

# VARIAS IMÁGENES Y UN PENSAMIENTO SOBRE LOS RETRATOS DE DIFUNTOS

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

La muerte está presente en la cultura barroca. Está representada en numerosas obras de arte como una amenaza. El esqueleto anuncia el inexorable final de la vida. Pero también existe otra imagen de la muerte, que podría considerarse como una negación de esa evidencia: el retrato funerario. En este trabajo hacemos un repaso a las distintas manifestaciones de este subgénero.

The death is present in the baroque culture. It was represented in many works of art as a threat. The skeleton announces the inexorable end of life. But also there exists another image of the death, which might be considered to be a denial of this evidence: the funeral portrait. In this work we do a revision of the different manifestations of this subgenre.

“Corremos, y llevamos la muerte revuelta entre los pies, y aun en todo el cuerpo”. Erasmo

**L**a muerte ronda al hombre y se hace presente en su imaginario como el fin de una incertidumbre. En los siglos del barroco fue más acuciante, hasta el punto de acabar asomándose a muchas de las obras de arte creadas entonces, devolviéndonos, como en un espejo, la imagen reflejada de una permanente preocupación. Algunos artistas mostraron esa presencia de un modo descarnado con una intención moralizante, otros, en cambio, prefirieron dejar constancia de un destino inevitable que se abordaba con naturalidad. Esta aceptación del “fin de trayecto” dio lugar a un importante capítulo dentro del género del retrato, el de los difuntos. De ello trato en las páginas que siguen, organizadas en dos capítulos, en el primero se repasan algunas modalida-

des que ha tenido el subgénero, variantes del que se ha dado en llamar *el último retrato*, tal y como lo presenta el arte barroco sevillano<sup>1</sup>; en la segunda parte queda glosado un interesante documento de época, escrito por un canónigo de la Catedral de Sevilla, en el que expresa su sentir –tal vez la opinión generalizada– sobre los retratos de los patronos de fundaciones religiosas.

## LAS IMÁGENES

### SÓLO HUESOS Y CENIZAS

Si hay un lugar en Sevilla, donde los ecos sepulcrales resuenan con fuerza, es el hospital de la Caridad, donde está enterrado Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca (1627-1679), bajo una losa en la que reza:

“Aquí yazen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él.”

Son las palabras de contrición del rico comerciante de Indias que alivió su conciencia vaciado su bolsillo y aireando ese sentimiento que arrastró hasta el final de sus días. A las puertas de la muerte confesaba:

“Yo, don Miguel Mañara, ceniza y polvo, pecador infeliz, ya que en los días de mi juventud ofendí la Majestad Altísima de Dios, mi Padre, del cual criatura y esclavo vil me confieso.”<sup>2</sup>

Mañara se confesó con una profunda convicción, la misma que le llevó a verter en su *Discurso de la Verdad* estas terribles imágenes:

“Si tuviéramos delante la verdad, ésta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar, viéndola todos los días, por lo menos con la consideración de que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras y estados de este siglo; y si consideraras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos que están leyendo estas letras han de ser comidos de la tierra, y esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste, se convertirán en una mortaja podrida. . .

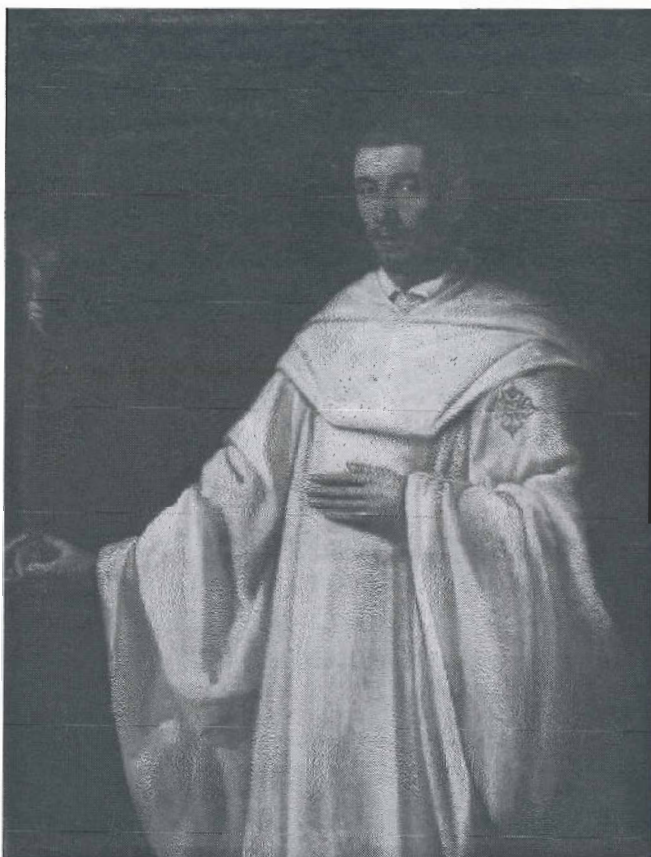
Mira una bóveda: entra en ella con la consideración, y ponte a mirar a tus padres o a tu mujer (si la has perdido) o los amigos que conocías: mira



1. Juan de Valdés Leal: *Finis Gloriae Mundi*. Sevilla: Hospital de la Caridad. 1671- 1672.

qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos ¿dónde están? Acá se queda todo: repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron.”<sup>3</sup>

A tan lúgubre pensamiento le dio forma Valdés Leal en el lienzo que lleva por título *Finis Gloriae Mundi*, que aún se encuentra en el lugar para el que fue encargado, flanqueando la entrada, junto con otra *Postrimería*, de la iglesia hospitalaria de la Caridad (fig. 1). Este trasunto del libro de Mañara muestra a tres cadáveres, uno en la penumbra, sólo huesos, y dos en primer plano, en sendos ataúdes y con sus respectivas mortajas. En lugar destacado, el cuerpo de un obispo en claro proceso de descomposición, recorrido por los insectos que testimonian el deterioro. En cambio, podría reconocerse la identidad del caballero de la Orden de Calatrava cuyo rostro aún se mantiene indemne. Sus coetáneos identificaron en él los rasgos del propio Miguel de Mañara, que tendría entonces 45 años (está pintado en 1672). En ese caso sería una prueba más de su humilde proceder, uno de los numerosos “atributos de santidad” reconocidos en el benemérito personaje. Los retratos no permiten confirmar esa identidad. Ni siquiera en el que se encuentra en una colección particular valenciana, donde aparece vestido con el hábito blanco de la Orden (fig. 2). Lleva una inscripción apócrifa en italiano que recuerda la fecha de defunción<sup>4</sup>. No guarda parecido con el retrato realizado por Valdés en 1679, evocando los rasgos de Mañara al final de su vida, utilizado, en efecto, como *vera effigie* en el proceso de beatificación<sup>5</sup> (fig. 3). Fue la impronta utilizada en las versiones que el mismo pintor realizó en 1681 y 1683 por encargo de la Hermandad<sup>6</sup>. En la realización del retrato Valdés empleó la máscarilla funeraria, que todavía conserva la caritativa institución y que sobrevive para testimonio de una práctica que también hubo de ser muy común en Sevilla.



2. Anónimo: *Don Miguel de Mañara*. Col. particular. D. 1679.

La horrible visión del cuerpo en descomposición, recorrido por los insectos que lo están devorando, tal como lo pintó Valdés, tiene continuidad en otras obras, como la del *canónigo Alejandro Pavía y Pedecina*, en el Hospital de Mujeres de Cádiz<sup>7</sup> (fig. 4). Es una obra anónima, pintada en 1759, con el sacerdote vestido con la ropa talar, exánime pero sin apariencia cadavérica. Más parece dormido, aunque la presencia de los animalillos necrófagos son indicativos del comienzo de la consunción. La sincera descripción valdesiana deriva del pensamiento de Mañara, pero no tiene correspondencia con lo que ocurre a mediados del siglo siguiente, cuando la calma reina en los espíritus cristianos. Frente a la conmovedora visión de Valdés, la del anónimo gaditano es ingenua, porque mitiga los efectos de la muerte sobre la carne. Al fin y al cabo ya no interesa tanto presentar los síntomas de la extinción de la vida, como el tránsito pacífico a la otra.



