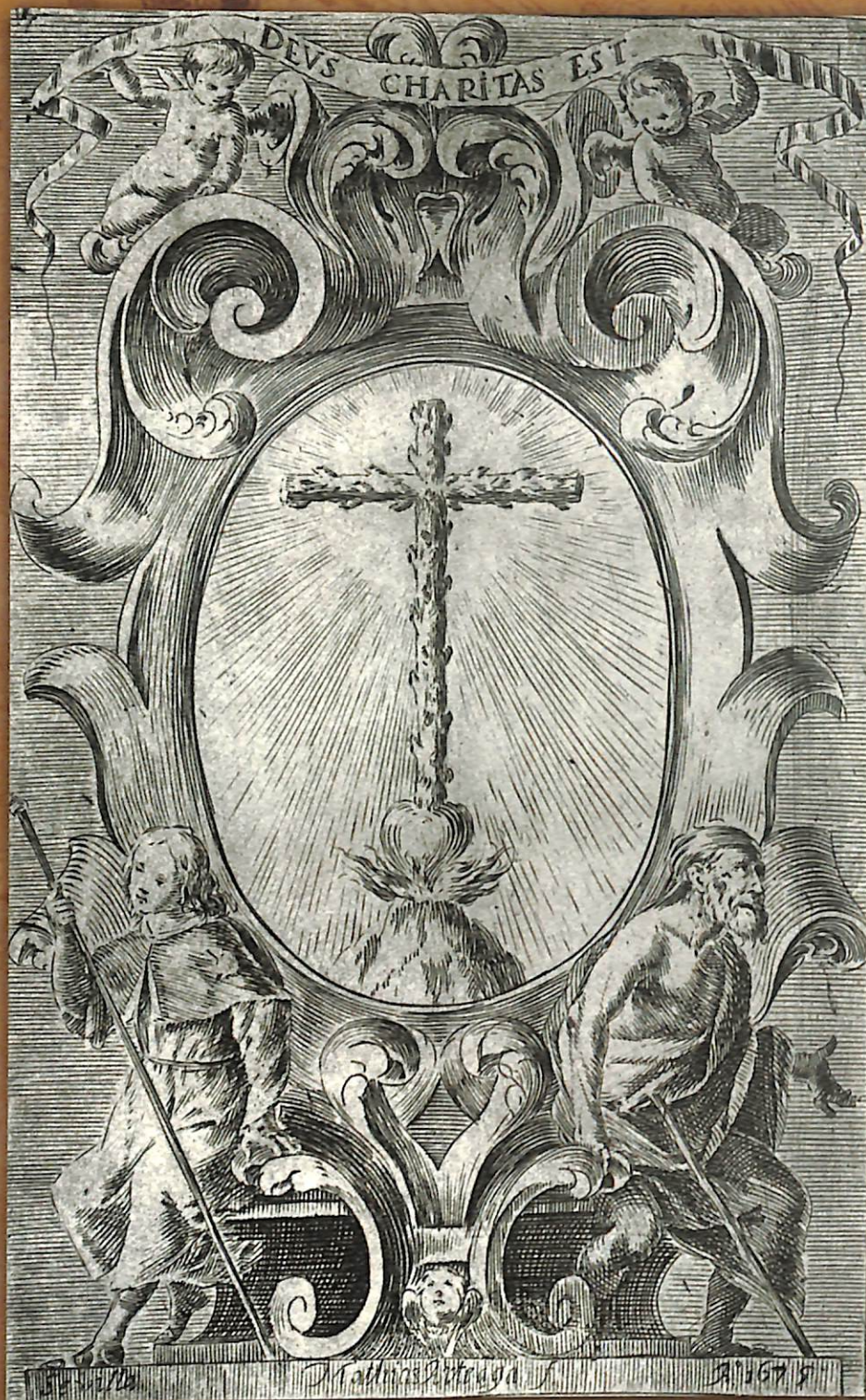


# ESTUDIOS SOBRE MIGUEL MAÑARA

SU FIGURA Y SU ÉPOCA, SANTIDAD, HISTORIA Y ARTE



014051254

B<sup>e</sup>  
Dowac.

José Fernández López  
Lina Malo Lara  
(Eds.)

F/3282

**ESTUDIOS  
SOBRE MIGUEL MAÑARA**

**SU FIGURA Y SU ÉPOCA  
SANTIDAD, HISTORIA Y ARTE**



Sevilla, 2011

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Biblioteca de Humanidades

**ESTUDIOS  
SOBRE MIGUEL MAÑARA**

**SU FIGURA Y SU ÉPOCA  
SANTIDAD, HISTORIA Y ARTE**



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

Coordinador científico: José Fernández López.

Secretaría: Lina Malo Lara.

Autores: AGUADO DE LOS REYES, Jesús; AGUILAR DÍAZ, Jesús; ARANA, Germán; ASENJO PELEGRINA, Juan José; BOLAÑOS DONOSO, Piedad; CAMINO ROMERO, Andrés; CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio; CASTILLO MARTOS, Manuel; CRUZ ISIDORO, Fernando; DEL RÍO MARTÍN, Juan; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José; GARCÍA BERNAL, José Jaime; GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto; MONTERO DELGADO, Juan; NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco; PIVETEAU, Olivier; RAMOS SUÁREZ, Manuel A.; RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Esperanza; ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús; ROS GONZÁLEZ, Francisco S.; SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús; VILA VILAR, Enriqueta; WITKO, Andrzej.

© De la edición José Fernández López y Lina Malo Lara

© De los textos sus autores

Edita: Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla

Printed in Spain. Impreso en España

I.S.B.N. 97884614798-6-NR. 11/18884

Depósito Legal: SE-8454-2011

Producción: GSC (www.gscomunicacion.com)

## ÍNDICE

### PRESENTACIONES

Hermano Mayor de La Santa Caridad. ....	11
José Fernández López, Coordinador Científico .....	13

### CONFERENCIA INAUGURAL

<i>Miguel Mañara y sus biografías. ¿Un imposible Discurso de la Verdad?.</i> Olivier PIVETEAU. Doctor en Literatura Comparada.....	15
---	----

### CONFERENCIA DE CLAUSURA

<i>Evangelizar con los santos.</i> Juan José ASENJO PELEGRINA. Arzobispo de Sevilla.....	43
---	----

### I.- SANTIDAD..... 53

<i>Una alternativa cultural: Miguel Mañara.</i> Juan DEL RÍO MARTÍN. Arzobispo Castrense de España.....	55
--	----

<i>Don Miguel Mañara y Juan Pablo II: dos siervos de Dios al servicio de la Divina Misericordia.</i> Andrzej WITKO. Universidad Pontificia Juan Pablo II de Cracovia .....	65
---	----

<i>La aventura de ser santos.</i> Germán ARANA. Universidad Pontificia Gregoriana de Roma.....	85
---	----

### II.- HISTORIA..... 99

<i>Don Miguel Mañara, un hombre instruido y culto.</i> Enriqueta VILA VILAR. Consejo Superior de Investigaciones Científicas .....	101
---	-----

<i>Espiritualidad y cultura escrita en la Sevilla del siglo XVII: a propósito del Discurso de la Verdad de Miguel Mañara.</i> Carlos Alberto GONZÁLEZ SÁNCHEZ. Universidad de Sevilla.....	127
---	-----

