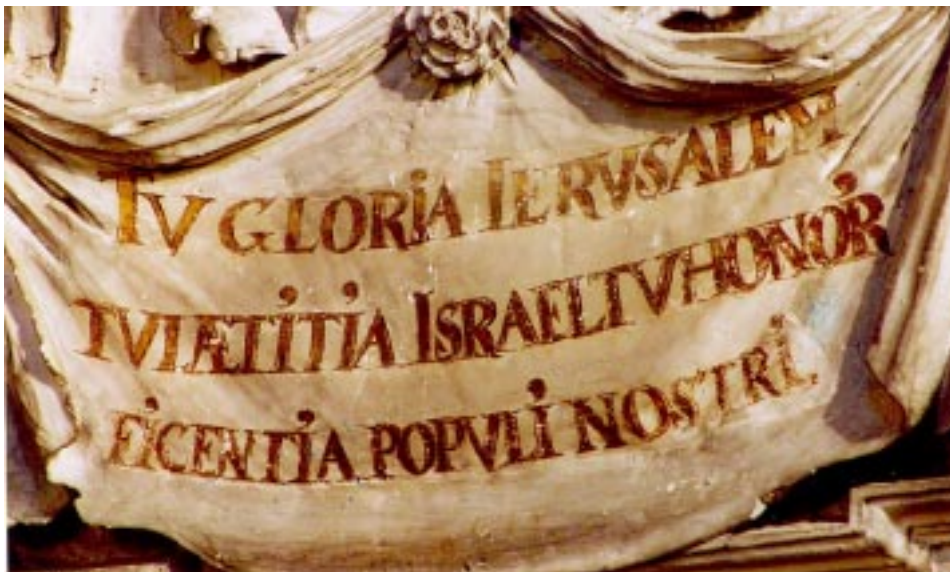
Empero, creo que también es lícito pensar que estos salmos en forma de letanía no son sólo cánticos de alabanza y glorificación a Dios. Junto a estas bendiciones al Creador, tal vez, estemos ante una alusión indirecta a la Pasión de Cristo, pero también a su Resurrección. Jesús, al igual que los jóvenes hebreos, fue arrojado al fuego de la muerte, y de ella salió victorioso.

Llegados ya a este punto casi conclusivo, debemos efectuar una observación que, hasta ahora, no ha sido suficientemente valorada por la crítica. En el

discurso general diseñado por Mañara no existe una visión lineal y unilateral del problema de la salvación del hombre. Hemos visto como, en un primer estadio del mismo, se nos ofrece la imagen escatológica y, por tanto, fatalista de nuestra existencia. Es la verdad desnuda y amarga de las Postrimerías, mas una verdad redimida por la muerte de Cristo, sin la cual no hay salvación. Empero esta visión pesimista va a encontrar, de un modo definitivo, su punto de no retorno en la esperanza de salvación, afirmada por las obras de misericordia. El Hombre encuentra su redención en la caridad. Sin embargo, en un tercer nivel del mensaje, este discurso se invierte para dejar de predicar el amor del hombre al prójimo, siendo sustituido por el amor de Dios al hombre. Podemos decir que un meditado hilo conductor nos traslada desde la caridad del hombre hacia el hombre, a la Cháritas de Dios hacia éste. Dios es la recompensa del justo. Y este proceso comienza a materializarse en el mismo antepresbiterio con los dos grandes lienzos de Murillo: *La multiplicación de los panes y los peces* y la *Roca de Hored*. Estos, de un modo indiscutible, emblematizan dos de las obras de caridad; pero -a un mismo tiempo- expresan el misterio de la Eucaristía, como acto de amor de Cristo a los hombres.

Esta nueva dirección nos conduce a la cúpula del templo, reservada a mostrar los atributos pasionarios portados por los ángeles y, por tanto, ser manifiesto de la propia Redención. Estos son los mismos ángeles pasionales que acompañan la figura cenital de la caridad en el ático del retablo.

Pero el sermón salvífico no concluye aquí. Muy por el contrario, encuentra su apoteosis en la capilla mayor: Primero en los nuevos atributos pasionales -que son las armas de los pobres- del testero del Evangelio; a continuación en la representación de la Virgen, cual coredentora del género humano.



8. *Libro de Judit*. Iglesia de la Santa Caridad. Sevilla.

Y finalmente, la escena del *Entierro de Cristo* es, en efecto, la plasmación simbólica de una obra de caridad: enterrar a los muertos. Pero, sobre todo, es el entierro de Cristo y, por tanto, la culminación de su pasión y muerte en la Cruz. Hablamos, en consecuencia, de la mayor obra de caridad de Dios al hombre, el mayor acto de entrega y amor del Creador hacia la Humanidad. La muerte, junto a la resurrección de Cristo, encierra el misterio dogmático de nuestra salvación y de la propia existencia para el cristiano.

