

DEVOCIÓN Y ARTE: SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD, PATRONA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA Y DEL ESTADO Y CASA DUCAL DE MEDINA SIDONIA

DEVOTION AND ART: ON THE ICONOGRAPHY OF THE VIRGIN OF CHARITY, PATRONESS OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA, THE STATE AND DUCAL HOUSE OF MEDINA SIDONIA

FERNANDO CRUZ ISIDORO

HUM-171. Universidad de Sevilla. ORCID ID: 0000-0002-6406-8675

cruzisidoro@us.es

Resumen: Identificamos los rasgos esenciales y la evolución formal de la iconografía seguida para la representación de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, Patrona de esa ciudad y de la Casa y Estado de los duques de Medina Sidonia, desde 1608 a la actualidad. Se aporta un pequeño catálogo de sus representaciones en pintura, grabados y medallas.

Palabras clave: Iconografía, Virgen de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda, mecenazgo nobiliario, duques de Medina Sidonia

Abstract: This article identifies the essential features and the formal evolution of the iconography followed for the representation of the Virgin of Charity of Sanlúcar de Barrameda, Patroness of that city and of the House and State of the Dukes of Medina Sidonia, from 1608 to the present day. A small catalogue of his paintings, engravings and medals is provided.

Keywords: Iconography, Virgin of Charity, Sanlúcar de Barrameda, noble patronage, Dukes of Medina Sidonia

A MODO DE INTRODUCCIÓN: JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La adopción por el Cristianismo del culto a las imágenes como fórmula pedagógica y de adoctrinamiento a los fieles de todos los niveles, incluso a los más incultos, utilizando la figuración para explicar los dogmas de la fe y la propia historia de los personajes sagrados, de forma amena, clara y contundente, determinó que los teólogos e iconógrafos hayan sido la fuente de inspiración para que los artistas las plasmaran en escultura, pintura, en medallas religiosas o en el dibujo reproducido y abaratado por el grabado.

Y hay imágenes que alcanzaron tal devoción popular, caso de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que su culto se elevó al ámbito público en 1618, diez años después de llegar a la población, al ser adoptada como Patrona por la Ciudad y por los Estados y Casa ducal de Medina Sidonia. De ahí la necesidad de sus devotos primero, y luego de los Pérez de Guzmán, promotores de esa veneración oficial, fundadores, constructores y patronos perpetuos del Santuario, hoy Basílica Menor, donde se le sigue rindiendo culto,¹ de solicitar a diferentes artistas la creación de una representación específica análoga al icono, para servir a distintas necesidades, y permitir siempre su recuerdo inmediato. Algunas, en

formato de cierto tamaño, para el estamento privilegiado y la representación oficial, y otras más personales, como las medallas que se portan al cuello, más efectivas por su baratura y pequeño tamaño y que, a la postre, dispersaron su culto por todo el orbe.

El peculiar enclave de Sanlúcar como antepuerto de Sevilla, desde donde se ejercía el monopolio del comercio americano, favoreció que esta devoción pasase muy pronto al Nuevo Mundo, como protectora de los navegantes y de aquellos aventureros que partían hacia lo desconocido, llegando tempranamente al Virreinato de Nueva Granada (actual Colombia) y a la isla de Cuba, gracias al alférez Pedro de Ribera Sarmiento, su primer impulsor, como se refleja en la documentación conservada. La Hermandad de Ntra. Sra. de la Caridad, fundada en 1609 por el VII duque D. Alonso Pérez de Guzmán, en su *Libro de Hermanos* recoge la inscripción de setenta y siete monjas del convento franciscano de Santa Clara de Tunja, y de ciento veintisiete individuos de La Habana y otras zonas del Caribe, en su mayoría comerciantes. Para favorecer su ingreso, y a instancias del duque, el Provisor del Arzobispado de Sevilla dio licencia para que se pudiesen empadronar en su jurisdicción eclesiástica aquellos que quisieran entrar como cofrades, ordenando a todos los vicarios y beneficiados que en día de fiesta diesen buena cuenta en sus respectivas iglesias². Y tuvo que

¹ Cruz Isidoro, 1997a; 2011.

² Cruz Isidoro, 1997a: 160.

repercutir en la devoción y concreción iconográfica de la Virgen de la Caridad del Cobre, en Cuba, vigente a pesar de las dificultades históricas³.

El proceso se aceleró cuando su culto adquirió ese carácter oficial y de representación⁴, y determinó que su veneración se extendiera por todo el estado ducal, que abarcaba buena parte de Andalucía occidental, al tener que ser adoptada como Patrona por las villas y lugares dependientes (Trebujena, Huelva, Almonte, Medina Sidonia, Vejer...), y alcanzase las zonas aledañas. Enseguida se tuvo que plasmar la imagen de la Virgen de la Caridad en medallas y estampas para favorecer y mantener su culto, que, al ser incorporado oficialmente por los municipios, necesitaban algún tipo de simulacro, y la pintura resultaba la fórmula más efectiva y asequible.

