

La enmarcación de los lienzos del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla

Jesús JIMÉNEZ PECES
Miraflores de la Sierra
Madrid

Probablemente, el programa iconográfico que ideara don Miguel de Mañara (Sevilla, 1627-1679) para el Hospital de la Caridad de Sevilla, espléndidamente plasmado por un elenco de extraordinarios artistas sea, como conjunto, el más extraordinario proyecto de comunión entre reflexión y acción religiosa y realización plástica que ha llegado a nuestros días, conservando su actividad original y, pese a todo y en gran medida, tal y como fue pensado.

La fortuna artística de la Santa Caridad de Sevilla ha ensombrecido, en gran parte, la labor caritativa que la Hermandad desempeña desde hace siglos, y que en este momento hace función de Casa-hogar de ancianos, recogidos y atendidos por criterios de pobreza y soledad. Desconocer el fin último de la institución, tanto de ayer como de hoy, es renunciar a comprender la ideología que determina su proyección artística.

Tanto la historia de la fundación y desarrollo de la Hermandad, así como la construcción de la Iglesia de San Jorge y el Hospital han sido recogidas en la numerosa bibliografía que ha generado por sí misma la institución, sus avatares, y los artistas que trabajaron en ella ¹. La vida y obra, tanto en lo referido a su actuación como impulsor y benefactor como en su actividad literaria, del hermano más determinante en su larga historia, don Miguel de Mañara, ha sido estudiada exhaustivamente; incluso hay un expediente de beatificación y canonización de su persona, y ha sido nombrado Venerable Siervo de Dios ².

1. A destacar los trabajos de: ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, Madrid 1980; FERRER GARROFÉ, P., *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en Madera*, Sevilla 1982; VALDIVIESO, E., *Guía para la visita cultural a la Iglesia del Señor San Jorge y los patios del hospital de la Santa Caridad de Sevilla*, Sevilla 1998; VALDIVIESO, E., *Valdés Leal*, Sevilla 1998; VALDIVIESO, E., y SERRERA, J.M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1979.

2. El más completo es el de CASTÁN, L., *Homenaje al venerable Siervo de Dios Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca, Fundador del hospicio y hospital de la Santa Caridad, de Sevilla, con motivo del tricentenario de la primera edición del Discurso de la Verdad*, Sevilla 1972.

El objeto de este trabajo es el estudio de la enmarcación de las pinturas que se encuentran en la Iglesia de San Jorge y su relación con el programa decorativo que ideó el propio Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca.

Tras la muerte de su esposa, doña Jerónima María Carrillo de Mendoza, en 1661, la personalidad de Mañara sufrió una intensa transformación, orientándose hacia la vida espiritual, convencido de que su salvación eterna sólo se obtendría entregando su vida a los demás, a través de la práctica de obras de misericordia que hicieran perdonar su pasado de gran pecador, como a sí mismo se definió. Este pasado mundano hizo que su solicitud de ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad, en 1662, fuese recibida con reticencias. Admitido, pero encargado de las tareas más penosas, se ganó la confianza y admiración del resto de los hermanos que, con motivo de las elecciones de 1663, le nombraron Hermano Mayor.

Como tal, su primer propósito fue impulsar las obras de la iglesia, situada sobre una antigua capilla dedicada a San Jorge, comenzada en 1645, y que estaban paralizadas por motivos económicos y, además, por no ser dueña la Hermandad de todos los terrenos necesarios. Tras superar esas dificultades, la iglesia queda terminada, en lo que respecta a su construcción, en 1670. Comienza entonces el laborioso proceso de ornato que finalizará, muerto ya Mañara, con la colocación en el coro del presbiterio, en 1685, de *La exaltación de la Cruz*, de Valdés Leal; sin embargo, la iglesia ya había sido inaugurada el 16 de julio de 1674.

