

rrc

Valdés Leal en escena


UNIBrrc

Universo Barroco Iberoamericano



Valdés a escena

Esther Merino
Fernando Quiles
(Eds.)

© 2023

Universo Barroco Iberoamericano

Volumen nº 27

Editores

Esther Merino
Fernando Quiles

En la edición de este libro contribuye la U.C.M. a través del proyecto de investigación I+D+i PID2020-114271GB-I00

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle
Zara M^a Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Juan de Valdés Leal, "La retirada de los sarracenos". Ayuntamiento de Sevilla, 1652-53

Maquetación

Referencias Cruzadas
referencias.maquetacion@gmail.com

Diseño de portada

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Ilustración de base

Juan de Valdés Leal, "La derrota de los sarracenos". Ayuntamiento de Sevilla. 1652-3

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-50088-8

2023, Sevilla, España

Doi: 10.6084/m9.figshare.22362895

Comité Asesor UBI

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Con la colaboración de la
Real Academia de Santa Isabel



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



UNIVERSIDAD
PABLO DE
OLAVIDE
SEVILLA



EnredARS

Índice

Preámbulo	
Esther Merino y Fernando Quiles	7
Teatralidad del Barroco <i>sive</i> Cosmografía Artística. Valdés Leal: epatar o morir	
Esther Merino	11
Ut Pictura Theatrum. Valdés Leal o el Gran Teatro de las Pasiones	
M. Eulalia Martínez Zamora	25
Valdés Leal y el teatro sevillano de su época	
Francisco J. Cornejo	53
La Pasión de Cristo según Juan de Valdés Leal: teatro y penitencia	
Rafael Japón	79
Proceso de restauración de las pinturas al óleo sobre lienzo <i>Santa Clara con la Sagrada Forma</i> y <i>La retirada de los sarracenos</i> de Juan de Valdés Leal (1652-1653)	
M^a del Mar González González	101
Valdés Leal y su formulación espacial. El arduo aprendizaje de la pintura escenográfica	
Fernando Quiles	123
El Triunfo de la Santa Cruz desde una geometría de relaciones	
Miguel-Ángel Maure-Rubio	141
Valdés Leal: breves notas sobre arte y ciencia	
José Ramón Marcaida López	181
La perspectiva en la obra de Valdés Leal	
Juan Cordero Ruiz	193

Preámbulo

Esther Merino
Fernando Quiles

(eds.)

De forma recurrente se alude al carácter teatral de la obra de Valdés Leal, de la misma forma que de otros tantos artistas del siglo XVII, pero no se suele profundizar más allá, en el marco de los parámetros de la amplia cultura del Barroco, de la que la Escenografía y el ámbito escénico se podrían considerar una “ventana espejo”.

Más allá de modelos iconográficos, las propias costumbres de la vida teatral trascendieron la burbuja del “mundillo”, expandiéndose como el magma volcánico, hasta terminar convirtiendo ese periodo de la época moderna, en el Gran Teatro del Mundo. En la sociedad estamental no importaba el espacio íntimo habitacional, como tampoco la trastienda de los entresijos tras el prosenio, por lo que la misma retórica gestual de la escena se trasladó a modos y maneras hiperbólicas de comportarse en público. Alguien ha comparado esa sociedad con la máscara, en alusión a las mascaradas -uno de los géneros espectaculares más del gusto de la celebración cortesana- y con los “vacuos colores del papagayo”, de exuberante desparpajo y riqueza cromática en su plumaje externo. Una sociedad en su conjunto de *homines performantes*.¹

¹ Recogido por Sebastián Neumeister, “Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón”, en el texto de José Alcalá Zamora y Alfonso Pérez Sánchez (Coordinadores), (Madrid 2000), 197-221, 202, *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, de alusiones al término hechas por Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, (Madrid 1991)

Desde la demostración de Brunelleschi en la "*Piazza del Bel Teatro*" delante del Duomo Florentino, de cómo la perspectiva monofocal proporcionaba las herramientas de una nueva forma de componer el espacio ilusorio artístico, la embocadura de la escena teatral se convirtió en la forma más perfecta de lo que, por su parte, Alberti denominó como "ventana", esto es una representación fingida, una forma de engañar al ojo humano, haciéndole creer que lo que contemplaba era como si se asomara a través de ese vano y su observación le hiciera creer, por el uso de la herramienta euclidiana, que tal artificio no era sino una prolongación del espacio real. Esto era extensible a toda la configuración artística a partir de ese Renacimiento temprano en el siglo XV y con ello, se daba paso a una nueva forma de visión que perduró hasta las Vanguardias, a comienzos del siglo XX.

Al mismo tiempo que se verificaba esa revolución que fue la *renovatio* renacentista, también se producía la articulación de la arquitectura teatral, primordialmente en algunas de las cortes italianas más avezadas y con tradición en el espectáculo con función política, como la Florentina de los Medici, donde los montajes del espectáculo formaron parte de una "aula regia" o "escenarios de poder", conformando lo que se conoce como la "Lúdica áulica", esto es una manera de adoctrinar mediante la participación en el pasatiempo cortesano, de didáctica del poder con objeto de la sumisión y en el antiguo vasallaje medieval devenido en la escenificación de la gloria absolutista. No sin un fondo de crítica, describía Ignacio Camargo la capacidad embaucadora del Teatro en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca 1689), porque "*Allí con el deleite alagueño de la representación, con las apacibles suavidades de la música, con la blandura de las palabras amorosas, con la vista de las mujeres hermosas y lisongeras, con los bailes profanos y artificiosos, con el ocio, con la risa y otras deliciosas blanduras de los theatros se van poco a poco afeminando los ánimos vigorosos y los corazones más fuertes ablandando, hasta venir a quedar rendidos del todo a los deleites sensibles e inclinados torpemente a todas las delicias y blanduras de la carne...*"

A partir de ahí, se fue configurando la mentalidad social puramente teatral, en la que tanto la indumentaria como el propio "aparato" mecánico con el que mutaban los cambios escenográficos, se trasladaron a los espectadores de la esfera social, educados en el concepto del "*stupire*", de la estupefacción hasta el paroxismo, buscando en el gesto dramático extremo y constante, la

y José Alcalá y Queipo de Llano, *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano* (Madrid, 1989), sendos Discursos de recepción, una en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y en la Real Academia de la Historia, respectivamente.

máxima conexión empática, como también buscaron con fruición esa misma conexión a través del lenguaje de sorpresa impactante, artistas de todas las disciplinas. Calderón usaba lo que Evangelina Rodríguez Cuadros ha definido como *escritura en representación* y se podría argumentar que los artistas plásticos, los pintores como Valdés Leal, se sirvieron de los modelos de la *representación teatral* para la creación gráfica.

Un artista, el sevillano, que dio sentido en su pintura a esa manera de generar las emociones en quienes contemplan su pintura, porque al fin supo abrirse paso en la escena por la que nos pasea en muchas de sus interpretaciones. Y de ello hemos tratado de hacernos eco en las páginas que siguen. Esperamos haberlo conseguido.

Valdés Leal y el teatro sevillano de su época

Valdés Leal and the sevillian theater of his time

Francisco J. Cornejo

Universidad de Sevilla

Resumen

La vida del pintor Valdés Leal coincidió con el momento de mayor esplendor de la pintura y el teatro del llamado "Siglo de Oro" español. La abundante producción pictórica de Valdés conforma, a la vez que refleja, esta época extraordinaria. Entre su producción, como en la de cualquier otro pintor sevillano de aquel tiempo, son abundantes los ejemplos que permiten comparar las imágenes pintadas con lo que se podía ver sobre los escenarios teatrales de su siglo. Aquí se comparan diversas pinturas (convento de Santa Clara, de Carmona; Carmen Calzado, de Córdoba; y *Los desposorios de la Virgen y San José*, de la catedral de Sevilla) con textos teatrales contemporáneos. También se analiza la participación de Valdés Leal en el programa iconográfico de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, de Sevilla.

Palabras clave

Valdés Leal; teatro; Siglo de Oro; Santa Clara; Elías; Hospital de la Santa Caridad.