Ese será nuestro objetivo, analizar la creación y desarrollo de esa imagen reflejada, más o menos inspirada en la original, y su evolución formal durante estos más de cuatro siglos, y mostrar un pequeño catálogo visual de esas réplicas. La metodología partirá de un estado de la cuestión sobre la materia, desarrollando el análisis formal e iconográfico de las representaciones localizadas, alguna totalmente inédita. Se contextualizarán para su correcta interpre-

tación, como resulta el acercarnos a la devoción y a diversos aspectos sociales del momento, para formular hipótesis iconológicas y unas conclusiones finales.

EL ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA A REPLICAR

El escultor de esta talla mariana, como dimos a conocer, es el sevillano Gregorio Hernández⁵, que trabajó como entallador en madera y piedra en su Real Alcázar (1593-1598/1610) y, a las órdenes del arquitecto Miguel de Zumárraga, en el ornato de la Lonja de Mercaderes, actual Archivo de Indias (1611-1612)⁶. Falleció en 1615 en sus casas de la Plaza de la Mata, de la parroquia de San Martín de la ciudad, donde pidió ser enterrado, dejando por heredera y albacea a su esposa Francisca Márquez. Resulta de interés, cómo ordenó decir dos misas por su alma en algún retablo de la Virgen del Rosario, demostrándonos su devoción particular⁷. Y es que, en origen, la Virgen de la Caridad fue una del Rosario para vestir, tallada hasta el busto, manos y antebrazos, que policromó el dorador Baltasar de Bracamonte, su colaborador habitual en el Alcázar, pues el resto del cuerpo es de candelero. Cuando el alférez

³ Portuondo Zúñiga, 2002.

⁴ Cruz Isidoro, 2018: 39-48.

⁵ Cruz Isidoro, 2011: 27-38.

⁶ Cruz Isidoro, 2020: 95, 96, 98

⁷ Delgado Aboza, 2015:

malagueño Pedro de Ribera Sarmiento la adquirió en 1608 en el taller trianero de Bracamonte, en la calle Limones, actual Fortaleza, para regalarla a su esposa María de León, estante en Cartagena de Indias, lo hizo porque su aspecto era similar a una imagen de su tierra natal, la Caridad de Illescas, en la provincia de Toledo, que fácilmente podía emular con las vestiduras apropiadas. Los hechos extraordinarios acaecidos en Sanlúcar en espera de embarcarse, hicieron que la talla no cruzase el Atlántico, y que quedase en esa tierra donde su culto sigue vivo en la actualidad, determinado un complejo proceso de creación y desarrollo artístico, que ha ido evolucionado, aunque manteniendo unos mínimos rasgos de continuidad formal.

Advertimos tres ciclos o etapas, desarrollados con una cronología lineal, representación aislada, en la hornacina de su retablo y en su templete procesional, que es la que perdura.

LA IMAGEN SE CONCRETA AISLADA EN UN ESPACIO INDEFINIDO A LO LARGO DEL SIGLO XVII

Antes de la construcción del Santuario de la Caridad, y de la ubicación definitiva en la hornacina central de su retablo mayor, trazado por el arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira en 1612,

la Imagen se veneró en un pequeño retablo de la capilla del Hospital de San Pedro. Esos primeros momentos, y hasta la aceptación popular de su Imagen en la hornacina de madera, que con el paso de los años se forró de plata y luego se perdió, se representa aislada en un espacio irreal, envuelta por una aureola de luz brillante, propia de una aparición milagrosa, ya sea individual o inserta en una escena.

En la creación del formato, se tuvieron en cuenta dos parámetros. La búsqueda de cierta analogía fisonómica, fijada por unos elementos que siempre nos la hicieran recordar, como su pequeño tamaño, lo que primero nos llama la atención, pues mide aproximadamente media vara, unos 40 y pocos centímetros. Se añade su aspecto triangular, determinado por su disposición de pie y su candelero de madera, con su posterior revestimiento de hoja de plata, y por la vestimenta. O la posición frontal del Niño Jesús al centro, como eje de la composición, al igual que en la sevillana Virgen de los Reyes, en la del Rocío o la de Regla, y a diferencia de otras, donde es desplazado a un lado, como en la segoviana Virgen de la Soterraña. Es presentado por la Madre sostenido por ambas manos, con los pies colgando. Resulta muy efectiva la forma en que se reviste en la creación del recuerdo, al ser lo más visible por el lujo y el recurso a la moda de la época, que variará ligeramente a lo largo de los siglos, pero donde nunca ha faltado la saya de falda

acampanada o basquiña con el jubón o corpiño, la toca, el manto corto, el rostrillo, la corona imperial y diversas joyas. De igual manera, la indumentaria principesca del Niño, a modo de «duquesito», que exalta los sentidos más a flor de piel por su tamaño diminuto, con sus zapatitos, medias, pantalones, camisa o jubón, casaca larga, corona, del tamaño de un anillo de persona, y la bola del mundo. La otra referencia esencial, es el sustrato o inspiración en la imagen oficial de la Caridad de Illescas, popularizada en medallas y grabados que circularon durante los siglos del barroco y en el XIX, y afín a otras devociones, como la citada de la Soterraña, que estaba muy asumido en la época.