<i>Las ediciones del Discurso de la Verdad en el siglo XVII. (con nuevos datos sobre una edición desconocida: Jerez. Juan Antonio Tarazona, 1678).</i> Juan MONTERO DELGADO. Universidad de Sevilla .....	147
--	-----

<i>Miguel de Mañara y el gobierno pastoral del Arzobispo don Ambrosio Spínola: las misiones jesuitas de la cuaresma de 1672.</i> José Jaime GARCÍA BERNAL. Universidad de Sevilla .....	161
--	-----

<i>La ciudad-Babilonia desengañada y santificada: la misión sevillana del jesuita. Tirso González bajo el arzobispado de Antonio Paino (1669).</i> Antonio GONZÁLEZ POLVILLO. Universidad de Sevilla .....	185
<i>La figura de don Miguel Mañara en la Hermandad de la Santa Caridad de la ciudad de Málaga.</i> Andrés CAMINO ROMERO. Doctor en Historia .....	205
<i>El saber científico en la época de Miguel Mañara.</i> Manuel CASTILLO MARTOS. Universidad de Sevilla .....	225
<i>Pobreza y asistencia en la Sevilla del Barroco.</i> Juan Ignacio CARMONA GARCÍA. Universidad de Sevilla.....	245
<b>III.- ARTE.....</b>	<b>263</b>
<i>El arte del bordado y los paños mortuorios de las Sacramentales y de la Santa Caridad de Sevilla.</i> Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ. Universidad de Sevilla.....	265
<i>Estética y significado de los objetos ricos representados en las pinturas de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad.</i> María Jesús SANZ SERRANO. Universidad de Sevilla.....	291
<i>"Cumplir con Dios o con el mundo". Un dilema en la vida de Sevilla, el día de la inauguración de de la iglesia de la Santa Caridad.</i> Francisco NÚÑEZ ROLDÁN. Universidad de Sevilla.....	307
<i>La fama de Murillo y las copias de los lienzos del Hospital de la Santa Caridad.</i> Francisco S. ROS GONZÁLEZ. Universidad de Sevilla.....	321
<i>Patrimonio, reputación y honra. Vivir y morir noblemente en Sevilla. El caso de Tomás y don Miguel de Mañara.</i> Jesús AGUADO DE LOS REYES. Universidad de Sevilla .....	353
<i>Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedias sevillanos (1679).</i> Piedad BOLAÑOS DONOSO. Universidad de Sevilla.....	383

<b>IV.- APORTACIONES PRESENTADAS A LAS JORNADAS .....</b>	<b>419</b>
<i>Arte y liturgia: los ornamentos sagrados en la Sevilla de Miguel Mañara (1627-1672).</i> Jesús AGUILAR DÍAZ. Universidad de Sevilla.....	421
<i>La Santa Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Aproximación a su historia y patrimonio artístico.</i> Fernando CRUZ ISIDORO. Universidad de Sevilla.....	435
<i>La figura de Miguel Mañara en la obra de Cuatro Pintores de Historia sevillanos del siglo XIX.</i> José FERNÁNDEZ LÓPEZ. Universidad de Sevilla .....	463
<i>La figura infantil en el templo del Hospital de la Santa Caridad: aportaciones a su estudio iconológico.</i> Escardiel GONZÁLEZ ESTÉVEZ. Universidad de Sevilla.....	477
<i>La fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.</i> Manuel Antonio RAMOS SUÁREZ. Doctor en Historia del Arte .....	493
<i>Retratos del siglo XIX y XX en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.</i> Carmen RODRÍGUEZ SERRANO y Esperanza RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ. Universidad de Sevilla .....	511
<i>La muerte de Cristo en la pintura flamenca del Quinientos en Sevilla.</i> Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ. Universidad de Sevilla .....	523

# LA FIGURA INFANTIL EN EL TEMPLO DEL HOSPITAL DE LA SANTA CARIDAD: APORTACIONES A SU ESTUDIO ICONOLÓGICO

Escardiel González Estévez  
Becaria de Investigación.  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** Este trabajo analiza desde el punto de vista iconológico la trascendencia de la figura infantil en diversas obras de la iglesia del hospital de la Caridad, poniéndola en relación con el pensamiento y la espiritualidad de Mañara a través de las fuentes escritas. Se tratan desde los originales motivos yeseros de angelotes despreocupados hostigando a monstruosas figuras, hasta la misteriosa imagen del niño que ordena guardar silencio en el retrato de Mañara; pasando por los infantes murillescos o los relativos a las alegorías de la Caridad que se reparten por la institución.

**Palabras clave:** niño, figura infantil, iglesia del Hospital de la Caridad, Mañara, yeserías, Murillo, alegoría de la Caridad.

**Abstract:** This work analyses from an iconological point of view the transcendence of the infantile figure on different works of Charity Hospital Church, getting in touch with the thought and the spirituality of Mañara through written sources. We study original plaster motifs of carefree angels whipping monstrous figures, to the mysterious image of the child ordering to keep silence in Mañara's portrait; Murillo's children or those related to the Charity's allegories that are scattered over the institution.

**Key words:** child, infantile figure, Charity Hospital Church, plasters, Charity's allegory, Mañara, Murillo.

La enjundia de las obras y la profundidad del programa decorativo de este templo han motivado una continuada exégesis por parte de la historiografía del arte. En ello, los análisis iconográficos e iconológicos se han sucedido, acaparando los "Jeroglíficos de la muerte y salvación" buena parte de la atención, desde que Guichot comenzara en 1930<sup>1</sup>. Poco puede añadirse a los aquilatados estudios de Gállego<sup>2</sup> o Brown<sup>3</sup>, pero, la inagotable riqueza iconológica de este conjunto y la poderosa atracción que siempre ha ejercido y ejercerá siguen invitándonos a acometer nuevas reflexiones que contribuyan a mejorar el conocimiento sobre el complejo desarrollo de su programa. Con tal objetivo planteamos un análisis iconológico acerca del despliegue del que la figura infantil goza en este conjunto decorativo, comenzando por ofrecer una explicación a un motivo yesero tan original como desapercibido: los *putti* fustigadores de monstruosas figuras que recaman los entablamentos del antepresbiterio (fig. 1).



Fig. 1. Yaserías de la cornisa del antepresbiterio. (Detalle)

El complejo fenómeno artístico de la yesería ha sido objeto de estudio desde Kubler<sup>4</sup> y Bonet<sup>5</sup>, quienes ya lo destacaron como una peculiaridad de la arquitectura barroca andaluza. Se ha acometido un análisis en relación a su técnica, fuentes, diseño y, especialmente, a su evolución, poniendo de relieve los interrogantes que aún ensombrecen dicho punto y concluyendo su destacada contribución a la atmósfera envolvente que siempre buscó el estilo en pos de su elaborada estrategia suasoria<sup>6</sup>. El profesor Piñol profundizando en este fenómeno, ofrece una interpretación de

1 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Los famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal, de 1672*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Rodríguez, 1930.

2 GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1972.

3 BROWN, Jonathan, "Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville" en *The Art Bulletin*, vol. LII, nº 3, 1970, pp. 265-277; *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton, University Press, Princeton, 1978.