Abstract

The life of the painter Valdés Leal coincided with the moment of greatest splendor of painting and the theater of the so-called Spanish "Golden Age". The abundant pictorial production of Valdés conforms, at the same time that it reflects, this extraordinary time. Among his production, as in that of any other Sevillian painter of that time, there are abundant examples that allow us to compare the painted images with what could be seen on the theater stages of his century. Here various paintings are compared (the convent of Santa Clara, from Carmona; Carmen Calzado, from Córdoba; and The Betrothal of the Virgin and Saint Joseph, from Seville Cathedral) with contemporary theatrical texts. The participation of Valdés Leal in the iconographic program of the church of the Hospital de la Santa Caridad, in Seville, is also analyzed.

Keywords:

Valdes Leal; theater; Golden age; Santa Clara; Elias; Holy Charity Hospital.

Cuando el día 4 de mayo de 1622 fue bautizado el recién nacido, y futuro pintor, Juan de Valdés Leal en la parroquia de San Esteban, de Sevilla, la actividad teatral de la ciudad no gozaba de su mejor momento.¹

De los siete teatros comerciales –"corrales de comedia"– que se abrieron a lo largo del último cuarto del siglo XVI, en 1610 solo quedaba en activo el corral de doña Elvira.² Una de las razones de esta situación era el sobrevenido interés del Cabildo municipal por sacar beneficio de la demandada y lucrativa actividad teatral que durante décadas se había ido generando en la ciudad; lo que, al fin, se tradujo en la consecución de los permisos reales necesarios para abrir su propio teatro, controlar las licencias para la apertura de los corrales y establecer una tasa de 8 maravedís a cada espectador que acudiera a cualquiera de ellos. La construcción del teatro municipal del Coliseo en la collación de San Pedro (en la actual calle Alcázares) y su inauguración en 1608 supuso el cierre del vecino corral de San Pedro y la subordinación del corral de doña Elvira al nuevo Coliseo en lo que se refería a la contratación de compañías.³ Por si esto no fuera suficiente, en 1617 el municipio ordenó que

1 Enrique Romero de Torres, "La patria de Valdés Leal. Documentos inéditos", *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, volumen II, 1912, 90.

2 Estos primeros corrales fueron los de San Pablo, de don Juan, de la huerta de las Atarazanas, de la huerta de la Alcoba, de San Vicente o de la Higuera, de San Pedro y de doña Elvira, también huerta de doña Elvira (Jean Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIIe siecle*, Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, 1984, 110-37).

3 Sentaurens, 280-89.

se cerrara doña Elvira pretextando el mal estado del edificio y el riesgo consiguiente al que se sometían los espectadores. El conde de Gelves, propietario del corral, recurrió la orden y el pleito terminó en 1620 con la decisión regia de apoyar el cierre decretado por la Ciudad. Pero, paradojas del destino, el 25 de julio de ese mismo año, se declaró en el Coliseo un incendio, mientras se representaba la comedia de santos *San Onofre o el Rey de los desiertos*, de Claramonte, que echó por tierra al teatro y a varias casas adyacentes; lo que obligó al Cabildo a permitir que ese mismo año volvieran las comedias al corral de doña Elvira.⁴ El 31 de marzo de 1621 moría el rey Felipe III, con el consiguiente luto que cerraba los teatros hasta finales de julio. Los *Anales del teatro* no recogen para este año ninguna representación en el corral de doña Elvira.

Tampoco lo hacen para el de 1622, que Sánchez-Arjona inicia de esta manera:

"A pesar de la oposición de los constantes enemigos de las representaciones teatrales, que propalaban que el incendio del Coliseo del año 1620 había sido un castigo de Dios, que no quería hubiese tal género de diversiones, la Ciudad, atendiendo a sus intereses, resolvió volver a edificar el destruido corral de comedias..."⁵

Así que éste era el panorama teatral del año en que nació Valdés Leal: el Coliseo destruido, sin noticias de comedias en doña Elvira, los enemigos de las comedias aprovechando la desgracia ajena en beneficio de su cruzada... Al menos, los sevillanos pudieron satisfacer su pasión por el teatro con los cuatro autos sacros, todos de Lope de Vega, que se representaron con ocasión de las fiestas del Corpus Christi.⁶

Estos nubarrones dejaron paso a un largo periodo de relativa estabilidad como consecuencia de la construcción de un nuevo teatro y de la reapertura del Coliseo. El corral de la Montería se levantó, con una vanguardista planta oval, en uno de los patios interiores del Real Alcázar sevillano: la institución monárquica también quería su parte del pastel del negocio teatral sevillano. Su inauguración en 1626, localizado justo enfrente de la catedral, inquietó al

4 José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla: E. Rasco, 1898, 210-13 (Ed. facsímil. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1994).

5 Sánchez-Arjona, 218. sobre el Coliseo, véase Piedad Bolaños Donoso, "El Coliseo, corral de comedias sevillano: vicisitudes en su segunda etapa (1614-1620)", en Karolina Kumor (ed.), *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al prof. Kazimierz Sabik*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, 279-306.

6 Bolaños Donoso, 222.

Cabildo eclesiástico porque “en sitio tan próximo al templo se erigiese una casa profana en donde había de haber concurso de hombres y mujeres, de que ordinariamente se siguen malas consecuencias”.⁷ Pero, desde luego, a quien perjudicó fue a los intereses del vecino corral de doña Elvira, que acabaría cerrando definitivamente sus puertas en 1632.⁸ La pasión del público sevillano por el teatro quedaría así satisfecha con la actividad que durante más de cincuenta años mantuvieron los corrales del Coliseo —con discontinuidades— y de la Montería.⁹ Esto sucedió hasta la fecha, fatídica para los comediantes, del 11 de abril de 1679, cuando llegaron a la ciudad cartas anunciando que el Consejo Real accedía a las demandas de aquellos que venían clamando desde hacía décadas por la prohibición de las comedias en Sevilla.¹⁰

* * *

La vida del pintor Valdés Leal coincidió con el momento de mayor esplendor, tanto en la pintura como en el teatro, del llamado “Siglo de Oro” español. Su abundante producción pictórica conforma, a la vez que refleja, esta época extraordinaria.

Las artes visuales —pintura, escultura y arquitecturas más o menos permanentes— y las artes escénicas —efímeras en su esencia, como el teatro, la danza o la música— participaban al unisono en la gran variedad de espectáculos áureos que, siempre cargados de mensajes propagandísticos políticos y religiosos, buscaban adoctrinar o “mover” a unas masas ávidas de recreo, pero también expertas y exigentes en eso de divertirse.

La pintura y el teatro de la Sevilla áurea transmitían una misma visión del mundo; entre lo pintado en los cuadros y lo representado en los escenarios

7 Diego Ignacio de Góngora, *Anales eclesiásticos y seculares de ... Sevilla...*, B.C.C., ms. nº 84-7-19, 249; en Sentaurens, *ob. cit.*, 350. Sobre el corral de la Montería, véase Piedad Bolaños Donoso, “Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*. Diputación de Almería / Estudios Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, 291-370.

8 Sentaurens, *op. cit.*, 132.

9 Para una aproximación a la pasión mostrada por el público sevillano hacia las diversas manifestaciones dramáticas, véase Francisco J. Cornejo, *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La ‘Sacra Monarquía’*, Sevilla: El Monte, 2005, 311-315, 363-64.

10 Piedad Bolaños Donoso, “Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679)”, en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, 383-417.

existía un conjunto notable de coincidencias. Una de las más evidentes era la compartimentación simbólica del espacio en los ámbitos celestial, terrenal e infernal. También concurrían en un buen número de convenciones —fórmulas culturales reconocidas por la sociedad del momento—; así como en la sobriedad, contención y pertinencia de sus elementos expresivos. Al comparar las temáticas comunes a las pinturas y las comedias, es fácil tropezarse con un mismo objeto de persuasión, ya sea hagiográfico, teológico o político; eso sí, siempre envuelto por la sensualidad de lo espectacular y lo emotivo, vía segura para que sus espectadores alcanzaran el mayor disfrute.¹¹

En la obra de Valdés Leal, como en la de cualquier otro pintor sevillano de aquel tiempo, abundan ejemplos claros que permiten comparar lo que muestran las imágenes pintadas y lo que se percibía en los teatros de su época.¹² Cotejemos, para empezar, las pinturas que hizo Valdés, hacia 1653, para el convento de franciscanas de Santa Clara, en Carmona, con la comedia titulada *La mejor luz de la Italia, Santa Clara*, de autor desconocido, de la que conserva dos manuscritos la Biblioteca Nacional de España (BNE).¹³ Ambas narraciones, la pintada y la escrita para el teatro, son adaptaciones de la versión de la historia de la santa que recoge el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega.¹⁴

