

**PINTURAS DE LA CRIPTA DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN LÁZARO
(MÁLAGA) OBRA DE UN CLÉRIGO PINTOR (PEDRO DE HERMOSILLA)
PARA LA HERMANDAD DE SAN LÁZARO**

*Sebastián González Segarra
I.E.S. Vicente Espinel (Málaga)*

RESUMEN

Se expone importante información relativa al Hospital y Cripta de San Lázaro, que nos ofrece un conjunto pictórico único de España por su temática, ubicación, naturaleza e iconografía, y se asocia, en su autoría a la figura de Pedro de Hermosilla, pintor malagueño y mampastor del hospital en la primera mitad del siglo XVIII.

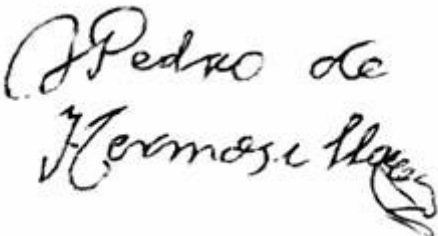
Palabras clave: Pintura, escatología, San Lázaro, lazaretos, Saturno, muerte, parcas, Málaga.

En la ciudad de Málaga los conjuntos de pinturas murales anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII son muy escasos. Uno de ellos, interesante al menos por su temática y originalidad, son las pinturas que decoran la cripta de la Iglesia de San Lázaro¹, capilla que fue del antiguo lazareto², fundado por Real Cédula de 15 de diciembre de 1494³. En este, según se desprende de la documentación citada en los inventarios realizados en las tomas de posesión de los nuevos mampastores, actuaba la Hermandad de San Lázaro, especialmente dedicada al cuidado de los enfermos de lepra⁴.

El hospital, fundado por los Reyes Católicos, en su R.C. de 30 de septiembre de 1492 conforme a las ordenanzas del Hospital de la Caridad de Sevilla⁵, nunca contó con boyantes medios y, a pesar de que la lepra estaba en franco retroceso desde el siglo XVII, comenzándose en Europa un proceso de cierre y sustitución de ese tipo de centros⁶, sobrevive como centro de dermatología gracias, especialmente, a la actuación de alguno de sus mampastores, como es el caso de D. Alonso Bernardino de Cuéllar, racionero de la Catedral, que ocupó dicho cargo desde 1677⁷ hasta el año 1722. A continuación, hasta años después de finalizar

el reinado de Felipe V, fue Mampastor, D. Pedro de Hermosilla, presbítero y “práctico en el arte de la pintura”, con el cual hemos de relacionar este conjunto pictórico.

Pedro de Hermosilla fue nombrado Mampastor por orden de S. M. del 9 de octubre de 1722.



A handwritten signature in black ink, reading "Pedro de Hermosilla". The signature is written in a cursive, slightly slanted style. The first name "Pedro" is on the top line, and "de Hermosilla" is on the bottom line. The signature is enclosed in a thin black rectangular border.

Curiosamente, no es la primera vez que una persona relacionada con el arte de la pintura ocupa este cargo. En el siglo anterior, uno de los pintores de más prestigio de la ciudad, Alonso de Morales⁸, fue Mayoral y Mampastor de este hospital, en un momento anterior a las obras de D. Bernardino.

D. Pedro simultaneaba sus ocupaciones, sobre todo administrativas, con la pintura, sin que, por ello conste que abriera taller ni se tuviera por maestro pintor. En ningún momento comenta expresamente esta actividad, que sólo podemos conocer por su último testamento, por referencias de terceros, por la existencia de algunas obras suyas en mansiones de la ciudad y por su participación en alguna tasación.

Por su primer testamento, otorgado el 22 de septiembre de 1720, antes, por tanto, del nombramiento citado, sabemos que era natural y vecino de Málaga y residente en la feligresía de los Santos Mártires. Debió permanecer, por algún tiempo, en Ceuta, quizás como capellán, ya que manda a la “Iglesia de Nuestra Señora de África que está en el presidio de Ceuta cinco mil reales... y se distribuyan... en el adorno de dicha imagen o iglesia o sus fábricas”.

Curiosamente no hace constar los nombres de sus padres y sí el de su primo, Bartolomé de Hermosilla, y sus parientes Manuela y Jacinta Arroyo, a quienes deja todos los bienes remanentes del cumplimiento de su voluntad⁹.

Conocemos, sin embargo, gracias a un documento anterior, la identidad de sus padres, de quienes posiblemente era hijo único, pues fue nombrado su exclusivo heredero. Se trata de una escritura de cobro de un censo heredado de ellos. Eran Don José de Hermosilla y Doña María Ortiz Téllez.

Su fallecimiento tuvo lugar el día 27 de octubre de 1748, como se hace constar en los expedientes de provisión de su vacante, concretamente en la carta por la que Don Francisco Enríquez comunica la vacante debida al fallecimiento y la entrega de la administración interina del hospital a Juan del Aguila¹⁰.

Unos días antes, el 7 de octubre había otorgado su segundo testamento, por el cual conocemos algunos otros datos de interés. En primer término el lugar de nacimiento de sus padres: en la villa de Daymalos su padre y en la de Cómpeeta su madre.

Pidió ser enterrado en la parroquia donde fuese feligrés, con los hábitos sacerdotales, acompañado del Rosario de la misma y de los niños de la Providencia. Manda se le digan mil doscientas misas, un cuarto de ellas en la parroquia y el resto en el altar de San Félix Cantalicio del Convento de Padres Capuchinos, Iglesia de los Padres Jesuitas, Santa Iglesia Catedral, altar del santo de la Iglesia del Hospital de San Lázaro, dichas por padres del Convento de la Victoria, y si éstos no lo aceptaran por sacerdotes pobres.

Realiza diversas donaciones: manda a los cuatro sacerdotes encargados de llevar su cuerpo a la iglesia, cincuenta reales a cada uno; al prepósito de Clérigos Menores cien reales; cincuenta al Convento de Nuestra Señora del Carmen; y cincuenta al Convento de San Francisco de la regular observancia. La cantidad destinada a la Virgen de África es menor que en el primer testamento, reduciéndose a tres mil trescientos reales.

Junto a otros datos, donaciones y débitos, relacionados con su actividad como Mampastor, nos interesan, especialmente una serie de entregas que nos ayudan a conocer su patrimonio pictórico y, al menos en un caso, su actividad como pintor. A doña Mariana del Castillo, manda trescientos reales y una pintura de Santa Bárbara, de medio cuerpo, con moldura negra, como de vara y media. A don Juan del Águila Alfaro, su amigo, trescientos reales para lo que dice tenerle comunicado, un lienzo de Nuestra Señora de los Dolores de medio cuerpo, de más de tres cuartas, sin moldura, y todas las estampas que tenían moldura negra. A don Francisco Rodríguez Caballero, veinticuatro reales y un lienzo de más de media vara con la pintura de Santa Ana y Cristo coronando a la Virgen. Al comerciante don Nicolás Jiménez, bienhechor de los enfermos, un lienzo de pintura de San Pedro, de más de medio cuerpo, al que tenía mucho aprecio, por entender que era original de Rubens. A don José Till una tablilla con brújula para mirar por ella su contenido para que se divierta, por ser persona curiosa, y a don José Hinestrosa Ponce de León un lienzo de pintura de San Agustín de medio cuerpo con moldura negra de vara y cuarta de “que es del célebre pintor yesto”.

Por último, a la Compañía de Jesús, manda un dosel de madera tallado de poco más de vara de alto y en él una efigie de Nuestro Señor Crucificado Ynspiración, y para dorarlo ciento cincuenta reales de vellón, y asimismo, un lienzo del retrato de San Ignacio de Loyola como de dos tercias de alto pintura de su propia mano, ambas alhajas para ser colocadas en la sacristía o donde pareciere más conveniente a los padres. A continuación afirma que hubiera querido tener muchos bienes y alhajas especiales que dejar para el mayor culto del templo de la Compañía, por haber celebrado en él las misas de su obligación y otras ocupaciones durante más de cincuenta y seis años y tenerle gran amor a sus religiosos.

También nos indica, en este documento, que compró una casa en calle Alamos, que cedía al hospital de San Lázaro con la condición de que cada año se le entregaran a su parienta, Jacinta Arroyo, diez ducados¹¹.

Un día antes de su fallecimiento, el 26 de octubre, otorgó un cobdicio por el que aclaraba algunos puntos de su testamento y donaba al hospital tres arrobas de aceite y doscientos reales para repartir entre sus enfermos¹².

Como clérigo, recibía el producto de varios censos, correspondientes a capellanías que gozaba en la propia catedral de la ciudad (pagados por Doña Francisca González de Rojas, los beneficiados de Santiago, el marqués de Castilleja del Campo y Don Salvador Gallegos de Santa Cruz), Cómpea (pagados por José de Navas alcalde mayor de Cómpea y Canillas de Albaida) y Torrox, pagados por sus vecinos.

El cargo que ostentó, los censos de las capellanías que goza y en menor medida su actividad pictórica, explican la abundancia de escrituras relacionadas con su persona, mucho más frecuentes que las que encontramos en cualquier maestro pintor.

Hasta el año de su nombramiento como Mayoral del Hospital de San Lázaro, 1722, encontramos, sobre todo, documentos relacionados con los censos de que goza.

Por la primera de estas escrituras, fechada en el día 13 de octubre de 1705, otorga a Bartolomé de Hermosilla, su primo, vecino de Vélez, un poder para realizar cobros correspondientes a la capellanía y otras propiedades que poseía en la ciudad¹³.

La posesión y cobro de los censos u otros motivos pueden explicar que unos años después, el 15 de octubre de 1709, deba otorgar un poder general, a Juan de Medrano, para que le defienda en sus pleitos¹⁴.

De nuevo, los días 24 de marzo y 3 de abril el año 1713, como capellán de la capellanía fundada por el canónigo Bartolomé Espinosa, interviene en la venta y redención de un censo a ella correspondiente¹⁵.

El 16 de mayo del año siguiente otorga un poder, como capellán de la capellanía fundada por Don Gregorio Ortiz, a Bartolomé Hermosilla, para administrar su patrimonio en Cómpea¹⁶. El 19, del mismo mes, arrienda una casa de su propiedad, situada en la calle Alta, cerca del Molinillo, a Tomás de Leal, por un año, al precio de 23 ducados¹⁷.

Será en el año 1716 cuando, por primera vez, tengamos noticias de su actividad como pintor. En este año trabaja para los jesuitas, como se anota en su historia. Para ese año se hace constar:

“se hicieron otros siete lienzos de Nuestro Señor con sus molduras doradas, pinturas de D. Pedro de Hermosilla, que llevo por cada lienzo seis escudos”¹⁸.

Ese mismo año otorga un poder, al licenciado Juan Pérez Rando, beneficiado de Cómpea, para que venda una casa de su propiedad, situada en dicha villa, en el barrio alto, junto a la plaza¹⁹.

Nuevamente, en el año siguiente, sus censos originan la protocolización de un nuevo documento que, en este caso, es importante para completar sus datos familiares. El día 8 de julio de 1717 otorga un poder a Juan Pérez Rando, beneficiado de Cómpea, para la venta de un censo que posee, sobre la escribanía de dicha villa, a su primo Bartolomé Her-



1. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Cronos.



2. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Transido con arco

mosilla, beneficiado de la villa de Árchez. En este documento indica ser hijo de Don José de Hermosilla y de Doña María Ortiz, difunta²⁰.

Dos años después, el año 1719, volvemos a tener noticias de su actividad pictórica gracias a que su nombre queda registrado en el inventario de bienes que deja, a su muerte, el capitán Don Blas de Zea Merino, del consejo de S.M. y su secretario, realizado el 6 de marzo. La pintura fue apreciada por José Martínez Navarrete. Entre sus cuadros aparecen las siguientes obras de Hermosilla:

Una lamina de la Encarnación con marco negro de Pedro de Hermosilla valuado en ciento cincuenta reales.

Un cuadro de San Francisco de Sales, con marco dorado también del mismo autor apreciado en doscientos reales.

Un cuadro retrato de D. Melchor de Zea, con marco dorado, del propio Hermosilla tasado en doscientos reales.

Un cuadro de Santa Ana grande con marco negro y dorado de Pedro de Hermosilla tasado en seiscientos reales.

Tres cuadros medianos con marcos dorados de Pedro de Hermosilla tasados en cuarenta y cinco reales.

Dos cuadritos ambos de la Pura Concepción, uno de Hermosilla y otro de Murillo, con marcos dorados, apreciados en cien reales cada uno.

Cuatro laminas con marcos dorados, las tres de mano de Murillo y otra de Hermosilla, a cien reales cada una²¹.

Los precios de las obras citadas, sobre todo si los comparamos con las atribuidas a Murillo, muestran una importante consideración de su pintura por poseedores y apreciadores.

Como ya se ha indicado, en el año siguiente, 1720, otorga su testamento y, en él, encontramos referencias a una serie de cuadros que, si no se puede tener certeza que hubieran sido pintados por él ya que nada se especifica, sí revelan, al menos, el aprecio que tiene hacia este arte y el cuidado que pone al establecer sus destinos.

Manda a Doña Beatriz de Barcenilla un lienzo de Nuestra Señora con un Niño, de una vara de largo; a Doña Rosa de Barcenilla un lienzo, de Santa Bárbara, también de una vara; al Colegio de la Compañía de Jesús un lienzo de la Encarnación, de dos varas y media, para que lo pusieran en el patio, o “donde más convenga”; y, a su primo Bartolomé, beneficiado de Árchez, un lienzo de San Pedro, de vara y media, que confiesa haber estimado mucho.