4 KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, vol. XIV, Madrid, 1957, pp. 36-40.

5 BONET CORREA, Antonio, *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978, p. 39.

6 Véase: QUILES GARCÍA, Fernando, "Introducción al estudio de la yesería barroca", en MORALES FOLGUERA, José Antonio, *Del clasicismo al Barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005; PLEGUEZUELO, Alfonso, "A carne y cuero". Ornamento y simulacro en la arquitectura barroca sevillana», *Teatro de grandezas, Andalucía barroca*, Sevilla, 2007, pp. 43-61; MORALES JIMÉNEZ, Alfredo, "Yaserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos" en

MORALES JIMÉNEZ, Alfredo, *Congreso Internacional de Andalucía barroca: actas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008-2009.

cariz sociológico apuntando que el magma decorativo barroco, del que la yesería es componente fundamental, se contrapone al raquitismo ornamental propugnado por los preceptos protestantes como modo de reafirmación católica<sup>7</sup>. Se ha resaltado el dúo de excepción que forman la iglesia del Hospital de la Caridad junto con la de Santa María, la Blanca dentro de la exigua pero espectacular muestra de la yesería hispalense, que se prolongará con las pinceladas de la iglesia del Convento de los Terceros y el oratorio del Palacio Arzobispal, lo que ha llevado a otorgar el apelativo de "dorado" al periodo comprendido entre 1649 y 1679.

El estudio concerniente a los motivos que salpican los conjuntos yeseros apenas ha suscitado, sin embargo, un interés meramente formalista, y siempre con relación a las fuentes gráficas. Salvo contadas excepciones, no ha existido la menor inquietud por tratar los aspectos relativos a su interpretación y significación<sup>8</sup>. Se ha minusvalorado, de esta forma, la contribución que tal materia puede brindarnos para la comprensión de un programa iconográfico y, por tanto, para el sentido de una obra, más si cabe, en una iglesia donde la alegoría juega tan relevante papel.

Las labores yeseras que recorren el interior de la iglesia de San Jorge han sido objeto de atención en cuanto a su autoría, motivada por la atracción que el brillante *équipe* ejecutor de las obras siempre ha despertado. Las hipótesis oscilan entre los diversos artistas implicados en el proceso y las diferentes disciplinas, habida cuenta de la ausencia de documentación y la interdisciplinariedad que la yesería posibilita. Parece seguro que la ejecución material hubiese sido llevada a cabo por un tallista, entallador o un maestro albañil: Pineda, Roldán, los hermanos Borja o alguno de los maestros mayores<sup>9</sup>; en su diseño podrían haber intervenido además de estos, maestros mayores anteriores o el versátil Valdés Leal. Cronológicamente, cabe situarlas en torno a 1670, año de conclusión de la capilla mayor y la sacristía, y de la colocación de los lienzos de Murillo. A pesar de que el cuerpo de la iglesia figura como concluido el 12 de junio de 1667, el análisis morfológico apoya una datación retrasada hasta la ultimación de los detalles, como se desprende de la turgencia que la técnica logró en su desarrollo. De esta progresiva exuberancia da buena cuenta la obra presente, constituyendo el punto álgido en su tipología, la de "tallas enteras", pues no existe modelo que alcance semejante tamaño. Su visión evoca las palabras de Torre Farfán: "floridos atrevimientos del artificio"<sup>10</sup>, pero no solo por su espectacularidad material, sino también, por su faceta simbólica.

7 Esta tesis se desarrolla en GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII-XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 105-112.

8 RECIO MIR, Álvaro, "Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación", en ARANDA, Ana M<sup>a</sup>, *Barroco iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Giralda, Sevilla, 2000.

9 Atendiendo a la cronología, puede proponerse Esteban García, quien ocupó la maestría de la fábrica entre 1669 y 1681, según el profesor CRUZ ISIDORO, Fernando, "Don Miguel de Mañara, impulsor de la construcción de la iglesia y el Hospital de la Caridad", en Miguel Mañara, *espiritualidad y arte en el Barroco sevillano (1627-1679)* cat. exp., Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2010, p. 56.

10 TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de S. Maria la Blanca...*, Iuan Gomez de Blas, Sevilla, 1666.

Hemos de partir, pues, de la premisa de que lo decorativo no es simple anécdota y entender que los elementos de apariencia con dicho valor ornamental necesitan una segunda lectura que trascienda lo meramente descriptivo<sup>11</sup>. Es la vía reclamada por el “acabado maquillaje” de nuestra arquitectura, compuesto por diseños tan “bizarros” como los que bordean los entablamentos correspondientes al tramo de la cúpula que aquí estudiamos. No se trata simplemente de juguetones angelotes niños y monstruosos ejemplares zoomorfos que sirven de marco a una cartela; no es solo un vistoso revestimiento de yeso, un “cuero” recubriendo una “carne”. Es comprensible que con tal concentración de obras maestras y la tradicional desestimación hacia la carga simbólica del ornamento, tales motivos hayan pasado desapercibidos. Pero no parece que en un programa tan finamente hilado como el de la Caridad su diseñador pudiese dejar detalle alguno al albur en la elucubración de un sermón iconográfico con tal profundidad.

El tema de angelotes hostigadores de monstruos puede rastrearse en diseños manieristas nórdicos muy vinculados al grutesco, como ocurre con la mayoría del repertorio yesero<sup>12</sup>. Tanto Durero (fig. 2) como Dietterlin (fig. 3), cuya influencia sobre la arquitectura sevillana ha sido recientemente demostrada por el profesor Falcón<sup>13</sup>, elaboran composiciones similares. Se trata de diseños con diversidad de fauna, desde delfines a leones, sin faltar los engendros fantásticos; pero siendo el tipo de *putto* constante, tanto por su morfología, como por lo artificioso de las posturas; rasgos todos recogidos en la composición que aquí venimos analizando. El morfema de dos *putti* sobre fieras afrontados dejando al centro un elemento artesanal también puede encontrarse en orlas librescas, como la que enmarca el retrato de Jerónimo de Chaves en su *Cronographia*, editada en Sevilla en 1554<sup>14</sup>.



Fig. 2. Grabado de Alberto Durero. (Detalle)

11 Véase MÜLLER PROFUMO, Luciana., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.  
 12 Véase BERLINER, Rudolf, *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Labor, 1928: lám 5, 29, 65, o 67; DIETTERLIN, Wendel., *Architectura*, Weisbaden, 1983: lám 107, 115, 122, 159, 193 o 199.  
 13 FALCÓN, Teodoro, “Influencia de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana”, *Laboratorio de Arte*, 21, 2008-2009, pp. 117-134.  
 14 GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español: siglos XV, XVI y XVII*, Valladolid, Institución de Simancas, 1984, p. 156.

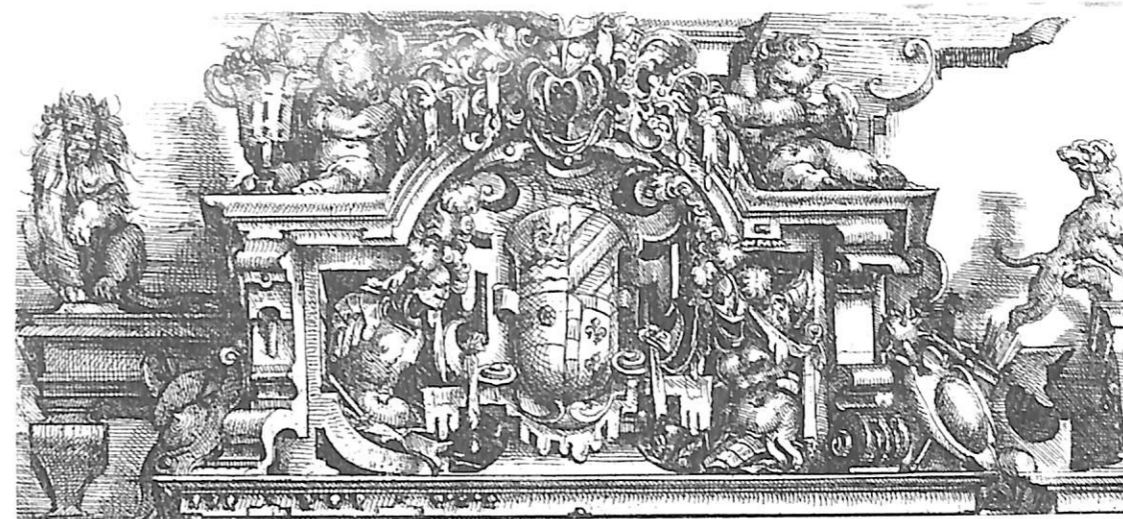


Fig.3. Grabado de Dietterlin. (Detalle)