En la comedia hagiográfica sobre Clara de Asís, como es habitual en las de su género, abunda la presencia celestial. Ténganse presentes las características espaciales y simbólicas propias del corral de comedias de la época: un tablado elevado en el que transcurren las escenas terrenales, aunque con trampillas que, en su momento, se abran permitiendo la caída de algún personaje al submundo infernal o el surgimiento de figuras demoniacas; pero también dos niveles de balconadas o corredores sobre el escenario dispuestos con sus correspondientes cortinas para mostrar, cuando conviniese, escenas de Gloria con sus divinidades y cortes angélicas, que, a veces, descendían sobre tramoyas hasta el escenario y, otras veces, acogían a los terrícolas

11 Cornejo, *ob. cit.*, 155-94.

12 Así lo percibía el literato Antonio Muñoz Molina en un reciente artículo: "Valdés Leal era un especialista en escenografías de retablos, en arquitecturas efímeras, en policromía de tallas, con algo de productor teatral y empresario de un taller capacitado para cumplir encargos diversos" (Antonio Muñoz Molina, "El tiempo detenido", *Babelia-El País* [en línea] 25/12/2021 [Consultado: 25/01/2022] <https://elpais.com/babelia/2021-12-25/el-tiempo-detenido.html>).

13 Los textos citados en adelante serán los del MSS/15293, al que se atribuye una cronología de entorno a la segunda mitad del siglo XVII. Sobre las pinturas y sus vicisitudes, véase José Gestoso Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla: Oficina tipográfica Juan P. Gironés, 1916, 32-36 y Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*, Sevilla: Guadalquivir, 1988, 41-49 y 228-29.

14 Pedro de la Vega (O.S.H), *Flos Sanctorum: la vida de nuestro señor Iesu Christo, y de su sanctissima madre, y de los otros sanctos, segun la orden de sus fiestas...*, Sevilla: en casa de Iuan Gutierrez, 1569, 331v-334r.

en sus apoteosis sagradas. Apenas iniciada la comedia el espectador debía de ver cómo: “*Pónese la Santa [Clara] de rodillas y bajan dos Ángeles en los extremos de una nube que vendrá formada en un rastrillo; y después de haber cantado el dúo, se irá abriendo y descubriendo un cielo con varias estrellas resplandecientes y en su centro el niño que hace de Jesús vestido de nazareno y la niña que hace la Virgen* [f. 1v].”

Valdés Leal representó esta aparición celeste de Jesús y la Virgen en el ático del retablo que aparece en el cuadro titulado *La profesión de Santa Clara*, escena que sería mutilada del lienzo original, en el que, como cuadro principal de dicho retablo pintado aparecen sendos ángeles mancebos bajando de un estrado.¹⁵

Ángeles que bajan y suben de la Gloria, o sobrevuelan el tablado, actúan en las tres jornadas de la comedia —eso sí, casi siempre acompañados de nubes, símbolo celestial por excelencia—; he aquí unos ejemplos:

Pasa un Ángel atravesando el tablado en un balancín; cantando. [f. 21v]
Descúbrese un jardín con quatro árboles, y encima de sus copas, 4 Ángeles en 4 balancines, estos adornados de grupos de nubes, y los Ángeles tendrán instrumentos músicos en las manos... [f. 22v]...y de los 4 grupos de los Ángeles se irán dilatando por el teatro varias nubes que imiten humo... [f. 23v]
Descúbrese el Ángel cantando en una tramoya grande, que bajará de en medio; compuesta de nubes y estrellas, y ésta descansará en el tablado de manera que la figura se quede en pie. [f. 28r]
Vajan una Gloria los dos Ángeles, y en lo superior, el Niño y la Niña y San Francisco; y cantan los Ángeles a dúo. [f. 49v]

En las pinturas del conjunto conventual, cuya primitiva y unitaria forma ojival fue transformada en otras rectangulares para adaptarse mejor al mercado artístico, aun provocando la pérdida de buena parte de la superficie pintada —esencialmente la parte superior correspondiente a las glorias— también abundaba la presencia angélica. Se sabe de los rollizos angelotes que desde las alturas vemos derramar flores en *La procesión de Santa Clara con la custodia* (Fig. 1), así como cuatro fragmentos de las partes superiores recortadas: dos del cuadro recién citado y otros tantos de *La profesión* de la santa.¹⁶

Este último cuadro corresponde al siguiente pasaje del *Flos sanctorum*: “... y dexando la casa del padre, y la ciudad, y los parientes: fuese a la iglesia de

15 El fragmento mide 47 x 55 cm, estando en paradero desconocido; documentado y reproducido en Valdivieso, *ob. cit.*, 228.

16 Valdivieso, *ob. cit.*, 228-29; tres de los fragmentos permanecen ilocalizados.



Fig. 1. Valdés Leal, *La procesión de Santa Clara*, h. 1652 y 1653. Óleo sobre lienzo. Colección del Ayuntamiento de Sevilla. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valdes_leal-la_procesion_de_santa_clara.

sancta María de Porciúncula a donde la esperaba el sancto varón con sus frailes, y fue rescebida con candelas encendidas. Y dexando las suciedades de Babilonia (conuiene saber: las aposturas de la vida seglar) y dando libello de repudio a la gloria del mundo fue trasquilada por la mano de sant Francisco y de sus compañeros [f. 333r].”

Efectivamente, en el lienzo se puede ver cómo la santa, arrodillada, con sus manos juntas, los cabellos sueltos y lujosamente ataviada —con el mismo vestido de brocado que muestra en el lienzo de la misma serie *El obispo de Asís entregando la palma a santa Clara*— permite que san Francisco le corte los cabellos, mientras que siete monjes franciscanos rodean la escena; uno de ellos con una bandeja con el cordón propio de la orden monacal. La escena correspondiente de la comedia coincide en lo sustancial con la pintura, tanto en el aspecto visual (*Sale Santa Clara, vestida de gala*. [f. 11v]) como en la propia acción escénica:

San Fran.^{co}: En muestras de que obediente
te sujetas al rebaño
que la providencia quiere
entregar a tu cuidado,

yo el bulgo de tus cabellos
de tu cabeza separo.
Dedicalos a María;
viste el ábito sagrado
para que logres dichosa
la inmensidad de su amparo.
[...] Entra a vestir en la hermita
el ábito.
S.^{ta} Clara: ¡Cielos santos!
Pues tanta dicha consigo
mas que aora vengan trabajos. [Vase.][f. 12r]

Poco después, la santa aparecerá en escena vestida con el hábito monacal franciscano ([San Francisco] “*Saca a Santa Clara vestida de monja Francisca.*” [f. 13r]) y con este atavío permanecerá hasta el final de la comedia y así también la representará Valdés en los episodios restantes de su serie pictórica.

La pintura de *La procesión de Santa Clara con la custodia* (Fig. 1) quiere representar la primera parte del episodio ocurrido en el convento de San Damiano, en el que residía la santa: cuando las tropas sarracenas del emperador Federico II, que atacaban y llegaron a derribar las puertas del convento, se detuvieron milagrosamente al contemplar la marcha procesional de las monjas que, encabezadas por Santa Clara con una custodia, se dirigía hacia ellos cantando sus plegarias. El lienzo —es decir, lo que queda del mismo tras los recortes sufridos— muestra a la santa seguida por otras diez monjas y una pequeña novicia con velas encendidas, formando una fila que camina hacia la derecha del cuadro. Dos angelotes en posturas acrobáticas dejan caer flores encima de la custodia; y una solitaria lanza yace en el suelo, significando la impotencia de las armas atacantes ante el cortejo sagrado que se avecina.

La misma escena se resuelve con variantes espectaculares en la comedia.

S.^{ta} Clara: Ánimo y confianza, hijas,
no temáis vanos recelos
que la magestad ynfinita
ha de volver por su causa.
Venid al coro, hijas mías,
que la oración es escudo
que a los fieles fortifica.” [f. 30v]

[...] *Vanse, y se descubre una puerta como de portería en el medio; y salen Hazen y Soldados cómplices.* [f. 30v]

[...] *Al tiempo de derribar la puerta los Soldados, dicen dentro la Música:*

Música: Salve Regina... [f. 31r]

Éntranse los soldados, sacando las espadas y descúbrese Santa Clara, Inés, Carleta y Panduro en acción de rezar. [f. 31v]

S.^{ta} Clara: Pedir consuelo al señor
de la celestial milicia.