3. Juan de Valdés Leal: *Miguel de Mañara con las reglas de la Caridad*. Sevilla: Hospital de la Caridad. 1681.



4. Anónimo: *Don Alejandro Pavía y Pedecina*. Cádiz: Hospital de Mujeres. 1759.

## LA DORMICIÓN

Este cambio de orientación coincide con una corriente que acaba imponiéndose en el siglo XVIII, que muestra el lado apacible de la muerte. Como corresponde a una época en la que se aprende a “bien morir” a través de numerosos textos, siendo de especial relevancia el del padre Arbiol<sup>8</sup>. Es el sentimiento que recorre los conventos y que se plasma en los retratos de las monjas difuntas<sup>9</sup>. Ella se muestran gozosas de ese tránsito a la nueva vida en la que se produce el encuentro con el Esposo. Apareciendo, por lo general, plácidamente recostadas sobre almohadones y adornadas con flores. Valga como ejemplo el *retrato de sor María de la Asunción*, franciscana descalza de Santa Clara de Estepa, fallecida en 1689 (fig. 5). La serenidad en el gesto y el buen color de rostro contrasta con la palidez y el rictus mortuorio de *sor María de Santa Clara* (1644), fundadora y primera abadesa de la misma congregación (fig. 6). Tan divergentes muestras del retrato funerario conventual tiene que ver posiblemente con la fecha de ejecución, el momento elegido para la representación y quizás con el carácter del personaje efigiado. Sor María era una mujer de fuerte carácter y notablemente comprometida con la comunidad. Poco antes de morir tuvo tiempo de escribir una carta a sus hijas, de las que se despedía en estos términos:

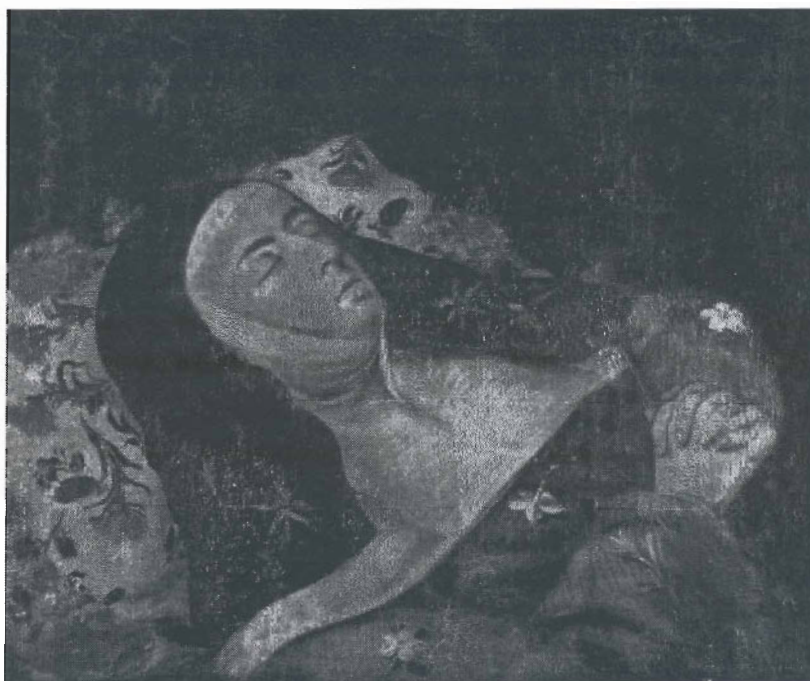
“A Dios Hijas, yo voy confiada en su Sangre, de verle, y para las hijas fieles pedir muchísimas cosas, para las que no lo fueren, que su Majestad las reduzca, a que todas se Salven, cuantas aquí entraren. El silencio les encargo, la paciencia, la humildad, y sobre todo el amor de Dios, y de sus hermanas, sin excepción de personas: Todo lo de Ntr. Señor, y las enseñe a mirarse en el espejo de sus Santos Padres, y de Cristo nuestro bien, cuyas pisadas ellos siguieron. A Dios, a Dios, a Dios, amadas Hijas en su Majestad.”

La dureza del retrato tiene que ver también con el momento en que fue captada la imagen, puesto que no tuvo lugar en la capilla ardiente, sino once años después de muerte<sup>10</sup>. Es, por tanto, un documento gráfico que muestra el grado de conservación del cuerpo difunto, en el presumible intento de mover la causa de beatificación.

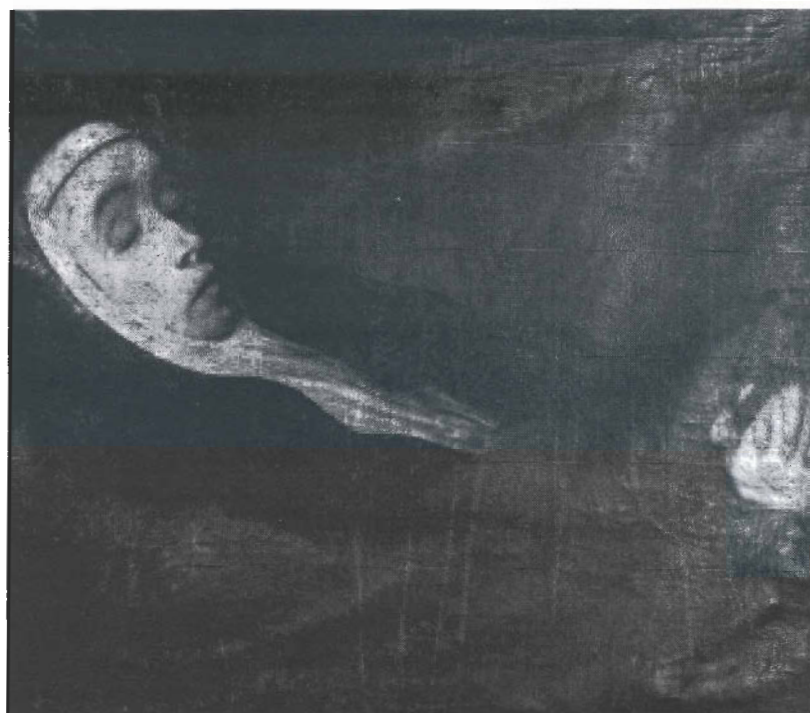
La profesión era tenida como el paso del “siglo” a la vida conventual, equiparándose el abandono de la civil con la muerte. Situación que aparece sutilmente descrita con símbolos como la flor o incluso la calavera. Aunque son muy abundantes, estas imágenes mortuorias no llegan a constituir un subgénero como ocurre en el mundo mexicano<sup>11</sup>.

Tampoco hay en nuestro ámbito geográfico retratos tan sorprendentes como el de *Sor Francisca Dorotea*, que aparece expuesta en su capilla ardiente, con los hachones (fig. 7).

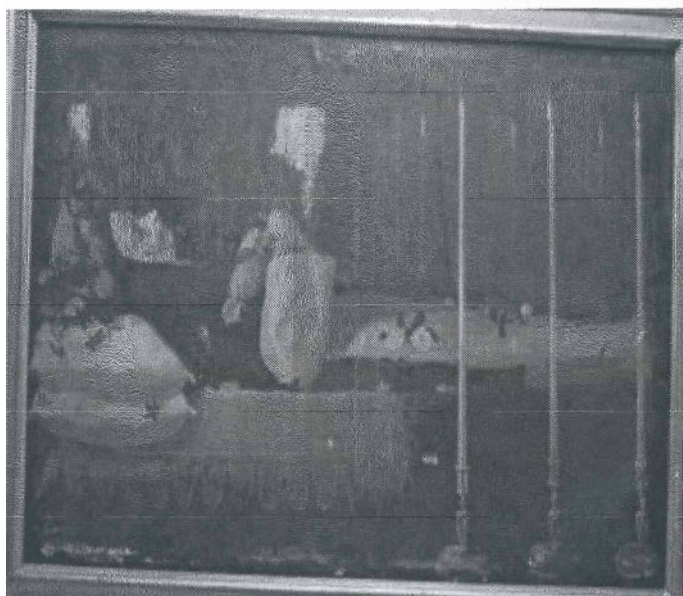




5. Anónimo: *Sor María de la Asunción*. Estepa.: Convento de Santa Clara. 1689.



6. Anónimo: *Sor María de Santa Clara*. Estepa: Convento de Santa Clara. 1644.



7. Anónimo: *Sor Francisca Dorotea*. Bormujos (Sevilla): Convento de Santa María la Real. 1623.

La placidez con que aparecen retratadas estas monjas podría estar próxima al hecho de la *Asunción*, el *Tránsito* o más gráficamente la *Dormición de la Virgen*<sup>12</sup>. Una novedad iconográfica que gozó de enorme popularidad en el arte sevillano, como capítulo con entidad propia. Constituye un desdoble semántico sueño/muerte, con el cuerpo yacente e incluso encerrado en una urna acristalada. Es una interesante incorporación a la iconografía dieciochesca que perduró hasta el siglo siguiente. *La Virgen del Tránsito*, del Pozo Santo, es una de las más importantes<sup>13</sup>. Es una talla algo menor del tamaño natural que parece dormida, aunque con las manos entrelazadas. La comunidad conserva incluso la bella cama rococó en la que es expuesta algunos días al año. Está emparentada estilísticamente con otra imagen asunta que posee el convento de Santa Rosalía, aunque con algunas variantes, como son las manos separadas. En la propagación del culto a la Virgen del Pozo Santo se han utilizado imágenes de la misma en su hornacina, es decir, más muerta que dormida. Así la presenta el lienzo que se atribuye a Vicente de Alanís, una interesante muestra del *trampantojo a lo divino*, pintado a mediados del XVIII (fig.8).

De la misma fecha es la *Virgen dormida* de las Carmelitas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, que muestra una inequívoca pose mortuoria, con las manos unidas sobre el pecho<sup>14</sup>.