Pero como todo motivo renacentista la profundidad de sus raíces ahonda hasta la Antigüedad. Las alusiones al carácter guerrero de Eros son antiguas, del mismo modo que aquellas en las que el dios griego domina a dioses y hombres<sup>15</sup>. Estas se reflejan sobremanera en el terreno artístico como demuestra la ingente cantidad de ejemplos donde Eros o Cupido cabalga o domeña a diversos animales<sup>16</sup>, como en un skyphos procedente de Boscoreale (fig. 4), donde un león y un elefante son importunados. Plinio también nos refiere un grupo estatuario de una leona hostigada por amorcillos, cuyo autor es Arcesilao. Se recupera el motivo para la emblemática barroca de tema amoroso con base en la obra de Ovidio, como revelan las interpretaciones de Daniel Hensius, donde el grabado aparece acompañado de la leyenda “El amor que todo lo vence”<sup>17</sup>. Una imagen afín la encontramos en el Hércules niño estrangulando a las dos serpientes enviadas por Hera que, entre muchos, Séneca nos refiere: *Numquid immunis fuit infantis aeta. Monstra superavit prius quam nosse posset*<sup>18</sup>. Este infantil Hércules que se acoge al tópico del *puer senex*, ya como hombre virtuoso seguirá enfrentándose a maléficos monstruos, argumento tratado tanto en la fábula pagana (Cadmo) como en las narraciones cristianas (San Miguel, San Jorge o Daniel). También el Antiguo Testamento emplea un motivo similar, aquí con sesgo mesiánico: “el becerro, y el león, la oveja, andarán juntos, y un niño pequeñito los conducirá” (Isaías, XI, 6); “Y el niño de teta se divertirá sobre la cueva del áspid, y el destetado meterá su mano en la caverna del basilisco” (Isaías, XI, 8). En una obra que tendremos ocasión de evocar largamente, el jesuita Juan Bonifacio también trata este último

15 BOARDMAN, John, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Fondation LIMC, Zurich, Artemis Verlag, 1981-2009, III, 1, p. 852. Tibulo III 6.13-17, por ejemplo escribe: “... aquel (sic. Baco) venció a tigres armenios y rubias leonas y otorgó serenos corazones a los indómitos. Estas cosas y aún mayores las puede Amor”.  
 16 *Ibid.*, t. III, 2, pp. 618-1042.  
 17 Sebastián, Santiago, *La mejor emblemática amorosa del Barroco*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2001, p. 25-27, lám. 1. Añade: “He visto a quien podía frenar al león: He visto al que sólo puede domar los corazones: Amor”.  
 18 FITCH, J. G., *Seneca. Hercules, Trojan women, Phoenician women, Medea, Phaedra*, Cambridge, Loeb Classical Library, 2004.



tema en el punto tercero del capítulo segundo "Sobre la mansedumbre de ciertas bestias con los niños", citando el caso del delfín, el elefante o león, concluyendo que "esta edad mueve a la misericordia incluso a las bestias monstruosas"<sup>19</sup>.



Fig. 4. Skyphos procedente de Boscoreale, M. Louvre.

En este sintagma angelote-monstruo encontramos pues dos elementos contrapuestos de honda significación y amalgamada ascendencia. El primero, también susceptible de considerarse amorcillo o *putto*, es un *topos* común desde su nacimiento en el ámbito donatelliano del Quattrocento<sup>20</sup> hasta el paroxismo de las manifestaciones barrocas. Morfológicamente es una figura de piernas cortas siempre en movimiento, brazos rollizos y rostro sonriente<sup>21</sup>. Presenta las características inherentes a todo niño como son la personificación de la inocencia, representada también por la desnudez y el carácter alegre y juguetón que le confiere esa palpitante vitalidad. Para Chastel es una "figura donde se confunden rasgos del niño, del ángel y del Cupido"<sup>22</sup>, pero que no es propiamente ninguno de los anteriores; es una creación renacentista un tanto ambigua a caballo entre lo terreno y lo sobrenatural, portadora de consideraciones en torno a la vida y la muerte.

Se trata de uno de los más felices ejemplos de la fusión entre la mitología pagana y la religión cristiana, en este caso posibilitada por la intercambiabilidad semántica entre el Cupido antiguo y el *putto*<sup>23</sup>. Pero si pasó a engrosar la nómina de motivos paganos manipulados con fines cristianos fue, sin lugar a dudas, por la asociación que, en origen, mantenía con la idea de *virtus*<sup>24</sup>. Y es que para Roma, según Veyne, "la infancia es una edad que se enmascara para su embellecimiento a fin de hacerle encarnar una visión ideal de la humanidad"<sup>25</sup>, pues el niño se

asocia a la paz y a la ausencia del mal y aparece, a menudo, ligado a la sacralidad, la pureza o la piedad. La propaganda política imperial se apropiará de tal noción para usarla como tema dinástico, expresándola en imágenes, sobre todo en la numismática, que asocian los niños a las virtudes personificadas: *pietas*, *concordia*, *felicitas temporum*,...<sup>26</sup>. Concepto análogo va a contener el Evangelio, que idealiza la infancia de espíritu en numerosas ocasiones, como señalaremos a lo largo de estas páginas.

La identificación "*putto-virtud*" se encuentra en el modelo que aquí estudiamos, reforzada por la contraposición a otro tándem como es el de "monstruo-vicio" o "monstruo-pecado", este largamente difundido. La antítesis queda así establecida, derivada de la significación positiva que se adjudica a la figura del querube o niño, y aquella de signo contrario emanada de las figuras de animales monstruosos. Las creaciones zoomórficas que aquí se representan difícilmente encajan con los convencionales especímenes híbridos, pues su fisionomía no corresponde a la imagen tradicional del grifo o el basilisco. Uno de ellos presenta rasgos leoninos de largo pelaje, mientras que el otro se caracteriza por los de ave, con pico aguileño y plumaje; ambos provistos de grandes garras con las que asirse al entablamento. Sus quiméricos rostros adquieren signos de trágica angustia ante el aparentemente inocuo juego de los angelotes. En cualquier caso, se insertan en la tradición del bestiario medieval, que se encargó de popularizar tan aterradoras criaturas merced a su facultad para encarnar vicios, mismo objetivo que aquí se plantea.