Hazen: ¡Echar las puertas al suelo!

Panduro: ¡Ay, que nos hacen astillas!

S.^{ta} Clara: No importa, ¡orad! [f. 31v]

[...]

Elévase Santa Clara, y los Ángeles salen de en medio, y en un trono traerán el Sacramento y, apartándose cada Ángel a su lado, el del lado derecho dará a la Santa la Custodia, que ha de ser como las que pintan con la Santa, y cantan los Ángeles a dúo.

Cantan los Ángeles: Ya el cielo envía

consuelo celeste
en el pan de la vida.

S.^{ta} Clara: Sacro Señor poderoso
a vuestras plantas mi ruego
viene a buscar el sosiego
como centro de el reposo

[...]

Ángeles: Pon este sagrado escudo
del enemigo a la vista.

Dale la custodia y salen los moros. [f. 32r]

Hazen: Pues nadie hay que nos resista
la acción, ¡soldados, entrad!
y vuestro ardor no redima
sexo ni edad.

S.^{ta} Clara: ¿Dónde infieles,
ciegos vuestro enojo os guía?
Ved a quien todo lo humilla
y su poder vence a todas
las humanas tiranías. [f. 32v]

Y la presencia de la custodia obra el milagro: el enemigo huye despavorido; momento que Valdés Leal recogerá en el lienzo más famoso y espectacular de la serie, *La retirada de los sarracenos* (Fig. 2).

Hazen: ¡A retirar, soldados!
Que aquella mujer divina
nuestros rencores contrasta.

Unos: ¡Al monte!

Otros: ¡A la cumbre!

Vanse los moros. [f. 32v]



Fig. 2. Valdés Leal, *La retirada de los sarracenos*, h. 1652 y 1653. Óleo sobre lienzo. Colección del Ayuntamiento de Sevilla. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valdes_leal-la_retirada_de_los_sarracenos-sevilla.

Lo representado en el lienzo, en su afán de lograr la máxima expresividad teatral, va más allá del texto de la comedia y de la propia historia y presenta la escena como el asedio a una ciudad amurallada.¹⁷ En la pintura, plena de dinamismo barroco, se muestra como un enemigo invisible derrota a las tropas islámicas: soldados en el suelo aplastados por los caballos que caen, tropas en retirada expresando su pavor con amplios gestos dramáticos, asaltantes que se arrojan al vacío desde una elevada escala de asalto... Derrota absoluta y contundente, aun sin mostrar el más mínimo derramamiento de sangre.

Como era previsible, tanto la comedia como la serie pictórica terminan con la escenificación de *La muerte de Santa Clara*. Más espectacular en el teatro, ya que, con la santa agonizante sobre una tarima en el tablado: “*Vajan una Gloria los dos Ángeles, y en lo superior, el Niño y la Niña [Jesús y la Virgen] y San Francisco; y cantan los Ángeles a dúo* [f. 49v].”

Tras un reconfortante diálogo de la santa con los aparecidos celestiales, se produce la muerte y, entonces, en el interior del vestuario comienza un canto a cuatro voces:

¹⁷ El *Flos sanctorum* resuelve la retirada con esta frase: “E luego fueron los enemigos espantados, y tornaron atrás huyendo, y dexaron libre y sin daño el monasterio” [f. 333r].

Música: Ascienda la esfera
 paloma sagrada
 a ver tus divinas
 virtudes premiadas.

*Al principio del 4º bajará un globo de luz que abrirá
 a su tiempo, y en su centro se verá el alma de la
 Santa, y así subirá.* [f. 51r]

Si en la comedia juega un papel principal la partición simbólica cielo/tierra que llevó al desconocido dramaturgo a priorizar el juego dinámico vertical de las tramoyas, los condicionante formales de la pintura correspondiente —de un formato rectangular muy apaisado: 160 x 420 cm; sin modificaciones posteriores— obligaron a Valdés Leal a buscar otra solución que, además, seguía con mayor fidelidad el texto del *Flos sanctorum*.¹⁸ En la zona izquierda del lienzo agrupa a la santa, agonizante en su lecho, rodeada de seis monjas y tres frailes de su orden. Mientras, en el centro de la escena aparecen Cristo, bendiciendo, y María, lujosamente ataviada y coronada, con un gesto de acogida; sus pies descansan en una multitud de cabecitas de querubines. Un cortejo de 17 doncellas coronadas, con ricos vestidos de color blanco y llevando una palma en sus manos avanza desde el extremo derecho de la imagen hacia el lecho de Santa Clara; donde dos de ellas vírgenes extienden un rico cobertor de brocado sobre su cuerpo yacente; todo este cortejo femenino camina sobre nubes.

La significación de lo sagrado que en la comedia se resuelve, principalmente, con la superposición de espacios simbólicos, en la pintura se alcanza con el uso de las convenciones asociadas a la nube y las cabezas angélicas; amén del contraste luminoso entre la oscuridad de los hábitos del grupo franciscano y la blancura luminosa de los vestidos del cortejo femenino. La pintura y el teatro de nuestro Siglo de Oro comparten, y administran a su conveniencia un importante conjunto de convenciones que fácilmente podemos reconocer en los textos dramáticos y en las pinturas de su momento.

El mutuo apoyo entre las dos artes se deja notar, por ejemplo, cuando en muchas didascalias de los textos dramáticos se hace referencia a la pintura (en este caso: “la Custodia, que ha de ser como las que pintan con la Santa”);

18 “...E apenas acabó de dezir aquellas palabras, que comenzaron a entrar muchas vírgines vestidas de vestiduras blancas: y coronadas con coronas de oro acompañando a una vírgen que venía con ellas de tan gran excelencia, que salía de su corona tan grande resplandor, que parecía que era día [...] E inclinándose sobre ella la vírgen bienaventurada [...] mandó a las vírgines que venían con ella que le diesen un manto que traía de gran hermosura y excelencia, y cubrió con él muy honradamente el cuerpo de aquella sancta vírgen...”, f. 333v.



Fig. 3. Valdés Leal, *La ascensión de Elías*, Córdoba, iglesia del Carmen Calzado, h. 1655-1656. Óleo sobre lienzo. Disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ascensi%C3%B3n_de_El%C3%ADas,_de_Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal_\(Iglesia_de_Ntra._Sra._del_Carmen_de_C%C3%B3rdoba\).](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ascensi%C3%B3n_de_El%C3%ADas,_de_Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal_(Iglesia_de_Ntra._Sra._del_Carmen_de_C%C3%B3rdoba).)

pero también, en sentido inverso, cuando los pintores reflejan en sus obras los usos escénicos de su época (tramoyas, nubes, apariencias...). Esta simbiosis ya fue estudiada y proclamada por Pierre Francastel a partir de ejemplos italianos; pero la validez de sus conclusiones se refuerzan con la realidad de nuestro Siglo áureo: "El teatro y el arte son manifestaciones simultáneas y paralelas de un mismo estado del espíritu [...] En cualquier caso no pueden comprenderse el uno sin el otro y sin referencia a los demás modos de expresión del tiempo [...] Todos ellos son lenguajes contemporáneos y en ninguna época se pueden disociar o subordinar en modo alguno uno a otro."¹⁹

Un ejemplo espectacular de representación de la cosmovisión Cielo/Tierra es el gran cuadro principal del retablo de la iglesia del Carmen Calzado, en Córdoba (Fig. 3); que Valdés pintó entre 1655 y 1656. La historia corresponde a la del profeta Elías arrebatado al cielo, que se recoge en el texto bíblico siguiente: "Mientras ellos [Elías y Eliseo] seguían conversando por el camino, los separó un carro de fuego con caballos de fuego, y Elías subió al cielo en el

torbellino. Eliseo lo miraba y gritaba: ¡Padre mío, padre mío, carro y auriga de Israel! Y ya no lo vio más. Entonces agarró su túnica y la rasgó en dos; luego recogió el manto que se le había caído a Elías... [Reyes 2, 2:11-13]"

La didascalía correspondiente a una de las comedias que tratan el asunto: *Representación de la vida y rapto de Elías propheta* (Jaén: Pedro de la Cuesta, 1629), de Matías de los Reyes, describe el funcionamiento de la tramoya; dice:²⁰