En ese mismo año volvemos a encontrar citadas obras suyas, en el testamento de D. Miguel Maeza Carrión, presbítero, capellán del Convento de San Bernardo y administrador del Monte de Piedad, vínculo y capellanía que fundó el obispo Don Juan Alonso Moscoso, del 30 de diciembre de 1720. Se nombran:

“dos lienzos pintura de D. Pedro de Hermosilla, el uno de Santa Bárbara, el otro de San Francisco Javier con molduras negras que costaron cien reales ambos...”²²

Dos años después, en 1722, como se ha indicado anteriormente recibe el nombramiento de Mayoral y Mampastor del Hospital de San Lázaro. En la petición que hace, sin fecha, para acceder a dicho cargo indica las razones que le mueven a solicitar el cargo de Mampastor:

“siendo grande la pobreza de dicho hospital por no tener rentas algunas por lo que no tiene situado el Adm^{or} y solo movido el suplicante por el deseo de servir a los Pobres y solicitarles a espensas de su cuidado el m^{or} alivio”²³

Tras los correspondientes informes, fue el aspirante propuesto al rey, siendo su título otorgado en Balsaín, con fecha 9 de octubre de 1722, como se atestigua en el documento que, a modo de fiador, otorga su primo Bartolomé de Hermosilla²⁴. A dicho cargo optaron Don Andrés de Medina y Rosillo, clérigo, José de Cuéllar, familiar del anterior administrador, Lorenzo de Palma y Francisco Solano. Fue elegido Don Pedro, al ser:

“Sacerdote de probecta edad, eclesiástico de onestas costumbres, solo, sin familia y bastante inteligente para cualquier cosa que se ponga a su cuidado”²⁵.

A partir de ese momento la documentación, relacionada con él, se torna fundamentalmente oficial y se refiere especialmente a las actividades que desarrolla como administrador del hospital, tanto en lo referido a su administración corriente como a las iniciativas que ha de tomar para paliar la deficiente situación en que se encontraba el hospital y los enfermos allí recogidos.

De esta manera lo encontramos, el 23 de abril de 1723, recibiendo, de Juan Garnacho, vecino de Madrid, un total de 22000 reales correspondientes a la mitra vacante de la ciudad²⁶; cobrando la cantidad correspondiente a una libra de cera que desde 1714 debía pagar Manuela Morales como administradora del patronato de María Ramírez²⁷; otorgando dos poderes el año 1725, uno el 30 de agosto, a su primo Bartolomé, para que le administre su capellanía de Cómpeeta²⁸, y otro para pleitos a Bartolomé Alcaiz, Salvador Rodríguez y Manuel Caballero, otorgado el dieciséis de mayo de 1725²⁹; o dirigiéndose al Cabildo Municipal, como lo hace, unos días más tarde, el día 23 de mayo de 1725, para comunicar el lamentable estado en que se encuentran enfermos e instalaciones y solicitar remedio, dada la imposibilidad de sobrevivir sin pedir limosna, algo que, repetidamente, el Cabildo prohibía a los enfermos³⁰.

Este tipo de trámites, cerca de la institución municipal, los habrá de repetir con relativa frecuencia sin que los resultados conseguidos fueran los deseados, como lo muestra la reiteración de los memoriales con los que se dirige al Cabildo o al propio Rey:

Los días 7 de junio de 1725, 28 de junio y 28 de noviembre de 1728 envía varios al rey. En ellos solicita se le habiliten fondos de disposición municipal para el socorro y reparación del hospital³¹.

El 10 de diciembre de 1728 pide copia de la cédula de S. M. por la que ordena el reconocimiento del estado de la obra del hospital y la habilitación de los arbitrios, que fuera posible, para su terminación³².

El 4 de febrero de 1732 demanda al cabildo copia de los privilegios concedidos al hospital³³.

El 27 de agosto de 1736 requiere copia autorizada de la concesión real de 1000 ducados para el mismo³⁴.

El 2 de enero y el 21 de agosto de 1737 solicita la entrega de los 1000 ducado, correspondientes al decreto real, de 19 de mayo de 1736, para poder pagar, al maestro albañil José Perea lo que se le adeudaba de la obra realizada en el hospital y lo necesario para lo que restaba de ella³⁵.

El 29 de septiembre de 1744 vuelve a enviar, a S.M. un nuevo memorial con finalidad semejante a los enviados en los años 1725 y 1728.³⁶

Como es natural durante todo este período sigue apareciendo un tipo de documentación, más ordinaria, otorgada como administrador del hospital o a nivel particular. Como Mampastor arrienda, el 4 de octubre de 1725, a Francisco Espinosa, vecino de Cómpea, un molino de aceite, en dicha villa, con su huerto, por cuatro años, en 40 reales³⁷ y el día 12, del mismo mes, arrienda, a Juan Rodríguez Navajas, una haza de tierra, de pan llevar, con cuerpo de casa y choza de rama, en el campo de la Cámara, por seis años, al precio de 16 fanegas de trigo limpio cada año³⁸.

Los días 19 de febrero y 24 de mayo, de 1726, rubrica varias escrituras de pago y venta de propiedades de dicho hospital³⁹.

En el año 1727, ante el escribano Salvador de Salas, otorga tres poderes: el primero a Andrés de Cobos y Padilla, el 26 de octubre, para cobros de su capellanía de Vélez; el segundo, al procurador, de Granada, Juan Ambrosio de Medina, para reclamar la capellanía que, en Alhama, dejó vacante Don Bartolomé de Hermosilla; la tercera a los procuradores Bartolomé Alcalde Valdés, Nicolás de la Torre y Juan López, para los asuntos correspondientes al Hospital de San Lázaro⁴⁰.

El año siguiente, 1728, aparece citado, en el testamento, otorgado el 24 de mayo por Juan Félix de Padilla, enfermo de lepra en el Hospital de San Lázaro. Indica, éste, que ha puesto, en manos del Mampastor, cinco obradas de viña, con las cuales pide se paguen los gastos de su entierro y limosnas de misas, en el hospital⁴¹.

Entre toda esta documentación encontramos, dos años después, en 1730, un dato que demuestra que, a pesar de sus ocupaciones, sigue atendiendo la “práctica de la pintura” aunque solamente sea, por lo que se refiere a este documento, en su vertiente de tasador.

Con ocasión del fallecimiento de Don José de Zea Salvatierra, el día 23 de septiembre de 1726, aparece nombrado, en los protocolos de partición, cuenta y liquidación de sus bienes, como apreciador de los bienes de pintura junto a Pedro de Torres, si bien será exclusivamente Pedro Hermosilla, “práctico en el arte de la pintura”, quien realice dicho aprecio, el 24 de enero de 1727⁴².

En fechas posteriores, la documentación relacionada con el hospital sigue siendo dominante, si bien, entre ella, aparece algún documento particular. Hasta el año 1733 encontramos las siguientes escrituras:

El 4 de mayo de 1729 es nombrado albacea testamentaria por Juan Conde, enfermo del mal de San Lázaro, natural de Benarrava⁴³.

El 27 de abril de 1730 otorga, como Mampastor del Hospital de San Lázaro, un poder, a Juan Solano, para recibir el quinto de una viña, legado, al hospital, por Juan Felipe Padilla, de Comares⁴⁴.

El 20 de julio, del mismo, año arrienda una casa de Juan de Chaves, situada en calle Mosquera, por tiempo de un año y precio de 60 ducados⁴⁵.

El 11 de agosto realiza, como Mampastor del hospital, la venta de dos censos a José Antonio Torrijos⁴⁶.

El 4 de noviembre arrienda, a José Martínez, una casa, del hospital, en calle Victoria por tiempo de un año, al precio de 22 ducados y dos gallinas⁴⁷.

El 18 de septiembre de 1731 se realiza, por Diego del Castillo, en nombre de Pedro de Hermosilla, un pago a María Madrid viuda de Juan Martín y a Juana de Madrid de 427 reales que se les debían por lavar y cuidar los enfermos, por tiempo de tres años y tres meses, la primera, y tres años y nueve meses la segunda a diez ducados al año⁴⁸.

Este mismo año realiza los pagos correspondientes a Isabel Guardiola, Francisco Sánchez y Diego de la Oliva por los servicios prestados al hospital, protocolizados los días 26 y 27 de septiembre⁴⁹.

Unos días después, el 14 de octubre otorga un poder a Juan Pérez Rando, para la administración de la capellanía que goza en Competa⁵⁰.

Unos meses después, el 6 de septiembre de 1732, arrienda una casa, propiedad de la capellanía de que goza, situada en calle Alta, a Pedro López de Valenzuela por el tiempo de seis años y precio de 28 ducados al año⁵¹.

La última referencia a sus obras la encontramos en los autos de partición de los bienes del caballero de Santiago Bartolomé Zea y Salvatierra. Se cita, en ellos:

“ una lámina de la Encarnación de dos varas de ancho y vara y cuarta de alto de mano de hermosilla con marcos negros valorada en 170 reales”

La partición se concluyó el 25 de junio de 1733, encontrándose obras, en las que no se cita autor, y que coinciden con aquéllas que en el inventario de Don Blas de Zea se atribuyen a Pedro de Hermosilla. Sucede así con un San Francisco de Sales y el retrato de Don Melchor Zea. Los precios de tasación sufren variaciones discordantes con respecto al documento anterior. Si el cuadro de la Encarnación aumenta en su aprecio 20 reales (un 13,3%), los otros dos disminuyen su precio en cincuenta (un 25%)⁵².

A partir de esta escritura toda la documentación que encontramos está relacionada con sus intereses profesionales y privados:



3. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Transido con arco. Detalle superior



4. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Transido con arco. Detalle inferior

El 23 de junio de 1735 compra una casa, situada en calle Álamos, a Francisco Diez Cruzat por el precio de 5500 reales⁵³.

A finales del mismo año otorga dos obligaciones de pago, fechadas en los días 26 y 30 de diciembre, correspondientes al saldo de un censo sobre la heredad de viña que Don Bernardino de Cuéllar había legado al hospital⁵⁴.

El 30 de septiembre de 1736 otorga un poder general a Juan López Peña, Francisco Zabalza y Medina, Salvador Rando y Andrés Cobos y Padilla, para que le defiendan en los pleitos referidos al hospital o a su persona⁵⁵.

El 3 de febrero de 1737, como Mampastor del Hospital de San Lázaro, otorga una escritura de arrendamiento de una haza de tierras de pan sembrar, con cuerpo de casa choza, en el campo de Cámara, a José de Valenzuela, por 20 fanegas de trigo limpio, puesto en la ciudad⁵⁶.

El 13 de mayo, del mismo, año otorga una escritura de arrendamiento a Gertrudis Oblea, de una casa del hospital, en calle Victoria, por tiempo de un año al precio de veinte ducados y dos gallinas⁵⁷.

El 1 de junio otorga un poder, a Rafael Ortiz, para administrar los bienes, una huerta, un molino de aceite y varios censos, de la capellanía fundada por Don Gregorio Ortiz⁵⁸.

El 7 de diciembre de 1737, arrienda una casa del hospital que se encontraba lindando con él a Andrés García, por tiempo de tres años, al precio de treinta y dos reales y medio y dos gallinas al año⁵⁹.

El 12 de junio de 1738, aparece en la escritura de pago por las obras realizadas, en el Hospital de San Lázaro, al maestro albañil José de Perea⁶⁰.

El 11 de septiembre del mismo año se le cita en la escritura de cesión, de un pedazo de solar, por parte del Convento de la Victoria, a dicho hospital⁶¹.

Unos días después, el 4 de octubre, arrienda una casa del hospital, situada en calle Victoria, por tiempo de tres años y precio de 19 ducados y una gallina, a Roque de la Cuesta y Alonso Alarcón⁶².

El 7 de octubre, otorga un poder general al procurador Diego Lorenzo de Roldán⁶³.

El 14 de enero de 1739, otorga un poder general, como Mampastor del Hospital de San Lázaro, a los procuradores Andrés Cobos y Padilla, José Rute y Torres y Francisco Padilla⁶⁴.

El 15 de junio, del mismo año, aparece en las escrituras de redención de un censo correspondiente al Hospital de San Lázaro⁶⁵. En la misma fecha es citado, en la copia de una orden de S.M., por la que se autoriza, al hospital al cobro de dos reales diarios a los enfermos forasteros o a los ayuntamientos de estos en caso de indigencia⁶⁶.

El 5 de mayo de 1740 aparece en la escritura de arrendamiento de una casa del hospital, situada en calle Victoria, a Francisco Frías, por tiempo de tres años, al precio de diecinueve ducados y una gallina anuales⁶⁷.

El 18 de julio, del mismo año, rubrica, como Mampastor la venta de una casa extra-muros del Convento de Religiosas Dominicas de Madre de Dios⁶⁸.

El 1 de diciembre de 1740, en nombre del hospital, arrienda, a Diego Díaz Carrión, una casa situada junto al cobertizo del Conde de Puertollano, por el precio de 28 ducados y dos gallinas⁶⁹.

El 1 de marzo otorga un nuevo poder general, como Mampastor de San Lázaro, en este caso a Bernardo de Aranda⁷⁰.

El 26 de mayo otorga una escritura de aceptación de un censo de 4400 reales sobre los bienes de José Perea y Bárbara Calderón⁷¹.

El 14 de julio otorga un poder, como capellán de la capellanía fundada por Don Gregorio Ortiz, en Cómpeeta, al beneficiado de dicha parroquia, Don José Sánchez Quiñones⁷².

El 10 de octubre arrienda, una casa del hospital, situada en calle Cobertizo del Conde de Puertollano, a Juan Escrape y José de Acosta por tiempo de un año al precio de 26 ducados y dos gallinas⁷³.

El seis de noviembre arrienda una casa de la capellanía fundada por Bartolomé Espinosa, situada en calle Alta, a Mateo de Navas por tiempo de un año y al precio de 24 ducados⁷⁴.

El 17 de julio de 1742 recibe un pago y finiquito de Manuel Moreno Nátera al hospital de San Lázaro. Se trataba de 200 ducados que, por el testamento de Don Andrés de Nátera, se habían donado a dicho hospital⁷⁵.