Fig. 5. Portada Emblemata Regio Política. (Detalle)

La representación iconográfica de la Virtud muestra, por su parte, el mismo esquema: una figura, en este caso femenina, ejerciendo dominio sobre otra que alegoriza el mal; un conflicto entre contrarios, que se salda con la humillación del Vicio por la Virtud, como fuera concebido por Prudencio en la *Psicomachia*<sup>27</sup>. Puede apreciarse una imagen significativa al respecto en el frontispicio de una de las joyas de la literatura emblemática, la *Emblemata Regio Política* de Solórzano Pereira (Madrid, 1652) (fig. 5), dirigido al gobierno del Estado, que ejemplifica el gusto por el símbolo de nuestro barroco. Sobre el basamento que sostiene la alegoría de la Fe, se incluye una figura femenina representando la virtud que

19 BONIFACIO, Juan, *Christiani pueri institutio adolescentiaeque perflugium*, Burgos, ap. Philippum Iuntam, 1588, pp. 105-107.

20 PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 220-221: "Gracias a Jacopo Della Quercia y Donatello se multiplica hasta el punto de que al Quattrocento se le ha llamado, medio en broma, medio en serio, "la era del putto". Desde ese momento inundará todas las artes, ya sean "bellas" o "aplicadas", hasta la extinción de la tradición barroca en el s. XIX".

21 STUVERAS, Roger, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, Latomus, 1969.

22 CHASTEL, André, *Arte y humanismo en la época de Lorenzo, el Magnífico*, Madrid, 1982, p. 80.

23 MÜLLER PROFUMO, Luciana, *op. cit.*, p. 166.

24 CHASTEL, *op. cit.*, p. 80.

25 VEYNE, Paul, "El Imperio romano", en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges, *Historia de la vida privada I. Del imperio*

*romano al año mil*, Madrid, Taurus, p. 33.

26 NÉREUDAU, Jean-Pierre., *Être enfant à Rome*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 131-135.

27 Prudencio recoge el testigo de Tertuliano en *De Spectaculis*, 29, pero sobre todo de San Pablo en la Epístola a los Efesios (Ef 6,11) que ha de considerarse como el origen primero del tema. El punto de partida para la iconografía se sitúa, sin embargo, en las ilustraciones del texto prudenciano que se extiende desde el s. V con particular desarrollo en la escultura gótica. Véase: DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los Santos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 384.

pisotea al león, símbolo de la fuerza, y ataca con una maza a la hidra policéfala, el pecado. Una filacteria sobre la escena reza: "DOMAT OMNIA VIRTUS", la virtud que todo lo doma, que todo lo domina; nada hay tan fuerte que no acabe por claudicar ante la virtud, ni la más pecaminosa e infame de las vivencias, como a sí mismo se atribuye Mañara.

Torvas criaturas que encarnan el vicio y el mal, como la pavorosa bicha del púlpito de B. S. de Pineda, que se estremece bajo el peso de la palabra de Dios, siguiendo el esquema medieval de animales constreñidos por elementos estructurales de significación positiva. Animales que encarnan los pecados, como los pintados por Valdés en la balanza de *Finis Gloriam Mundi*; contraponiéndose a los objetos significantes de la virtud. La simbología del pecado y del vicio encerrada en figuras zoomórficas y monstruosas era para Mañara no sólo bien conocida, como lo era para la mayoría de la sociedad barroca, incluso la menos instruida sino, además, empleada de forma abierta y vehemente, como demuestra su *Discurso de la Verdad*: "O malditos hijos de Baál, no sois vosotros israelitas de corazón simple y recto, sino hijos del Demonio, ministros de Babilonia, y doctriñeros de Bercebú, y pervertidores de la doctrina de Jesucristo" (cap. XXV). En este pasaje emplea dos de los nombres de origen veterotestamentario utilizados para referirse al mal y al demonio: Baal y Bercebú (Belcebú o Beelzebub). Tales líneas ejemplifican el rigorismo moral de Mañara que ve en la sociedad de su tiempo "como compuesta no sólo de hombres y mujeres lanzados al vicio, sin miedo a parecer viciosos, sino también de falsos virtuosos"<sup>28</sup>. Demoníacas criaturas componiendo el ejército de Babilonia, símbolo del mundo sometido a la influencia del maligno, bajo el que Mañara también obró si atendemos a su confesión. Este, siguiendo la glosa ignaciana, contrapone la bandera de Lucifer a la de Cristo, estableciendo, de nuevo, el antagonismo entre el bien y el mal, entre la virtud y el pecado.

Si se acude a la imagen del animal monstruoso para metaforizar el mal, el pecado y el vicio nada más apropiado para plantear una relación antitética que la pulcritud de espíritu ejemplarizada por la infancia. Sólo en tal edad puede atribuírsele al hombre inocencia y pureza, estados que tienen la facultad de aproximarnos a Dios; no en vano, el alma ha sido representada convencionalmente en el cristianismo como un niño. En el mismo Evangelio se ensalza a la infancia repetidamente: "Dejad que los niños vengan conmigo, y no se lo impidáis, porque de los que son como ellos es el Reino de Dios. En verdad os digo: quien no reciba el Reino de Dios como un niño no entrará en él". (Mc 10, 13-16, Mt. 19, 13-15, y Lc 18, 15-17); se defiende: "Guardaos de despreciar a uno de estos pequeños, porque os digo que sus ángeles en los cielos están viendo siempre el rostro de mi Padre" (Mt. 18, 10). Jesús nos insta a hacernos niños como vía para alcanzar el Reino de Dios, y no será la única vez: "Si no os convertís y no hacéis como los

28 CARO BAROJA, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978, p. 147. En referencia al cap. XXIV.

niños, no entraréis en el Reino de los Cielos. Pues todo el que se humille como este niño, ese es el mayor en el Reino de los Cielos" (Mt. 18.1-5).

Ya en el s. XVI, personalidad tan preclara como la de Erasmo abordará largamente el tema, dedicándole varias obras, entre ellas la que pasa por ser el primer libro del erudito publicado en cualquier lengua vernácula: *Tratado del Niño Jesús y en loor del estado de la niñez*, y publicado en Sevilla por vez primera en 1516<sup>29</sup>. Este sermón, incluido en la corriente de la *devotio moderna*, se erige en punto de partida para la devoción al Niño Jesús (y otras devociones infantiles), tan extendida en el Barroco. Vale la pena desgajar unas líneas para así comprobar la influencia del pensamiento erasmiano que, siguiendo el Evangelio, va a moldear la noción de niño: "en la edad pueril está latente una cuasi ingénita bondad y como una sombra e imagen de inocencia [...] el pudor es el más exquisito guardador de su inocencia; virgen de vicios el ingenio [...] tiene un no sé qué que le hermana con los espíritus haciéndole de su propia familia. No sin razón todas las veces que los ángeles se muestran a los ojos mortales, ofrécese bajo apariencias pueriles"<sup>30</sup>. No menos hermosas palabras le dedica el jesuita Juan Bonifacio, en su *Christiani pueri institutio adolescentiaeque perfugium* (Salamanca, 1576), primer libro español publicado en China (Macao, 1588) y texto obligatorio de los colegios jesuíticos: "Los niños son las flores de la humanidad, lo más puro y delicado de ella. ¿Quién no se conmueve a la vista de un niño? Miradlo con atención. ¿No os dice nada la pureza de sus ojos, la dulzura de su voz, lo apacible de su semblante? ¿Hay algo más hermoso en la naturaleza que esa frente serena y esas mejillas arreboladas por el pudor? Esa linda cabecita, esos rubios cabellos, esos ojos grandes y hermosos, ¿son acaso los de un criminal? Y advertid que esa hermosura exterior no es más que un débil reflejo de la hermosura de su alma. Acercaos a él; preguntadle qué hace, a dónde va, cómo se llama, y veréis con qué ingenuidad os responde. Su lenguaje desprovisto de todo artificio y disimulo es como un espejo tersísimo en el que se manifiesta por entero su corazón noble, puro, recto, desinteresado..."<sup>31</sup>. Ambos volúmenes comparten, aparte de condiciones editoriales exclusivas, los ideales humanistas del Siglo de Oro español, bajo los que Mañara creció.