Una vez terminada la iglesia, impulsó la construcción del hospital, que se fue agrandando progresivamente hasta completar tres salas, de Cristo en 1674, de la Virgen en 1676, y de San Antonio en 1679³. El hospital y su mantenimiento motivaron la aparición de nuevas obligaciones para los miembros de la Hermandad, lo que obligó a Mañara a redactar, en 1675, unas nuevas *Reglas* que pautaran claramente el comportamiento y dedicación de los hermanos. En 1671 fijó en el *Discurso de la Verdad* su pensamiento, ideología e inquietudes espirituales. Basado en el rechazo de las glorias mundanas

3. Hoy día la sala de Cristo se dedica a capilla doméstica y reunión, la sala de la Virgen a sala de exposiciones y la de San Antonio a comedor. Sobre todas ellas se construyeron cuarenta y cuatro habitaciones modernas, donde se sigue la labor de la Hermandad. Ya en el siglo XIX, en 1856, se construyó una cuarta sala bajo la advocación de San José.

y el desprenderse de todo cuanto tenga valor material para ponerlo al servicio de los necesitados, con la esperanza de que la entrega total a la práctica de la caridad sea la llave del acceso del alma a su salvación.

Pues bien, Mañara plasma en un aparato puramente barroco, un jeroglífico artístico que explicita en imágenes las ideas del *Discurso de la Verdad*, un programa dirigido a los miembros de la Hermandad, y los aspirantes a serlo. En él, avanzando desde el sotocoro hasta al retablo mayor, la visión de las sucesivas pinturas, a la luz del texto de Mañara, serán entendidas como la síntesis plástica de un proceso de reflexión espiritual y personal, y que lleva implícita una decidida vocación de acción colectiva. Por eso está dirigida a los hermanos, porque son los que, debido a su poder económico, pueden realizar esa reflexión interior y su plasmación ejemplar en las obras de caridad.

Mañara cuida todos los detalles para que su mensaje sea entendido a la perfección: dirige la ornamentación, elige a los artistas e impone su criterio en la elección de composiciones para los asuntos elegidos y la colocación de los mismos a lo largo de la nave de la iglesia. No cabe duda, entonces, que se utilizara una determinada enmarcación sin su aprobación o, incluso, inspiración del diseño de la misma, como veremos.

Las noticias sobre enmarcación que se conservan en el Archivo de la Hermandad son muy escasas. Sólo se citan expresamente las molduras en los pagos que se realizan por las *Postrimerías* del sotocoro, las que albergan las de *San Juan de Dios* y *Santa Isabel de Hungría*, y las del antepresbiterio. Pero sin ningún tipo de descripción e incluídas en el mismo precio, sin separar el costo del lienzo y del marco. Tampoco se cita a los ensambladores o doradores de los mismos. Pero lo que si podemos observar es que hubo una cuidada elección del tipo de marco, de acuerdo al programa decorativo de Mañara.

Nos encontramos con tres tipos de marco; el primero, el utilizado para los dos cuadros de Valdés Leal situados en los dos laterales del sotocoro, *In octu oculi* y *Finis gloriae mundi*. El segundo, el utilizado para enmarcar, ya en la nave de la iglesia, las pinturas de Murillo sobre *San Juan de Dios transportando a un enfermo*, en la parte baja del muro del lado del Evangelio, y el situado en la parte baja del lado de la Epístola sobre *Santa Isabel de Hungría curando a los ti-*

ñosos. El tercer tipo alberga las pinturas más grandes de la iglesia: en la parte alta del antepresbiterio, en el lado de la Epístola, *La multiplicación de las panes y los peces*, éste pintado por Murillo como también el de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca*, situado en el lado del Evangelio. Esta tipología también se utiliza, con algún matiz, en el coro, donde esta colocada *La exaltación de la Cruz*, de Valdés Leal.

Existen más marcos en la iglesia, como los utilizados en las pinturas colocadas en los retablos de la nave y el antepresbiterio, que sustituyen a los de Murillo sustraídos por el mariscal Soult, situados en la parte superior de los dos lados de la nave, y son los empleados en los paisajes bíblicos de Miguel Luna, y también los que albergan diversos santos y obispos en el antepresbiterio. Ninguno de ellos forma parte de los del programa explicativo definido por Mañara, y su uso, en algunos casos, es circunstancial.