Como conclusión, si que podemos decir que estas breves aportaciones al estudio simbólico e iconográfico de este templo sevillano, lo único que ponen de manifiesto es su portentosa riqueza semiótica, su casi inagotable potencialidad documental y expresiva.

A un mismo tiempo, estas anotaciones engrandecen más -si cabe- a la figura de su promotor. Un promotor, don Miguel de Mañara, que no sólo está en posesión de prodigiosos conocimiento exegéticos y literarios, sino que, de un modo tan espectacular como persuasivo, sabe encardinarlos en un discurso artístico coherente, culto, afectivo y hermoso, donde las artes plásticas se hermanan con la configuración espacial y el poético sermón de los textos sagrados.

## NOTAS

<sup>1</sup> Gallego (1973), pp. 198-201.

<sup>2</sup> Brown (1980).

<sup>3</sup> Guichot y Sierra (1930).

<sup>4</sup> Reglas de 1661, cap. II, f. 6. Citado por Martín Hernández (1981), p. 120.

<sup>5</sup> Montoto (1921), p. 205.

<sup>6</sup> Martín Hernández (1981), p. 46.

<sup>7</sup> Sacra Congregatio Pro Causis Sanctorum. *Officium Historicum. 71 Hispalen. Beatificationis et Canonizationis Venerabilis Servi Dei Michaelis Mañara. Typis Polyglottis Vaticanis, MCMLXXVIII*, p. 45.

<sup>8</sup> Cardenas-Valdenebro (1680).

<sup>9</sup> Mañara (1961).

<sup>10</sup> Sacra Congregatio Pro Causis Sanctorum. *Officium Historicum...* p. 111.

<sup>11</sup> Mañara (1961), p. 14.

<sup>12</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro nuevo donde se asientan los hermanos de la Cofradía de la Caridad, folio 44. Documento inédito señalado por D. Diego Angulo. Caturla (1994) p. 317.

<sup>13</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro II de Cabildos. Cabildos de 12 de abril y 4 de junio de 1665. Angulo (1981), pp. 80-81

<sup>14</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro II de recepción de hermanos. Fol. 125. Su petición de ingreso lleva fecha de 12 de junio del mismo año (Cartas de demanda de ingreso). Valdivieso (1988), p. 219.

<sup>15</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro nuevo donde se asientan los hermanos de la Hermandad de la Caridad. Fol. 88. González Ramos (1990), pp. 47-48.

<sup>16</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro nuevo donde se asientan los hermanos de la Hermandad de la Caridad. Fol. 90.

<sup>17</sup> Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Libro nuevo donde se asientan los hermanos de la Hermandad de la Caridad. Fol. 94.

<sup>18</sup> Martín Hernández (1981), p. 119.

<sup>19</sup> Montes Bardo (2003), p. 60.

<sup>20</sup> Libro de Cabildos II. Cabildo de 13 de julio de 1670.

<sup>21</sup> Martín Hernández (1981), p. 165.

<sup>22</sup> Cagnetta (1990), pp. 123-141.

<sup>23</sup> In momento, in ictu oculi in novissima tuba, canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti, et nos inmutabitur.

<sup>24</sup> Mañara (1961), p. 27.

<sup>25</sup> Covarrubias (1978), pp. 19-20.

<sup>26</sup> Cardenas-Valdenebro (1680), p. 78.

<sup>27</sup> Martín Hernández (1981), p. 120.

<sup>28</sup> Guichot y Sierra (1930), p. 36.

<sup>29</sup> Guichot y Sierra (1930), pp 40-41.

<sup>30</sup> Montes Bardo (1975).

<sup>31</sup> Gallego (1973), p. 199.

<sup>32</sup> Valdivieso (1988), p. 195.

<sup>33</sup> Reau (1994), p. 285.

<sup>34</sup> Vorágine (1984), p. 144.

<sup>35</sup> *Libro de Reglas de la hermandad de la Santa Caridad*. Sevilla, 1955, pp. 45-46.

<sup>36</sup> Vorágine (1984), p. 128.

<sup>37</sup> Archivo de la Santa Caridad. Carpeta de Cuentas y Papeles. "Memorias de todas las parroquias de Sevilla y de las necesidades y pobres que había en ellas, que pedía el venerable Señor D. Miguel de Mañara para tener cuidado de socorrerlas como lo hizo y mientras vivió los socorrió como por estas memorias parece". Citado. por Martín Hernández (1981).

<sup>38</sup> Reau (1994), p. 349.

<sup>39</sup> Duchel-Suchaux; Pastou Reau (1995), p. 269.