La representación más antigua de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda que conocemos, es una acuarela con el escudo ducal sobremontado por la Virgen, usada como ornato en una de las copias de la *Sentencia de Calificación de sus Catorce Milagros*, que se conserva en el Archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia. El texto, redactado el 6 de noviembre de 1608, lo pronunció el día 21 el cardenal D. Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla y Presidente del Santo Oficio de la Inquisición, y publicado el 23, festividad de San Clemente⁸. La pintura es anónima, y debió llevarse a cabo de forma inmediata. Aparece con los rasgos comentados, aspecto triangular, con saya acampanada de

corpiño de mangas perdidas y manto corto de tono blanco con doble cuello, toca, la luna a los pies y aureola solar, con el Niño al centro bendiciendo (con sayita, gorguera, sin corona y con la bola del mundo). Recuerda una vestimenta de peregrina, como la que luce la Virgen del Rocío cuando hace el trayecto entre su aldea y Almonte. Sus rasgos fisonómicos son idealizados, pues no se parece a la talla, aunque se vislumbra el pelo, por lo que la fuente de inspiración puede que fuese un grabado de la Caridad de Illescas.



Sentencia de Calificación de Milagros. Cortesía Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Grabado de la Caridad de Illescas

⁸ Cruz Isidoro, 1997a: 21.

De todas formas, responde a un modelo bastante genérico, pues recuerda grandes devociones medievales de Andalucía occidental (Virgen de los Reyes de la Catedral y de las iglesias de San Ildefonso y del Salvador de Sevilla, o de Santa María de Gracia de Carmona).

Poco después, con antelación a diciembre de 1612, el maestro florentino Francisco Ginete, llamado en la documentación Juanete, pintor de cámara del VII duque y luego del VIII, su hijo D. Manuel, y autor del complejo programa pictórico del Santuario (retablo mayor, cuadros de altar y cuadros superiores)⁹, dio un paso fundamental en la concreción de la imagen devocional, al representarla marginalmente en la escena de *San Miguel pesando un alma*. La pintura, en la predela del cuadro de altar de la *Misa de San Gregorio*, en la capilla segunda del lado del Evangelio del Santuario, la interpretamos como el pesaje del alma de un devoto de la Virgen de la Caridad, pues se representa uno de sus hechos extraordinarios. En uno de los platillos se apiñan las potencias o virtudes de su alma, simbolizada por una persona arrodillada, claramente masculina, y en la otra sus pecados, más livianos, en presencia de Lucifer que, haciendo una fullería, agarra el platillo para descompensarlo, y es empujado al suelo por el arcángel que lo sujeta con un pie, a pesar de lo cual sigue en su intento. A su derecha, lo que parecía un simple complemento, una marina sobre fondo oscuro, se convierte

en el verdadero tema al representar una pavorosa tormenta, con un mar encrespado por gigantescas olas y un impetuoso viento, que parece quebrar un navío desarbolado y, en tan crítico momento, uno de sus navegantes, asomado al castillete de popa, el mismo que aparece en el platillo de la balanza, se encomienda a la Virgen de la Caridad, que se le aparece, con una brillante aureola que rompe la noche y la tormenta, calmando el oleaje, en una representación que había pasado desapercibida hasta hace muy poco¹⁰.

256



Francisco Juanete. *Misa de San Gregorio*, 1612. *San Miguel pesando el alma* Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad. Detalle del milagro

⁹ Cruz Isidoro, 1998: 435-459.

¹⁰ Cruz Isidoro, 2019: 122-128.

Sigue la forma de la acuarela, por lo que no sería descartable que Juanete fuese también su autor, aunque se advierten ciertos cambios, como el menor acampanamiento de la forma triangular, más recogida, pero la diminuta representación, de poco más de 2 cm, no da para más detalle.



Detalle de la anterior y de la que decora la *Sentencia de Calificación*

Esa imagen la reprodujo en un tipo de medalla devocional pintada al óleo, que se vendía en el propio edificio. Sus devotos la llevaban pendientes de cintas de seda de color verde o azul con «su justa medida», muy demandadas y veneradas como auténticas reliquias, pues estaban tocadas por una vara de plata del tamaño de la Imagen, al igual que ocurre con las que se venden en la Basílica del Pilar, en Zaragoza. Por cada medalla el pintor cobraba 10

maravedís. Ninguna se ha conservado, por lo que sólo podemos hacernos una idea por las de bronce y plata de la Virgen de Illescas del siglo XVII.



Medallas de bronce y plata del siglo XVII de la Caridad de Illescas. Medalla de plata del XVIII ¿de la Caridad? Col. particular

Juanete también participó en la decoración del claustro del Hospital de San Pedro y Colegio de San Ildefonso, actual patio del Santuario, con varias pinturas de exvotos con hechos milagrosos, donde se repetiría esa imagen, pero nada se conserva¹¹. De algunos milagros se sacaron estampas, como del sucedido en Sanlúcar el 5 de agosto de 1613 «con los dos hombres que estuvieron sepultados en el pozo» y salvaron sus vidas. El dominico fray Pedro Beltrán, que colaboraba con la Junta de capellanes del Santuario, autor del

¹¹ Cruz Isidoro, 1997a: 98-99.

poema laudatorio *La Charidad Guzmaná* (1612), mandó dibujarlo y sacarlo a buril en 1613 a un escultor de nombre Juan Bautista, al que pagaron 22 reales. Con la plancha, el impresor Ginés de la Rúa estampó en Córdoba 200 manos de papel por 350 reales. Al dominico se libraron 407 el 25 de noviembre por haber adelantado el dinero¹². No se ha localizado ningún ejemplar.