La serie de ocho paisajes bíblicos que pintara Miguel Luna para la Caridad, y registrada en el inventario de 1674, es la única referencia documental que tenemos de este pintor⁴. No se puede saber a ciencia cierta cuál era el marco que se llevó Soult, en 1810, de los cuatro lienzos de Murillo, y que formaban parte del programa ideado por Mañara. No hay referencia ni descripción en los pagos. Incluso, cuando fueron llevadas todas las ocho pinturas grandes de Murillo que estaban en la Caridad al Alcázar, para salir en dirección a París, al museo que preparaba Napoleón, no hay constancia de la existencia de marcos. En otros momentos, también se cita la presencia en la iglesia de algunos cuadros de la serie que sobre Santa Rosa de Lima posee la Caridad. En la descripción que hace José Sebastián, en 1950, sitúa cuatro de estos cuadros en la pared del fondo del sotocoro, a ambos lados de la puerta; hoy, sin embargo, están colocados dos de la serie de Miguel Luna⁵. Estos ocho cuadros son de acabado pic-

4. Fueron estudiadas por VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., en *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1980. También tienen la dudosa atribución a un maestro Miguel el flamenco, discípulo de Rubens, en la descripción de la iglesia recogida por Sebastián en 1950. Tienen un marco muy interesante, representativo del estilo sevillano de moldura invertida hacia el exterior con dos órdenes complejos de talla; una en el talón, de sarta de ovas y cuentas en mediorelieve unidas, y otro en el interior de tres tallas, ovas en bajorrelieve, cuentas y vegetales el último filo del marco. Ambos órdenes están unidos por una media caña descendente hacia el exterior pintada en azul muy oscuro, casi negro.

5. SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J., *Breve noticia histórica de la Hermandad de la Santa Caridad*, Sevilla 1950, p. 12.

tórico desigual, lo que dificulta su tradicional atribución a Meneses Osorio. Aunque varían los tamaños, la enmarcación es homogénea.



Valdés Leal. "Postrimerías"

El tipo de marco que alberga a las dos pinturas de las famosísimas *Postrimerías*, de Valdés Leal, no se sustrae, deliberadamente, a las intenciones de Mañara. Su programa iconográfico comienza aquí, forzando a una reflexión sobre la muerte y sus consecuencias, el Juicio, el Infierno y la Gloria. Al estar situadas en el sotocoro, la parte más oscura de la iglesia e iluminada directamente sólo por la luz de las velas, el efectismo barroco de la suma de escenografía y la muerte como asunto, plasmado por Valdés Leal y sugerido exhaustivamente por Mañara hasta el punto de incluir el anticipo de su propia muerte en la pintura, está asegurado. Pintados entre 1671 y 1672, constan en las cuentas de fin de año de 28 de diciembre de 1672 como: "*Ytem, dos lienzos con molduras de jeroglíficos de nuestras postrimerías; cinco mil y setecientos y quarenta reales de vellon // 5.740*".

6. Archivo del Hospital de la Caridad, Cabildos y Acuerdos, t. II, p. 157.

Este apunte de gastos puede ser contradictorio con el registrado en el libro de actas que anota que las molduras eran *doradas*⁶. La moldura no es absolutamente dorada, puesto que la pequeña entrecalle está pintada en negro, color que salpica las tallas. Pero sabemos, por los documentos entre artistas y comitentes, los protocolos y las descripciones del momento, que para definir el trabajo a realizar en un marco había dos fases: la primera era el ensamblado, tallado o labrado; la segunda el dorado, que no tenía que ser una actividad literal, incluía el dorado, policromado, estofado, etc., en definitiva, la decoración posterior a la confección del marco *en blanco*. Todo ello se debía a la rígida separación de oficios que intervenían en cualquier encargo artístico. El oficio de pintor incluía el de dorador, por ello no es extraño que se anotase el término *dorado* como resumen de todo el proceso de decorado del marco. Tampoco es deseable la idea de que el propio Valdés Leal interviniera como dorador de los marcos, lo que quizá sugiere el pago en conjunto de lienzo y marco, ya que el propio pintor contrató el dorado del retablo mayor de la iglesia.