<sup>40</sup> Valdivieso; Serrera (1980). El actual lienzo es copia del lienzo firmado y fechado en 1648 por Reibera, hoy conservado en el Museo de Arte de Philadelphia.

## OBRAS CITADAS

Angulo (1981)

ANGULO, D. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Vol. I. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

Brown (1980)

BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Versión española de Vicente Lleó Cañal, Madrid, Alianza Forma, 1980.

Cagnetta (1990)

CAGNETTA, F.: «Gaetano Zummo. Les théâtres de la cruauté». *ART. FMR. XVII siècle*. Tome I, Milán, 1990.

Cardenas-Valdenebro (1680)

CARDENAS-VALDENEBRO, J. de: *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero Don Miguel de Mañara*. Sevilla, 1680.

Catarla (1994)

CATURLA, M.L.: *Zurbarán*. Paris, Wildenstein Institute, 1994.

Covarrubias (1978)

COVARRUBIAS, S. *Emblemas Morales*. Ed. a cargo de Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

Duchel-Suchaux; Pastou Reau (1995)

DUCHEL-SUCHAUX, G. y PASTOU REAU, M.: *La Biblia y los Santos*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Gallego (1973).

GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1973.

González Ramos (1990)

GONZÁLEZ RAMOS, R.: *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*. Sevilla, Diputación, 1990.

Guichot y Sierra (1930)

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Los famosos Jeroglíficos de la Muerte de Juan de Valdés Leal de 1672 (Análisis de sus alegorías)*. Sevilla, Imprenta de Alvarez y Rodríguez, 1930.

Mañara (1961)

MAÑARA, M. de: *Discurso de la Verdad*. Sevilla, Imprenta San Antonio, 1961.

Martín Hernández (1981)

MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Miguel de Mañara*. Sevilla, Universidad, 1981.

Montes Bardo (1975)

MONTES BARDO, J.: «Unas alegorías de amor y muerte en Valdés leal». *Revista Guadalupe*, Cáceres, 1975.

Montes Bardo (2003)

- *La custodia de la catedral de Baeza. Iconografía y Misterio*. Úbeda, El Olivo, 2003.

Montoto (1921)

MONTOTO, L.: *Personajes, personas y personillas que corren por ambas Castillas*. Vol. I, Sevilla, 1921.

Reau (1994)

REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Vol. 3, T. II. Barcelona, Ediciones del Sebal, 1994.

Valdivieso (1988)

VALDIVIESO, E.: *Valdés Leal*. Sevilla, Guadalquivir, 1988.

Valdivieso; Serrera (1980)

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M.: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980.

Vorágine (1984)

VORAGINE, S. de la.: *La leyenda dorada*. Vol. I. Madrid, Alianza Forma, 1984.

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos irán mecanografiados en folios, a doble espacio, acompañados de un “diskette” de 3.5, preferentemente en “Word” o “WordPerfect”; se entregará libre de erratas. La extensión no debe sobrepasar los 30 folios, salvo circunstancias especiales.

2. Las notas al pie se referirán a los autores (figurando solo apellidos y el año de publicación, entre paréntesis, y luego las páginas reseñadas) que figuran, en extenso, en la relación de OBRAS CITADAS O BIBLIOGRAFÍA que figurará al final. Recuérdese que las referencias bibliográficas deben llevar, en mayúsculas los apellidos, en minúsculas los nombres (preferimos que sea de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros. Finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año. Conviene citar siempre las páginas. Los casos especiales podrán resolverse de acuerdo con la dirección de la revista.

3. Resulta de todo punto indispensable que las ilustraciones que se adjunten tengan la calidad necesaria para poder ser reproducidas dignamente. Deberán numerarse en el orden en que se vayan citando, aunque éste podrá alterarse por la dirección de la revista de acuerdo con las conveniencias de la composición; además de incluir los pies de ilustración. El número de ilustraciones por artículo podrá fijarse en función del interés de las mismas; pero se seleccionarán solo las que resulten indispensables para la comprensión del trabajo.

4. Los artículos elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.



## Publicaciones de Arte de la Fundación Universitaria Española

---

### Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria

---

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía*. Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., AGOTADO.
2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*, Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., AGOTADO.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr., 2,20 Euros.
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*, Madrid, 1985, 100 pp., 2,20 Euros.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*, Madrid, 1985, 56 pp., ilustr., 2,20 Euros.
6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr., 2,20 Euros.
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr., 2,20 Euros.
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*, Madrid, 1986, 52 pp., ilustr., 2,20 Euros.
9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr., 2,20 Euros.
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp., 2,20 Euros.
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, AGOTADO.

12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr., 2,20 Euros.
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp., 2,50 Euros.
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust. 2,50 Euros.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp., 2,50 Euros.