Sabemos documentalmente de otras representaciones. El 21 de febrero de 1615 el pintor Giles Gilberto cobró 70 reales por un cuadro con uno de esos milagros, concretamente el ocurrido con una niña de 20 días a la que cayó encima una pared. Y, años más tarde, en 1638 Francisco Juanete pintó otro hecho extraordinario acaecido en el propio Santuario. Lo plasmó por orden del IX duque D. Gaspar Pérez de Guzmán, y por él le libraron 24 reales el 18 de septiembre. La Virgen de la Caridad se pintó en la sobremesa o guadamecí que recubría la tapa del bufete o mesa con cajones que utilizaba la Hermandad. Sabemos que el mueble lo ensambló en octubre de 1616 el carpintero ducal Hernando de Moya, que nos marca la fecha de su realización¹³

¹² Cruz, 1997a: 40.

¹³ Cruz, 1997: 165, 278, 280.

EL DESARROLLO DEL TRAMPANTOJO DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN SU HORNACINA DURANTE EL SETECIENTOS

La forma de representar de forma aislada la imagen mariana se mantendría durante los dos primeros tercios del siglo XVII, hasta que fue renovada, para la devoción privada y exclusivamente en formato de cuadro, por la continuada presencia de la talla en la hornacina central del primer cuerpo del retablo mayor. El cambio iconográfico vino determinado por la importancia adquirida por su embocadura. La hornacina, ensamblada por el carpintero Martín Christiano, fue concebida por Alonso de Vandelvira como un espacio funcional, una caja o nicho rectangular de proporción sesquiáltera, terminado en medio punto, con cierta profundidad y cubierta de bóveda de horno para desarrollar cierto espacio. Sobresalía del plano al asentarse sobre el sagrario, con lo que asumía, preferente y teatralmente, la función de manifestador o expositor del Santísimo que el Concilio de Trento reclamaba para ese lugar, puesto que la Virgen sostenía al Niño. Quedaba flanqueada por columnas corintias, y quizás rematada con un frontón. Esa cueva sagrada de madera o «nicho» quedó finalmente recubierta, a principios de 1667, para dar mayor suntuosidad y luz a la Imagen, por una lámina de plata, cincelada por el alférez y

maestro platero Luis Ortiz, vecino de Sanlúcar¹⁴, que contrató su hechura el 13 de enero ante el escribano público Antonio de Ontiveros. Pesó 40 marcos de plata y 2 onzas, algo más de 9 kilos¹⁵.

A partir de esos momentos las sensaciones de brillo argénteo y reflejo, aguzados por las numerosas lámparas que ardían delante de la Imagen, cambiarían la forma de representarla hasta configurar un trampantojo o técnica pictórica que intenta engañar la vista, con efectos ópticos de fingimiento, al representarla en su retablo, aquí en su hornacina, rodeada de luminarias y otros adornos. Fue la fórmula utilizada habitualmente para otras imágenes marianas, como la Virgen del Rosario de Pomata, en el sur de Perú. A esa modalidad responde la representación de la Virgen de la Caridad que decora la parte superior de las dos *Tablas de Misas*, fechadas en 1701, que se conservan en la sacristía del Santuario. De autor anónimo, fueron pintadas al óleo sobre madera y doradas en Madrid, con inscripciones en rojo y negro¹⁶.

La imagen se dispone en su antiguo y desaparecido tabernáculo-camarín, donde se advierte el frontal labrado en plata con motivos

barrocos vegetales y cortezas. Mantiene la fisonomía triangular, con saya acampanada y corpiño de mangas perdidas, manto corto rojo, toca blanca de monja enmarcando su rostro, sobretoca con encaje lobulado, corona imperial de oro, ráfaga dorada, y Niño Jesús al frente bendiciendo entre sus manos, con casaca roja, corona y bola. Se inspira en una estampa de la Caridad de Illescas.



Tabla de Misas y detalle, 1701. Sacristía, Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad

259

¹⁴ Fue fiel contraste del gremio de platería sanluqueño entre 1653-55, 1657-58, 1665, 1692 y alcalde veedor entre 1653-55, 1684-85, 1687, y 1698 alcalde examinador. En 1651 realizó un tintero, salvadera y campanilla de plata para el ayuntamiento. En 1697 adquirió las casas principales de Bernardo Novela. Garrido Neva, 2016: 25-26, 519-520, 534.

¹⁵ Cruz Isidoro, 1997a, 243.

¹⁶ Cruz Isidoro, 1997a, 93-94.