La niñez es, pues, alabada, desde el mismo Jesucristo hasta los más insignes moralistas del s. XVI como estado de inocencia y pureza al que los adultos deben aspirar, como actitud ejemplarizante en la vida del cristiano. Erasmo lo expresa claramente: "la puericia en que Dios se complace no es la de los años, sino la

29 ERASMUS, Desiderius, *Sermón del Niño Jesús...*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 479-490. También existe una edición individual de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1969. El *Sermón* o *Tratado* circuló ampliamente, primero exento, tal como está en sus primeras ediciones de 1516 a 1523, y luego como apéndice al programa meditativo y oracional que implica la *Imitatio Christi*, con al menos cuatro ediciones entre 1526 y 1528.

30 Erasmus, D., *Sermón...*, p. 483.

31 Citado por OLMEDO, Félix G., *Juan Bonifacio y (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo, 1939, p. 100-103. Véase también: VERGARA CIORDIA, Javier, "Juan Bonifacio y su *Christiani pueri institutio adolescentiaeque perfugium*", *Perficio*, vol. XXVI, n.º1, 2006, pp. 27-62.

de los ánimos"; y es que "el cristianismo no es otra cosa sino un tornar a nacer, un volver a ser niño [...] Grande es el estado de la niñez en que Jesús tomó tanta complacencia."<sup>32</sup> Del mismo modo que la niñez es un dechado para el cristiano, lo son las virtudes, entre ellas la principal, la Caridad. En su representación los pequeños también poseen un papel fundamental al compartir protagonismo con la figura femenina de la matrona. La iconografía de la Caritas tiene un origen titubeante por la dicotomía entre sus dos facetas: *amor proximi* y *amor Dei*. Pero la patrística no dejaba resquicio a la duda: tan clara era la supremacía de la caridad entre las virtudes, recogiendo el pasaje bíblico<sup>33</sup>, como la del *amor Dei* con respecto al *amor proximi*. Sin embargo, es este último el que se toma para las primeras representaciones de la Caridad, planteando una confusión con el concepto de la Misericordia, definido por san Agustín como el servicio al prójimo. Ante la incorporación del ciclo de las virtudes al arte monumental en el s. XIII, se planteaba la necesidad de definir iconográficamente a la madre de estas, la única que a este punto, carecía de un símbolo conveniente. Se escogió entonces la figura de uno o dos mendigos desnudos, extraídos de la más elaborada iconografía de la Misericordia. Estos se ven empequeñecidos en sus primeras representaciones a causa de la ley de adaptación al marco, como en el cuadrifolio de la Catedral de Chartres. Los mendigos, habrían sido interpretados como niños en sucesivas reelaboraciones del tema, pasando de Francia a Italia, donde en el púlpito del Baptisterio de Siena N. Pisano introduce ya a un *putto*<sup>34</sup>. No puede soslayarse, sin embargo, la existencia de grandes correspondencias, formales y conceptuales, con modelos desarrollados por la numismática romana, especialmente bajo Marco Aurelio, donde el niño se asocia a las virtudes convertidas en garantes de la duración dinástica. De este modo puede advertirse sobre algunas monedas un esquema de gran paralelismo con la Caridad: la *Pietas*, sosteniendo un niño en sus brazos o protegiendo a otros con las manos extendidas<sup>35</sup>.

A pesar de que la presencia de los niños en la iconografía de la Caridad pudiese tener un origen tan prosaico como el planteado por Freyhan, lo cierto es que desde el Renacimiento permanecía plenamente asentado merced, en gran parte, a la difusión de la obra de Ripa. En su *Iconología*, presenta a la figura femenina de pie con tres infantes, cuya presencia justifica, a tenor de la "frase de Cristo: «Lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis»"<sup>36</sup>. En las representaciones de la Caridad que se reparten por la Institución, encontramos

32 ERASMUS, D., *op. cit.*, p. 482.

33 *Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec; maior autem ex his est caritas* (I Cor, 13, 13).

34 Véanse: FREYHAN, R.: "The evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 11, 1948, pp. 68-86; y EISENBERG, Marvin "The Iconography of Charity Redux: The Origins of Two Little-Known Symbols for Amor proximi in Fifteenth-Century Italian Art", *Fifteenth-Century Italian Art, Fifteenth Century Studies*, 20 (1993), p. 119. El atributo de la llama se origina y desarrolla sólo en Italia hasta el Renacimiento, según Freyhan por dos motivos fundamentales: la teoría desarrollada por el misticismo franciscano que combina *amor concupiscentiae* con *caritas* y por la contaminación procedente de la Venus, comprensible en un ambiente de intercambio como el que se produce en este contexto histórico.

35 NERAUDAU, J-P, *op. cit.*, p. 134.

36 RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2007, t. I, p. 162. El número se explica por su "tríplice poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza".

variantes: la figura femenina puede aparecer sedente o de pie, alzando el corazón en llamas o delante de la cruz arbórea, y con dos o tres infantes: la representación del tornavoz del púlpito (fig. 6) y, especialmente, del remate del retablo Mayor, ambos de P. Roldán (fig. 7), y el dibujo de Valdés Leal para la portada del *Libro General de Inventarios* (fig. 8), guardan importantes similitudes formales. Se desmarcan de esta línea el modelo marmóreo de la fuente procedente de Génova (fig. 9) y el azulejo de la fachada de la iglesia (fig. 10), el cual ofrece un mayor interés. En esta anónima obra, la matrona aparece en actitud itinerante portando a dos niños en su regazo, mientras que un tercero, de mayor edad, y ataviado con una indumentaria coetánea, se aproxima hacia la figura con los brazos y manos abiertas en ademán de petición. Este último infante otorga un matiz especial que nos transporta al contexto de Mañara, donde la escena de niños pobres en demanda de ayuda constituía, según el padre Granero, "plaga tan exorbitante"<sup>37</sup>. Cabe ver en la traducción de esta figura alegórica al contexto de la Sevilla del s. XVII, la mentalidad de Mañara, experto conocedor del efecto conmovedor que detalles como este podían llegar a producir.



Fig. 6. Caridad, Púlpito



Fig. 7. Caridad, Retablo Mayor.

37 GRANERO, Jesús M., *Don Miguel Mañara Leca y Colona y Vicentelo (un caballero sevillano del siglo XVII): estudio biográfico*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1963, p. 192.



Fig. 8. Caridad, Libro de Inventarios.



Fig. 9. Caridad, Fuente.