En el año 1744, el día 3 de marzo, arrienda, a Salvador de Victoria, una casa en calle Victoria, propiedad del Hospital, por tres años, al precio de 16 ducados al año⁷⁶.

Unos meses después, el maestro albañil encargado de la realización de las obras del hospital declara, en su testamento fechado el día 10 de mayo: “ que me obligue a hacer sierta obra en el Real Hospital del Sr. San Lázaro... por 4000 d. que recibí y los gaste enteramente... y además hice el aljibe nuevo y cañerías en que supli mucho mas que el importe... no obstante D. Pedro Hermosilla... me tiene embargadas dos casas”⁷⁷.

Poco después, el 23 de julio, se realiza la imposición de un censo, de catorce reales y un maravedí al año, sobre los bienes de la enferma de Totalán Margarita Díaz a favor del hospital, por Francisco del Castillo y su mujer, como pago correspondiente al privilegio de S.M., que manda a todas las ciudades, villas y lugares del obispado que envíen algún enfermo, el pago de dos reales diarios, para su sustento, a lo que se añadieron 100 reales para vestir a la enferma⁷⁸.

El año siguiente, el día 23 de marzo, arrienda una casa del Hospital, situada en calle Cobertizo del Puente, a Alonso Ferrer y Roque García, por un año, en 22 ducados⁷⁹.

Por último, el día 23 de mayo, arrienda la casa del Hospital, situada en calle Cobertizo del Conde de Puertollano, por dos años a Alonso Ferrer y fiador⁸⁰.

La documentación nos da a conocer, como hemos podido comprobar, la figura de una persona que, sin duda, se dedicó al ejercicio de la pintura en la ciudad, llegando a alcanzar, en ella, un reconocido prestigio. La existencia de las pinturas al fresco que decoran la cripta del Hospital de San Lázaro, posiblemente de la época que estudiamos, y por tanto del periodo correspondiente a su dirección en la administración de la institución, permiten aventurar la hipótesis de su realización por Pedro de Hermosilla.

Si ello fue así, nos encontraríamos con un artífice que muestra, a través de ellas, un aceptable conocimiento de las bases literarias que permiten abordar un programa alegórico, como aquél, e, igualmente, de la anatomía y perspectiva. Como clérigo, fue sin duda hombre versado en letras e interesado en la profundización de sus conocimientos pictóricos, que pudo concretar por una vía menos artesanal que sus contemporáneos, a través del conocimiento de tratados y estampas. A ello se debería de añadir el conocimiento facilitado por su contacto con las familias más importantes de la ciudad, lo que facilitaría el conocimiento de sus colecciones, y sus viajes, que, como señalaba Juan del Águila parece que fueron frecuentes.

Si, realmente, fue el ejecutor de las pinturas citadas tendríamos ante nosotros a un pintor que domina y cultiva la pintura mural, por lo cual, como autor, o como colaborador, se podría asociar, siempre a nivel de hipótesis, a otras obras de la ciudad, realizadas sobre este tipo de soporte, como son las pinturas de la Capilla del Sagrario, de la Parroquia de San Pedro, o las de la Iglesia de la Concepción, del antiguo Colegio de Santo Tomás, de Clérigos Regulares Menores.

Volviendo al Hospital de San Lázaro, aclaramos lo anteriormente apuntado: a Don Bernardino de Cuellar correspondió la iniciativa que llevó, tras las correspondientes declaraciones e informes de Felipe de Unzurrunzaga y Antonio del Álamo, a las reparaciones del hospital e iglesia, que costaron más de dos mil ducados⁸¹. Verdad es que esta actuación parecía imprescindible debido al estado en que se encontraba desde comienzos de siglo, si aceptamos la descripción que se hace en el memorial de los pobres enfermos recogida en el acta capitular del 3 de Junio de 1701⁸² o la que hace el ermitaño José García, en el año 1720⁸³. Las obras de ampliación y reparación fueron concluidas por José de Perea

Con el paso del tiempo, el estado de abandono parece ir en aumento, hasta que, en el año 1786 es agregado al de Granada⁸⁴. Posteriormente se arruina el edificio, excepción hecha de la capilla, que pasará a convertirse en parroquia.

En el año 1750, difunto ya Pedro Hermosilla, debía existir, con sede en ese hospital, una cofradía de San Lázaro, constituida, al parecer, desde 1667⁸⁵. En las copias de las ordenanzas del Hospital de San Lázaro de Sevilla (título 56), realizadas para su utilización en el gobierno del Hospital de Málaga⁸⁶, se indica que esa cofradía se encuentra formada por el Mayoral, los enfermos y otras personas. En el día de San Blas celebraban una fiesta, con una misa de réquiem cantada por las animas de los reyes, bienhechores y cofrades, en la que:

“Dichos cofrades...vengan a tener candelas desde el evangelio fasta ser dicha misa con sus responsos como tienen acostumbrado e esto mismo... que sea fecho en el enterramiento de dichos enfermos e cofrades”

En el informe sobre los “Títulos no en uso de esas ordenanzas” este apartado aparece vigente, por lo cual ha de suponerse la existencia de la cofradía y la realización de dicha práctica en la cripta del hospital.



5. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Transido con guadaña antes de la restauración

En el año 1706, se fundó, con radicación en la capilla del Hospital, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de los Pasos del Monte Calvario, cuya aprobación canónica tuvo lugar en 1711⁸⁷, con el fin de dar culto a la Imagen de Jesús Nazareno, cuidar de la celebración de una función especial el segundo domingo de Cuaresma, con dos días de Jubileo Circular de XL horas, practicar la devoción del Vía Crucis, subiendo al Calvario los viernes del año, asistir a los hermanos gravemente enfermos, cuando se les administre el viático, y enterrarlos cuando fallecieren⁸⁸.

Estas pinturas, a las que Sánchez Camargo consideraba el más dramático ejemplo español de pintura mural relacionada con la muerte⁸⁹, están realizadas al fresco, en grisalla, con algunos toques en ocre, y presentan cinco figuras formando una unidad de carácter temático o programático. Cada una de estas figuras se representa desde un punto de vista diferente y en escalas ligeramente distintas. Destaca el escorzo y perspectiva, de “soto in su”, de la figura central, que, como el niño que porta uno de los esqueletos, muestra de la pericia y conocimientos anatómicos y perspectivos del autor. Los esqueletos tienen un canon más estilizado, y se representan en una dinámica situación de avance, que es concurrente en las cuatro figuras, y se ve acentuada por el escorzo de la figura infantil y el dinámico y ondulado manto de una de las figuras. Los transidos tienen un canon menos estilizado y su dibujo parece algo menos preciso.

La iglesia, restaurada por Enrique Atencia, tras sufrir los saqueos de 1931-1936, es de sencilla planta de cajón, presbiterio sobre gradas y armadura mudéjar⁹⁰. En el lado de la epístola se abre la sacristía y un camarín para la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de los Pasos, hermandad fundada en el año 1706. En el mismo lado, junto a la entrada se abre otra dependencia para la pila bautismal, de la cual arranca la estrecha escalera que conduce al espacio subterráneo.

La cripta, a la que se accede por una escalera de doce peldaños, es un espacio rectangular, de cinco metros de largo por dos y medio de ancho, que guarda treinta y cuatro nichos, dos de ellos de mayores proporciones, destinadas a osario común. Cuenta con una bóveda de cañón rebajado de lunetos, con nichos perpendiculares, sobre los que se sitúan tibias y calaveras verdaderas. Se encuentra situada a los pies de la iglesia, transversal a ella y opuesta a su cabecera.

Lisardo Guede, al señalar la existencia de la cripta, indicaba que estaba destinada al enterramiento de los hermanos de la cofradía del Señor de los Pasos, aunque, igualmente afirmaba que los restos de los 32 hermanos leprosos, enterrados desde mediados del XVIII, fueron profanados durante la Guerra Civil⁹¹, quedando hoy sus nichos vacíos y sus restos colocados en los osarios centrales de la cripta⁹². Parece difícil, que la cripta fuera enterramiento, a la vez, de los miembros de esta hermandad y de los leprosos. Más posible sería que fueran enterrados en sus nichos los miembros de la hermandad citada anteriormente, o los mampastores del hospital.

El conocimiento de sus pinturas parece ser resultado de las trágicas jornadas del año 1931⁹³, cuando es abierta y saqueada la cripta, teniéndose entonces conocimiento, por

primera vez, de las imágenes que albergaba. Estas pinturas al fresco, restauradas hace algunos años, serían, según Clavijo, por su contenido, obra de algún artista local del siglo XVII⁹⁴, siempre posteriores a 1628, año de la inundación que dejó afectado a todo el hospital. Rosario Camacho, por su parte, apunta una posible realización en los años finales del XVII o inicios del XVIII, relacionada con algún médico, aunque sólo fuera como mentor, si bien, no necesariamente, ya que los conocimientos anatómicos, gracias a la difusión de grabados y tratados, se encontraban al alcance de otro tipo de personas, como eran, especialmente, los propios pintores⁹⁵.

Un conjunto pictórico de esta naturaleza forzosamente ha de encontrarse íntimamente relacionado con las vivencias y mentalidad de las personas que intervinieron en su ejecución y de la sociedad en la que surge. Es por ello que comenzaremos por intentar definir el sentido y la justificación que, en la época que estudiamos, puede tener la elección de esta temática decorativa.

En un mundo como el malagueño de aquellos años, de altísimas tasas de mortalidad, persistentemente catastrófica, y, por consiguiente de muy baja esperanza de vida, la muerte aparece como un espectáculo cotidiano, como una realidad traumática y dolorosa, ante el



6. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Transido con guadaña. Detalle superior

que toda la sociedad debe estar dispuesta. Su carácter personal, ya que afecta a cada uno de los individuos en particular, parece, no obstante, generar un importante grado de insensibilidad colectiva hacia ella, a pesar de la difusión de las imágenes de la descomposición⁹⁶ que generalizan una imagen de la muerte identificada con la decrepitud carnal.

Sin embargo, la sensibilidad barroca hacia la muerte, gracias al discurso religioso, va a posibilitar una recuperación de planteamientos tardomedievales y un acentuado y nuevo interés por el tema⁹⁷. Desde comienzos del XVII, se insiste en las corrientes emocionales de la imagen religiosa, y para que el cristiano comprenda la trascendencia de los actos, se cree lo más acertado recordarle lo amargo de la muerte, trágico resultado del pecado del hombre⁹⁸, presentado de una manera tremendista⁹⁹, con todo su horror y como realidad que no perdona a nadie, ahora contemplada, como señala Mâle, de una manera novedosa respecto a las danzas medievales: su amenaza no se dirige al hombre en general, es más directa, va dirigida a cada cristiano en particular¹⁰⁰.

Estos planteamientos, presentes ya en el Antiguo Testamento¹⁰¹, son asumidos y concretados por las diversas instituciones religiosas presentes en la sociedad, y también en Málaga. Desde el Colegio de San Sebastián, los jesuitas, tan admirados por el Mampastor del Hospital, difunden su modelo de espiritualidad. El fundador recomendaba la reflexión en torno a la muerte¹⁰² para la primera semana de ejercicios. Él no concreta más¹⁰³, pero la orden no deja de interpretar su pensamiento¹⁰⁴ generando un importantísimo corpus relativo al tema, dirigido especialmente a la imaginación y a los sentidos, cuya influencia llegará a instituciones, que asumirán, como propias, todas estas formas macabras. Para la Hermandad de la Caridad, presente también en Málaga, Mañara, por ejemplo, en el capítulo XLVII de las Reglas de la Hermandad, recomienda que las pláticas de cada mes traten sobre el asunto de la muerte, y en el discurso escrito en 1671 afirma: “primer verdad que ha de reinar en nuestros corazones: polvo, ceniza, corrupción, gusanos, sepulcro y olvido”¹⁰⁵.

Estas reflexiones sobre la muerte no son exclusivas de la espiritualidad ignaciana, se presentan como una constante, en las prácticas piadosas y de oración de diversas órdenes e instituciones, especialmente alcantarinos y franciscanos, comunidades de significativa presencia en Málaga. San Pedro de Alcántara, por ejemplo, en su Tratado sobre la oración y la meditación, centra su atención en el momento del paso a la otra vida, insistiendo, como punto inicial de dicha meditación, en la incertidumbre del momento de la muerte.

Los místicos franciscanos también recurren a los mismos procedimientos. Fray Alonso de Madrid, en su *Arte de Servir a Dios. Espejo de Ilustre personas*, afirma, en su capítulo XVI:

...debemos tener siempre la muerte ante los ojos: el vicioso para refrenarse del mal y el virtuoso para gozarse con quien todos los momentos le aparta de esta vida tan pobre para llevarle a la vida eterna.

Todos los días morimos dice Séneca, cada día nos cortamos un pedazo de la vida... según dice San Gregorio... esta vida presente no es sino muerte prolija.

Debería mirar quienquiera... tiene hijos pequeñitos que cuanto les va creciendo el cuerpecito tanto se les va ya perdiendo y cortando la vida¹⁰⁶.

Mayor es la atención prestada, a la reflexión sobre la muerte, en la obra de Fray Bernardino de Laredo, *Subida la Monte Sión* (Alcalá de Henares, 1617). Los capítulos XV y XVI se dedican a este tema y, en el primero de ellos, citando a San Agustín afirma, refiriéndose al cuerpo del Cesar:

“Quise ver el sepulcro de Cesar emperador poco después de finado, y vi aquel cuerpo imperial con un color amarillo, cercado de podredumbre tal, que tomado de un miembro se salía de la juntura; tenía sin cabello la cabeza y descubiertos los dientes, por ser comidos los labios, y consumida o quitada la nariz; las entrañas descubiertas por estar rasgado el vientre; muchedumbre de gusanos se meneaban por todo él, entrábasele en la boca, y en el cóncavo, en cada uno de los ojos, se aposentaba un corpulento gusano, y era horrible su olor...”¹⁰⁷

Igualmente, una autora como Sor María de Agreda, la documentada en más ocasiones en las bibliotecas de la ciudad, en la primera mitad del siglo, consideraba la familiaridad de la muerte, la calavera, los huesos humanos como tema de meditación cristiana. Ella dedicó, además, a éste tema, su obra *La muerte es el camino del cielo y la puerta para ver a Dios*¹⁰⁸.