---

## Cuadernos de Arte e Iconografía

---

**Tomo I.** Núm. 1, 1988 (CAIFUE-1) 314 pp. + 108 ilustr. Rúst., 10 Euros.

**Tomo I.** Núm. 2, 1988 (CAIFUE-2) 270 pp. + 80 ilustr. Rúst., 10 Euros.

**Tomo II.** Núm. 3, 1989. (CAIFUE-3) Volumen dedicado a los I Coloquios de Arte e Iconografía (26 - 28 de mayo 1988) 414 pp. + 114 lám. Rúst., 18,75 Euros.

**Tomo II.** Núm. 4, 1989. (CAIFUE-4) Volumen dedicado a los I Coloquios de Arte e Iconografía (26 - 28 de mayo 1988) 440 pp. + 150 lám. Rúst., 18,75 Euros.

**Tomo III.** Núm. 5, 1990. (CAIFUE-5) 164 pp. + 70 ilustr. Rúst., 15,65 Euros.

**Tomo III.** Núm. 6, 1990. (CAIFUE-6) 182 pp. Rúst., 15,65 Euros.

**Tomo IV.** Núm. 7, 1991. (CAIFUE-7) Volumen dedicado a los II Coloquios de Arte e Iconografía (31 mayo - 2 junio de 1990) 345 pp. + 165 lám. Rúst., 18,75 Euros.

**Tomo IV.** Núm. 8, 1991. (CAIFUE-8) Volumen dedicado a los II Coloquios de Arte e Iconografía (31 mayo - 2 junio de 1990) 347 pp. + 152 lám. Rúst., 18,75 Euros.

**Tomo V.** Núm. 9, 1992. (CAIFUE-9) 229 pp. + 62 ilustr. Rúst., 15,65 Euros.

**Tomo V.** Núm. 10, 1992. (CAIFUE-10) 295 pp. + 62 ilustr. Rúst., 25 Euros

**Tomo VI.** Núm. 11, 1993. (CAIFUE-11) Volumen dedicado a los III Coloquios de Arte e Iconografía (28 - 30 de mayo de 1992) 533 pp. + 151 lám. Rúst., 43,75 Euros.

**Tomo VI.** Núm. 12, 1993. (CAIFUE-12) Volumen dedicado a los III Coloquios de Arte e Iconografía (28 - 30 de mayo de 1992) 509 pp. + 114 lám. Rúst., 43,75 Euros.

- Tomo VII.** Núm. 13, 1998. (CAIFUE-13) 254 pp. + 20 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo VII.** Núm. 14, 1998. (CAIFUE-14) 259 pp. + 1 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo VIII.** Núm. 15, 1999. (CAIFUE-15) 252 pp. + 44 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo VIII.** Núm. 16, 1999. (CAIFUE-16) 284 pp. + 31 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo IX.** Núms. 17-18, 2000. (CAIFUE-17-18) 407 pp. + 26 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo X.** Núm. 19, 2001. (CAIFUE-19) 218 pp. + 35 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo X.** Núm. 20, 2001. (CAIFUE-20) 173 pp. + 45 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XI.** Núm. 21, 2002. (CAIFUE-21) 199 pp. + 46 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XI.** Núm. 22, 2002. (CAIFUE-22) 206 pp. + 130 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XII.** Núm. 23, 2003. (CAIFUE-23) 262 pp. + 47 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XII.** Núm. 24, 2003. (CAIFUE-24) 259 pp. + 44 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XIII.** Núm. 25, 2004. (CAIFUE-25) 256 pp. + 152 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.
- Tomo XIII.** Núm. 26, 2004. (CAIFUE-26) 262 pp. + 100 ilustr. Rúst., 9,40 Euros.

---

### Tesis doctorales “Cum Laude”

---

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 18,75 Euros.
2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 - 1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
3. AMELIA ARANDA HUESTE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.

7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 18,75 Euros.
9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 18,75 Euros.
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI. Introducción y catálogo*. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 18,75 Euros.
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 18,75 Euros.
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CD, 18,75 Euros.

---

### Otras Publicaciones de Historia del Arte

---

- MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 1,90 Euros.
- JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 18,75 Euros.

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. AGOTADO.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. AGOTADO.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10,65 Euros.

*I Encuentro Internacional de Psicología del Arte*. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15,65 Euros.

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., 18,75 Euros.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía. volumen II*, Madrid, 1987, 610 pp., 14,40 Euros.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 1,90 Euros.

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. AGOTADO.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 Euros.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, Volumen I, 125 pp., AGOTADO.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, Volumen II, 263 pp., AGOTADO.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. AGOTADO.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 18,75 Euros.

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, AGOTADO.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10,00 Euros.

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20,00 Euros.