El recurso plantea un importante parangón con los lienzos de Murillo, sin duda, el más hábil traductor de escenas religiosas a su época mediante el reflejo del ambiente popular de su ciudad. Mismo ambiente que agitaba el barrio del Arenal, mientras Murillo componía los pasajes bíblicos encargados de simbolizar las obras de misericordia. El protagonismo del niño en la narrativa religiosa murillesca es de todos conocido, constituyendo uno de sus rasgos más señeros y elogiados<sup>38</sup>. La devoción al Niño Jesús y otras devociones infantiles, consiguen en el sevillano su más eficaz traslación plástica, culminando con un piadoso tema bienquisto a esta Casa: *Sto. Tomás de Villanueva, niño, repartiendo sus ropas* (1670, Art Museum, Cincinnati). En los lienzos de la Caridad alcanza altas cotas al respecto, como el “rapaz” que a lomos de jumento señala risueño al espectador la roca del prodigio (**fig. 11**); o la mueca sufriente del tiñoso que se rasca desesperadamente mientras espera su turno para ser curado por Santa Isabel (**fig. 12**). Más interesante resulta advertir cómo los pequeños son agraciados en primer lugar entre la muchedumbre que anhela el producto de tan ansiada caridad. Así ocurre con el niño que recoge los peces ofrecidos por San Andrés (**fig. 13**) o aquellos que beben ávidos el agua surgida de la peña de Horeb, del mismo modo, que el chiquillo a quien Santa Isabel de Hungría lava la cabeza.

También los encontramos en primer plano en la *Exaltación de la Cruz* de Valdés Leal: junto a una figura femenina, quizá una alusión a la alegoría de la Caridad, o portando el incensario. La retablistica del templo cuenta asimismo con una

38 VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, “La espiritualidad de Don Miguel de Mañara en la pintura de Murillo”, en *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el Barroco sevillano (1627-1679)*, cat. exp., Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2010, p. 65: el profesor Valdivieso explica esta presencia constante por la experiencia vital del pintor “que fue el menor de catorce hermanos y, por lo tanto, hubo de vivir en un hogar protagonizado por el bullicio infantil”. A ello hay que sumar una numerosa prole: diez hijos. Se han dedicado trabajos monográficos al respecto Brooke, Xanthe y Cherry, Peter, *Murillo: scenes of childhood*, London, Merrel, 2001.

importante muestra, como los soberbios niños tenantes del Retablo Mayor, o los que pueblan el retablo del Cristo de la Caridad; que además se carga de pequeños angelitos pasionarios. Los retablos de la Virgen de la Caridad y de San José se rematan, por su parte, con lienzos del Niño Jesús y de San Juanito, también obras de Murillo. Este despliegue cuantitativo y cualitativo no hace sino refrendar la relevancia de la figura infantil en el templo del Hospital de la Caridad; lo cual nos insta a preguntarnos por el lugar que esta ocupa en la vida y en la espiritualidad de don Miguel, quien siempre se valió del símbolo artístico para expresar su pensamiento.



Fig. 10. Caridad  
Azulejo de la Fachada.

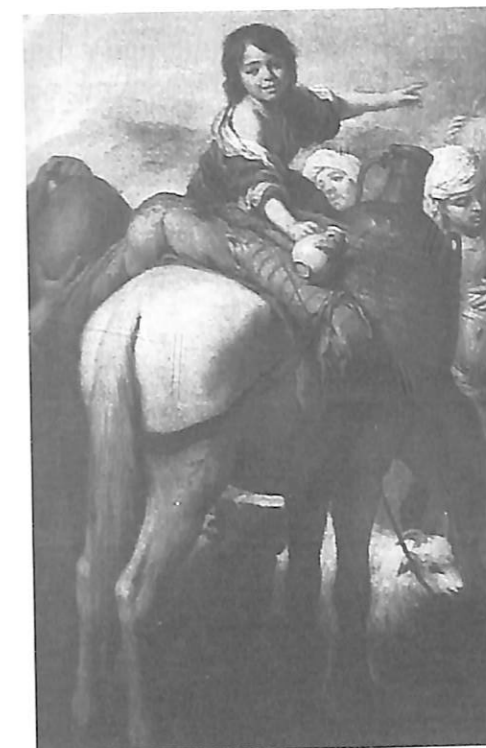


Fig. 11. Moisés haciendo brotar  
agua de la peña de Horeb (Detalle)

A pesar de ser el benjamín de una prole de diez hijos, Mañara vivirá la mayor parte de su infancia solo con cuatro de estos hermanos debido a sus prematuras muertes, circunstancia que incidió, según los biógrafos, en la formación de su posterior espiritualidad y que, paradójicamente, le va a granjear la herencia de toda la fortuna paterna<sup>39</sup>. Las tempranas desapariciones de sus hermanos en edad infantil habrían conllevado la idealización de sus melancólicos recuerdos<sup>40</sup>. En cuanto a su vida conyugal, resulta extraño comprobar que en un lapso tan prolongado como el de trece años de unión con doña Jerónima no existiese

39 PIVETEAU, Olivier, *El burlador y el santo. Don Miguel de Mañara frente al mito de don Juan*, Sevilla, Fundación Cajazol, 2007, t. I, p. 82.

40 GRANERO, J., *Op. cit.*, p. 191.

descendencia; por lo que cabría pensar en problemas de fertilidad y, quizá, en un deseo de paternidad no satisfecho. Lo cierto es que a los 34 años, Mañara quedaba viudo y sin hijos. No obstante, es notorio el rastro de niños abandonados a la puerta de su casa y criados a su costa, bien en su vivienda, bien en otra parte. El biógrafo de la *Positio super virtutibus*<sup>41</sup> admite que estos datos bastarían a una mente malintencionada para atribuir deslices a Mañara, pero los descarta, viendo en estos acogimientos una manifestación suplementaria de su ilimitada caridad. Se conocen los nombres y trayectorias de algunos de estos niños gracias a los testimonios recogidos en la *Positio*: dos de ellos, con el nombre de Miguel, uno abandonado en el puerta de su casa, otro criado a su costa en el cercano Corral del Agua; un ahijado llamado Juan de Dios que vivió en su propia casa; o dos religiosas del convento dominico de Santa María de Gracia, sor María de Santa Inés y sor María de San Vicente, huérfanas que Don Miguel afirma en su testamento haber criado; como también lo hizo con María Josefa, una de las doce personas a la que dejó parte de su legado<sup>42</sup>.



Fig. 12. Santa Isabel de Hungría (Detalle)



Fig. 13. El milagro de los panes y los peces (Detalle)

Pero con esta actitud, "el gigante de la Caridad" no haría sino continuar una práctica que conoció desde su infancia, como demuestra la importancia que la familia Mañara Vincentelo de Leca concedía al "sustento y crianza de los niños expósitos". Era este uno de los cuatro piadosos destinos a donde iban a parar las rentas de la familia. Estos niños, junto a las doncellas pobres sin dote, suponían

41 Sacra Congregatio pro Causis Sanctorum. Officium Historicum (redactor principal P. Francisco MARTÍN HERNÁNDEZ) *Beatificationis et canonizationis venerabilisservi Dei Michaelis Mañara, equities de Calatrava et fundatoris nosocomii vulgo «De la santa Caridad» (+1679); positio super virtutibus ex officio concinnata. Sacra Congregatio pro causis sanctorum, Roma, Typis Polyglottis Vaticanis, 1978, p. 92.*

42 *Ibid.*, p. 374

dos problemas enquistados en las preocupaciones sociales de la época: "En cualquier rincón, a las puertas de las iglesias o de casas particulares aparecían con frecuencia niños abandonados"<sup>43</sup>.