Otras dos interesantes versiones de la *Virgen del Tránsito*, más modernas, reciben culto en las parroquias de Bormos (fig. 9) y Villamartín (fig. 10). Esta última se encuentra dentro de una urna funeraria de madera y cristal.

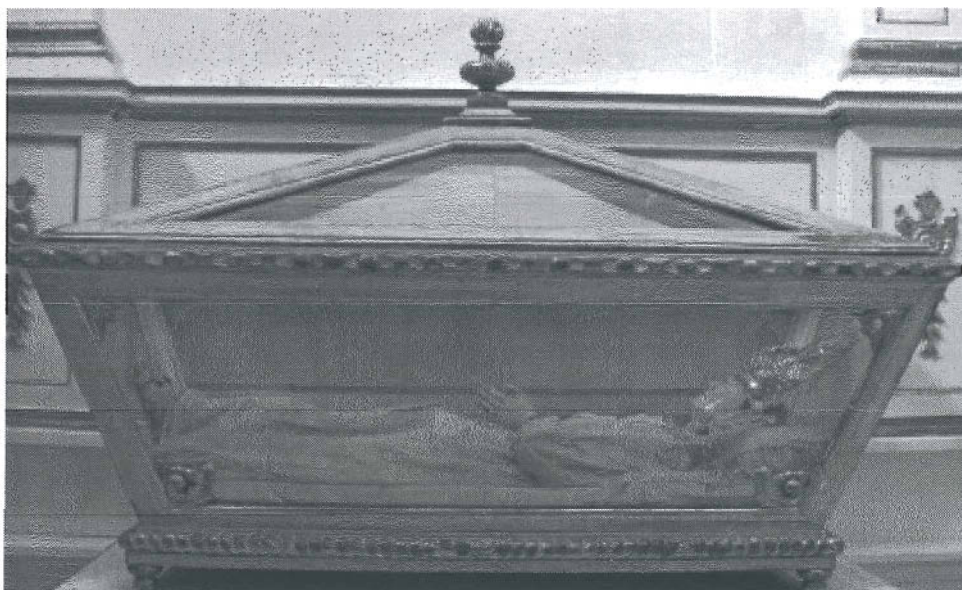




8. Vicente de Alanís, atrib.: *Virgen del Tránsito*. Sevilla: Iglesia del Pozo Santo. H. 1750.



9. Anónimo: *Virgen del Tránsito*. Villamartín: Iglesia parroquial. Segunda mitad del siglo XVIII.



10. Anónimo: *Virgen del Tránsito*. Bornos: Iglesia parroquial. Segunda mitad del siglo XVIII.

Hay abundantes referencias a la ambivalencia de esta iconografía, algunas tan explícitas como una fotografía antigua que muestra a la comunidad rodeando a la Virgen ante el altar mayor, que parece escenificar un velatorio (fig. 11).

Los límites entre la muerte y el sueño se han difuminado. Esta percepción de la realidad posiblemente tiene que ver con una modalidad iconográfica de gran popularidad en la segunda mitad del XVII, la de Jesús Niño dormido premonitorio. Son numerosas las versiones creadas por los pintores sevillanos, sobre todo entre los murillescos.

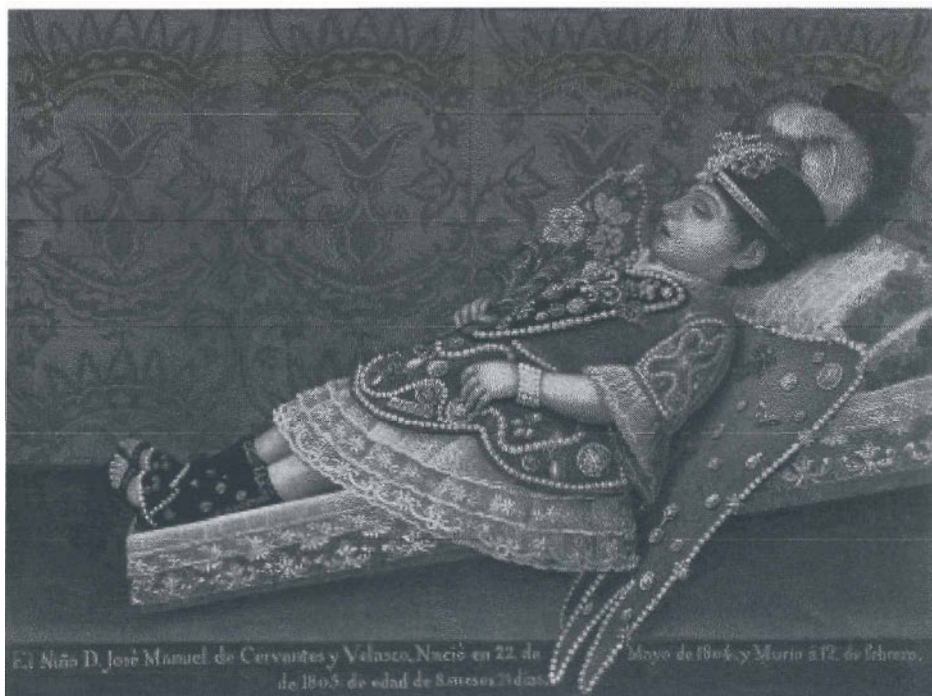
El niño y la muerte constituyen un capítulo importante dentro del subgénero. En el mundo americano, donde *la muerte niña* adquirió una notable dimensión, son muy abundantes los retratos de infantes muertos, sobre todo en la segunda mitad siglo XVIII y principios del XIX. En ellos se niega la evidencia, la pérdida de vida de un ser querido: tal vez por el hecho de haber trascendido a la esfera de los ángeles. De ahí que se les represente con alas, aun cuando esten echados en el féretro. Uno de los mejores ejemplos el de *José Manuel de Cervantes y Velasco*, que había fallecido con ocho meses, en 1804<sup>15</sup> (fig. 12).

La sociedad española elude toda referencia a la muerte y prefiere los retratos en los que el infante aparece vivo, aun cuando haya fallecido. En todo caso, bastan los símbolos de la muerte para dar sentido a la representación. Sevillano habría de ser el niño que retrató Alonso Miguel de Tovar en 1732, llevando en las manos un jilguero y una flor deshecha<sup>16</sup>.





11. *Virgen del Tránsito del Pozo Santo con la comunidad religiosa.*



12. Anónimo: *José Manuel de Cervantes y Velasco.* Col. particular. 1804.



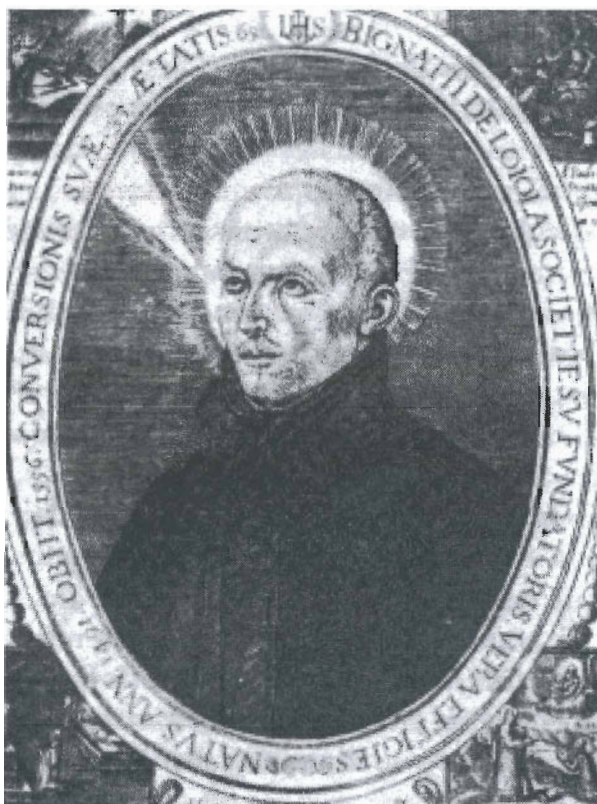
13. Anónimo: *Felipe IV difunto*. Madrid: Academia de la Historia. 1665.

### DEL “ÚLTIMO RETRATO” A LA “VERA EFFIGIES”

El retrato póstumo –el *último retrato*- fue muy habitual entre los siglos XVII y XIX, tanto como para considerarlo un subgénero. En España hay abundantes testimonios y sobradas referencias documentales. El último retrato de Felipe IV (Madrid, Academia de la Historia) podría ser el paradigma (fig. 13). Y el ejemplo sevillano sería el del supuesto retrato de Alonso Cano, atribuido a Bocanegra, que procede de la casa sevillana de expósitos<sup>17</sup>.