*Ha de aver un carretoncillo con sus quatro ruedas, los faldoncillos, y todo él pintado de llamas de fuego. Ha de estar encubierto sin ser visto hasta que Elías se ponga en él de pies; éste se ha de subir por dos quartones que estén en forma de crujía de lo baxo a lo alto del teatro, que llegue a una enramada que estará arriba, que signifique el Parayso, el qual ha de estar cubierto hasta su tiempo con una cortina. Yendo caminando el carro, arrojará el manto a Eliseo, como dizen los versos y, subiendo, suene la música, y descubriéndose el Parayso, salga Henoch, hombre muy antiguo, y con barba muy larga. Cantan la letra a su tiempo.
[...] Cúbrese todo; con música; levántese Eliseo y póngase la capa de Elías [f. 28v]*

La comedia, como el cuadro, recoge lo esencial de la apoteosis del profeta: la subida de Elías a los cielos en un carro de fuego —aunque en el teatro, no se hable de los caballos—; y la caída del manto de Elías que Eliseo acabará poniéndose. La clara diferenciación de los ámbitos terrenal y celestial, así como el dinamismo ascendente de Elías y descendente del manto son patentes en lienzo y tablado. La división espacial en el cuadro está marcada claramente: un gran semicírculo pleno del dinamismo de las llamas naranjas que desprenden los cascotes de los caballos y las ruedas del carro triunfal de Elías, sostenido por el rectángulo de un azulado paisaje terrenal, cuya serenidad únicamente rompe la diagonal del gesto teatral de Eliseo —entre el asombro y la recepción del manto que cae. Ni en la pintura, ni en el texto bíblico sobre Elías, aparece el anciano Henoch (padre de Matusalén).

El cuadro de *Los desposorios de la Virgen y San José* (1657) (Fig. 4), en la catedral de Sevilla, es un buen ejemplo de cómo Valdés Leal sabía desplegar recursos compositivos y expresivos tomados del teatro. Más allá de los angelillos que descienden con rosas y azucenas —habituales en la pintura de la época y de los que se ha hablado anteriormente— o de la paloma que desciende sobre la vara de José —símbolo del Espíritu Santo, que ya desde mucho tiempo antes usaba una tramoya específica para escenificaciones

20 Sobre Elías en el teatro áureo, véase Álvaro Rosa Rivero, "La figura del profeta Elías en el teatro español del Siglo de Oro", RILCE 34.1 (2018) 151-76.



Fig. 4. Valdés Leal, *Los desposorios de la Virgen y San José*, Catedral de Sevilla, 1657. Óleo sobre lienzo. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_Desposorios_de_la_Virgen,_de_Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal_\(Catedral_de_Sevilla\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_Desposorios_de_la_Virgen,_de_Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal_(Catedral_de_Sevilla)).

litúrgicas del Pentecostés o la Anunciación—,²¹ en *Los desposorios* se presenta una distribución del espacio y de los personajes que recuerda a un escenario teatral frente a su público.

La historia principal, con sus protagonistas: la Virgen, San José y el sacerdote, discurre en la zona central de un dilatado espacio arquitectónico que representa el interior del templo. La perspectiva de arcos y columnas, y el menor tamaño de los personajes pintados en último término contribuyen a la sensación de profundidad. Sin embargo, será la gran distancia creada entre los desposados y el espectador —resuelta con una amplia porción de suelo enlosado—, la existencia de un escalón que lo atraviesa en toda la amplitud del lienzo realzando la escena, y el uso del conocido recurso manierista de colocar grandes figuras cortadas por el encuadre del lienzo a modo de público

21 En la catedral de Sevilla, según documentos de 1499 y 1532, durante la representación que se hacía el día de Pentecostés, una paloma del Espíritu Santo y las necesarias lenguas de fuego bajaban desde lo alto, a través de unos alambres, hasta las cabezas de los actores que representaban a la Virgen y a los Apóstoles, que actuaban sobre un “castillo” construido para ello; ver Santaurens, *ob. cit.*, I, 25). Piedad Bolaños recoge este uso en una divertida anécdota: “En otra comedia del *Nacimiento* hecha por Pedro de la Rosa la Navidad del año 1652, se representó el *Misterio de la Anunciación*. Y al decir el que hacía el ángel *Spiritus Sanctus superveniet est*, tenían dispuesto un largo vuelo de una paloma viva; detúvose a la mitad del cordel y moviéndola demasíadamente, para que llegase, excrementó, y a un mismo tiempo dos de la plebe levantaron la voz y con el término menos limpio que se usa, dijeron: “que hace ‘esto’ el Espíritu Santo” (Bolaños, *ob. cit.*, 417).

expectante, lo que determinará el auténtico carácter teatral del cuadro. La expresividad de los gestos de estos espectadores dentro del cuadro y del varón que salva el escalón, como para hacer mutis por el lateral del escenario, multiplican la sensación de encontrarnos ante una escenificación dramática.

En la pintura también aparecen hasta cinco de los candidatos a desposarse con María; todos con sus correspondientes varas que, a diferencia con lo que ocurre con la de San José, no llegarían a florecer. Como personajes secundarios de la trama, el pintor los reparte discretamente entre ambos laterales de la escena, sin que lleguen a competir visualmente con el grupo protagonista. La tradición escrita de los desposorios de la Virgen con San José presenta diversas variantes, todas consideradas apócrifas, que dieron lugar a representaciones icónicas, pero también dramáticas.

Una de estas últimas, el auto sacramental de *Los desposorios de la Virgen o de Nuestra Señora*, de Juan Caxés o Caxesi, parece ser la que se representó en las fiestas del Corpus Christi sevillanas del año 1612.²² Así discurre en esta obra la escena del milagro —la “invención”— de la vara florecida:

El Amor divino [sale] con una vara de la invención de las flores y un ángel. [f. 17r]

[...]

Vato: Mira que Ysacar quejoso
advierte que estás sin vara.

Joseph: Aún de pensarlo me asombro.

Vato: Cortarela de aquel árbol. *Sale el Amor divino
con la vara.*

Amor: Más cerca en su mano pongo
la que yo traigo.

Joseph: Ay Señor,
tomo la vara y propongo
de nuevo mi castidad.

Florece la vara. [f. 18r]²³

La extensión limitada del presente texto hace imposible abarcar la gran cantidad de ejemplos en los que se podría relacionar la pintura de Valdés Leal con el teatro de su tiempo. Sin embargo, no quisiera dejar de explicar el papel

22 Sánchez-Arjona, *ob.cit.*, p. 153. El autor de esta obra y de otros cinco autos, Juan Caxés, era hijo del pintor, grabador y escenógrafo aretino instalado en Madrid, Patricio Caxés; véase Carmen González Román, “Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II”, *Goya*, abril 2010, pp. 100 y 108.

23 BNE, MSS/15216.

que jugó el pintor en la materialización, verdaderamente escenográfica, de la iconografía de la iglesia del Hospital de la Caridad.²⁴

Juan de Valdés Leal contribuyó de manera notable a la plasmación de uno de los conjuntos programáticos más importantes del arte barroco español: la iglesia del hospital de la Santa Caridad, de Sevilla. El responsable del diseño del programa iconográfico del templo fue el comerciante, aristócrata y piadoso varón sevillano, aunque de origen corso, don Miguel Mañara, hermano mayor de la cofradía que sostenía al hospital.²⁵ El paralelismo entre las ideas que subyacen en la compleja imaginería desplegada en el interior del templo y los contenidos de su opúsculo *El discurso de la verdad* —así como de los sermones que allí se predicaban— era bien patente para sus contemporáneos asiduos a la institución caritativa: “... este sentimiento dejó impreso en aquel libro, que compuso y tituló *Discurso de la verdad*, y grabó en la iglesia de la Caridad en tantas pinturas, y jeroglíficos de la muerte, que también expresa en la Regla, en la que dispone que el sermón de cada mes tratará de esta materia de los Novísimos.”²⁶

Don Miguel Mañara ocupó el cargo de Hermano Mayor en 1663, en pleno proceso constructivo del edificio de la iglesia; no es casualidad que en los siguientes años ingresaran en la hermandad varios de los mejores artífices sevillanos, “por su arte para el adorno de nuestra capilla”: Pedro Núñez de Villavicencio y Matías de Arteaga en 1664, Murillo y Bernardo Simón de Pineda en 1665, y Valdés Leal en 1667.²⁷

La participación de Valdés en el discurso iconográfico ideado por Mañara para el interior del templo resultó esencial. Si Murillo pintó los ocho espléndidos lienzos que representaban a otras tantas manifestaciones misericordiosas y caritativas, Valdés Leal materializó los dos que, desde su colocación en el sotocoro del templo, causaron el más fuerte impacto y alcanzaron la mayor transcendencia —tanto por su gran realismo plástico, como por sintetizar

24 Sobre el *Retrato de don Miguel Mañara*, renovador y alma de esta institución, que jugaría, al final de su vida, un papel protagonista en los acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia del teatro en Sevilla, véase Francisco J. Cornejo, “De iconología. El retrato de don Miguel Mañara, por Juan de Valdés Leal”, en *Postrimerías. Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022, 91-105.