De la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII, es la representación que aparece en el cuadro, de tono popular, del

Cristo de los Barqueros, que históricamente estuvo como exvoto en la hornacina en la que el alférez Pedro de Ribera colocó en un primer momento la Imagen, en el mesón del barbero-cirujano Alberto Lumel, en la esquina de la calle Bolsa y plaza del Cabildo. Actualmente se halla en el presbiterio de la capilla de San Jorge. Su representación de trampantojo adquiere un mayor carácter teatral y escenográfico si cabe, pues se dispone al pie del crucificado, con un aristocrático personaje a su izquierda, y el alférez al otro lado, tras recibir una estocada en la sien, acompañados del candelero de aceite que rebotó y originó los hechos calificados de milagrosos¹⁷. El cuadro, repintado, ha recuperado su fisonomía tras la restauración de María Luisa Millán. La Virgen se representa con su perfil triangular, con ostentosa saya y manto rojo, destacando las labores de encaje de Holanda de los puños, la toca monjil y la sobretoca con encaje lobulado. Su rostro queda enmarcado por un rostrillo que parece de orfebrería, y de sus manos parecen colgar unas cintas al modo de ífulas de las que penden adornos en forma de margaritas. El Niño, totalmente análogo a lo descrito, viste zapatitos negros, medias blancas, pantalón corto verdoso por encima de la rodilla, jubón y casaca larga con mangas y gorguera de Holanda. Lleva corona y bola de oro.



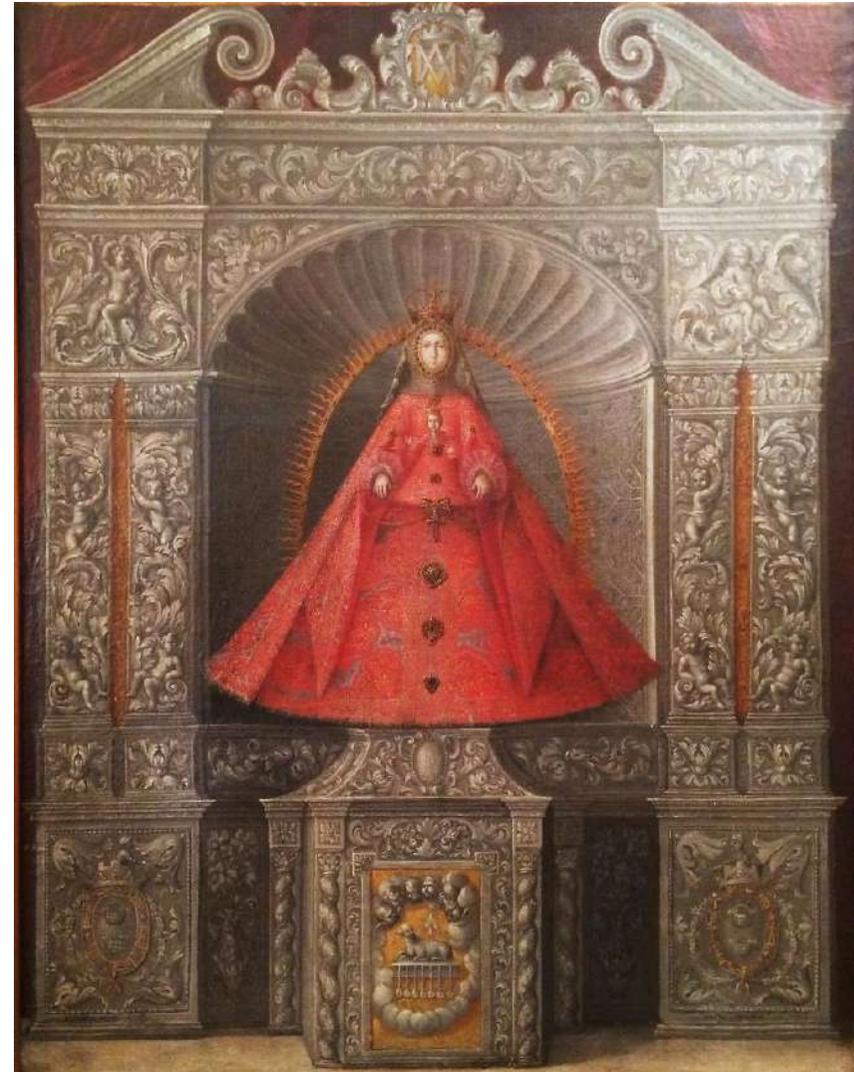
Anónimo. *Cristo de los Barqueros*. Capilla de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Detalle de la Virgen de la Caridad. Foto: María Luisa Millán

Fuera de la ciudad localizamos varios ejemplos. En una colección particular madrileña se conserva un notable cuadro de la Virgen de la Caridad, firmado y fechado en la parte inferior por el poco conocido pintor sanluqueño Marco Antonio Borrego en 1708¹⁸. Lleva la inscripción: *ANTONIVS BORREGO FECIT / ANNO MDCCVIII*. Se tienen pocas noticias de este maestro, al parecer, padre del también pintor y más reconocido Antonio Borrego del Rosal (1731-

¹⁷ Cruz Isidoro, 2011: 19; 2008: 23-24.

¹⁸ Agradezco la noticia de la existencia de esta obra a D. Jesús Porres Benavides, que me consultó la autoría del cuadro en abril de 2017.