Cada una de estas obras encierra una historia, a veces tan compleja como la de San Ignacio de Loyola, que Pacheco nos cuenta de este modo:

“De manera, que este retrato muerto que tenía en Madrid, de cera y reparado, el P. Ribadeneira se vació del Santo en Roma, cuando murió, año 1556, de sesenta y cinco años de edad; y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Ma-



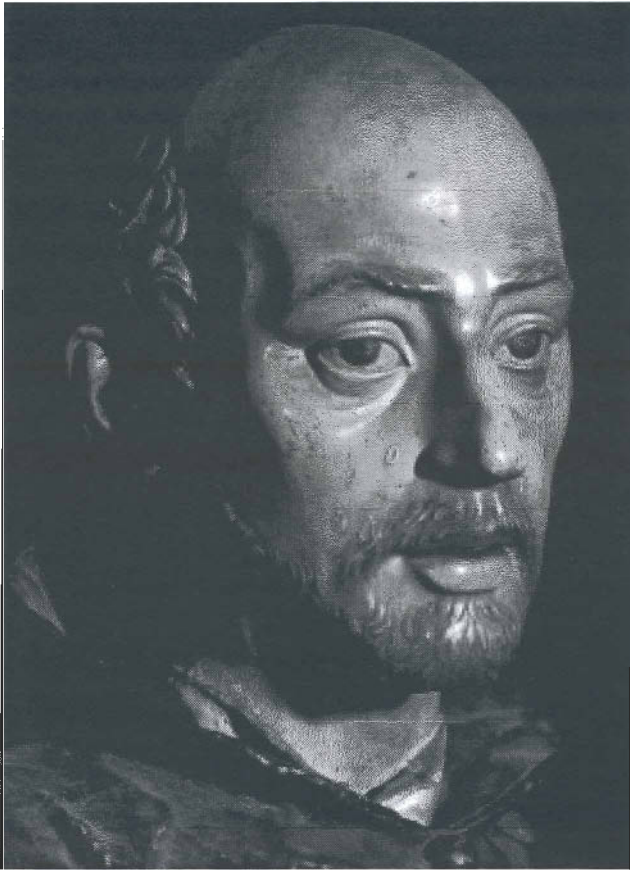
14. Pedro Perret: *San Ignacio de Loyola*.

dríd, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Hermenegildo... donde me valí del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo.”<sup>18</sup>

La matriz de Perret es conocida porque soportó la campaña propagandística iniciada a raíz de la muerte del virtuoso sacerdote (fig 14).

Se ha identificado la versión de Pacheco, aquella a la que alude con su proverbial inmodestia el propio autor, con un cuadro que guarda el convento del Espíritu Santo. Aunque se encuentra en tan mal estado que difícilmente podría soportar una buena crítica. No así la escultura de Martínez Montañés que todavía se encuentra en la Casa Profesa, presidiendo el altar mayor. La policromía de Pacheco acentuó el carácter realista de una imagen que estaba basada en la *vera effigies*<sup>19</sup> (fig. 15).





15. Juan Martínez Montañés: *San Ignacio de Loyola*. Sevilla: Iglesia de la Anunciación.

No es novedad esta práctica en la creación de la vera efigie y la apertura de la lámina. Aunque el paso intermedio es el lienzo, en el que podían corregirse cuantos daños hubieran ocasionado la agonía final.

Había veces en las que el pintor se introducía en la capilla ardiente para captar con sus pinceles el semblante inerte. El pintor corregía las facciones del difunto para evitar el rictus mortuario. Prueba de ello es el retrato que Pacheco hace de *fray Juan Bernal*, que se encuentra en su *Libro de los Retratos*, con el panegírico (fig. 16):

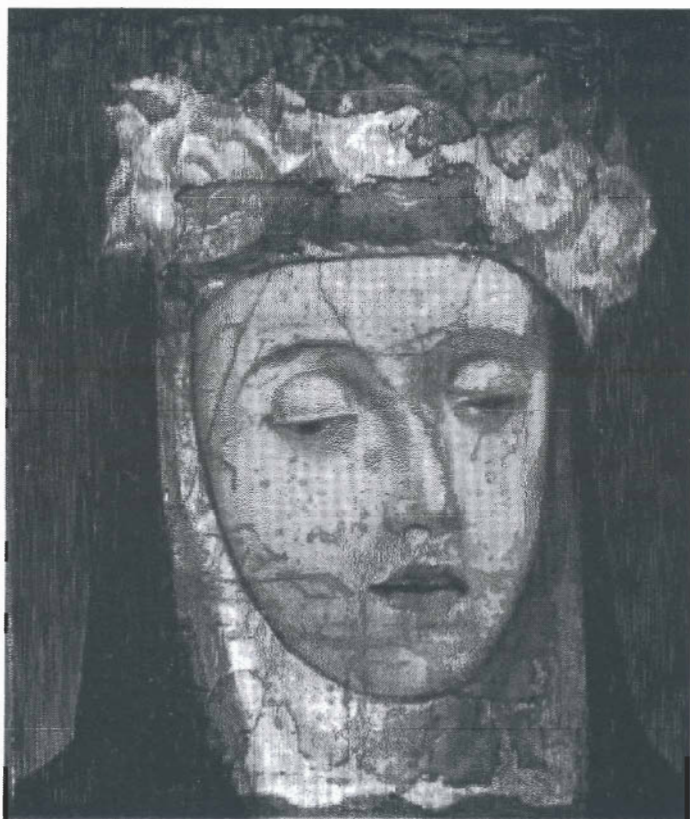
“...El crédito de su rara virtud, sabida su muerte, traxo una infinita muchedumbre al convento. Estuvo primero en una capilla del claustro, donde vinieron todas las religiones, i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro, en lo mejor de mis estudios, para los cuadros deste proprio lugar; i assí justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos.”<sup>20</sup>



16. Francisco Pacheco: *Fray Juan Bernal*. Del *Libro de los Retratos*.

De esta capacidad para dar vida al muerto en su retrato presumía Pacheco y en algún pasaje de su producción escrita quedó dicho. Al retrato de *fray Fernando Suárez* acompañó esta estrofa:

“El eco engaña al oído  
 cuando dar voces se ofrece,  
 tanto que a todos parece  
 la misma voz su sonido.  
 Maestro, a cualquier que os vido  
 vivo, más que al oído, el eco  
 engaña el sutil Pacheco,  
 pues si muerto os a llevado  
 la tierra, vivo os a dado  
 su pinzel por mejor truco”<sup>21</sup>.



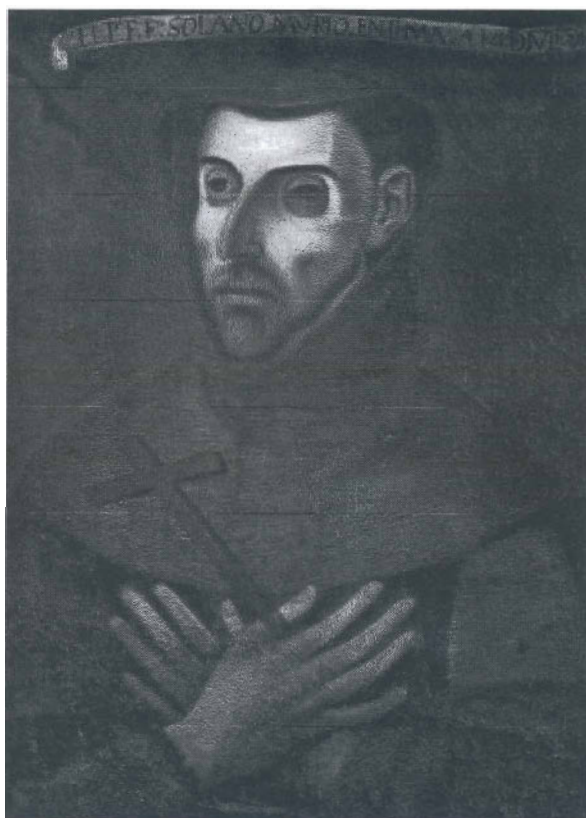
17. Angelino de Medoro, atrib.: *Santa Rosa de Lima*. Lima: Casa de la santa. H. 1617.

En el caso de San Ignacio difunto está documentada la intervención del pintor de corte Sánchez Coello, ejecutando el retrato. Pedro de Ribadeneira nos lo transmite en su *Vida* de este modo<sup>22</sup>:

“Los retratos que andan suyos son sacados después dél muerto, entre los cuales el más propio es el que Alonso Sánchez, retratador excelente del Rey don Felipe segundo hizo en Madrid, año 1585, estando yo presente y supliendo lo que el retrato muerto no podía decir.”

Esta versión permitió atenuar la huella de la muerte, sin embargo, no es seguro que sirviera para generar la matriz del grabado. Todo indica que fue la mascarilla la que ejerciera esa función.

En muchos casos no fue posible –o no se quiso– perfeccionar la imagen difunta. En este sentido son muy llamativos dos retratos, el de *Santa Rosa de Lima*, atribuido a Angelino de Medoro (fig. 17), y el de *San Francisco Solano* (fig. 18), de autor desconocido. En ambos casos se aprecian los signos de ese trance.



18. Anónimo: *San Francisco Solano*. Montilla: Parroquia de San Francisco Solano. H. 1610.

El patetismo de estas veras efigies resulta inusual, dado que eran imágenes destinadas a la difusión. En Sevilla solían ser retratos vivos, aunque en algún caso se haya tomado tras el óbito.