25 Francisco Martín Hernández, *Miguel Mañara*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981, 46.

26 Así se deduce de los testimonios que en 1680 hicieron los canónigos Juan Grande Santos de San Pedro y Francisco Domonte y Verasategui, don Carlos Troche, fray Bartolomé de Armas, el licenciado Francisco Caraballo o el marqués de Paradas (*Hispalen. Beatificationis & Canonizationis Ven. Servi Dei Michaelis de Magnara Vicentelo de Leca...* [en it.], S.I., 1749 post, 100-05).

27 Arsenio Moreno Mendoza, “La iconografía de la iglesia sevillana del hospital de la Santa Caridad: Nuevas anotaciones”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 13, nº 26, 2004, 491-92.

de forma genial la esencia del pensamiento de Mañara: los conocidos desde entonces como “Jerogíficos de la Muerte”. También policromó el retablo mayor de la iglesia —la arquitectura de Bernardo Simón de Pineda y las esculturas de Pedro Roldán— haciéndose responsable del cómo es percibido finalmente por sus espectadores; realizó la decoración pictórica al temple de la media naranja, pechinas y muros laterales de la iglesia; y, finalmente, cerró el programa iconográfico con el gran lienzo situado en el coro, en forma de luneto, de *La exaltación de la Santa Cruz*.²⁸ En él se proclama excepcionalmente, a través de la leyenda del emperador Heraclio, un mensaje social —no destinado a la reflexión íntima, como en el resto del programa— mostrando el sometimiento que el poder político debe a la religión; idea que se transluce en los escritos de Miguel Mañara: [Citando una carta de Miguel Mañara:] “Estos hombres [los caritativos], que son la luz del mundo no eran políticos, cuyo Dios es Maquiavelo, sino Christianos, que creen en Jesu Christo Hijo de Dios y estiman más sus palabras que todas las quimeras que pueden levantar todos los estadistas del mundo.”²⁹

El papel jugado por Valdés Leal en la distribución final de la imaginería —y de las inscripciones murales— que plasman el discurso de Mañara en la iglesia de la Caridad está por estudiar. Es probable que fuese un rol determinante si tenemos en cuenta que en esas mismas fechas Valdés Leal y Bernardo Simón de Pineda son citados como los responsables del diseño de todo el gran aparato que la Iglesia y la ciudad de Sevilla organizaron con motivo de la celebración de la subida a los altares del rey castellano Fernando III; así se desprende del texto y grabados (Figs. 5 y 6) de la crónica de Torre Farfán.³⁰ El dominio del lenguaje emblemático y el carácter escenográfico de la disposición visual son rasgos comunes a las celebraciones fernandinas y al programa de la Caridad.

El carácter teatral del retablo mayor de la iglesia de la Caridad ya fue señalado por Orozco Díaz, que lo vinculó con el gusto por lo escenográfico del barroco.³¹ Sin embargo, es su estudio “Sobre la teatralización del templo y la función

28 Sobre las obras artísticas de la iglesia de la Santa Caridad, véase Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla: autoedición, 1980, 46-56.

29 P. Juan de Cárdenas, *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...*, Sevilla: Thomas Lopez de Haro, [1680], 116.

30 “Todas estas Obras, Disposiciones, y Arquitecturas, se fiaron del cuidado de Juan de Valdés, y Bernardo Simón de Pineda, grandes artífices naturales de esta Ciudad, cuya fábrica será su mejor Trompa, y cuyo Ingenio desempeñó la obligación, y el cuidado desta Santa Iglesia.” Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...*, En Sevilla: en casa de la viuda de Nicolás Rodríguez; 1672, 122.

31 Orozco Díaz, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, 129-31.



Fig. 5. Valdés Leal mostrando sus proyectos, aguafuerte en: Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...* (Sevilla, 1672). BUS A 061/107. Foto del autor.



Fig. 6. Valdés Leal mostrando sus proyectos, aguafuerte en: Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...* (Sevilla, 1672). BUS A 061/107. Foto del autor.

religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante” el que nos invita a interpretar el recinto de la iglesia del Hospital de la Caridad como un espacio destinado a que, en el correr de los tiempos, confluyan, se complementen y se fundan en él los mensajes de viva voz del predicador con los visuales de

pinturas y retablos; y todo ello interpretando al unísono una suerte de representación dramática del *Discurso de la verdad* de don Miguel.³²

Aunque parezca paradójico en este personaje, que consiguió la prohibición del teatro en Sevilla durante casi un siglo, Mañara concebía la existencia a través de una metáfora teatral:

Y así dijo muy bien Epicteto, que este mundo era una Comedia, que en él todos somos Farsantes; unos hacen papel de Reyes, otros de esclavos, unos de tullidos y otros de ricos; unos de sabios y otros de ignorantes; unos apenas representan cuatro palabras, otros tienen el papel muy largo, según el autor de esta Comedia les dio: y cada uno lo que debe hacer, es, el papel, que le cupiere con perfección el tiempo que le durare; que el repartir los dichos, y papeles, al Autor solo le toca, que por postre estas figuras, que representamos, se han de acabar; y en quitándolos del tablado de este mundo, todos quedamos iguales, y en polvo, y tierra resueltos: representamos lo que no fuimos, y no somos lo que representamos.³³

Tampoco le hizo ascos al uso de recursos dramáticos, siempre y cuando estos se pusieran al servicio de sus fines religiosos; y en esto coincidía plenamente con la corriente, por entonces en boga, gustosa de la teatralidad de los predicadores desde su púlpito.

Miguel Mañara tenía muy clara cual era su misión, y así lo expresa en la Dedicatoria inicial de su *Discurso de la verdad* (Fig. 7) dirigida a la única autoridad que reconoce, el "Padre Poderoso, Sabio, Inmenso [...] Padre Santísimo":

Humilde llama desde la tierra tu esclavo, deseando solo tu mayor gloria. Comunica Señor tu luz a mis tinieblas, tu sabiduría a mi ignorancia, tu santo Espíritu a mi tibieza, para que, inflamada el alma, que tu criaste y depositaste en el sucio barro de mi cuerpo, desde allí *descubra la verdad a todos los mortales que la tierra habitan*; para que, desengañados, huyan de la tiranía de Babylonia y de su Príncipe el Demonio. Veán la inefable muerte que han de pasar, y el terrible Juicio que les espera.³⁴

El objetivo que Mañara –"el peor hombre que a havido en el mundo", según su propio testamento–, se propuso, no podía ser más ambicioso: descubrir la verdad a todos los mortales a través de su discurso del desengaño de la Muerte. Esa fue la razón por la que diseñó esa máquina persuasiva que es la

32 Emilio Orozco Díaz, "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", *Introducción al Barroco*, vol. I, Granada, 1988, 269-94.

33 Mañara, Miguel, *Discurso de la verdad*, Sevilla: Juan de la Puerta, 1725, 19-21.

34 *Discurso...*, pág. sin numerar; la cursiva es mía.