1787)¹⁹. Sigue la disposición de trampantojo, dispuesta en su hornacina convexa de bóveda de cuarto de esfera gallonada, cargando, como en la realidad, sobre el Sagrario, en avance y articulado por columnas salomónicas. Recoge, idealizada, haciéndola más rica y barroca, la labor de orfebrería que recubrió la madera de la hornacina y del enmarque, desaparecida, por lo que esta representación adquiere carácter de fuente primaria para estudiar esa embocadura. Presenta un prolijo ornato barroco vegetal de tallos entre los que se recuestan angelotes. En los pedestales aparece el escudo ducal de los Guzmanes sanluqueños, jarros con flores y el Cordero Pascual sobre el libro de los siete sellos en la puerta del Sagrario. La Imagen mantiene su forma acampanada triangular, con saya de mangas perdidas y manto de color rojo bordado con temas vegetales, la toca monjil ajustada al rostro y la sobretoca blanca. Luce un rico aderezo de joyería, con rostrillo, tres grandes broches y un cuarto de lazo del que pende una cruz en la falda, otros dos broches menores en las mangas, y corona imperial. El Niño viste saya de similar tono y bordado, de formato triangular, con dos broches y corona imperial.



M. A. Borrego. *Virgen de la Caridad*, 1708. Col. part.

¹⁹ Autor, entre otros, de los cuadros de las *Ánimas del Purgatorio* y de la *Virgen de la Escalera* de la parroquia sanluqueña de Ntra. Sra. de la O.

Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad

En el Colegio de Niñas de Ntra. Sra. de la Caridad, de la ciudad de México, se conserva un cuadro al óleo sobre tela, de autor anónimo y fechado entre 1700 y 1799, con un trampantojo de la Virgen de la Caridad²⁰, que se nos antoja muy similar al de la *Tabla de Misas*, por lo que no dudamos en un nuevo trasunto de la imagen sanluqueña. Se la representa en su convexa hornacina de bóveda gallonada y elevada sobre un pedestal, con el comentado aspecto triangular y el Niño al centro como eje simétrico.

Se advierten, en el alfeizar, los jarrones de flores y las luminarias que le daban luces, y unas cortinas laterales. Mantiene el formato triangular, con saya de tisú de oro bordada con los anagramas de María y *JHS*, rosetas, flores de lis, cadenas y ramos vegetales, con mangas perdidas. El manto, corto y de tela roja, desarrolla un profuso bordado vegetal. La adorna blanca toca monjil perlada en la fimbria, pulseras de perlas y corona imperial. El Niño, vestido con una túnica larga, de anchas mangas con encajes, collar de perlas, corona ducal, bendiciendo y con el Orbe.

262



Anónimo. *Virgen de la Caridad*, 1700-1799, Coleg. de Niñas, Mexico

²⁰ Proyecto de Jaime H. Borja Gómez. ARCA. Arte colonial. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2417>. Muriel, 1987.

Para el uso personal, continuaría la medalla tradicional, con el perfil triangular de María con el Niño al centro como imagen fácil de identificar. Se conserva alguna en colección particular que parece corresponder a esos momentos, aunque sin inscripción.

LA ICONOGRAFÍA DEFINITIVA DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN SU TEMPLETE PROCESIONAL

Con los años, el peso de la piadosa veneración de todo el año en su Santuario, parece dar pie a una imagen más festiva y teatralizada, al centrarse en la liturgia del 15 de agosto y en su salida procesional, con la consiguiente bajada de la hornacina para ser entronizada en el magnífico templete de plata que labrara el orfebre sanluqueño Luis Sánchez, posiblemente con diseño de Vandelvira por su impronta arquitectónica, ya que se asemeja a un campanario, y que sufrió diversas reformas a principios del siglo XVIII y a mediados del XIX²¹. La magnificencia que alcanzaba a la vista de sus devotos, provocó la incorporación de este elemento a su iconografía devocional. La representación más antigua que podemos localizar con esta variante es la realizada en la parte trasera de la caja de madera donde se guardaba ordinariamente esa

pieza. Su imagen cuajará en el imaginario popular con tal fuerza, que en lo esencial esa fisonomía ha llegado intacta a la actualidad, siendo el emblema más identificativo de la Sacra Imagen. La fórmula, de nuevo, responde a repetitivos esquemas populares difundidos por grabados de otras devociones marianas, como la estampa con la Virgen del Rosario de Cádiz en su templete procesional, de mediados del XVIII.

El cajón ya no existe, pero se ha conservado su trasera con la pintura al óleo, de autor anónimo y de cronología difícil de precisar, finales del XVIII o de la primera mitad del siglo XIX. Cuelga en la sacristía de la Basílica. El trampantojo de la hornacina es ahora reemplazado por la Virgen de la Caridad en su templete procesional, sin adornos florales ni luminarias, lo que resulta extraño, ya que ambos elementos formaban parte esencial de su salida y liturgia.

En la representación se advierten algunos elementos que difieren con respeto a la imagen actual de esta pieza de plata, como macetones de flores en lugar de los remates bulbosos, o los fustes salomónicos de plata o metal, cuando ahora son de madera policromada en negro. Por lo demás, la forma de representar la talla resulta similar.

²¹ Cruz, 1997b: 414-419.