El marco abunda en el aspecto tétrico de las pinturas y su entorno espacial por la contraposición entre oros y negros en las propias tallas. La moldura es de forma invertida, cayendo suavemente desde el orden complejo de talla interior más elevada, hasta el otro orden de talla, también complejo o de suma de tallas, en el exterior; con una estrecha entrecalle de forma de media caña pintada en negro que vincula ambos órdenes. El grupo de tallas interior consta de varios pequeños filos tallados con cuentas, ovas y motivos vegetales muy esquemáticos, y una talla mas grande de ovas en mediorelieve alternada con pequeños cartuchos que tienen una incisión redonda en su parte superior, pintada en negro, como también lo está la parte interior de la propia talla, en el hueco entre el cartucho y la ova.

El orden de talla exterior es menos determinante, con una talla de medias ovas irregular, sin casi relieve, y que presenta incisiones en forma de uña, pintadas en negro. A continuación, hay una talla de hojas colocadas en vertical y en la que la punta superior se vuelve levemente hacia el exterior. La aparición aquí de unas pátinas grises, sugiere que el marco ha sido restaurado recientemente, empleando las teorías al uso sobre envejecimiento.

El marco presenta cuatro tipos de tarjetas a lo largo del desarrollo de la moldura. Al ser un marco terminado en forma de medio punto en su parte superior, sólo tiene dos esquinas convencionales de 45º,

que son las que tienen tarjeta más elaborada, con una talla de roleos enfrentados muy abultada, que ocupa todo el perfil de la moldura, y en su parte exterior tiene una pequeña talla de venera.. En el centro del lado inferior presenta otro tipo de tarjeta muy esquemático y sin casi relieve, que no invade el orden de talla exterior. Cuando nacen los extremos del arco hay otro tipo de tarjeta, que ocupa todo el ancho de la moldura, disimulando la unión del arco con los laterales rectos, y que es un roleo poco definido, de inspiración vegetal y asimétrico. El cuarto tipo de tarjeta es el colocado en la parte superior, dentro de la moldura, aunque una pequeña talla de venera se coloca ligeramente fuera de ella y por su parte inferior no invade los últimos filos tallados al borde de la pintura. Son dos pequeños grupos de hojas carnosas de poco relieve, que se desarrollan de forma simétrica.

El segundo tipo de marco utilizado en iglesia de la Caridad es el empleado para las pinturas de Murillo, en el comienzo de la nave y nada más superar el sotocoro. Después de la honda e impactante reflexión propuesta por Mañara, la nave de la iglesia es un espacio más luminoso físicamente, donde el hermano puede ver en imágenes el camino ejemplarizante de la obras de caridad. Para ello se elige un marco dorado en su totalidad, al igual que los retablos que continúan el ornato de la nave. Las noticias documentales sobre el pago a Murillo por la pintura también lo son del marco: “*Ytem del lienzo y moldura de San Juan de Dios; ocho mil y cuatrocientos y veinte reales de vellon*”, e “*Ytem del lienzo y moldura de Santa Isabel Reina de Ungria; otros ocho mil cuatrocientos y veinte reales vellon*”⁷. Los lienzos miden 325 x 245 cm. y terminan en medio punto, siendo pintados entre los años 1670 y 1672.

El marco, de unos 30 cm. de ancho, es de tipología retablo-marco y está fuertemente condicionado, en la forma exterior y en el perfil a emplear, por la hornacina donde van a ser colocados. Así, la moldura es de forma invertida, partiendo desde el nivel de la pared, donde se solapa, para ir descendiendo hacia el interior de la hornacina y llegar al comienzo de la pintura. Tiene dos órdenes de talla, el exterior complejo y el interior simple. Este último es una talla pequeña que alterna cartuchos y flor con perlita en el interior. Una entrecalle mediana con un acusado perfil de media caña une esta talla con el orden de talla exterior, más determinante. Se compone de un filo tallado de motivos vegetales esquemáticos de muy poco relieve, en el borde de

7. *Ibid.*, t. II, p. 156 y 157.

la pared, una gran talla en mediorelieve de bolas enlazadas entre sí, en el medio, para terminar con una sarta fina de pequeños oblongos.