En nuestra ciudad la presencia de estos planteamientos es también palpable. Fray Alonso de Vascones, a mediados del siglo anterior, afirmaba:

Una de las cosas más importantes y el remedio más eficaz que el hombre puede poner para el buen vivir y buen morir es traer siempre delante de los ojos la memoria de la muerte. Ésta es el estímulo, aguijón que más le hace avivar y sacudir la pereza y floxedad¹⁰⁹.

Especial importancia tiene, la reflexión sobre la muerte y la presencia de elementos con ella relacionados en la Escuela de Cristo, institución presente en Málaga desde el siglo anterior, de la que llegó a formar parte, como hemos comprobado con anterioridad, uno de los pintores más importantes de la época que estudiamos, Francisco de Carrasquilla. Todo el capítulo XI de las Constituciones trata “De la memoria y ejercicios de la muerte”, indicándose en su inicio:

“Mandanos Christo Señor N. que estemos apercebidos para la hora en que fuera servido de llamarnos: “Vos estote parati” (Matt, 24). Y como tan ignorada y tan incierta “sero, an media nocte, an galli cantu, an mane” (Marc, 13), devemos aparejarnos siempre, porque viniendo de repente no nos halle desprevenidos: “Ne cum venerit repente, inveniat vos domentis” (Ibid.)”¹¹⁰.

Por ello, se considera que, los discípulos de la Escuela, deben prepararse continuamente para estarlo, teniendo siempre delante la muerte “cuya memoria es bastante para enmendar la vida”¹¹¹. Para conseguirlo, “con más orden”, se establece que los veinticuatro hermanos más antiguos, los cuatro primeros meses, han de hacer confesión general y ordenar su testamento, como si tuviesen cerca la muerte. Todos los días, además de los ejercicios de la Escuela tendrán oración por algún espacio meditando sobre la muerte y haciendo algunos ejercicios de contrición, como si estuvieran para morir. Todos los días, el Obediencia mandará a algunos de ellos algunas mortificaciones y en el tercer ejercicio de cada mes seis de ellos serán examinados de cómo meditan en la muerte, y si disponen y cumplen lo dispuesto en el capítulo.

En la misma disposición del Oratorio aparecen, en un conjunto en el que domina la simplicidad, elementos que mantienen presente la necesidad de reflexionar sobre la muerte:

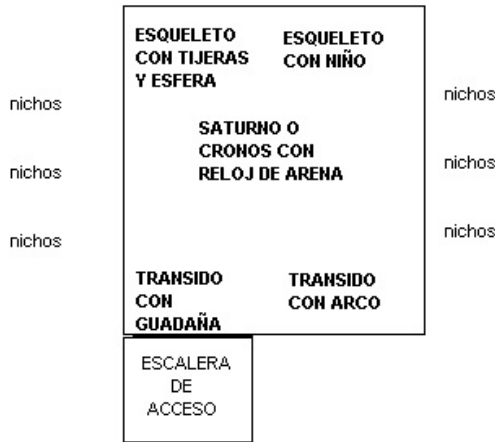
“... en el altar... un Sto. Xto., una imagen de N. Sra. con adorno decente y modesto, sin curiosidad ni riqueza y sobre el asiento del Obediencia el de San Felipe Neri. Pondránse al pie del altar dos calaveras y huesos de muertos y dos manojos de disciplinas. Al pie de la sala de frente del altar un banquillo bajo, en que se sienta el Obediencia, y delante una mesa pequeña, y baxa, con una calavera, las Constituciones, las cédulas de la meditación, una pila de agua bendita con hisopo, un reloj y una campanilla. En medio de la pieza un banquillo baxo al lado del evangelio para el exercitante y dos en el frente para los exercitados. Arrados a las paredes bancos rasos y bajos para los hermanos. Las ventanas y puertas cerradas, con sola luz de las velas, por lo que ayuda al recogimiento”¹¹².

Estos ejemplos nos muestran que esta decoración, puede ser una muestra del sentido que la muerte recupera, desde comienzos del XVII, tras la renovación de la iconografía mortuoria del Renacimiento, reflejando el retorno a la retórica del horror¹¹³ y a una imagen basada en elementos macabros¹¹⁴ como la diosa cortando vidas humanas, el cadáver revestido de los atributos del caballero¹¹⁵ o un esqueleto con una guadaña¹¹⁶, que lleva a la multiplicación de imágenes y obras artísticas en las que el esqueleto es el protagonista, como puede comprobarse en distintos tipos de obras: en los sepulcros, en las Vanitas, en las joyas de uso cotidiano¹¹⁷; en las estampas de devoción e ilustraciones de libros de religiosidad¹¹⁸, y en el arte efímero, especialmente en las exequias reales. De esa manera y con estos medios la experiencia de la muerte y el cuerpo muerto es materia utilizada para penetrar en la experiencia de la vida y del viviente humano¹¹⁹.

La multiplicación de estas imágenes, sin embargo, la considera, Chastel, asociada, también, al desarrollo de un interés laico y científico por las láminas anatómicas, que cuentan con gran difusión y llegan a ser la base que facilita la reproducción pictórica de esqueletos y cuerpo en estado de descomposición, como sucede con la obra de Crisóstomo Martínez, publicada en 1688, en la que se refleja la mentalidad barroca, en su dinamismo

e interés por la estructura íntima de la materia corpórea¹²⁰, y manifiesta, a la vez, todos aquellos caracteres que hacen de estos elementos unas “anatomías moralizadas”, es decir, verdaderas “vanitas” o “desengaño”¹²¹, que ofrecen, como señala López Terrada, la muerte como el antídoto más eficaz contra la vanidad del mundo¹²².

Claro queda, pues, que las pinturas de la cripta sintonizan con la mentalidad de su tiempo y, como no, con la propia naturaleza del espacio que cubre. La cripta, tiene planta rectangular, que puede aludir, precisamente, al nivel terrestre, donde reina la muerte, precisamente concretada en las figuras que pasamos a describir, que se encuentran situadas de la siguiente forma:



En su centro encontramos la robusta figura de Saturno, alegoría del tiempo, hombre robusto, mostrando, amenazador, el reloj de arena, símbolo del fin de la vida. Representado en una perspectiva de “soto in su”, muestra un violento escorzo, que refleja un buen dominio de la perspectiva, mejor que el que puede evidenciar la factura de la anatomía, de miembros excesivamente toscos.

La figura (Imagen 1) tiene un gran parecido, sobre todo por la naturaleza de su escorzo, con una de las figuras del Juicio Final dibujadas por Signorelli para la capilla de San Bricio de la catedral de Orvieto, concretamente la figura alada que se encuentra en el lateral derecho, y con las imágenes que realiza Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

A la entrada, a un lado y otro de la bóveda, encontramos dos figuras en proceso de descomposición, transidos¹²³ (imágenes 2, 3, 4, 5 y 6), figuras humanas en proceso de descomposición¹²⁴, semejantes a las representadas en El caballero determinado, asociables a la corrupción derivada del pecado, pobladas de gusanos¹²⁵, con guadaña y arco respectivamente¹²⁶, esta última arrodillada y de mayor perfección anatómica.

La caracterización formal de estas figuras, dadas las evidencias de llagas y manchas, se puede relacionar con la propia realidad patológico-anatómica de los enfermos del hospital. Pero, los cuerpos, que aparecen sin piel, en los que gusanos atraviesan con repugnante realismo la masa muscular, no son, exactamente, los propios de la carne ya muerta, y los músculos y huesos muestran, en su disposición, un claro intento de aproximación anatómicamente científica a la estructura interna del cuerpo humano. Por tanto, como señala Camacho, la relación con los cuerpos enfermos podría ser secundaria, primando en ellas una vinculación con grabados y teatros anatómicos, en los que suelen estar siempre presentes las connotaciones moralizadoras¹²⁷.

Al fondo de la cripta, simétricas respecto a los transidos¹²⁸, con un canon más estilizado, aparecen dos esqueletos con sudarios (imágenes 7,8,9 y 10), el de la derecha incompleto en su conservación, situados en los espacios libres entre los lunetos segundo y tercero.

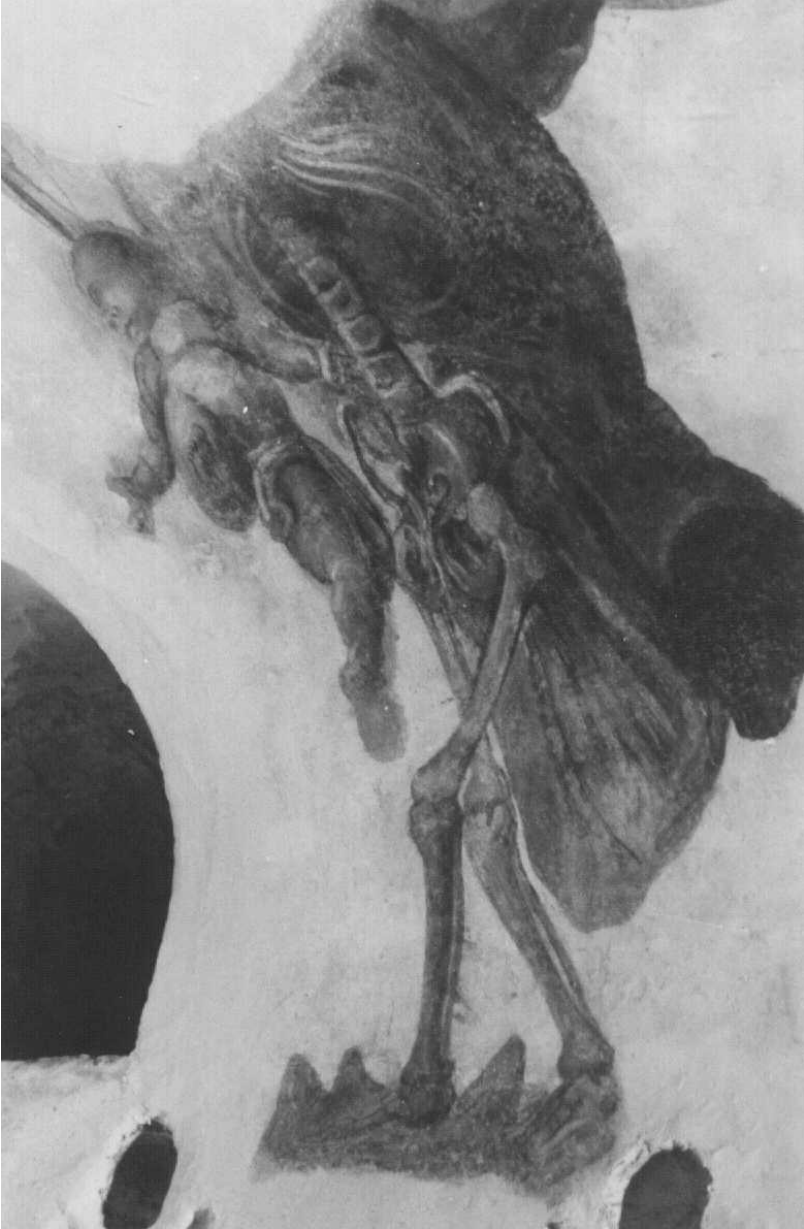
Uno de ellos sostiene el cuerpo de un hermoso niño¹²⁹ en una mano, motivo semejante al que encontramos en el Panteón de los Condes de Buenavista, o en una estampa grabada por Werner Van den Valckert, en el año 1627¹³⁰, mientras que en la otra levanta un cordón, que atraviesa la bóveda a lo ancho para terminar en una tijera que sostiene la figura de la izquierda, con la que corta el hilo, mientras en su mano opuesta porta una enorme esfera, que pudiera representar al mundo. Esta figura aparece cubierta con una tela rectangular que, posiblemente, hace referencia a la última gala de nuestras miserias, el “sudario”, fase final de la indignidad de la muerte.

Una vez descritas las figuras procede indagar en su dimensión iconográfica, para, a partir de este paso, proponer una hipótesis de lectura del conjunto. Respecto a la figura central no parece existir lugar para la duda, se trata de Saturno o Cronos, figura poco frecuente en la pintura española¹³¹, que aparece entrado en años¹³², con una caracterización que, en gran parte corresponde a la determinada por Ripa¹³³: dos alas desplegadas, brazos extendidos y reloj de arena en la mano¹³⁴, forma muy semejante a la que se puede encontrar en algunos retratos con alegorías relativas a la fugacidad del tiempo y vanidad de la vida, grabados en Holanda, a mediados y finales del siglo XVII.

En su presentación, como anciano, portando reloj de arena y alado, es semejante a la plasmada en grabados, como los realizados por Giuseppe María Metelli, Musscher o Philippe Galle, en su representación del Triunfo del Tiempo, basado en una obra de Maerten van Heemskerck.. Semejanza guardan, también, las esculturas genovesas, realizadas hacia 1700 para el palacio de Marly, la de Domino Guidi para Versalles, o el proyecto de Agustín Pajou para el mausoleo del Mariscal de Francia (Cabinet de dessins du Louvre)¹³⁵.

Saturno, divinidad mayor y padre de la primera generación de olímpicos, según se afirma en el Repertorio de los tiempos, obra publicada en Toledo, en el año 1546:

“Muestra destrucción, muerte, tristura, lloro y suspiro y sobre el pensamiento del hombre y sobre toda cosa vieja y antigua. Tiene dominio en los hombres sobre los ermitaños, viejos, labradores, maestros de casas, zurradores, esclavos y personas de poca estimación y sobre los que hacen mortajas y huesas”¹³⁶



7. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Muerte como parca con niño

Se le supone, unas veces, presidir el tiempo, y, otras, ser el mismo tiempo. Por esto, aparece con una guadaña, porque todo lo destruye, una culebra mordiendo la cola como si volviese de donde viene, con un reloj de arena¹³⁷, como símbolo del paso del tiempo¹³⁸ que todo lo consume, del paso de las horas de las que un adagio latino afirmaba “omnes ferunt, ultima neeat”, es decir de aquél que todo lo consume, acabando en la muerte.