El retrato que Luis de Vargas hizo a *Fernando de Contreras* acabó colgado en la sacristía mayor de la Catedral sevillana, tras haberlo donado Juan de Loaysa<sup>23</sup>. Éste había buscado esa *Vera Effigies* de la que tenía conocimiento, pero no estaba localizada. Las pesquisas realizadas para dar con ella fueron largas y complejas, pero a la postre rindieron fruto. Fue retocado por Murillo quien, probablemente añadió la inscripción que recuerda la autoría de Vargas<sup>24</sup>. De ella se extrajeron las copias estampadas de Cornelio Schut y de Lucas Valdés. Y también la versión tardía de Demetrio Dragon, renovada por Preciado de la Vega (fig. 19).

El de sor *Francisca Dorotea* está animado por el último impulso de la monja para encontrarse con Cristo, cuya imagen besa (fig. 20). Cuentan los documentos que la virtuosa mujer había sido retratada en ese estertor final por un pintor, cuyo nombre queda en el olvido, en 1623. Murillo haría una versión por encargo de Loaysa, que serviría de matriz a las imágenes del proceso<sup>25</sup>.





19. Francisco Preciado de la Vega y Demetrio Dragón:  
*Fernando de Contreras*. BNE. Fines siglo XVIII.

### RETRATO INVENTADO, SEMBLANZA MORAL

Al calor de los procesos de canonización se aguzó el ingenio para crear los retratos de quienes en modo alguno era posible tener algún testimonio físico. Un caso singular es el de *Fernando III*, que subió a los altares en 1671. Su retrato fue creado tras de una operación de “ingeniería histórica”, con la construcción de sus facciones a partir de las fuentes documentales y las crónicas. En esta elaboración participaron algunos de los más importantes historiadores locales, especialmente los archiveros capitulares. Desde Rodrigo Caro hasta Juan de Loayssa tomaron parte en la composición de los rasgos y la indumentaria, para llegar a definir un modelo que luego sirvió para impulsar la causa del personaje en el mundo cristiano y defenderla ante el consistorio romano. La matriz fue labrada por un artista afincado en Roma, Audrán el Viejo, sobre la idea que partió del cabildo sevillano, cuya base compositiva fue establecida a partir de las fuentes (fig. 21), a falta de una base material sólida, puesto que en cuatro siglos se había perdido todo rastro de su realidad. El cuerpo incorrupto conservado en la capilla





20. Lucas Valdés: *Sor Francisca Dorotea*. H. 1680.

real de la Catedral no aportaba datos para el modelado del rostro, tan sólo ofrecía las dimensiones anatómicas y mostraba el vestuario. Al final se dio forma a un retrato cargado de valores espirituales<sup>26</sup> (fig. 22).

Al fin y al cabo con la invención de esta imagen se buscaba al personaje virtuoso y al héroe, o en suma, la *virtud heroica*, clave para alcanzar esos fines.

## EL PENSAMIENTO

### LA DISERTACIÓN ECLESIASTICA DE AMBROSIO DE LA CUESTA

La virtud, que fue tenida por la sociedad renacentista como vía de superación de la muerte, volverá a estimarse entre la gente del barroco como medio para trascender a la realidad física que acababa con el deceso. La perpetuación de las dinastías y la salvaguarda de los valores familiares motivaron en cierto modo la generación de los retratos que se introdujeron en las capillas funerarias. Esta fijación de los rasgos de cuantos personajes habían gastado sus dineros en las fundaciones que abarrotaron las iglesias de obras de arte, provocó al parecer

un conflicto con las nuevas disposiciones del Concilio de Trento, reticente al uso indiscriminado de retratos en recintos religiosos, no sólo de patronos sino de figuras virtuosas cuya santidad no hubiera sido reconocida oficialmente.

En desarrollo de los dictámenes tridentinos, el Sínodo sevillano de 1590, bajo el gobierno del cardenal Rodrigo de Castro, especificaba, al respecto:

"No se debe permitir cossa en la Cassa del Señor que no pertenesca a Religion, y Santidad; y assi prohibimos, que no se puedan pintar ni pinten en los Retablos, ni en los Altares, ni Junto a ellos Retratos de personas algunas, sino fuere de los que los mandaren hazer: Y estos se pinten debotos, y humildes, y no con figura y ornato lascivo" <sup>27</sup>.

Especificaciones que fueron ratificadas por el arzobispo Niño de Guevara en las Constituciones de 1609.

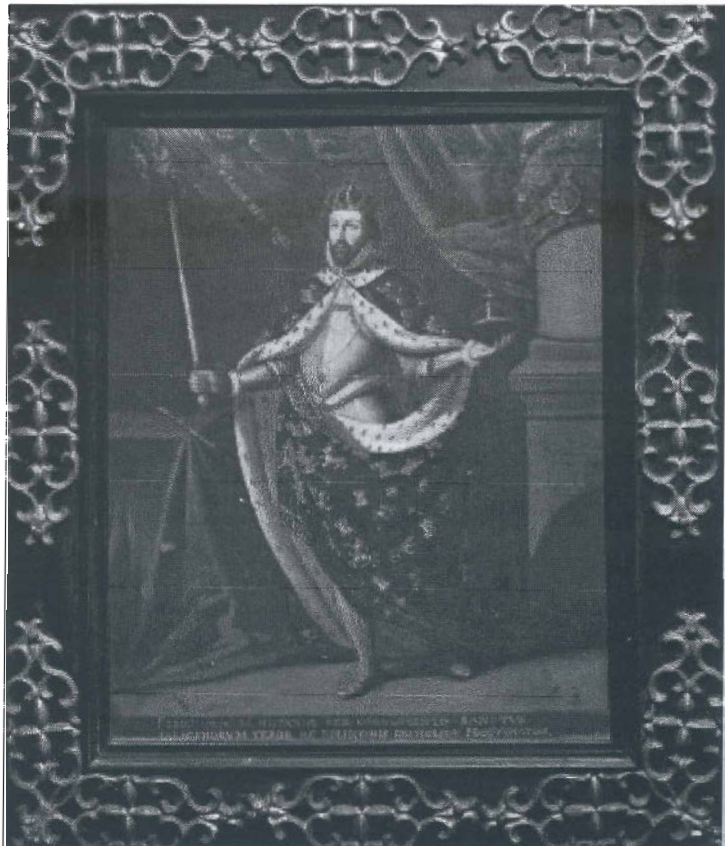
Por su parte, Urbano VIII, se hizo eco de las estipulaciones conciliares en sus decretos de 1625 y 1640, prohibiendo aquellos retratos e imágenes de quie-



21. Anónimo: *San Fernando*. Catedral.: Sevilla. H. 1627.

nes sin estar canonizados o beatificados, se adornaban “con rayos, esplendores y diademas”. Pretendía de este modo atajar los abusos cometidos con el *non cultu*: la representación resplandores, diademas y otros símbolos de los santos, la publicación de hagiografías en las que se contaban sucesos sobrenaturales; y, por último, los excesos en la decoración de los sepulcros. Por estas causas se dictaron los decretos “super non cultu”. En concreto, el Decreto de la Sacra Congregación de Ritos de 1642 impedía levantar altares a los *servi Dei* no beatificados ni canonizados.

Estas reservas pusieron en un aprieto a quienes quisieron colocar sus retratos en sus capillas funerarias. En defensa de este derecho de patronato salieron numerosos textos que matizaban cuanto el Pontificado y el Prelado habían dispuesto sobre los retratos. En esta coyuntura habría que ubicar la *Disertación Eclesiástica* escrita por el canónigo archivero de la Catedral de Sevilla, don Ambrosio de la Cuesta, a fines del XVII. Es un texto claramente interesado que puede explicarse a la luz de esta problemática, aunque desconocemos la razón última de su elaboración. Redactado, sin duda, en el cumplimien-



22. Claude Audran el Viejo: *San Fernando*. H. 1627.

to de su principal cometido como archivero catedralicio, la gestión documental en desarrollo de la acción de gobierno capitular. Derivando así hacia una de las preocupaciones catedralicias, el mantenimiento del culto en las capillas y el necesario estímulo a los patronos, que por esta vía ven cumplidas algunas de sus expectativas. Podríamos poner este documento en relación con otro redactado pocos años más tarde por quien sucedió a de la Cuesta en el cargo administrativo, Juan de Loayssa. Éste se había ocupado de las *Memorias sepulchrales* de la Catedral, relacionando los epitafios asentados en las capillas.

Se trata de un texto complejo, cargado de citas clásicas e ilustrado con abundantes ejemplos. Arranca con la consideración de los “retratos de los Héroes” pintados en retablos y capillas, como sus patronos, puesto que “respetar el afecto en la pintura, lo que la muerte les quitó a la vista”. Rostros en que se halla “el consuelo de tener a sus maiores presentes”, pero también amonestan “a los vivos de mal cumplidas obligaciones” (Martín de Roa). Añade: “Pues nadie recibiendo aliento en la copia de lo que ausente ama, olvidara la correspondencia, en lo que más necesita... Que por eso entre los ausentes se retrata el alma para consuelo”. Alude a la fuerza de la pintura, que utiliza un lenguaje universal para agotar sus capacidades comunicativas.