Murillo. "Santa Isabel de Hungría"

En el perímetro del marco, la parte inferior es una predella que lo vincula con una mesa de altar, y que reduce el marco al orden de talla inferior de cartuchos y flores. Hay nueve tarjetas talladas a lo largo de la moldura. Las dos inferiores han sido cortadas cuando se incorporó la mesa de altar, posteriormente, y no se pueden definir con claridad. La tarjeta superior termina abruptamente en un plano recto, debido a que estaba en contacto con los marcos de las pinturas llevadas por Soult. Esta vinculación física entre el retablo y el marco colocado encima suyo se repite en los retablos del antepresbiterio, dedicados a San José y a la Virgen de la Caridad. Es un roleo de hojas carnosas, simétrico, similar a los colocados en los laterales de la moldura en su parte recta, y en la mitad del tramo del nacimiento del arco hasta la tarjeta superior. Se distinguen de ésta por la zona de talla que la vincularía a las pinturas superiores. Las dos tarjetas restantes, colocadas en la unión de los laterales rectos con los tramos curvos, son de una talla vegetal de hojas carnosas poco definida y asi-

métrica. Todas las tarjetas han sido doradas y policromadas, con algunas pequeñas zonas de estofado; además, ninguna llega a cubrir la totalidad de la moldura, obviando la talla interior en su desarrollo. Todo el conjunto ha sido dorado sobre bol rojo.

El tercer tipo de enmarcación es el utilizado en las pinturas que están en la parte superior de los laterales del antepresbiterio. Fueron terminados y colocados en la iglesia en 1670. El pago también incluye el coste del marco, como todos los casos anteriores. Así, "Ytem del lienzo y moldura del quadro del Milagro de los panes y los peces; quince mil novecientos y setenta y cinco reales de vellon"⁸. Y también: "Ytem mas del lienzo grande la historia de Moisés de mano de Bartolomé Morillo con su marco, costó trece mill y trescientos reales de vellon"⁹.

Las medidas de los lienzos son espectaculares: 550 x 335 cms., según Mayer y Valdivieso, y se apunta a este dato como razón de que no corrieran la suerte de las sustraídas por Soult y permanecieran en la península. Sin duda, son los marcos más pensados, en su decoración específica, de todo el conjunto. Siguiendo con la graduación escenográfica, el antepresbiterio está iluminado de forma natural, que penetra a través de la cúpula, las abundantes yeserías son blancas, para acentuar esa luminosidad, y para el marco se elige una moldura de fillos y tarjetas doradas, pero con la entrecalle, sensiblemente más ancha que en los marcos anteriores, marmolada en verde esmeralda.

También tiene un perfil invertido, que evita que la pintura esté en contacto con la pared y que va descendiendo suavemente hacia la parte exterior. La moldura presenta dos órdenes de talla. En el orden simple exterior el talón es liso con un pequeño resalte de moldura también lisa, que se une a la talla de cartuchos y ovas en mediorelieve habitual en todos los marcos ya vistos. Pero aquí la talla es más menuda, con poca separación entre las tallas y aspecto de sarta. El grupo de tallas interior repite la disposición de una talla principal de bolas ya observada en los cuadros de la nave, pero aquí el tamaño es menor. Entre estas bolas y la entrecalle marmolada, va una sarta de perlas. En contacto con la pintura hay una talla vegetal, de pequeñas hojas superpuestas.

8. *Ibid.*, t. II. Pagado en 1671, como se registra en las cuentas de fin de año de 28 de diciembre.

9. *Ibid.*, t. II. Acuerdo de 13-7-1670.



Murillo. "Multiplicación de panes y peces".