En la Cripta, se nos presenta, pues, con esta imagen, una personificación del tiempo destructor, como se puede encontrar, asociado a los símbolos de este proceso, en diversos grabados de libros de meditación, como la *Via Vitae iconibus* de Antoine Sucquet, ilustrada por Boëtium A. Bolswert¹³⁹, o como en el grabado de Mitelli, que representa al Correo que jamás se detiene.

A pesar de su directa identificación con el tiempo, y con la propia muerte, es poco frecuente en manifestaciones artísticas funerarias, pero lo podemos encontrar, con una tipología representativa semejante a la que venimos comentando, en una obra del siglo XVI, la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza, donde se representa la figura de la muerte provista de un venablo exterminador y a Saturno, efigiado como un viejo alado que camina ayudándose de dos muletas¹⁴⁰. Igualmente, encontramos su figura en otros dos ámbitos funerarios andaluces, la Iglesia del Salvador, de Úbeda, y en el panteón de los Duques de Osuna, en la capilla subterránea de la Colegiata, de esa ciudad.

Frente a una identificación unívoca y literal con el tiempo y con la muerte, Maravall indica que, en las imágenes saturnales, se da la coincidencia del paso ininterrumpido de una universal transformación aniquiladora de las cosas, y también la referencia a la fuente de verdad y de fecundidad¹⁴¹. Esta doble dimensión, hace posible una lectura compleja y variada de su presencia en las representaciones figurativas y contrapone la lectura renacentista y barroca del tema¹⁴².

Considerando ambas posiciones, la imagen de la Cripta parece asociada, fundamentalmente, a la idea de tiempo como destrucción, transformación aniquiladora, muerte y decadencia, al colocársele el reloj de arena en la mano y dársele un aspecto siniestro¹⁴³. Pero su presencia puede, también, llevar asociado el concepto de fecundidad y fuente de verdad, o el de la prudencia, virtud que corresponde a esta divinidad, una vez que la mitología adquiere, con el cristianismo, una dimensión alegórico-moral.

Podría, por tanto, tener, su presencia, alguna relación con su tipificación en los Triunfos, de Petrarca, donde el Tiempo, superador de la Fama, vencedora de la muerte, sólo es derrotado por la Eternidad¹⁴⁴. Parece, sin embargo, más probable, que su presencia muestre una pervivencia de la exigencia medieval de utilizar la pintura como medio de generar un sentimiento de terror del hombre ante su propio destino.

Si la identificación de Saturno es fácil, no sucede igual con las otras cuatro figuras, que se han identificado como imágenes de las parcas¹⁴⁵. Su presencia en la literatura española¹⁴⁶, e igualmente malagueña¹⁴⁷, de carácter religioso y conmemorativo funerario es muy frecuente, asociándolas al momento de la muerte, pero casi siempre sin diferenciar con claridad a cada una de ellas y asociándolas, de una manera general, con el fin de la vida. Así sucede en la

oración fúnebre con la que fueron celebradas las honras por Doña Mariana de Noeburgo, en nuestra ciudad, el 26 de agosto de 1740. En ella leemos:

“...fingieron con ingenio los antiguos que el estambre de nuestras vidas estaba en poder de tres matronas o furias que ellos denominaba irónicamente Parcas, porque a nadie perdonan cortando a todos el hilo de la vida... aunque en las esferas celestes parece que tienen el fin, o la muerte de sus facultades...”¹⁴⁸.

En todo caso, Laquesis, segunda de las parcas, es la que más frecuente aparece citada, aquélla, precisamente, que cuida del vivir o determina la suerte de la vida humana y suele aparecer representada con un niño a su lado¹⁴⁹.

Varios ejemplos pueden ilustrar, esta presencia, en textos malagueños de la época, o inmediatamente anteriores a ella.

En sus Poemas Lúgubres (1665), Juan de Ovando escribe:

¡Oh Muerte!, te ruego que ahora no te apiades de mí; antes bien quiero decir a la Parca: << Ten compasión de mí que ya no aprecio la vida>>. Muy cruel es siempre Láquesis conmigo, pues hace que encuentre tu crueldad deseable y piadosa...¡Oh pálida! ¿Por qué te quedas helada? Rompa ya el corvo acero de tu guadaña, en el cielo, los tristes hilos de mi vida
Láquesis ¡o diosa odiosaj...
Inusta Astrea la Parca
en ponderar la vivido
cortó a su vital estambre
temprano el dorado hilo¹⁵⁰.

En su Exemplar de Cavalleros Christianos, D. Félix Varo Miravall, maestro de gramática en la villa de Gaucín, indicaba sobre Cloto, Lachesis y Atropos:

“A las parcas ultrajan de inexorables porque de una misma suerte se entran en el palacio que en tujuro. Ni perdonan la púrpura, ni el pellico. A ninguno por alto que sea perdonan,... Son tan inefectiblemente crueles, que como llegue a proferir la sentencia, la executan sin recelo y sin respeto. De un mismo modo trinchan la rosa desvanecida y el clavel más rozogante. La más gloriosa tyara, el más elevado cetro y el más feliz pordiosero, a todos rinden a todos avasallan, y a todos matan de un modo”¹⁵¹.

Fray Diego de Mendoza, en las honras por Fray Antonio Cloche, del 26 de Junio de 1720, no puede eludir el recurso a la Parca cuando aluda al fallecimiento:

“Lloro este convento...la fatalidad que nos dispuso misteriosa la providencia que ejecutó como sus instrumento la Parca”¹⁵².

También, en la oración fúnebre, correspondiente a las honras celebradas en la ciudad a la muerte de Felipe V, se hace obligada referencia a las parcas:

“Ya no extraña, inhumana, cruel, ambiciosa Parca, hagas tanta vanidad de este triunfo, ostentándote tan victoriosa en este Pantheon funesto, pero te engañas...; y sino, dime: Dónde, o en qué consiste tu victoria: *Ui est mors victoria tua?* Si es porque tienes a tus pies postrado el Orbe, primero lo venció nuestro Monarca,...; si es porque con tu tiranía sangrienta seguro nos quitaste la más importante vida, ingenuo será tu triunfo, en quien el mundo siempre estuvo muerto ... aunque la Parca reduxo al sepulcro todo este Coloso de virtudes, no alcanzo su imperio a sepultar en el olvido su memoria... porque esperamos vuele a más superior Esfera:... a triunfar eternamente en el Empireo”¹⁵³.

Respecto a la propuesta de identificación anterior, realizada por Rosario Camacho, las cuatro figuras son interpretadas de forma ligeramente diferente, por el profesor Santiago Sebastián. Para éste la figura, que corta el hilo sería Cloto y las dos representaciones de los transidos, sendas representaciones de Atropos¹⁵⁴. Si contemplamos el tipo de identificación que, en los textos literarios citados se hace respecto a las parcas, podemos observar que sus nombre se utilizan indistintamente, sin discriminación, identificándolas con el destino fatal, con el momento del fin de la vida. Es por eso que es posible que el conjunto se articule en función del tiempo destructor, situado en el centro, mediante la identificación de los transidos con la imagen misma de la muerte exterminadora (guadaña, arco), y la de los esqueletos, de una manera general, con el destino humano, finito, fatal, individual subrayado por atributos tomados de las parcas, que no parecen poder detectarse en todo su conjunto.

Todos los elementos, que contemplamos en la cripta, no parecen disociables de los gustos y signos de los tiempos que estudiamos, pues los encontramos citados en obras literarias o en la oratoria religiosa y, también, en las obras efímeras, especialmente en los túmulos levantados durante el reinado de Felipe V. Precisamente, es especialmente frecuente, en los levantados en estos años, la presencia no sólo de esqueletos y atributos de la muerte, como la guadaña, sino también su composición con la figura de Cronos e, incluso, de las parcas, en una combinación, pues, semejante a la que encontramos en la cripta¹⁵⁵.

Tras estos apuntes, podemos entender que, este conjunto, sea una obra posiblemente relacionada con la espiritualidad ignaciana y, a su vez, con el propio Panteón del cercano Santuario de Nuestra Señora de la Vitoria¹⁵⁶. Pero las peculiaridades son importantes. Estamos ante un conjunto de decoración pictórica, en la tradición por tanto de las propias Catacumbas cristianas, pero no aparece ningún elemento que, en principio, pueda considerarse, a nivel formal, estrictamente cristiano. Se recurre a figuras mitológicas para presentar dramáticamente la presencia de la muerte y la presencia aplastante del Tiempo, como elemento destructor.



8. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Muerte como parca con niño. Detalle

Parece, pues, que la asfixiante presencia de la temporalidad que nos presenta la cripta, como única estructura metafísica de nuestro ser material, alineada forzosamente en el mismo plano que la muerte, refleja, como se hacía en el Eclesiastes (7, 1: “Mas vale buena fama / que buen perfume, / y el día de la muerte que el del nacimiento”), una desdeñosa opinión de esta vida, pero, en el religioso contexto de la época que estudiamos.

Ahora bien, estos planteamientos se han de ver necesariamente complementados, dentro de la perspectiva cristiana, por la iluminación que aporta la dimensión futura de un más pleno existir, más allá del tiempo, como nos expresa la literatura mística¹⁵⁷, que sitúa en lo infinito la más clara perspectiva de la existencia, plenamente superadora de la limitadora temporalidad de la materialidad.

Por tanto, el conjunto habrá de entenderse forzosamente relacionado con la salvación y con la vida cristiana, quizás a través de la representación de la idea de la “ocasión”, aspecto bajo el que se nos hace patente todas las cosas tienen su tiempo. Este planteamiento, y por tanto, la concepción del tiempo, en sus diversas vertientes, pero, sobre todo, como el más eficaz argumento para la correcta orientación de nuestro vivir, parece ser el que prevalece en el conjunto, ya que, como indicaba Calderón:

“Que las lecciones del tiempo
Siempre doctas, siempre sabias
Han sido, o por lo que enseñan
O por lo que desengañan”¹⁵⁸.

Se comienza, a partir de este supuesto, a hacerse patente un mensaje de clara inspiración cristiana que da a la decoración un sentido escatológico coherente. Si, biológicamente, la muerte supone el cese de la vida terrena, material, la concepción cristiana ilumina el misterio de la muerte, que encuentra su plenitud en la figura de Cristo, vencedor del pecado y la muerte, que le convierte en dolorosa franquicia hacia la verdadera vida, la vida eterna. Por tanto, frente al tiempo cíclico e histórico, gracias a la encarnación del Verbo divino, el cristiano contempla la posibilidad de su superación, de la liberación de esta realidad cíclica y temporal, de la participación en la transformación del tiempo en eternidad¹⁵⁹.

Se trata, pues, de comprobar una articulación del mensaje propuesto por estas pinturas, en la que se aúnan los mensajes muerte y esperanza, como lo proponía, Fray Juan Licardo, en su sermón de Cuaresma, predicado el año 1739:

“No quiero... que el temor destruya en nosotros la esperanza, pues estas dos cosas se componen bien en nuestra religión, y se perfeccionan la una a la otra”¹⁶⁰.

Así, ante la muerte, el verdadero peligro se sitúa en la vida, que, con la presencia del pecado, adquiere un carácter trágico y, de esta manera, la presentación horrible de la muerte adquiere un fin persuasivo que pretende alumbrar al hombre sobre la vanidad de las cosas terrenas, tal y como se contempló, por primera vez, en los siglos XIV y XV (tumba del médico Gillermo de Harcigny, camposanto de Pisa)¹⁶¹.

Este planteamiento, encontramos en el Sermón predicado el Miércoles de Ceniza, del año 1737, por el canónigo de la Catedral de Málaga, Don Francisco Cózar y Gallo:

“... nuestra mortalidad es artículo de fe... son nuestros ojos testigos de esta repetida tragedia, porque cada día vemos la muerte de nuestros parientes...; si bien como no habla con nosotros nos entregamos, al profundo sueño que vivimos.
.....

Nuestra madre la Iglesia con nada más manifiesta su amor, que en ponernos a los ojos nuestra muerte; pues ya en el estado de nuestros desórdenes, es un gran bien;

es el freno de nuestro precipicio; el antídoto de nuestras miserias; y el remedio de nuestros males

.....

... estar sujetados a la muerte, expresión tiene de castigo, pero es una misteriosa providencia... dice el Nacianceno: Dexolo mortal porque su mal no fuera inmortal y así la misma pena se convirtió en misericordia.

.....

Es cierto que Cristo la destruyó, (Oseas 14, 13)¹⁶² porque Cristo venció la muerte en cuanto castigo; y la dejó en cuanto remedio. Es la muerte, dice San Agustín, por disposición del mismo, pena para la culpa y remedio para la vida. Christo nuestro bien la venció como pena; pero nos la dejó como remedio. Porque para los hombres se corrijan, no hay freno, que les escuse los precipicios, como la muerte.

... acuérdate mucho más de la muerte del hombre interior; esto es del alma. También muere el alma porque pierde la principal vida que es la gracia... mucho más trágica, más espantosa, más tremenda¹⁶³.

La cercana presencia del Santuario de la Victoria, o el conjunto formado por el Panteón de los condes de Buenavista y Camarín de la Virgen, ha servido de base a Nuria Rodríguez¹⁶⁴, que parte de una supuesta realización de la obra en el siglo XVII, para considerar a la Cripta de San Lázaro como uno de los elementos integrantes de un discurso narrativo, en una:

“configuración discursiva que desarrolla en el nivel superficial un contenido: la cripta de S. Lázaro, o espacio destructor, el panteón de los condes o espacio de la muerte; la escalera o espacio de relación y ascensión; y el camarín o espacio superior de la divinidad”.