264



Anónimo. Virgen de la Caridad en su templete. Sacristía, Basílica de la Caridad. Siglo XVIII



Detalle de la representación anterior

Forma acampanada, saya de mangas perdidas y manto anaranjado de motivos vegetales rameados, con ampulosos puños de encaje, rostrillo de orfebrería y corona imperial de diadema de rayos lisos y ondeantes que flanquean una cruz central, pulseras de perlas de tres vueltas y cuatro anillos, aunque destaca sobremanera un gran broche de oro dieciochesco dispuesto a los pies del Niño. La vestimenta del Pequeño es del mismo tono que la de su madre, portando la corona y la bola del mundo.

La iconografía se consagrará, definitivamente, con el grabado que el capuchino fray Manuel María de Sanlúcar de Barrameda, obispo de Cidonia y auxiliar de Santiago de Compostela, incluyó en

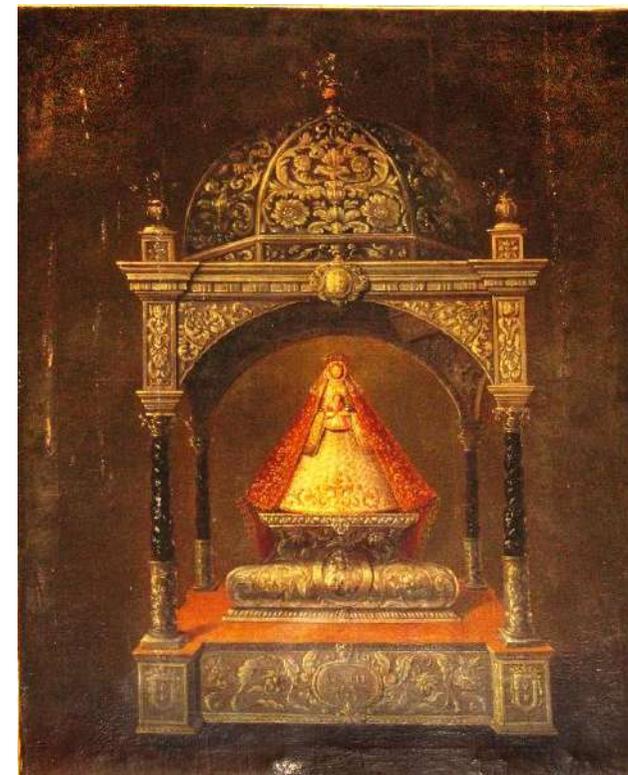
la *Novena a la Virgen de la Caridad* que escribió en 1846, editada al año siguiente en la imprenta de Núñez Espinosa en Santiago.

Se hicieron tres planchas para tirar esas estampas en 1850, de las que se conserva una en el archivo de la propia hermandad, de 10,8 x 7,4 cm. Se mantiene el formato comentado, de la Imagen en su templete procesional, pero sintetizando sus formas, aunque siguen observándose los remates de macetas. Un cambio significativo en su fisonomía es la presencia del manto grande rojo bordado con el que todavía procesiona. La estampa se llevará a la cerámica pintada, con el azulejo que se dispuso en la portada lateral o del Evangelio de la Basílica, en bicromía blanco-azul.



Fray Manuel María de Sanlúcar. *Novena a la Virgen de la Caridad*, 1847
Azulejo de la portada de la Basílica de la Caridad

La aceptación de este trampantojo se recogerá, oficialmente, en el óleo sobre lienzo que se conserva en el vestíbulo del ayuntamiento sanluqueño para guardar la memoria de su patronazgo sobre la ciudad, que se realizó en la segunda mitad del siglo XIX. De carácter realista, se observa el manto rojo largo de salida, decimonónico, y el desarrollo de los fustes salomónicos de las columnas, de madera policromada en negro.



Virgen de la Caridad, Ayuntamiento de Sanlúcar, 2ª mitad del s. XIX

Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad

De igual forma se reprodujo en pinturas de devoción popular, conservándose, al menos, dos en colecciones privadas. En una destaca la presencia de dos grandes jarrones de flores escoltándola, y en la otra forma parte de una composición más compleja, pues se trata de una Coronación de la Virgen en presencia de San José con el Niño y de San Antonio de Padua con el Niño.

Finalmente, la imagen de la Virgen de la Caridad en su templete se estandarizó en la medalla devocional. La más antigua localizada es una ovalada, de níquel o estaño de 1,9 x 2,3 cm. (2,6 hasta la argolla) donde se la representa en el anverso, de forma muy esquemática, con la leyenda *VIRGEN DE LA CARIDAD / PATRONA // DE SAN LUCAS DE / BARRAMEDA*. Resulta interesante, por lo retardataria, la grafía del nombre de la ciudad, vinculándolo con el Evangelista y, aún más curioso, la inclusión en el reverso del escudo de la Casa ducal de Medina Sidonia, con lo que adquiere un tono cívico y nobiliario, distinto al habitual, lo que parece avalar que se realizara en 1918 para la conmemoración del III centenario de su patronazgo sobre la Ciudad, aunque podría ser anterior, de finales del XIX. Por tradición oral, y por fotografías de los años de 1950-1960, se constata la existencia de la ya tradicional medalla para la salida procesional, que con pequeñas variantes en cuanto al metal de aleación y troquelado llega a la actualidad. La de esos años era de aluminio, de 4 x 6,5 cm. hasta la argolla, con la leyenda en el