De la Cuesta recorre la literatura clásica, extrayendo pasajes que muestran la función aleccionante del retrato. Recuerda “lo que movían los Retratos, pues para incitar los animos a valerosas hazañas ponían los de sus maiores en los templos... los Romanos llevaban a la guerra los de sus Césares, siendo los imaginíferos Dedicados a este oficio”. Así la costumbre de poner los retratos en las capillas y altares de los patronos, para estímulo de descendientes (fig. 23). Deriva hacia los retratos votivos. Recuerda la escultura de Pedro el Justiciero postrada a los pies de la Virgen de las Fiebres, en la capilla de los Caballeros Medina, dentro del convento de San Pablo (desde 1350). Acude a las efigies de la *infanta doña Leonor de Alburquerque*, esposa de don Fernando I, junto a la *Virgen de la Antigua* (fig. 24); del cardenal arzobispo, don Juan de Cervantes, que aparece arrodillado ante San Hermenegildo, en el hospital de su nombre; don Rodrigo Fernández de Santaella, situado en el altar principal de la capilla del desaparecido colegio de Santa María de Jesús (fig. 25); y el de fray Diego de Deza, en el altar principal del colegio de Santo Tomás.

Entre sus apoyos intelectuales destaca el padre Quintanadueñas que consideraba que los retratos podían colocarse en lugar principal del altar, no sólo en los colaterales “con demostración de que aquel Altar no le es consagrado”, sino al santo o el beato de turno. En definitiva, son representaciones “accesorias” a las imágenes de Cristo o santo. Y añade que en Roma se ven imágenes de quienes no tienen “probada santidad”. Y aun cuando se representen “con otras notas de devoción, como con un libro devoto... en las manos y otras semejantes que no





23. Pedro de Campaña: *Retratos de doña Leonor de Cabrera y su familia*. Sevilla: Catedral. H. 1555.



24. Anónimo: *Virgen de la Antigua*. Sevilla: Catedral. S. XIV.



25. Alejo Fernández: *Virgen de la Antigua*. Sevilla: Capilla de Sta. María de Jesús. H. 1520.



sean... [pues] no denotan santidad, representan virtud alguna en grado heroico... porque sólo son señales de piedad”.

Por último, no cree el canónigo que puedan mover a actitudes superspiciosas, idolátricas, “porque ninguno, por ignorante que sea a de juzgar que esta el Altar dedicado a un Retrato humillado debotamente a una imagen santa que es la principal del cuadro”.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

*Dicertacion Ecclesiastica*<sup>28</sup>.

*Por Los Retratos de los Patronos, o bienhechores que se acostumbran pintar en las Iglesias, en los Altares y capillas que dotaron, o Adornaron.*

Los Retratos de los Heroes (ya sean Justos o pecadores) que como Patronos se pintan en los Retablos, o Capillas que adornaron o dotaron, nunca los condeno la costumbre, ni hasta oy los aborresio la estrañeza: Porque conosiendo que estos establezen a loa vivos, la memoria de sus diceños, respeta el afecto en lo pintado, lo que la muerte les quito a la vista: *Nam omnin fingendarum similitudinum ratio id circo ab hominibus inventa est, vt posset eorum memoria retineri, qui morti subctrati, vel absenti [fuerant] separati*: dice Latancio Firmiano<sup>29</sup>. Y largamente prueba Pedro Gregorio<sup>30</sup>. Assi lo sintio Hilario<sup>31</sup>, viendo un Retrato del Poeta Virgilio:

Subduxit Morti vivax Maronem

Sed quem Parca tullit reddit imago virum.

Es el sagrado de las injurias del tiempo el bosquejo del rostro que alli se mira, en quien halla el animo el consuelo de tener a sus maiores presentes: Escribe Plinio el menor<sup>32</sup>: *Aenim si defunctorum Imagines domi posite dolorem nostrum lebant quanto magis hic quibus in celeberrimo loco non modo species, et vultus illorum sed honor Aiam et gloria refertur?* Consuelo que en amorssas ansias solicitaba tener la amistad grande de Seuero en las ausencias de su venerable amigo San Paulino, como consta de la respuesta del santo obispo en la octaua de sus Epistolas<sup>33</sup>.

Ademas que por aquella lebe aplicasion de la vista que a el Retrato se hase, puede conseguir el Alma de quien es sombra, los // sufragios de que necessita: Pues como el Padre Martin de Roa advierte: *son los Retratos de los muertos, en los Altares, continuos amonestadores a los vivos de mal cumplidas obligaciones*<sup>34</sup>. Razon para que los Hebreos grabasen en los anillos el Retrato de la Ciudad de Jerusalem quando la lloraban Captivos en Babilonia: porque como dice Gaspar Sanchez<sup>35</sup>: ningun sucesso les borrarse de la memoria el cumplimiento de la obligacion a su amada Patria. Pues nadie recibiendo aliento

en la copia de lo que ausente ama, oludara la correspondencia, en lo que mas necesita: Porque consistiendo en el amor la union toda de los hombres, tiene en la correspondencia la vida: que por esso entre los ausentes se retrata el alma para consuelo, en las Cartas quando Ovidio padesia su merecido destierro, logro en la fineza de un amigo, le traxesse retratado en la piedra de una sortixa; a quien correspondio con una Carta diciendo era su verdadero retrato:

Grata tua est pietas, sed Carmina maior Imago  
Sunt mea que mando...<sup>36</sup>

Y Seneca quando leia las cartas de su Lucilo, dice, le veia en ellas: *Video te, mi Lucile, cum maxime audio*<sup>37</sup>. Porque a las voces de vn escripto, equibalen las lineas de un Retrato: Y siendo tan recomendado, para el publico consuelo, este celebre vso de las Cartas en que la amistad se corresponde; Porque lo dejara de ser tambien el de los publicos retratos en las iglesias, para el consuelo de los que en vida conosieron a sus dueños, en que halle recuerdos de olvidos no merecidos?

A esto se dirigen las inscripciones, o Epithaphios de los Sepulchros en la Catolica Iglesia enseña S. Gregorio<sup>38</sup>: *Quod eorum cum gratia peccata non deprimunt, hoc prodest mortuis, si in Ecclesia sepeliantur: quod eorum Proximi quoties ad // eadem Sacra loca veniunt, suorum quorum sepulchra aspiciunt, recordantur, et pro eis Domino preces fundunt*. Y lo que son las palabras en los marmoles, son en las tablas los colores, dice S. Buenaventura<sup>39</sup>: *Vt hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant que legere in codicibus non valent*. Y con maior expresion S. Gregorio el Grande, escribiendo a Sereno Obispo Masiliense<sup>40</sup>: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat. Pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; vnde et praecipue gentibus pro lectione Pictura est*. Para que los que no saben lean en las pinturas, lo que en las Letras no alcanzan: porque estas hablando solo vn idioma; a los que lo entienden podran solo aprobecharles, mas lo pintado en todas naciones obra, y a todas personas habla: lo escripto dice lo pasado, la Pintura ofrece lo presente, y lleba de ventaja la eficacia con que persuade. Fundamento que tubo Quintiliano para decir que mobia mas firmemente la imagen colorida, que la Oracion elegante<sup>41</sup>: *firmior est causa et vehementior motusque diuturnior, ex sensuali visiba imagine, quam ex imagine efficta, et representata per orationem*. Y la experiencia dice lo que la Pintura muebe. De Julio Cessar refieren las Historias<sup>42</sup>, que lloro viendo el Retrato de Alexandro colocado en España en el templo de Hercules, porque reparando en sus tropheos y heroicas hazañas exalo en sentimientos por no hauer executado acion memorable en la edad que Alexandro auia sugetado ya todo el Oriente. Y Suetonio advierte<sup>43</sup>: que de aquí se estimulo su espiritu a maiores emprezas [a la empreza de maiores hazañas]. Y no es la maior de los Retratos esta, si ha combertido como si predicara y // y ha enmendado como si

reprehendiera. Pues escribe Cedreno<sup>44</sup> que Bogaro Principe de Vulgaria se convirtió considerando una tabla del Juizio final, que Metodio Monge, con misterioso cuidado le puso en vna Casa de plazer. Y de una Muger Gentil en la Religion, como embilesida en las costumbres por dispertadoras de la desonestidad, refiere S. Basilio<sup>45</sup>, que inducida a pocas diligencias de un manzebo atheniense fue a visitarle a su cassa, donde a el entrar hallo un Retrato de Palemon (que aviendo sido Joben el escandalo de la Republica, fue despues el exemplar de las mejores costumbres), y se turbo con la seueridad de su rostro, y reprehendida con la imagen muda de aquel Retrato, quanto pudiera del original eloquente, vergonsossa y mudada se voluio desistida de su libiandad. Exemplo que celebro S. Gregorio Nazianzeno, no desdignandose este gran Padre de escribirlo en sus elegantes versos<sup>46</sup>. Y bien significo el Espiritu Santo lo que mobia la Pintura, en lo que se enamoro Isrrael de los Retratos que copiaban ciertos Pintores en las paredes para hazer bien quistos los Babilonios. Y el hauerse convertido grandes pecadores ya lo afirma S. Basilio: Y es opinion antigua que donde no lleo el Evangelio de S. Lucas obraron las Pinturas de su mano Retratos del Salvador, y de su Madre Santissima, a que dio principio este Evangelista, a instancias de S. Dionisio Areopagita, que procuro mobiessen los Retratos, a los que no consiessen los originales<sup>47</sup>.