Esta unidad discursiva presenta un objetivo a nivel pragmático, un hacer, un ejecutar, y otro a nivel cognoscitivo, que lleva al enriquecimiento espiritual vinculado al mito de la ascensión simbolizado por el conjunto.

Desde esta perspectiva, como había señalado Rosario Camacho¹⁶⁵, la cripta presenta una clara identificación, por su propia función, con la muerte, y presenta al Tiempo como verdadero protagonista que, con su acción domina la muerte. El espectador situado en este espacio tomaría conciencia de la caducidad de las cosas y la suya propia, es decir, encontraría explicación a su condición mortal en lo inexorable de la muerte. Se constituiría, así, al integrarse en una unidad textual más amplia, en el espacio del Tiempo Destructor, pasando el Panteón de los Condes a ser el espacio del Tiempo Revelador, en el que el hombre, asumida la primera realidad, toma conciencia de la ilusión y ficción de la realidad.

En esta interpretación se reconocen las posibles y lógicas discordancias existentes entre el nivel de recepción del destinatario y el receptor:

“el destinatario al que se dirige el objetivo, situado en el mismo esquema de referencias en que se produce el discurso, y el receptor, que al posicionarse a posteriori ante la imagen lo que tiene ante sí es la obra artística en su dimensión suprahistórica con una significación propia más allá de la expresión de un contenido más o menos intencional”¹⁶⁶.

Por ello señala que, para entender el sentido del texto en su momento histórico se deben reconstruir las condiciones que determinaron el proceso de producción y recepción. En este sentido la inclusión de la Cripta en un conjunto discursivo narrativo parece ser planteable, sólo, con reservas si, como parece, las pinturas de la cripta son posteriores al resto del conjunto, con el cual, no obstante, podría plantearse una relación de dependencia, al poder ser el Panteón, en mayor o menor medida, inspirador de los motivos decorativos de la Cripta, o al coincidir, como inspiradores comunes, unos planteamientos ideológicos, religiosos y escatológicos de evidente presencia en la sociedad y cultura de su tiempo.

Además, las condiciones específicas, y posiblemente diferenciadas, de accesibilidad a los diversos espacios, su vinculación a colectivos posiblemente diferenciados, y la posibilidad de plantear lecturas autónomas, en el marco de la propia institución y edificio que cobija el conjunto pictórico, hace decantarnos por un tipo de relación más vaga con el Santuario y a plantear una lectura dentro del propio conjunto del Hospital de San Lázaro.

Al igual que la Virgen de la Victoria puede remitir a la idea del triunfo sobre la muerte, idéntica asociación, entre muerte y verdadera vida, se podría hacer respecto a la figura de Lázaro. Como indicaba Cózar y Gallo, en el sermón de la Encarnación, del día 24 de Abril de 1735:

“... en el mismo día concurre la memoria de aquél gran portentoso, que Nuestro Divino Redentor executo de la resurrección de Lázaro, símbolo del linaje humano, muerto en el sepulcro de la culpa”¹⁶⁷.

Podemos, por tanto, pensar que, para buscar el contrapunto esperanzado a la presencia destructiva del tiempo y de la muerte, para encontrar la salida liberadora a este espacio, contamos, precisamente, con la experiencia de Lázaro (Juan 11, 44). Éste, enterrado en una cueva tapada con una piedra, ligado con fajas pies y manos, y el rostro envuelto en un sudario, sale de ella, y es liberado de sus ligaduras, por la acción de Jesús, que, anteriormente, había dicho a Marta: “Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre”. Al resucitar a Lázaro, pues, Jesús confirma la fe de Marta y María en él. Esa fe es la que hace posible ver la gloria de Dios en los signos que Jesús realiza, y la resurrección de Lázaro era el último y más grande de todos, pues, a través de este signo, queda claro que Jesús es la Resurrección y la vida.

Además, en la Leyenda Dorada, se afirma:



9. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Muerte como parca



10. Cripta de la Parroquia de San Lázaro. Muerte como parca. Detalle superior

“Lázaro significa ayudado de Dios y vida de penitencia en el día de la salvación, o lo que es lo mismo, en el día del perdón. Puede decirse que cuando el verdadero Sol de Justicia ilumina a los pecadores, Dios les está ayudando y auxiliando y confiriéndoles su gracia; y perdonándoles sus pecados en este mundo y asegurándoles la vida eterna en el otro”¹⁶⁸.

También, la presencia y establecimiento de la cofradía o hermandad de Nuestro Padre Jesús de los Pasos del Monte Calvario ofrece una posibilidad de lectura en el mismo sentido, ya que en el Calvario, la Crucifixión ofrece una imagen redundante de la muerte, pero una muerte vencida.

La coincidencia y superposición de la relación de oposición directa entre San Lázaro y la crucifixión, respecto al espacio y decoración de la cripta, parece reforzarse si consideramos los elementos presentes en el retablo dorado situado en la cabecera de la iglesia. Según los inventarios realizados los años 1677, 1702¹⁶⁹ y 1722¹⁷⁰ se encontraban, en éste, una imagen de San Lázaro y otra de Cristo Crucificado, ambas de talla. Es esta una directa oposición de ideas y contenidos que, respecto al hombre, y su ubicación entre pecado/muerte y redención/vida, se puede encontrar en algunas composiciones grabadas, como la creada en el siglo XVI por Geoffroy Tory en *El hombre entre el pecado y la redención*¹⁷¹.

La evidencia, de este mensaje no elimina la llamada a la vida devota, interpretada como una continúa lucha contra el mal, en la que no se obtienen, como señala Wardroper, victorias permanentes. La vía ascética, espoleada por la contemplación de los atributos del mundo y lo terreno, expresados en las imágenes de la Cripta, llevaría a dominar o contrariar los efectos del mundo en su vida espiritual. Si el hombre no puede derrotar, en su vida terrena, definitivamente al mundo puede esquivarlo emprendiendo la vía ascética¹⁷². En este contexto la práctica devota y caritativa para la que se fundan las dos hermandades radicadas en la capilla del hospital enlaza con el conjunto de discurso, máxime cuando la más antigua de ellas, según sus estatutos, debía, anualmente, de realizar prácticas devotas en la propia cripta.

Por último, si se acepta como probable la autoría de la obra por parte del Mampastor del Hospital, Pedro de Hermosilla, e incluso por parte de cualquier otro pintor de acendrada espiritualidad, no podemos dejar de recordar las palabras de Pacheco, al señalar el precepto básico de todo pintor:

“el fin del pintor... como artífice cristiano... será por medio del estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia alcanzar la bienaventuranza... así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar a los hombre de los vicios, los induce al verdadero de Dios Nuestro Señor”¹⁷³

NOTAS

¹ GUEDE, Lisardo. *Ermitas de Málaga*, Málaga, 1987, págs. 119-120.

² VOVELLE, Michel. *La mort et l'Occident de 1300 a nos jours*, París, 1983, pág. 266.

En Málaga, las continuas quejas mantenidas sobre la incapacidad del hospital para atender a los enfermos no parecen mostrar la necesidad de esta institución, sin embargo, con el tiempo, terminaría trasladándose a Granada, lo cual puede demostrar que, al menos, podía estar iniciándose este proceso.

³ *Revista oficial del Colegio de Médicos*, año II, n° 7, Julio-Agosto, Málaga, 1984, págs. 8-11.

⁴ A(rchivo).H(istórico).P(rovincial).MA(laga). Escribanía de Juan de Ortega, legajo 2455, años 1712-1725, fols. 49-64. En el inventario realizado el 16 de Enero de 1722 al tomar posesión el nuevo Mampastor se cita un libro con los nombres de los hermanos de la Cofradía de San Lázaro, un legajo con la bula en latín de Pío V y diferentes privilegios de la religión de San Lázaro y otras bulas de pontífice Pío IV, así como dos tablas con las gracias e indulgencias de los hermanos de San Lázaro.

⁵ MEDINA CONDE, Cristóbal. *Conversaciones históricas malagueñas. Materiales de noticias seguras para formar la historia civil, natural y eclesiástica de la M.I. ciudad de Málaga*, vol. III, Málaga, 1793, pág. 246.

⁶ VOVELLE, Michel. *Op. cit.*, pág. 266.

⁷ Como indica en su testamento, protocolizado ante Diego García Calderón el 23 de Febrero de 1721. A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2269, años 1718-1720, fols. 99-128.

- ⁸ LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, págs. 144-164.
- ⁹ A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2269, años 1718-1729, fols. 620-624.
- ¹⁰ Por el comentario que se hace en esta carta, se ha de suponer que su estado de salud debía ser, desde hacía tiempo, delicado, ya que se afirma, refiriéndose al administrador interino, que “*es sujeto civil y de conciencia como tiene acreditado en las ausencias y largas enfermedades del difunto*”. A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, legajo 17202, vol. 14.
- ¹¹ A.H.P.M.A. Escribanía de José Bonifacio del Castillo, legajo 2719, año 1747, fols. 448-458.
- ¹² *Ibidem*, fol. 465.
- ¹³ A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2257, año 1705, fol. 890.
- ¹⁴ A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2261, año 1709, s/f.
- ¹⁵ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2162, año 1713, fol. 262 y 273-276.
- ¹⁶ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2163, año 1714, fol. 207.
- ¹⁷ A.H.P.M.A. Escribanía de Francisco Til, legajo 2387, año 1713, fol. 136.
- ¹⁸ LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 293. El autor indica que dicha nota aparece en Historia de la Compañía de Jesús, en Málaga, pág. 395, debiendo tal nota a la amabilidad del Sr. Temboury. Como se citó un capítulo anterior, una copia de ellas existe en el Colegio de San Estanislao.
- ¹⁹ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo., legajo 2165, año 1716, fols. 58-59.
- ²⁰ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2166, año 1717, fol. 420-421.
- ²¹ A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2269, años 1718-1720, fols. 99-134. LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 293. Don Blas de Zea murió en 1709 y otorgó su testamento el 28 de marzo de 1709, ante Marcos Trujillo, encontrándose protocolizado en la escribanía de Diego García Calderón. Se encontraron también obras de Juan Niño y de Murillo, con precios muy semejantes a las de Hermosilla.
- ²² A.H.P.M.A. Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, legajo 243, año 1720, fol. 764.
- ²³ A(rchivo).H(istórico).N(acional). Cámara de Castilla, expedientes abultados, legajo 17202, vol. 10.
- ²⁴ A.H.P.M.A. Escribanía de Juan de Ortega, legajo 2495, años 1712-1725, fols. 39-40 (fianza), 51-54 (nombramiento) y 55-58 (posesión).
- ²⁵ A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, legajo 17202, resolución del 14 de septiembre de 1722.
- ²⁶ A.H.P.M.A. Escribanía de Juan de Ortega, legajo 2495, años 1712-1725, fols. 45-46.
- ²⁷ A.H.P.M.A. Escribanía de Bernardo Vicente de Ribera, legajo 2417, año 1724, fol. 745.
- ²⁸ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2174, año 1725, fol. 618.
- ²⁹ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2174, año 1725, fol. 681.
- ³⁰ A(rchivo).H(istórico).M(unicipal).MA(laga). Actas Capitulares, legajo 121, años 1724-1725, fol.117.
- ³¹ A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, legajo 17202, vol. 12
- ³² A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 123, año 1728-1729, fol. 219.
- ³³ A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 125, años 1732-1733, fol. 63.
- ³⁴ A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 128, año 1736, fol. 523.
- ³⁵ A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 129, año 1737, fol. 265.
- ³⁶ A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, legajo 17202, vol. 13.
- ³⁷ A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos Trujillo, legajo 2147, año 1725, fol. 655.
- ³⁸ *Ibidem*, fol. 656.
- ³⁹ A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2559, año 1726, fols. 209-211 y 278.
- ⁴⁰ A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2560, años 1726-1727, fols. 591, 627 y 636.
- ⁴¹ A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2561, año 1728, fol. 354-355.
- ⁴² Don José de Zea Salvatierra era coronel de Caballería y caballero de Santiago, administrador, en compañía de otros familiares, de rentas generales de Córdoba y de Tabaco en Jaén. En el testamento, otorgado ante Diego de Cea Bermúdez, el 27 de julio de 1726, manifestaba que quería ser enterrado, si moría en Madrid, en el Oratorio de San Felipe Neri, en la bóveda de los padres clérigos de su congregación. Al parecer su fallecimiento se debió a alguna enfermedad contagiosa, quizás la propia lepra, ya que, como se indica en inventario “se había comprendido la

ropa del uso... y que esta se hallaba separada ... por razón de la enfermedad... para excusar cualesquier escrúpulo... convenia se segregara... (y) se entregase al Mampastor del Hospital de San Lázaro para que sirviese a los pobres... así se entregaba". En el inventario de sus bienes se citan cinco cuadros valuados en 1100 reales de mano de Niño de Guevara: un *San Jerónimo*, un *San Juan Bautista*, un *Descendimiento*, un *San Juan* y una *Magdalena*, todos de vara y media de alto y vara y cuarta de ancho con tarjetas doradas A.H.P.M.A. Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, legajo 2441, año 1729, fols. 724-994.

43 A.H.P.M.A. Escribanía de Marcelo Bracho de la Vega, legajo 2556, años 1726-1738, fol. 777.

44 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2563, año 1730, fol. 148.

45 A.H.P.M.A. Escribanía de Agustín Brevel, legajo 2424, años 1730-1731, fol. 378

46 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2563, año 1730, fols. 294-298.

47 A.H.P.M.A. Escribanía de Pedro Mateos Villazo, legajo 2210, años 1729-1731, fol. 124.

48 A.H.P.M.A. Escribanía de Francisco Til, legajo 2405, año 1738, fol. 369.

49 *Ibidem*, fols. 195-196 y 339.

50 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2567, año 1734, fol. 147.