anverso *Nra Sra DE LA CARIDAD PATRONA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA*, y se diferencia de la actual por su mayor detalle en el relieve y estar mejor recortado el perfil de la Imagen. Se representan sólo dos columnas del templete, y solía llevarse con cinta de seda roja/blanca/roja, aunque en esos mismos testimonios gráficos se aprecia también el uso del actual cordón rojo/blanco. Este modelo, a menor tamaño, y con diferentes metales, entre los que destacan la plata y el oro, es el utilizado para la medalla personal.



Medalla conmemorativa, ca. 1918. Medalla procesional, ca. 1965

Finalmente, la iconografía de la Virgen de la Caridad ha despertado el interés de numerosos artistas, que la vienen interpretando de forma personal y simbólica, lo que escapa a los objetivos del texto. Sirva de ejemplo la del pintor sevillano Manuel García Rodríguez (1863-1925), antaño en colección particular sanluqueña, que la representa verazmente sobre un fondo de tela de damasco rojo, con su consagrado manto largo de salida.



Manuel García Rodríguez. *Virgen de la Caridad*, colec. particular

Y la ha popularizado, siguiendo su iconografía procesional, el pintor sobre cerámica Manuel Gallego Lobato, que ha sabido darle su sello, reinterpretándola en numerosas ocasiones tanto para la devoción popular como para su veneración en la propia Basílica, con dos grandes paneles, uno polícromo y otro blanco-azul.

Para potenciar su devoción, la actual Junta de Gobierno de la Hermandad viene encargando una interpretación anual de la Virgen de la Caridad, que se integra en la colección patrimonial de la institución y se populariza gracias a su estampación en formato de cartel. Su presentación abre los cultos de verano.



Manuel Gallego Lobato. *Virgen de la Caridad*, casa del pintor Javier Aguilar. *Cartel de las fiestas 2019*

CONCLUSIONES

A lo largo de estos más de cuatro siglos, la iconografía de la Virgen de la Caridad se ha ido modificando y adaptando a las vicisitudes de su suntuosa devoción. En una primera instancia vino determinada por el perfil genérico triangular, con el Niño al centro, propia de otras devociones marianas populares, divulgadas por estampas y medallas, como la Virgen de los Reyes, del Rocío, de Regla, Nieva o la propia Caridad de Illescas. Los hechos extraordinarios que originó determinaron, de forma puntual y cercana a esas circunstancias, complejas composiciones narrativas con la finalidad de exvotos, en formato de cuadro y de estampa, de los que sólo se ha identificado uno.

Su culto de todo el año determinó el trampantojo de la presencia de la Imagen en su hornacina, enriquecida por el trabajo de la plata, que vemos exclusivamente en cuadros de devoción popular, pues las medallas siguieron usando el modelo simplificado de su sola apariencia triangular. El peso de su salida procesional y del uso del templete conllevó una notable modificación iconográfica, que es la única que ha perdurado, pues se representó al óleo, se llevó a la estampa y, personalmente, se vulgarizó con la medalla procesional y devocional.

BIBLIOGRAFÍA

Cruz Isidoro, F. (1997a): *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba, Publicaciones Obra social y cultural CajaSur.

Cruz Isidoro, F. (1997b): “Luis Sánchez y Jacques de Uparque, plateros de la Casa ducal de Medina Sidonia”, en *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 413-430.

Cruz Isidoro, F. (1998): “Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”, en *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 435-459.

Cruz Isidoro, F. (2008): “Sobre un arrepentimiento en pintura: El Cristo de los Barqueros”, en *El Jarrillo de Lata. Boletín extraordinario*, pp. 23-24.

Cruz Isidoro, F. (2011): *El Patrimonio Restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda, A.S.E.H.A.

Cruz Isidoro, F. (2018): “El patronazgo de la Virgen de la Caridad sobre Sanlúcar y el estado ducal de Medina Sidonia”, en *Sanlúcar de Barrameda*, 54. Sanlúcar de Barrameda, pp. 39-48.

Cruz Isidoro, F. (2019): “Un milagro de la Virgen de la Caridad, que había pasado inadvertido, del pintor florentino Francisco Juanete (1612)”, en *Sanlúcar de Barrameda*, 55, pp. 122-128.

Cruz Isidoro, F. (2020): *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630). Experto cantero en una Sevilla de albañiles*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, (col. Arte Hispalense, 121).

Delgado Aboza, F.M. (2017): “El testamento del escultor Gregorio Hernández (Sevilla, 1615)”, en *Laboratorio de Arte*, 29, 795-802.

Garrido Neva, R. (2016): *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (s. XVI-XIX)*, tesis doctoral dirigida por Sanz Serrano, M. J, y Mejías Álvarez, M.M. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Muriel, J. et al. (1987): *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas e Históricas, UNAM.

Portuondo Zúñiga, O. (2002): *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*. Madrid: Aguilar, editores.