El marco tiene doce tarjetas, de tres tipos de talla. En ellas Mañara explicita en cada una de ellas un mensaje. En las cuatro esquinas y en el centro del lado inferior, cinco en total, utiliza una talla de un dragón con la boca abierta y los ojos pintados de rojo. De la boca salen unos roleos de grueso pergamino que se asientan en el perfil ondulado de la moldura y cubren ampliamente el marco. La utilización del dragón tiene la evidente referencia a San Jorge, patrón de la iglesia. Pero además, es el patrón de la Hidalguía, y en un Caballero de Calatrava, como era Mañara, es también un recordatorio a la nobleza, también debía ser de espíritu, que deben de tener los hermanos. Además, siguiendo a Santiago de la Vorágine, en su *Leyenda Dorada*, San Jorge renunció a la recompensa que el rey le diera por matar al dragón y le hizo repartirla entre los pobres; e incluso, en la iglesia que se construyó tras el episodio, nació una fuente cuya agua sanaba. Así pues, en el marco tenemos una referencia de un ideal de la Hermandad: la generosidad material de los caballeros y su puesta en práctica con los enfermos.

En el segundo grupo de tarjetas, las situadas en el centro de los laterales y entre las esquinas y centro de los lados superior e inferior,

son un total de seis. Aquí la talla es vegetal, de grandes hojas carnosas que se enrollan levemente sobre sí mismas y frutos redondeados, que se adaptan al perfil de la moldura, ocupándola en su totalidad, y que se abren al exterior mostrando una granada. El símbolo de la granada es muy utilizado en la antigüedad como fertilidad, concordia o medicina y salud. En la Biblia es, tradicionalmente, una fruta del Paraíso. Pero su utilización en el marco tiene otro contexto. A pesar de que Mañara ya ha empleado la figura de San Juan de Dios en uno de los ejemplos de la nave de la iglesia, también va a utilizar su símbolo, la granada y la Cruz, para hacer meditar los hermanos. Es el patrón de los que trabajan en los hospitales; su vida, dedicada al cuidado de los pobres y enfermos, sobre todo mentales, y a la petición de limosna para su mantenimiento, son un recordatorio para la Hermandad de una actividad básica, la creación del Hospital y la aportación y captación de capitales para el mismo.

El tercer tipo de tarjeta es la que corresponde a la central del lado superior. La talla es más pequeña, dividida en una parte central de la que salen dos hojas que se apoyan en el perfil de la moldura, adaptándose al mismo. La parte central se abre hacia arriba mostrando entre las hojas el Sagrado Corazón de Jesús, pintado en rojo. Siguiendo al Papa Pío XII: "... al honrar el Corazón de Jesús, la Iglesia venera y adora al símbolo y casi la expresión de la Caridad divina ". El símbolo del mayor ejemplo posible de caridad, la Encarnación de Dios en Hombre para salvar con su muerte en la Cruz a la humanidad, es profusamente utilizado por Mañara en la ornamentación de *su* iglesia: pintado profusamente entre las yeserías, en las pechinas de la cúpula, tallado en todos los retablos y, cómo no, presidiendo los marcos.

Los marcos se apoyan físicamente en los retablos laterales con una pieza de talla que los vincula. Además, se utilizan cuatro mascarones con talla de cabeza de dragón, con la boca pintada en rojo, para la sujeción al muro del pesado conjunto.

Para el marco de La exaltación de la Cruz, de Valdés Leal, situado en el coro, se utilizó una variante de la tipología anterior de enmarcado. Se empleó el mismo perfil de forma invertida, pero se variaron las tallas y donde había una sarta de perlas se colocó una de cinco perlas y bizcocho, y al orden de talla exterior se la dio más separación y menos profundidad entre los cartuchos y las ovas. Se mantuvo el marmolado verde en una entrecalle ancha, y todas las tarjetas se hicieron de hojas carnosas muy similares, utilizando en el

centro de las tarjetas, de forma alternativa, una pequeña talla de venera con perlita y un fruto redondeado. Para cuando se labró este magnífico marco Miguel de Mañara ya había muerto.