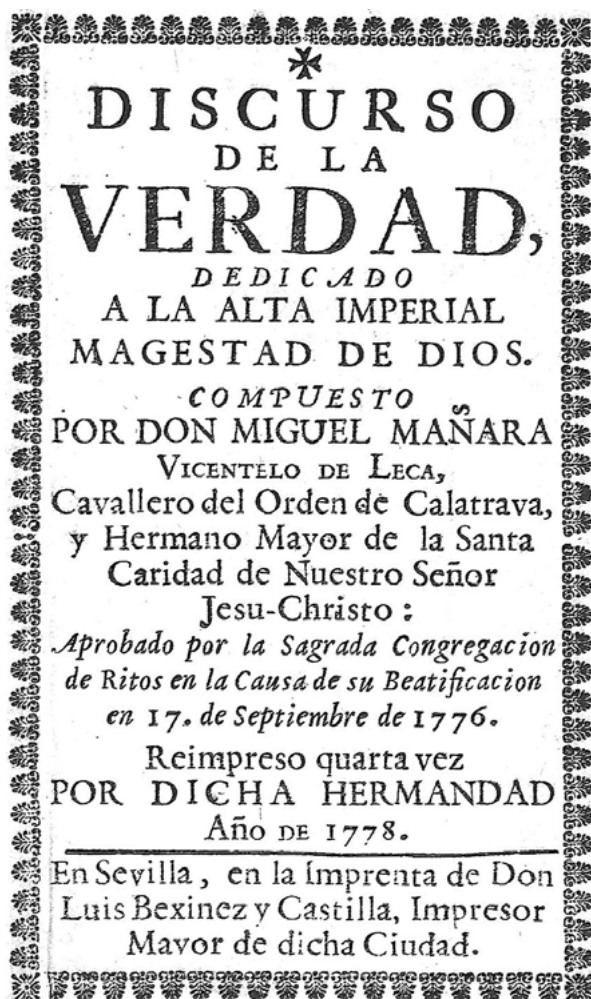


Fig. 7. Miguel de Mañara, *Discurso de la verdad* (Sevilla: Luis Bexinez y Castilla, 1778). Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=6824>

iglesia de la Caridad, para que en ella se oyera, y se viera, ese sermón apocalíptico que atraviesa su *Discurso de la verdad*.

Mañara escribió este *Discurso* pensando en el templo de la Caridad y el programa iconográfico que estaba diseñando. El sermón, para él, debía de actuar de manera simultánea e inseparable de las visiones que lo acompañaran. No es por casualidad que su librito este lleno de esta clase de imperativos: "Miren[...] Mira una bóveda[...] Mira que silencio [...] registra con la vista [...] pon los ojos [...] mírate a ti [...] Vuelve ahora los ojos de la consideración [...] mira..." Y así, hasta otra veintena más de "mira"³⁵. Un verbo "mirar" utilizado con plena consciencia de su significado y de su diferencia con su pariente próximo, el verbo "ver".³⁶

En cuanto al oído, no se suele destacar la importancia del púlpito dentro del conjunto del templo, a pesar de ser éste un elemento fundamental para la propagación doctrinal. El de la

Caridad posee, más allá de su elevado valor artístico, una gran carga simbólica, totalmente coherente con el resto del discurso ideológico e iconográfico: sobre su tornavoz piramidal campea victoriosa la alegoría de la Caridad, grupo escultórico de Pedro Roldán, mientras que, bajo las escaleras de acceso al

³⁵ *Discurso...*, 4, 12, 80, 87, 89, 94, 95, 96, 107, 108, 112.

³⁶ Sobre esta cuestión: Francisco J. Cornejo Vega, "Ver, mirar y admirar: Velázquez y la sevillana "Cofradía de los Mirones", en *Symposium Internacional Velázquez. Actas*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, 59-72.

púlpito y soportando a éste, está la “bicha”, una escultura en caoba, sin policromar, que representa el sometimiento de un feo y desagradable demonio o alegoría del Mal, realizado por Bernardo Simón de Pineda. Más allá de esta variante del arquetipo del Bien vencedor sobre el Mal, hay un elemento singular que conviene señalar: bajo el tornavoz, y fijada a la pilastra en la que está adosado el púlpito, se colocó una bella placa rectangular con decoración de piedras duras en la que con grandes letras capitales se puede leer: “LOCVS / VE / RITARIS”, recordando a los fieles que ese es el lugar desde el cual la Verdad proclama su discurso.³⁷ La placa es, en realidad la hermosa tapa de una mesa que Mañara donó para que, una vez enmarcada con un vistoso marco dorado, muy barroco, hermoseara tan importante lugar.

Buena parte del número y contenido de los sermones predicados desde este púlpito estaban regulados por la Regla de Hermandad de la Santa Caridad, reformada por Miguel Mañara en 1675. A las definidas como “Pláticas de cada mes”, de obligada asistencia para los Hermanos de la Caridad, se las dota de una especial importancia, tanto por su regularidad como por su contenido perfectamente identificado con el *Discurso* de Mañara. Dice así:

Item, ordenamos que todos los postreros días de fiesta de cada mes, se predique una Plática en nuestra Iglesia a todos nuestros Hermanos de los asuntos, que irán referidos, y que por ninguna razón o pretexto se puedan mudar dichos asuntos [...] y así juzgando esta medicina la más eficaz para nuestra salud, pedimos a nuestros Hermanos venideros, no permitan mudar los dichos asuntos; y si lo hicieren, el Señor se lo demande...³⁸

El contenido de las pláticas, que se blindaba de esta manera, aparece en la Regla de la siguiente forma (adviértase el uso reiterativo del verbo pintar referido a la acción del predicador):

Primer asunto de la Muerte [...] pintar el riguroso trance de la muerte... [p. 176]
 Segundo del juicio [...] pintar el gran teatro del día del juicio, sus señales y acabamiento del Mundo... [p. 176]
 Tercero de las penas del Infierno [...] pintar el horrible sitio de aquellas cárceles [del Infierno], y calabozos eternos, sus tormentos, y duración... [p. 177]
 Quarto de la Gloria de la Bienaventurança [...] pintar el sitio, gozo y duración de aquella Bienaventurada patria [la Gloria]... [p. 178]...y en acabándose los quatro meses, volverán a ir alternando de la misma suerte, hasta fin de año. [pp. 178-79]

37 Valdivieso-Serrera, *ob.cit.*, 20, 49-50, 58.

38 *Regla de la muy humilde Hermandad de la Ospitalidad de la S. Caridad de nuestro Señor Jesu Christo; sita en su casa y hospital del señor San Jorge de la Ciudad de Sevilla*, [Sevilla: En casa de Juan Cabeças, 1675, 174-75.

A estas pláticas mensuales hay que sumar las, también reguladas, cuaresmales, todos los martes, destinadas “a los pobres nuestros Hermanos”: “... explicándoles la Doctrina Cristiana, con palabras llanas y claras [...] y acabadas, por aquel rato que han dexado de pedir limosna, se les dé a cada pobre dos quartos...” Y, para los hermanos de la Caridad: “...los viernes a la Oración, se predica la Passión de nuestro Señor Iesu Christo [...] de suerte, que en los dichos Viernes, se comprehenda toda.”³⁹

Así como las misas cantadas, que con sus vísperas, música y sermón se celebraban anualmente en las fiestas de Todos los Santos (en este caso, dos: una para “Hermanos” y otra para “pobres”); las de la Santa Cruz y la de San Jorge, ambas con “adorno de flores y olores y demás cosas necesarias”.⁴⁰

El control de los contenidos de los sermones y pláticas correspondía por Regla al Hermano Prioste: “También le toca combidar los Predicadores para la Quaresma, y los Padres que han de decir las Pláticas de cada mes, embiándoles en un papelito el asunto.”⁴¹

Además, hay que añadir las misas fúnebres celebradas cada vez que fallecía un hermano o su esposa (madre, en el caso de los hermanos sacerdotes) y todas aquellas ocasiones excepcionales, pero no infrecuentes, en las que el púlpito de la Caridad era ocupado por un predicador.

Era el caso de las “misiones generales” que el jesuita Tirso González de Santallana predicó en Sevilla en los años 1669, 1672 y 1679, con las que siempre colaboró don Miguel Mañara y su Hermandad de la Caridad. El P. Tirso predicó desde su púlpito, al menos, dos veces en 1679, una a los pobres enfermos y otra a los hermanos⁴². Sus artes como predicador se decía que eran de tal eficacia que: “...en los últimos tercios del sermón, en que sacaba el Santo Cristo y persuadía la enmienda de la vida..., eran tales las demostraciones de arrepentimiento y dolor que hacía el auditorio, ya con sollozos, ya con bofetadas y penitentes alaridos, con que pedían misericordia a Dios, que ahogaban la voz del orador; y parecía Sevilla una Nínive arrepentida.”⁴³

La alusión al Santo Cristo que el misionero “sacaba” en la parte final de su prédica viene a indicar que el P. Tirso conocía y utilizaba a la perfección las

39 Regla..., 181, 184.

40 Regla..., 91, 93.

41 Regla..., 150.

42 Jesús M. Granero, *Don Miguel Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII). Estudio biográfico*, Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1963, 512.