51 A.H.P.M.A. Escribanía de Jerónimo Montes Villalta, legajo 2487, años 1731-1732, fol. 302.

52 A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2281, año 1733, fols. 292-340.

53 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2568, año 1735, s/f.

54 A.H.P.M.A. Escribanía de Diego García Calderón, legajo 2283, año 1735, fols. 531-545.

55 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2569, año 1736, fol. 589.

56 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2570, año 1737, fols. 44-45.

57 *Ibidem*, fol. 166.

58 *Ibidem*, fol. 188.

59 A.H.P.M.A. Escribanía de Jerónimo de Montes Villalta, legajo 249, año 1717, fol. 316.

60 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2571, año 1738, fols. 322-323.

61 *Ibidem*, fols. 784-757.

62 *Ibidem*, fol. 806.

63 *Ibidem*, fol. 1282.

64 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2572, año 1739, fols. 66.

65 A.H.P.M.A. Escribanía de Dionisio López Quintero, legajo 2754, años 1739-1740, fols. 133-146.

66 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2572, año 1739, fols. 854-875.

67 A.H.P.M.A. Escribanía de José Bonifacio del Castillo, legajo 2712, año 1740, fol. 472.

68 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2573, años 1740-1741, fols. 291-298.

69 A.H.P.M.A. Escribanía de Agustín de Lomas, legajo 2514, años 1739-1742, fol. 322.

70 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2573, año 1740-1741, fol. 639.

71 *Ibidem*, fol. 91-97.

72 *Ibidem*, fol. 276-278.

73 *Ibidem*, fol. 382.

74 *Ibidem*, fol. 610.

75 A.H.P.M.A. Escribanía de José Bonifacio del Castillo, legajo 2714, año 1742, fol. 620.

76 A.H.P.M.A. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2575, año 1744, fol. 952.

77 A.H.P.M.A. Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, legajo 2455, años 1743-1744, fols. 69-70.

78 A.H.P.M.A. Escribanía de José Bonifacio del Castillo, legajo 2716, año 1744, fol. 406.

79 A.H.P.M.A. Escribanía de José Bonifacio del Castillo, legajo 2717, año 1745, fol. 169.

80 *Ibidem*, fol. 169.

81 *Ibidem*, fols. 77 y ss.

82 En dicho memorial se denuncia el abandono de hospital y enfermos por parte de unos administradores que utilizan en su provecho las cortas rentas y medios del hospital. A.H.M.M.A. Actas Capitulares, 1700/1701.

83 Se ofrece, en un escrito enviado a Madrid, para reparar una iglesia y hospital arruinados, según él, por el abandono en que lo tiene el actual administrador. Ante esta denuncia y súplica, se soli-

- cita desde Madrid, el 18 de Junio de 1720, un informe al Deán y Cabildo. Ante ello los enfermos responden con una carta dirigida al Cabildo considerando estos informes falsos. A.C.C.MA. Legajo 431, nº 1, fol. 132.
- ⁸⁴ DIAZ SERRANO, J.M. “El hospital de leprosos de San Lázaro”, *La Unión Mercantil*, 30/1/1924.
- ⁸⁵ Este es el año en que se comienza la relación de hermanos de la Cofradía, siendo mayoral D. Bernardino de Cuéllar Montenegro, según se expone en el informe de la visita realizada al hospital por D. Martín Alcaide Rico, el 2 de octubre de 1702. A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, hospitales Málaga, 17202.
- ⁸⁶ *Ibidem*.
- ⁸⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. “El monte Calvario: la Vía Sacra de Málaga”, en VV.AA. *Religiosidad Popular en España*, Actas del Simposium celebrado los días 1 a 4 de septiembre de 1997, (II), San Lorenzo del Escorial, 1997, págs. 605-611.
- ⁸⁸ LLORDÉN, Andrés. Y SOUVIRON, Sebastián. *Historia documental de las Cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*, Málaga, 1969, págs. 407-410.
- ⁸⁹ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954, pág. 157.
- ⁹⁰ AGULIAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga mudéjar*, Málaga, 1979, págs. 178-181.
- ⁹¹ Según se especificaba en la correspondiente lápida se encontraban en la cripta los cuerpos de treinta y dos hermanos leprosos, enterrados desde mediados del XVIII. GUEDE, Lisardo. *Op. cit.*, pág. 120.
- ⁹² GUEDE, Lisardo. *Centros sanitarios de la diócesis (1487-1985)*, Orense, 1986, págs. 39-41.
- ⁹³ Sánchez Camargo, en el año 1954, afirmaba que la cripta fue descubierta en el año 1947, pero la descripción de los acontecimientos ocurridos el año 1931, publicada, en ese mismo año por Juan Escobar García, informa con precisión, sobre su descubrimiento, cuando afirma: “varios amotinados se dedicaron a golpear una cripta existente a la izquierda del altar mayor hasta que lograron que quedara al descubierto, penetrando, audaces en su interior. Había que bajar una empinada escalera, para llegar hasta el lugar donde estaban enterrados los cadáveres, ya que aquello fue un lazareto hacía muchísimos años. En el mismo fue descubierta un fresco, que debe tener mérito extraordinario, siendo desde luego, antiquísimo, dicha pintura fue respetada”. ESCOBAR GARCÍA, Juan. *Los memorables sucesos desarrollados en Málaga los días 11 y 12 de mayo de 1931. Un reportaje histórico*, Málaga, 1931, pág. 59.
- ⁹⁴ CLAVIJO, Agustín, *Op. cit.*, Barcelona, 1993, pág. 1272.
- ⁹⁵ CAMACHO, Rosario. “Ciencia y mito en una imagen macabra. La cripta del Hospital de San Lázaro”, *Ephialte*, tomo II, Vitoria, 1990, págs. 159-176.
- ⁹⁶ CHAUNU, Pierre. *La España de Carlos V. I. Estructura de una crisis*, Barcelona, 1976, págs. 53-54.
- ⁹⁷ En toda una serie escalonada de obras literarias que van desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII Rousset advierte una apreciable recurrencia de temas como el cambio, la inconstancia, la fugacidad de la vida, el engaño y la apariencia, el espectáculo fúnebre, que muestran este nuevo interés por el tema. Ver ROUSSET, J. *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953.
- ⁹⁸ La muerte, como algo ajeno a la acción divina y resultado, por tanto del pecado del hombre, se nos presenta en diversos textos sagrados: Génesis 2, 17 (“pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres morirás”), Génesis 3, 19 (“Con el sudor de tu rostro comerás el pan./ Hasta que vuelvas de la tierra, / Pues de ella has sido tomado; / Ya que polvo eres, y al polvo volverás”), Eclesiástico 25, 33 (“Por la mujer entró el pecado en el mundo / y por ella morimos todos), I Corintios 15, 22 (“Y como en Adán hemos muerto todos, así también en Cristo somos todos vivificados”).
- ⁹⁹ De esta manera se recomendaba, a los oradores del siglo anterior, la presentación de sus sermones, recurriendo a la descripción de los horrores de la corrupción del cuerpo, después de la muerte. Así lo hacía el padre José Gavarri, en su obra *Instrucciones predicables y morales, no comunes, que deben conocer los padres predicadores y confesores principiantes y en especial los Misioneros Apostolicos* (Barcelona, 1677).

- ¹⁰⁰ MÁLE, Emile. *Op. cit.*, 1956, pág. 227
- ¹⁰¹ “En todas tus obras acuérdate de las postrimerías y no pecarás” (Ecc 7, 40)
- ¹⁰² Como indica Bouyer, esta reflexión no forma parte, en sentido estricto, de un método formal de meditación, que San Ignacio no llega establecer. Se trata más bien de consejos relacionados con métodos que circulaban en su tiempo. BOUYER, Louis. *Introducción a la vida espiritual. Manual de teología ascética y mística*, Barcelona, 1915, págs. 105-106.
- ¹⁰³ Indicaba el fundador: “...para sentir pena, dolor y lágrimas por nuestros pecados impide cualquier consideración de gozo y alegría, más tener delante de mi quererme doler y sentir pena, trayéndome en memoria la muerte, el juicio”. LOYOLA, San Ignacio. *Obras*, edición de IPARRAGUIRRE, Ignacio, Madrid, 1958, pág. 216.
- ¹⁰⁴ Rosario Camacho cita, en este sentido, la obra de Luis de la Puente *Meditación sobre los temas de los Ejercicios de San Ignacio*, que aborda en los capítulos siete y ocho el tema del infierno. CAMACHO, Rosario. *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, Madrid, 1986, pág. 8.
- ¹⁰⁵ Citado en GUICHOT, Joaquín. *Los famosos jeroglíficos de la muerte de Juan Valdés Leal de 1671 (análisis de sus alegorías)*, Sevilla, 1930, págs. 58-60.
- ¹⁰⁶ MADRID, Fray Alonso de. “Arte para Servir a Dios. Espejo de Ilustres Personas”, en *Místicos Franciscanos Españoles*, Madrid, 1968, pág. 209.
- ¹⁰⁷ LAREDO, Fray Bernardino de. “Subida al Monte Sión”, en *Místicos Franciscanos Españoles*, Madrid, 1968, pág. 71.
- ¹⁰⁸ MESTRE SANCHIS, Antonio. “La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII”, en GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.). *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, 1979, págs. 375-380.
- ¹⁰⁹ VASCONES, Fray Alonso de. *Op. cit.*, pág. 218.
- ¹¹⁰ *Constituciones de la Congregación y Escuela de Nuestro Señor Jesu-Christo fundado debajo de la protección de la Virgen María Santísima N.S. y del glorioso San Felipe Neri*, Valencia, 1662, pág. 31.
- ¹¹¹ *Ibidem*
- ¹¹² *Ibidem*, pág. 16.
- ¹¹³ La efectividad de dicho procedimiento retórico, orientado claramente a la persuasión, se tratará de conseguir a través de la imagen impresionante a la que se une el gesto, siendo precisamente el primer tercio del siglo XVIII, cuando según Morán y Checa se consigue el máximo desarrollo de esta idea gestual planteada por Bernini. CHECA, Fernando y MORAN, José M. *Op. cit.*, págs. 249-251.
- ¹¹⁴ Esta recuperación fue, sin duda, un hecho generalizado a nivel occidental, como comprueba Vovelle en los altares de ánimas de Provenza. En uno de ellos, de la Iglesia de la Inmaculada Concepción, de Antibes, un esqueleto con guadaña y alado, corona el retablo. VOVELLE, Michel y G. “La mort et l’au-delà en Provence d’après les autels des Ames du Purgatoire (XV^e - XX^e siècle)”, *Annales. E.S.C.*, París, 1969, n° 24, 1625-1634.
- ¹¹⁵ TENENTI, Alberto. *Los fundamentos del mundo moderno*, Madrid, 1972, pág. 106
- ¹¹⁶ HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1965, pág. 222.
- ¹¹⁷ En el recibo judicial de los bienes inventariados de María Ana Isabel Carlota y Cauviray, marquesa de Riscalde, otorgado por el Marques de Riscalde, gobernador de Málaga, el 10 de Noviembre de 1713 se cita, entre un importante conjunto de joyas una sortija con la efigie de la muerte. A.H.P.MA. Escribanía de Ciriaco Pérez y Padilla, legajo 2499, años 1712- 1721, fols. 140-141.
- ¹¹⁸ CARRETE, Juan. CHECA, Fernando. Y BOZAL, Valeriano. *El grabado en España del siglo XV al XVIII*, Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, 1988, págs. 241 -242.
- ¹¹⁹ Sobre esta cuestión ver MARAVALL, J. Antonio. *Op. cit.*, págs. 339-344 y 361-385.
- ¹²⁰ LOPEZ PIÑERO, José M. *El atlas anatómico de Crisóstomo Martínez*, Valencia, 1989, págs. 40-41.

- ¹²¹ Gállego considera más adecuado este término, por ser un concepto más característico de la mentalidad barroca española. GÁLLEGO, Julián. *Op. cit.*, Madrid, 1991, pág. 205.
- ¹²² LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe. “El atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de Vanitas”, *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, tomo LVI, Zaragoza, 1994, págs. 5-35.
- ¹²³ Este tipo de representaciones macabras, como señala Ariés, son más propias de la iconografía medieval de la muerte que de la barroca, en la que el esqueleto, la *morte secca*, es más corriente. ARIÉS, Philippe. *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1992, págs. 100 y 273. Existen, sin embargo, representaciones, de este tipo de figuras, en época posteriores, como la esculpida, hacia 1554, por Ligier Richier en la tumba de René de Chalóns, en San Pedro, de Bar-le-Duc (Meuse), o las grabadas por Agostino Musi, sobre invención de Giovanni Bastista Rosso o Baccio Bandinelli. En un conjunto pictórico funerario, la capilla de la Buena Muerte, en la Iglesia de San Gaudencio, en Novara, podemos encontrar este mismo tipo de figura, debida, en este caso, a la mano de Morazone.
- ¹²⁴ Parecen reflejar, estas figuras, una conciencia negativa y obsesiva, respecto al tema del cuerpo, que se ve concebido como despojo, uno más de los múltiples aspectos en los que, según Jaural de Pou, se manifiesta la reaparición del tema del cuerpo en el Barroco. JAURAL DE POU, Pablo. “Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del XVI” en REDONDO, Agustín (presentación y recopilación). *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, travaux du Centre de recherche sur l’Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, París, 1990, págs. 219-232. Esta concepción, desarrollada desde la Edad Media, como apunta García de Enterría, parece ser fruto del legado de la cultura judía y resultado de una concepción puramente teológica de la belleza por la que se asocia fealdad a pecado y belleza a gracia. GARCÍA DE ENTERRÍA, María de la Cruz. “El cuerpo entre predicadores y cloperos” en REDONDO, Agustín (presentación y recopilación). *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, travaux du Centre de recherche sur l’Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, París, 1990, págs. 233-244.
- ¹²⁵ En el Eclesiastés leemos: “Humilla mucho tu alma porque el castigo del impío será el fuego y el gusano”(Ecc 7,19).
- ¹²⁶ La guadaña, como el arco, son atributos habituales, en las representaciones de la muerte, aunque el primero es más frecuente, y además, concordante con Saturno. Alude tanto a su carácter igualitario e indiscriminado como a su acción tajante e irremediable. Tras su generalización, empuñada por el esqueleto, a partir del siglo XV, pasó a convertirse en un tópico de la iconografía barroca mortuoria. Este instrumento también es habitual, especialmente, en las representaciones medievales, difundiéndose a partir del *Triunfo de la Muerte*, de Pietro Lorenzotti, de la Pinacoteca de Siena (hacia 1348), el fresco del Palacio Scafari de Palermo (hacia 1445) y los difundidos grabados de Durero. También es habitual en los monumentos funerarios, como el realizado a la muerte de Felipe V en Cádiz
- ¹²⁷ *Ibidem*, pág. 169-170.
- ¹²⁸ La presencia conjunta de tránsidos y esqueletos suele ser frecuente desde la Edad Media, especialmente en las representaciones de la Danza de la Muerte. Precisamente en número de cuatro, y formando dos parejas aparecen en un grabado en madera de Michael Wolgemut, realizado para el *Liber Chronicarum*, publicado en el año 1493. Citado y reproducido en KIENNING, Christian. “Recontres des vives et des morts à la fin du Moyen Age”, *Annales E.S.C.*, n° 5, París, 1979, págs. 1157-90.
- ¹²⁹ No se puede olvidar, respecto a esta figura, que, desde el siglo XIII, el alma podía ser representada como una figura humana, pequeña, desnuda o cubierta por una túnica.
- ¹³⁰ Resulta interesante observar cómo, en esta estampa, aparecen tres de los elementos presentes en la cripta: Saturno, una calavera, y la figura infantil.
- ¹³¹ Rosa López Torrijos señala su presencia, sólo, en una copia de Rubens realizada por Martínez del Mazo, *Saturno devorando a uno de sus hijos* para la Torre de la Parada y en la decoración del Arco