Bien obserbo la Antigüedad lo que mobian los Retratos, pues para incitar los animos a valerosas hazañas ponian los de sus maiores en los templos, y partes publicas como con erudicion elegante trata Theodoro Hopingio<sup>48</sup>. Y los Romanos lleaban a la guerra los de sus Cessares, siendo los imaginiferos // Dedicados a este oficio: como escribe Guillermo Coul<sup>49</sup> para que viendo pintados a los que se hauian exercitado en heroicas acciones se alentassen a imitarlos los soldados, con emulacion valiente. Que fue la razon misma que mobio a los Egipcios, para adornar las escuelas donde se dotrinaba la primera Jubentud, con los Retratos de Canopo, y Arpocrates, que refiere Goropo Becano<sup>50</sup>. Y los Romanos llegaron a estimar tanto los Retratos de sus maiores que los traian pintados en sus Escudos por blazon de su Nobleza<sup>51</sup>, y por ellos distinguian las familias, y assi se lee que para significar Suetonio que la de los Flabios no era noble, dixo, que no tenia Retratos de sus passados<sup>52</sup>: *Flabia gens obscura illa quidem, ac sine maiorum imaginibus*, por donde afirmo Terencio ser los Retratos que la ancianidad ofrece, los mas seguros testigos de la nobleza<sup>53</sup>; porque la Pintura tiene el credito de Derecho, en los casos que a la Historia se le concede, que dixo Francisco Cursio<sup>54</sup>, y prueba Theodoro Hopingio<sup>55</sup>. Pues si por el Retrato resucita la Nobleza, la estimacion y afecto del Original, incitando a la imitacion de elebadas empresas a los humildes espiritus humanos: Loable es la costumbre de ponerlos en lo publico de las iglesias en las capillas, y Altares de que son Patronos sus dueños; para que con el ejemplo de los Antecesores se inciten a la imitacion los descendientes, siguiendo con emulacion sagrada la Debocion y el culto que en sus maiores atienden. Que

es la razon misma que entre otras dio S. Ambrosio<sup>56</sup>, para que los cuerpos de los catolicos difuntos se enterrassen en lo sagrado de las iglesias: *Hoc à maioribus probissimum est, vt sanctorum ossibus nostra corpora sociemus; vt sicut eis ossibus parentum nostrorum jungimur, ita et eis fidei imitatione jungamur.*//

...

Y el que semejantes Pinturas, no se deben desterrar de las Iglesias, juscandolas por Profanas, fue advertencia de Molano<sup>57</sup>: *Nemo autem advitretur prophanam esse Picturam si quis se honeste et humiliter precantem appingi cupiat in ea imagine quam in sui memoriam Ecclesie relinquit.* Y en otra parte: *Imo nec statue Principum aut maiorum virorum, sculptilia recte nominantur.* Y assi el ponerlas en los Altares, y Retablos es comun costumbre de la catholica iglessia como se puede ver en los Autores que van citados a el margen<sup>58</sup>, y principalmente en fray Fortunato Schaco, Prefecto que fue del Sacro Palacio, en el Pontificado de Urbano VIII, el qual en el libro de las Notas, y Señales de Santidad que dedico a el mesmo Summo Pontifice, explicando los Decretos del non cultu, como despues veremos, dice: *Solent non raro quoque in Ecclesiis depingi, aut in marmore exprimi constructores, et benefactores Ecclesiarum, Capellarum, Monasteriorum, Hospitalium, et aliorum piorum locorum, in testimonium accepti beneficiis; vel deporti alicubi cadaveris... Saepe etiam in ipso altari, solum modo ad testandum porteris, quod is cuius ibi imago vel similitudo visitur illam capellam vel Altare construxit.* Y el hauerse visto siempre en tan sagrado lugar semejantes Retratos como decente adorno de la Sagrada Imagen a que el Altar se consagra, consta de la Divinas Letras: Pues por mandado de Dios se hallan en el tabernaculo, o primer templo que le fabrico Moyses<sup>59</sup>, en aquellos cherubines significados con el retrato de dos gallardos manzebos, en representacion de los Espiritus Celestiales, que como Principes asisten siempre a la presencia de Dios, dice Cornelio aLapide<sup>60</sup>. Y en el templo // de Salomon, ademas de estar sus puertas, y paredes adornadas de semejantes Pinturas, según lee Pagnino<sup>61</sup>. En la Messa de la Proposicion, dice el autor de la Historia Escolastica Pedro Comestor<sup>62</sup> que estaban Retratados, con primor de altibo pinzel, los Reyes de Judad, hasta Sedequias que fue el vltimo. Y Philon parece que apadrina este sentir, pues hablando de las obras que Moyses hizo, dice<sup>63</sup>: *Picturis ornat Sacraria.* Y aun a los doze Panes de la Proposicion, que eran según el numero de los hijos de Isrrael, y se renobaban los sabados por que estubiessen siempre a la presencia de Dios, llamo el Hebreo: *Panes facierum.* Panes de dos caras, porque como Caietano<sup>64</sup> dice: en ellos estaban grabados los Retratos de los doze hijos de Jacob, cabezas de las tribus de Isrrael, en recomendación de que siempre asdaban andaban a la presencia de Dios, y en significacion de la asistencia a el Divino Culto, supliendo por el Original el Retrato. Contra la opinion recebida de que no consentian imágenes los Hebreos, por no ocasionar idolatria: a que responde el Benerable Beda<sup>65</sup>, Ambrosio



Catherino<sup>66</sup>, y el Abulense<sup>67</sup>, que no vedó Dios las Pinturas, sino en quanto se vsaba mal de ellas. Distincion que con brevedad dio Nizephoro Patriarcha de Constantinopla, en esta clausula<sup>68</sup>: *Illa enim Moysis sunt bona, idolum autem malum*. Con que bastantemente se manifiesta, el que semejantes Pinturas no mancharon nunca la pureza de aquel sagrado lugar, ni se condenaron por Profanas.

...

Antes si, tales Retratos son tenidos por una exterior y publica obstentacion de la fee que el Original professa; que es lo que S. Matheo dixo<sup>69</sup>: *Comfitemur coram hominibus eum qui confitebitur nos coram Patre suo*. Porque son unos charateres // exteriores que por su dueño firman a la posteridad en publica obstentacion la fee que professaron, el culto en que vivieron, y el Misterio, o Sancto a que en vida se consagraron, pues como enseña Santo Thomas<sup>70</sup>: *honor quae sanctis exhibemus quaedam Professio Fidei est qua Sanctorum gloriam exedimus*. Porque acompañando a el Retrato los afectos con los Colores, dice Posebino<sup>71</sup>, llegan a explicarse las acciones por el semblante; la modestia por el encogimiento, el dolor por la tristeza, la Debocion por los afectos, y compostura del rostro, como tambien el Divino culto por las demostraciones Religiosas de hincar las rodillas, poner las manos, y otros semejantes indicios del [...] que adoramos a Dios; y a sus santos, que dice [...] Angelico Doctor<sup>72</sup>: *Cultus exterior est profectio quaedam [...] quaem externis quibusdam et visibilibus signis, ritibus qui salaramus*. A la manera que pinta S. Geronimo a Santa Paula<sup>73</sup>: *Postrataque ante crucem, quasi praesentem Dominum cernerit, adorabat*. O como Sedulio refiere, de aquel que rogaba a Christo le sacase un hijo de la opresion del Demonio<sup>74</sup>.

Vir humilis moesto que dejectus lumina vultu  
Procedit, supplexque manus et brachia tendit,  
Imploratque gemens...

En cuias exteriores demostraciones postrado el respeto a lo superior, se laurea de Religiosa obediencia y debocion catolica, como advierte Fortunato<sup>75</sup>: *Ita si quis depictus sit Deum orans, aut coram imaginem Beatam Virginis, aut christi crucifixi in genua pervolutus: haec omnia nihil aliud praefetur nissi illius viri erga res sacras ac pias debotionem, et sunt notae ac signa Pietatis Debotionisque*. Assi como la Iglesia acostumbra pintar sus Santos con las insignias, i Misterios de que // fueron debotos, como por compendio de lo que en vida obraron con eminencia dice Belarmino<sup>76</sup>, y con varios exemplos prueba Juan Molano<sup>77</sup>.