No es la única relación de Mañara con los niños que se desprende de las fuentes escritas. En este caso se trata del aprecio que Don Miguel sentía por la actividad doctrinal, más concretamente por la dirigida a los niños; y que ha supuesto uno de los muchos elogios cosechados: "Era un innovador que transformó una hermandad de aspecto medieval en una asociación religiosa moderna, casi en una compañía de catequistas para la enseñanza de la doctrina cristiana, para la educación religiosa"<sup>44</sup>. Revela esta importante transformación operada sobre la institución la moderna visión de don Miguel, acorde con el nuevo modelo educativo implantado desde la Contrarreforma y difundido por la pedagogía jesuítica. Antecedida por las incursiones de los humanistas Erasmo o Vives<sup>45</sup>, la Compañía se va a erigir en adalid de la nueva enseñanza, consagrándose por entero a ella para combatir los vicios del siglo, contra los que Mañara también lucha. De este modo, ejercerá una práctica sistemática y minuciosa para la fabricación de cristianos perfectos a través de la amplia publicación de catecismos, tratados o cartillas de doctrina<sup>46</sup>, en la que los niños son considerados "levadura que propaga la fe" al mamar desde su más tierna edad la "leche de la virtud"<sup>47</sup>.

Buena cuenta de ello tomó don Miguel, cuya tardía pero intensa vinculación con la Sociedad bien parece haber influido en esta faceta ulterior de su vida<sup>48</sup>. Así, Cárdenas nos refiere: "Solía tener don Miguel en la faltriquera algunos pedazos de dulce para dar a los niños que sabían la doctrina Cristiana; que también a esta enseñanza de los niños se extendía su ardiente Caridad"<sup>49</sup>. El padre Granero, añade al respecto: "El mismo Mañara se detenía muchas veces a explicarles personalmente el catecismo y, en los últimos meses de su vida, era cosa que hacía de ordinario. Reunía, sobre todo, a los niños y les preguntaba y enseñaba, acomodándose como podía a la mentalidad infantil de ellos. Cierta día le preguntó a uno si Dios era muy hermoso. El pequeño respondió que Dios "tenía una cara como una rosa". Aquella salida cayó muy en gracia al austero catequista. Tanto que obsequió al doctrino espléndidamente, y luego, hablando con los hermanos, celebraba mucho el cuento"<sup>50</sup>.

43 GRANERO, J., *Op. cit.*, t. I, p. 85.

44 Recogido por PIVETEAU, O., *Op. cit.*, p. 145

45 Por ejemplo, "Pietas puerilis", de Erasmo dentro de sus *Coloquios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 17 y ss. Véase nota 24 y 26.

46 Véase VARELA, Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, La Piqueta, Madrid, 1983; y REDONDO, Agustín, *La formación de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles: Colloque International*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1956.

47 Palabras de Pedro de Ribadeneyra, en *Vida de San Ignacio de Loyola*, BAE, t. LX, Madrid, 1952, p. 199.

48 Aunque la tradición familiar y el patronato sobre el Colegio de San Buenaventura lo vincularían más con el franciscanismo, el contacto con su biógrafo, el Padre Cárdenas o el Padre Tirso González de Santalla, protagonista de las Misiones, evidencian lo que en palabras de Piveteau es una "relación privilegiada". PIVETEAU, O., t. I, p. 217-218.

49 CÁRDENAS, Juan de, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel Mañara Vincentelo de Leca*, edición de VILA VILAR, Enrique, Sevilla, ICAS, 2009; cap. XXIV, p. 138.

50 GRANERO, J., *Op. Cit.*, p. 337-338.

Estas palabras podrían concedernos la clave para resolver uno de los misterios ligados al excelso Hermano Mayor de la Caridad: la presencia del niño que nos ordena guardar silencio en el lienzo de Valdés "Don Miguel leyendo la Regla de la Santa Caridad". Objeto de múltiples conjeturas, esta misteriosa figura ha oscilado entre la relevancia otorgada por Beruete o Guichot, hasta su consideración como "un recurso anecdótico típicamente barroco, que introduce la atención del espectador en el tema"<sup>51</sup>, como ha señalado el profesor Valdivieso. Sin embargo, nos resistimos a creer que una obra que representa al mismo Mañara, la misteriosa presencia de este infante no posea una razón más honda. Como Guichot, nos inclinamos a creer que "aquel muchacho real debía tener personalidad bastante para figurar junto a Mañara"<sup>52</sup>. Podríamos estar ante el retrato de uno de los muchos abandonados acogidos, convertido en acólito, aprendiz o novicio, que se granjeó la estima de don Miguel. El aprecio que este sentía hacia la causa doctrinal de estos "espíritus puros" podría encontrar su traducción plástica en el que constituye su retrato más señero y difundido.

La abundante y trascendente presencia de la figura infantil en el programa decorativo del templo de la Caridad, reclamaba una exégesis que coadyuvase a una mayor comprensión del templo, de Mañara, de la institución y, en definitiva, de una época que aún sigue marcándonos. Aunque esquivo, don Miguel sigue proyectándose sobre su obra, del mismo modo que lo hace la cultura simbólica de su época, de la que fue fiel conocedor y de la que es ilustre representante. Esta ampliada lectura sobre el cofre barroco que es la iglesia de San Jorge nos ha conducido a ver cómo la infancia, despreocupada de las vanidades del mundo, se erige en otro de los soportes expresivos de la espiritualidad de Mañara, de su ciudad y de su tiempo.

## LA FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN JORGE DEL HOSPITAL DE LA SANTA CARIDAD DE SEVILLA

Manuel Antonio Ramos Suárez  
Doctor en Historia del Arte

**Resumen:** Aunque la construcción de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla se realizó en el segundo tercio del siglo XVII, y por esos años se había proyectado la estructura que tendría la fachada del mencionado templo, no será hasta el primer tercio de la siguiente centuria cuando la fachada quedará completamente concluida y presentando la fisonomía que tiene en la actualidad. Concretamente y por amenazar ruina el tejado durante el año 1733 se procedió a la reparación de la techumbre del coro alto, rematándose la parte superior de la fachada. De igual forma, se concluyó la fachada de la iglesia decorándose con paneles cerámicos y presentando un programa iconográfico, en parte definido a mediados del siglo XVII y que fue transformado con posterioridad.

**Abstract:** Though the building of the Church of the Saint Charity Hospital in Seville was carried out in the second third of the XVII century and in those years the structure that was going to have the above mentioned church front had already been designed, it would not be till the next century when the front will be completely finished, showing the present appearance. Particularly and due to roof ruin threat, during 1733 the reparation of the high choir roof was carried out, crowning the high part of the front. In this way, the front of the church was concluded, being decorated with ceramic panellings and showing an iconographic program partly defined in the middle of the XVII century, though being modified later.

**Palabras clave:** Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, fachada de la iglesia de San Jorge, arquitecto Esteban Sánchez Falconete, maestro de obras Francisco Martínez, alfarero José García, pintor Francisco Ignacio Pérez de Pineda, escultor Pedro Duque Cornejo, cerámica, grabador Pedro Tortolero, grabador Francisco Heylan.

**Key words:** Brotherhood of the Saint Charity in Seville, Front of Saint George Church, Architect Mr. Esteban Sánchez Falconete, bricklayer Mr. Francisco Martínez, Potter Mr. José García, Painter Mr. Francisco Ignacio Pérez de Pineda, Sculptor Mr. Pedro Duque Cornejo, pottery, Engraver Mr. Pedro Tortolero, Engraver Mr. Francisco Heylan.

51 VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Valdés Leal*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988, p.196.

52 GUICHOT, Alejandro. *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal, y de errores relativos a endebles pinturas, existentes en el hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Zambrano, 1931, pp. 24-30.