43 Elías Reyero, *Misiones del M.R.P. Tirso González de Santalla, 13 propósito general de la Compañía de Jesús. 1665-1686*. Santiago: 1913, 568.

“industrias” que los más experimentados predicadores desarrollaron desde el siglo XVI hasta el XVIII.⁴⁴ Éstas consistían en la dramatización del sermón con el apoyo de imágenes plásticas, ya fueran las propias situadas en el templo (a veces cubiertas por cortinas que se descubrían en el momento preciso), ya las que el mismo orador presentaba oportunamente: pinturas con el alma condenada entre llamas, en un lado, y el alma salvada en la gloria, en el otro; una calavera; o la más habitual del crucifijo. En ocasiones representando verdaderos diálogos teatrales —cual titiritero—, por ejemplo, entre la calavera y la cruz.⁴⁵

La necesidad y justificación del uso de estos recursos visuales y dramáticos la sintetizan las palabras de otro jesuita, el P. Antonio de Vieyra, que, además, nos sirven para comprender el porqué del fastuoso programa iconográfico que Mañara, a través de la mano de Valdés Leal y demás artistas participantes, plasmaron en la iglesia del Hospital de la Caridad:

Va un Predicador predicando la Passión, llega al Pretorio de Pilatos, cuenta como a Christo le hizieron Rey de burlas: dize, que tomaron una púrpura, y se la pusieron sobre los ombros, oye aquello el Auditorio muy atento: dize, que texieron una Corona de Espinas, y que se la clavaron en la cabeça, oyendo todos con la misma atención: dize más, que le ataron las manos, y le pusieron en ellas una caña por Cetro: prosigue el mismo silencio, y la misma suspensión en los oyentes. Córrese en este passo una cortina, aparece la Imagen del *Ecce Homo*, veis aquí a todos postrados por tierra, veis aquí a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas, aquí los gritos, aquí los alaridos, aquí las bofetadas. ¿Qué es esto? ¿Qué apareció de nuevo en esta Iglesia? Todo lo que descubrió aquella cortina avia ya dicho el Predicador ya avia dicho aquella Púrpura, ya avia dicho de aquella Corona, y de aquellas espinas, ya avia dicho de aquel Cetro, y de aquella caña. ¿Pues si esto entonces no hizo estruendo ninguno, cómo haze ahora tanto? Porque entonces era *Ecce Homo* oído, y ahora es *Ecce Homo* visto. La relación del Predicador entraba por los oídos, la representación de aquella figura entra por los ojos⁴⁶.

44 Un ejemplo: “Y en algunas Homilias remato con una Cruz, o con palabras, en que el Predicador ferrososo pueda sacar una imagen de Christo crucificado, con que yo he experimentado que se haze mucho fruto, y se derraman muchas lágrimas. Siempre que predicaba fray Alonso Lobo, sacava una Cruz, y hazía grande efeto en las almas. El fin del Predicador ha de ser mover el auditorio, y aprovecharle. Y si con esso se mueve y aprovecha, aunque lo murmuren algunos (que jamás han de faltar) no por esso se ha de dexar...” (Juan Bautista de Madrigal, *Homiliario Evangélico, en que se tratan diversas materias espirituales, y lugares notables de las Escrituras, en grande beneficio de las almas, y reformation de costumbres depravadas, y abusos introduzidos en el mundo*, Madrid: por Luis Sánchez, 1602).

45 Esto ocurre en el “Sermón de la memoria de la muerte”, en la Instrucción 5ª de Fr. Ioseph Gavarri, *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deven saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes; y en especial los Misioneros Apostólicos*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1673. Otros casos en Miguel Ángel Pasqual, *El Misionero instruido, y en él los demás operarios de la Iglesia*, Madrid: Juan García Infançon, 1698.

46 P. Antonio de Vieyra, *El V. P... de la compañía de Jesús, todos sus sermones, y obras diferentes, que de su original Portugués de han traducido en Castellano*, t. I, Barcelona, en María Martí y Juan Pife-

Bibliografía

- Bolaños Donoso, Piedad, "El Coliseo, corral de comedias sevillano: vicisitudes en su segunda etapa (1614-1620)", en Karolina Kumor (ed.), *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al prof. Kazimierz Sabik*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 279-306.
- , "Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión", en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*. Diputación de Almería / Estudios Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 291-370.
- , "Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679), en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, pp. 383-417.
- Cárdenas, P. Juan de, *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...*, Sevilla: Thomas Lopez de Haro, [1680].
- , *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...*, Sevilla: G. Álvarez y Cª, 1874.
- Cornejo, Francisco J., "Ver, mirar y admirar: Velázquez y la sevillana "Cofradía de los Mirones", en *Symposium Internacional Velázquez. Actas*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, pp. 59-72.
- , *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La 'Sacra Monarquía'*, Sevilla: El Monte, 2005.
- , "De iconología. El retrato de don Miguel Mañara, por Juan de Valdés Leal", en *Postrimerías. Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022, pp. 91-105.
- Francastel, Pierre, *La realidad figurativa*, Barcelona: Paidós, 1988.
- Gavarrí, Fr. Ioseph, *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deven saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes; y en especial los Misioneros Apostólicos*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1673.
- González Román, Carmen, "Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II", *Goya*, abril 2010, pp. 99-109.
- Granero, Jesús M., *Don Miguel Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII). Estudio biográfico*, Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1963.
- Hispalen. Beatificationis & Canonizationis Ven. Servi Dei Michaelis de Magnara Vicentelo de Leca...*, S.l., 1749 post.

Interrogatorio por donde se han de examinar... los testigos para la sumaria... acerca de la vida, santidad y virtudes... de Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca..., S.I.: s.n., ca. 1679.

Madrigal, Juan Bautista de, *Homiliario Evangélico, en que se tratan diversas materias espirituales, y lugares notables de las Escrituras, en grande beneficio de las almas, y reformatión de costumbres depravadas, y abusos introducidos en el mundo*, Madrid: por Luis Sánchez, 1602

Mañara, Miguel, *Discurso de la verdad*, Sevilla: Juan de la Puerta, 1725.

Martín Hernández, Francisco, *Miguel Mañara*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.

Moreno Mendoza, Arsenio, "La iconografía de la iglesia sevillana del hospital de la Santa Caridad: Nuevas anotaciones", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 13, Nº. 26, 2004, pp. 489-511.

Muñoz Molina, Antonio, "El tiempo detenido", *Babelia-El País* [en línea] 25/12/2021 [Consultado: 25/01/2022] <https://elpais.com/babelia/2021-12-25/el-tiempo-detenido.html>

Orozco Díaz, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

—, "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", *Introducción al Barroco*, vol. I, Granada, 1988, pp. 269-94.

Pasqual, Miguel Ángel, *El Misionero instruido, y en él los demás operarios de la Iglesia*, Madrid: Juan García Infançon, 1698.

Regla de la muy humilde Hermandad de la Ospitalidad de la S. Caridad de nuestro Señor Jesu Christo; sita en su casa y hospital del señor San Jorge de la Ciudad de Sevilla, [Sevilla:] En casa de Juan Cabeças, 1675.

Reyero, Elías, *Misiones del M.R.P. Tirso González de Santalla, 13 prepósito general de la Compañía de Jesús. 1665-1686*. Santiago: 1913.

Romero de Torres, Enrique, "La patria de Valdés Leal. Documentos inéditos", *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, volumen II, 1912, pp. 81-91.

Rosa Rivero, Álvaro, "La figura del profeta Elías en el teatro español del Siglo de Oro", *RILCE* 34.1(2018) pp. 151-76.

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla: E. Rasco, 1898 (Ed. facsimil. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1994).

Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siecle*, Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

Torre Farfán, Fernando de la, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...*, En Sevilla: en casa de la viuda de Nicolás Rodríguez; 1672.

Valdivieso, Enrique, *Valdés Leal*, Sevilla: Guadalquivir, 1988.

Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla: autoedición, 1980.

Vega, Pedro de la (O.S.H.), *Flos Sanctorum: la vida de nuestro señor Iesu Christo, y de su sanctissima madre, y de los otros sanctos, segun la orden de sus fiestas...*, Sevilla: en casa de Iuan Gutierrez, 1569.

Vieyra, P. Antonio de: *El V. P.... de la compañía de Jesús, todos sus sermones, y obras diferentes, que de su original Portugués de han traducido en Castellano*, 4 tomos, Barcelona, en María Martí y Juan Piferrer, 1734.