- de los Italianos, levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans en 1680 en el que se representa un *Comité de los dioses con Saturno*. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pág. 252.
- ¹³² De esta manera indica, en su *Philosophía Secreta* (1585), Juan Pérez de Moya que había de ser representado el Dios, por cuanto significa el tiempo y el tiempo es viejo, porque comienza desde que el cielo tuvo movimiento o porque este planeta es frío y seco de complexión melancólica que son caracteres propios de los viejos. FERNÁNDEZ, José. *Op. cit.*, pág. 79-80.
- ¹³³ La barba canosa, si bien más larga, correspondería a Saturno, y al Tiempo la caracterización de hombre viejo y alado, de acuerdo con el dicho “volat irreparabilis tempus”. RIPA, Cesare. *Iconología*, Madrid, 1987, págs. 556 (tomo I) y 360 (tomo II).
- ¹³⁴ Las alas y el reloj de arena son atributos que aparecen en la imagen del Tiempo, al apropiarse las cualidades de Saturno. CAMACHO, Rosario. *Op. cit.*, Vitoria, págs. 159-176.
- La presencia del reloj en los conjuntos funerarios, asociado a la muerte, la podemos encontrar en los túmulos reales de los años finales del siglo anterior. En el túmulo de María de Orleans sitúa Churriguera la muerte sobre el mundo y un reloj sostenido por un atlante. SOTO CABA, Victoria. “La configuración de un modelo. Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V”, *Espacio, tiempo, forma*, serie VII, tomo 2, Madrid 1989, págs. 169-195.
- ¹³⁵ PORTELA, Francisco. “Francisco Gutiérrez y el sepulcro del rey Fernando VI”, *El arte en las cortes europeas en el siglo XVII (comunicaciones)*, Madrid, 1989, págs. 601-607.
- ¹³⁶ LI, A. de. *Repertorio de los tiempos*, Barcelona, 1977, pág. 60-61.
- ¹³⁷ El reloj, según indica Hernández Perera, no es frecuente en la iconografía sagrada española, ni tan siquiera en las representaciones de la muerte, donde parece más necesario e impuesto por antecedentes flamencos o alemanes. La representación de Cronos, con el reloj de arena como distintivo, afirma también, es una simbología pagana, apenas cultivada por los pintores españoles, siendo uno de esos escasos ejemplos la *Alegoría del Tiempo*, de Miguel March (1638-1670), del Museo de Bellas Artes de Valencia. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, págs. 3-7.
- ¹³⁸ El reloj tiene un puesto importantísimo en el Barroco, semejante al del cráneo, ya que tiempo y muerte son nociones que se hermanan, pues ésta remata la acción de aquél. Ello explica que el reloj, al igual que la guadaña, pueda ser compartido, como atributo de ambos, además de serlo de Átropos, la mayor de las parcas, encargada de cortar, sin piedad, el hilo de la vida. LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe. *Op. cit.*, págs. 11-12.
- ¹³⁹ Bajo el título “La muerte apremia, la vida huye, ¿que aguardas, viandante?”, una figura anciana de Cronos Saturno aparece alado y con una guadaña en una mano y un reloj en la otra. SUCQUET, Antoine. *Vie Vitae Aeternae iconibus illustrata per Boëtium A. Boswert*, Ambers, 1620, págs. 152 y ss.
- ¹⁴⁰ LEÓN COLOMA, Miguel Angel. “Mito y escatología: a propósito de la Capilla Dorada de la catedral de Baeza”, *Cuaderno de Arte*, n° 24, Granada, 1993, págs. 41-55.
- ¹⁴¹ MARAVALL, José Antonio. *Op. cit.*, pág. 385.
- ¹⁴² La primera, interpretando el tiempo como Kairós, momento breve y decisivo, que marca un momento crucial en la vida, concepto que se relacionaría con la oportunidad y la fortuna. La segunda interpretándolo como Chronos, símbolo de destrucción y decadencia. CAMACHO, Rosario. *Op. cit.*, Vitoria, 1990, págs. 170-171.
- ¹⁴³ PANOFISKY, Erwing. *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, pág. 108.
- ¹⁴⁴ SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.*, pág. 244.
- ¹⁴⁵ En su origen, en Grecia, parecen ser divinidades asociadas al nacimiento, protectores de éste y determinadores de la suerte del recién nacido en la vida. Pero también, en la mitología clásica, son consideradas divinidades menores, ministros del Destino o Fatum, que presiden la vida y la muerte, las esferas celestes y el orden universal. La menor Cloto, se representa con una rueca en la que hilaba el destino de cada hombre, Laquesis, la segunda, hacía girar el huso (de la existencia) y Atropos, la

- mayor, cortaba el hilo de la vida con unas tijeras de oro. La caverna en donde viven es, asimismo, símbolo de la oscuridad de la muerte y el destino. En la religión romana parece ser que fueron demonios del nacimiento y, como las Moiras griegas, una presidía el nacimiento, otra el matrimonio y otra la muerte. GRIMMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, 1984, pág. 347.
- ¹⁴⁶ En un sermón fúnebre pronunciado en Cádiz, el 29 de noviembre de 1747, Fray Ignacio de Cádiz decía: “Entró en tu casa la alevosa fiera, la Parca Cruel, el tirano ladrón de vidas, el insulto a la hermosura, la ruina formidable de toda la naturaleza, el sepulcro oscuro de todas las dichas y el funesto ocaño de las perfecciones, honores y vanidades”. Citado en PASCUA SÁNCHEZ, María José de la. “Los gaditanos y la muerte en la primera mitad del siglo XVIII”, en *Cádiz en su Historia*, II Jornadas de Historia de Cádiz, Abril, 19983, Cádiz, 1984, págs. 69-95.
- ¹⁴⁷ Aparecen citadas en el *Poema acróstico elegiaco que inicia la Oración fúnebre con que el Convento de Religiosas de Madre de Dios de la Aurora, Dominicas de la Divina Providencia, de la Ciudad de Málaga explicó los esmeros de su Religiosa lealtad en las honras del Rmo. P. Pdo. Fr. ANTONIO AGUSTIN DE MILLA, religioso dominico, su fundador en el día 2 de Enero de 1742*, escrito por Manuel de Santa María.
- ¹⁴⁸ LINERO, Christobal. *Oracion funebre panegyrica de las exequias, que a su expensas ofrecio la muy Noble y Leal ciudad de Malaga a la real y alta memoria de la Catholica Magestad de la señora Reyna Doña Mariana de Noeburgo...el 26 de Agosto de el presente año de 1740*, Málaga, 1740.
- ¹⁴⁹ ALCALÁ FLECHA, Alberto. “Goya y el mito de las parcas”, *Goya*, n° 258, Madrid, 1997, págs. 337-350.
- ¹⁵⁰ OVANDO SANTAREM, Juan de la V. *Poemas lúgubres. Corpus elegiacum en memoria de la muerte de su esposa*, edición, introducción y notas de CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, Málaga, 1989, págs. 57.
- ¹⁵¹ VARO MIRAVAL Y SANTIESTEVEAN, Félix de. *Exemplar de cavalleros christianos y ociosidad divertida. Historia aparente de casos y noticias*, Madrid, 1738, pág. 2558.
- ¹⁵² MENDOZA, Fray Diego de. *Oración Panegyrica en las honras que celebró el R. Convento de Santo Domingo de Málaga a N° Rvsmo. Maestro General F. Antonio Cloche*, Málaga, 1720.
- ¹⁵³ HENRÍQUEZ Y LUNA, Francisco. *Oración Funebre panegyrica de las sumptuosas exequias, que a la augusta, y eterna memoria del rey catholico de España, el Sr. D. Phelipe V el animoso consagro fina y leal la nobilísima siempre ciudad de Málaga en la Santa Iglesia Cathedral, con la asistencia del Illmo. Cabildo, el día 21 de Octubre de 1746*, Málaga, 1746, pág. 5-40.
- ¹⁵⁴ SEBASTIAN, Santiago. *Op. cit.*, págs. 9-32.
- ¹⁵⁵ En los años del reinado de Felipe V, se intensifica su presencia en los monumentos funerarios, como podemos observar en varios diseños de Teodoro Árdemas Tambián, en el levantado el año 1727 por Juan Román, en la iglesia del Convento de la Encarnación, al fallecer Francisco Farnesio, Duque de Parma, encontramos en el cuerpo central, de manera semejante a lo realizado por Ardemans en 1714, un gran cuadro en el que se observaba una figura, entre un Cronos alado, con un reloj de arena y un esqueleto que pugna por llevarse consigo. Estos mismos elementos, esqueletos y Cronos alado, aparecen en el proyecto para el túmulo de las honras del rey de Cerdeña, realizado en 1733 por Pedro de Ribera. Todas las ilustraciones citadas aparecen en SOTO CABA, Vitoria. *Op. cit.*, págs. 188-195.
- ¹⁵⁶ Precisamente, para Temboury, la clave interpretativa de la Cripta de los Condes de Buenavista habría que buscarla en los ejercicios de San Ignacio. CAMACHO, Rosario. “La emblemática y la mística en le Santuario de la Victoria de Málaga”, *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, Madrid, 1982.
- ¹⁵⁷ PÉREZ DEL RIO, Eugenio G. *La muerte como vocación en el hombre y en la literatura*, Barcelona, 1983, págs. 11 y 27.
- ¹⁵⁸ Estrofa correspondiente a la obra *El día mayor de los días*, citado por Orozco, en OROZCO, Emillio. *Lección permanente del barroco español*, Madrid, 1956, pág. 56.

- ¹⁵⁹ ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Barcelona, 1994, págs. 181-183.
- ¹⁶⁰ LICARDO, Fray Juan. *Sermón que en la Santa Iglesia cathedral de Málaga predicó el domingo quinto de quaresma, este presente año de 1739, el R.P.M. Fr. Juan Licardo, prior del Convento de Nuestro Padre San Agustín*, Málaga, 1739, pág. 63.
- ¹⁶¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía medieval*, Donostia, 1988, págs. 325-326.
- ¹⁶² ¿Los rescataré del poder del Seol?! ¿Los redimiré de la muerte?! ¿Dónde están?, ¡oh muerte!, tus epidemias?! ¿Dónde tu peste, oh seol?! La compasión se oculta a mis ojos
- ¹⁶³ CÓZAR Y GALLO, Francisco. *Sermones que en el Miércoles de Ceniza y día de la Encarnación predicó en la S.I. Catedral de Málaga, el Sr. D. F^o Cozar y Gallo, canónigo lectoral de Escritura, Colegial y Rector que fue de la Universidad de Granada*, Málaga, 1734, págs. 7-12.
- ¹⁶⁴ RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la Cripta de San Lázaro de Málaga, una imagen textual”, *Boletín de Arte*, n^o 17, Málaga, 1996, págs. 229-258.
- ¹⁶⁵ CAMACHO, Rosario, *Op. cit.*, Vitoria, 1990, págs. 173-174.
- ¹⁶⁶ RODRÍGUEZ, Nuria. *Op. cit.*, pág. 254.
- ¹⁶⁷ COZAR Y GALLO, Francisco. *Op. cit.*, pág. 1.
- ¹⁶⁸ VORAGINE, Jacobo de la. *Le leyenda dorada*, Edición del D. Grasse, Madrid, 1982, pág. 975.
- ¹⁶⁹ A.H.N. Cámara de Castilla, expedientes abultados, hospitales Málaga, 17202.
- ¹⁷⁰ A.H.P.M.A. Escribanía de Juan Ortega, legajo 2459, años 1721-1725, fols. 59-64.
- ¹⁷¹ En BERNARD, Auguste. *Geoffroy Tory*, 1865, pág. 324, citado en MÁLE, Emile. *Op. cit.*, París, 1931, págs. 284 y 286.
- ¹⁷² WARDROPER, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, 1958, págs. 20-22.
- ¹⁷³ PACHECO, Francisco. *Op. cit.*, pág. 249.