Con estas exteriores demostraciones del Divino culto manifiestan a la posteridad los Catolicos, la Debocion, y culto interior a los Divinos Misterios, y Sagradas Imágenes aun desde los primitivos siglos de la Iglesia: Pues de aquella Muger que refieren los Evangelistas<sup>78</sup>, que luego que toco las vestiduras de Christo se hallo libre de vna enfermedad oculta; de quien afirma S. Ambrosio<sup>79</sup> fue Marta la hermana de Maria, dicen las Historias<sup>80</sup> que en agradecimiento deste beneficio

fabrico una Imagen del Salvador, y a sus pies se Retrato en otra hincadas las rodillas, y las manos puestas publicando al mundo con el milagro su debido reconocimiento: Y fue esto tan del agrado del Señor que merecio ser empleo de sus diuinos ojos en la Ciudad de Cessarea de Phenicia. Y lo confirma aquella milagrossa yerba, que nasia en sus Pedestal para curasion de quantas enfermedades se le aplicaban. Como tambien con aquel prodigio de hauer Dios destruido con fuego la estatua que en su lugar puso el sacrilego Apostata Juliano, que auia destruido la del Salvador, cuios fragmentos conserbaba con gran veneracion la Iglesia en tiempo de Zozomeno<sup>81</sup>.

Y por los años de Christo quatrocientos y veinte, en que florecio S. Paulino Obispo de Nola, consta por la Epistola doze, que escribio a Seuero Sulpicio Presbitero<sup>82</sup>, el que hauiendo este fabricado un templo a San Martin Turonense, a que aiudo el Santo Paulino dandole la forma, y las inscripciones para el adorno de los Altares, en uno dellos le hizo Retratar Seuero junto a la imagen de San Martin, de que en esta epistola se queja amorosamente // Paulino, y le ruega ponga al pie de las dos Pinturas este Epigrama hijo de su profunda humildad, y exemplar Sancto<sup>83</sup>.

Astat Martinus, perfectae regula vitae;  
Paulinus veniam, quo mereare docet.  
Hunc Pecatores, illum spectate Beati:  
Exemplar Sanctitatis ille sit; iste reis.

Con cuios exemplares consta la Antigüedad desta venerable costumbre obseruada hasta nuestros tiempos, sin incurrir en censura alguna como dice el Jurisconsulto Hopingio<sup>84</sup>, y cita a Matheo Hoe sobre el Apocalipsis<sup>85</sup>. Con el exemplo de las estatuas de los Pontifices Romanos en el templo de S. Maria la Maior de Roma que testifica Gregorio Rittershus<sup>86</sup> y trae el Pe. Alexandro Donato<sup>87</sup>. A cuiia imitacion tenemos no pocos exemplares en Seuilla. Grande es el que en la Capilla de los Caballeros Medinas se ve en el Real conbento de San Pablo del orden de Predicadores en que se venera la milagrossa imagen de la Virgen de las fiebres, a cuios pies esta un Estatua de cuerpo entero arrodillada y las manos puestas Retrato del Rey D. Pedro el Justiciero que en reconocimiento de hauer sanado de una enfermedad grave, religioso y deboto se mando poner assi el año de 1350, y persevera hasta oy<sup>88</sup>.

Y en el Santuario milagrosso de la imagen de la Antigua de la Cathedral, se ve a sus pies arodillada una muger en traje de biudad [*sic*], y las manos puestas, representando aquella debosion grande de la Infanta Doña Leonor<sup>89</sup>, esposa del infante D. Fernando primero deste nombre entre los Reies de Aragon, que por la menor edad de su sobrino el Rey D. Joan el Segundo, gobierno los Reynos de Castilla, y instituiu de nuevo aquella orden de Caballeria llamada de la Jarra o Grifo, consagrada a esta Santissima Imagen del Antigua, de quien llebo copia // a su Villa de Medina del Campo, de cuias Constituciones hechas el año de 1403 trae un trasumpto el choronista de Aragon D. Diego Joseph Dormer Arzediano

de Sobrarbe en la Sancta Iglesia de Huescar, que oy lo es de la de Zaragoza. En sus Discursos Varios de Historia en la Relacion desta caballeria y Divisa a la pagina 188. Y en un capitulo de dhas Constituciones entre los Principes, y Señores que resibieron entonces el collar y Divisa deste Orden, se refiere hauerla resevido *la illustrissima Señora Infanta Doña Leonor su muger Condessa de Alburquerque y Señora de Haro, e de Lesne, e de Villalbot*<sup>90</sup> La qual Divisa y Collar se muestra, (aunq confussamente por ser pequeña, y estar gastada por el tiempo) en este Retrato que se ve en Seuilla.

Assi tambien se muestra la debosion grande, que al glorioso San Hermenegildo, tubo en vida el eminentissimo Señor Cardenal, Arzobispo de Seuilla D. Juan de Cerbantes<sup>91</sup>, cuio retrato original se ve oy arrodillado a este esclarecido Martir en el Altar, y Hospital que le consagro en esta Ciudad por los años de 1453.

Ni menos obstentacion de su religiosso celo al culto de Maria Sanctissima es el que muestra el illustrissimo señor Arzobispo de Zaragoza D. Rodrigo Fernandez de Santaella, canonigo y Arzediano de Reyna Dignidad desta Sta. Iglesia de Seuilla<sup>92</sup>, en el collegio y vnibersidad de Letras que fundo en esta Ciudad con titulo de Santa Maria de Jesus el año de 1502. Pues en su Altar principal se halla retratado hincadas las rodillas consagrandole a tan soberano dueño la esclarecida fundacion de collegio, y universidad, donde an floresido siempre, y floresen tantos, y tan elebados ingenios como an ilustrado las primeras iglesias de España, y ocupado los primeros puestos de la Monarchia. Entre los // quales nunca se ha hallado inconbeniente en tener tal Retrato, en el Altar de su Capilla, antes lo an ussado por Armas de la mesma forma que alli se mira, imprimiendo la Estampa todos los años en sus Conclusiones, que se reparten a todas las comunidades.

Y en el Collegio de Santo Thomas de Aquino, que para Seminario de virtud y letras fundo el año de 1518 el ilustrim. Señor D. Fr. Diego Deza Arzobispo de Seuilla<sup>93</sup>, Maestro del Principe D. Juan y Confessor de los Reyes Catholicos se ve su Retrato en el Altar principal de la Iglesia, consagrandole su fundacion a el mesmo Angelico Doctor.

La mesma costumbre hallo ejecutada en nuestros tiempos en el año de 1638 por el Serenissimo Señor Infante Cardenal. Pues auiendo alcanzado aquella memorable victoria del Caló en Flandes contra los sacrílegos olandeses, que hauian maltratado las sagradas imágenes; En accion de gracias de este triunfo consagro a Maria Santissima la Iglesia Parrochial de aquella Plaza, y en su Altar principal mando pintar la imagen de Maria Sanctissima desagradiada con titulo de la Victoria, Y a sus lados las de los dos Apostoles Principes de la Iglesia San Pedro y S. Pablo, y un Retrato del mesmo Serenissimo Infante Cardenal armado de punta en blanco, hincadas las rodillas resibiendo el montante de mano del Apostol en defensa de tan Divina Señora<sup>94</sup>; como lo demuestra la estampa que en su

Herarchia Mariana imprimio fr. Bartholome de los Rios y Alarcon elogiando el culto, y debosion deste esclarecido Principe a la Reyna de los Angeles.

Sea el vltimo, y singular destes exemplares el de nuestro Catolico Rey y Señor D. Carlos Segundo que Dios guarde. Pues en nuestros dias ha mandado colocar, y io he visto, // en el Altar principal de la Sacristia de S. Lorenzo el Real, aquella maravillosa forma incorrupta que en un primorosso relicario le hizo donacion el Señor emperador Austissimo [*sic*] Leopoldo Ignacio Donde para obstentacion de su religioso desvelo a el aumento de la Religion Catolica, heredado con la sangre de sus gloriosos antecessores, hiso Retratarse en el velo, o cortina del mesmo Altar, en un lienzo de mano de Pedro Coello, cuio baliente dibujo muestra en agradable Prespetiba la mesma Nabe de la Sacristia, y un Sacerdote rebestido con el Santissimo Sacramento en las manos, a [?] cuia presencia se ve religioosamente postrada la Magestad Real, y los Grandes de España, que imitandole le acompañan, todos Retratos verdaderos de cuerpo entero casi al natural, que publican a la posteridad el culto y veneracion con que a tan sobero [*sic*] sacramento se consagran, para gloria de nuestra España, y blazon singular de la cassa de Austria.

Luego esta loable y Religiosa costumbre se halla apadrinada con el exemplar de tan Religiosos, y esclarecidos Principes: a cuia imitacion son innumerables los catholicos Heroes que dedicandose a el maior culto de las iglesias, en las dotaciones y Adorno de sus Altares, y Capillas manifiestan en sus Retratos el zelo y debosion grande en que professaron, para el exemplo: *quod talem quisque Religionem tenere creditur, qualibus caeremoniis vitur*, dixo Simancas hablando de las ceremonias exteriores<sup>95</sup>.

\*\*\*

A estos motibos atendio, sin duda, el religioso çelo del eminentissimo señor Cardenal Arzobispo de Seuilla Don Rodrigo de Castro quando en la Synodo deste Arzobispado aprobada por la Sacra Congregacion del Concilio y confirmada por la Santidad de Syxto V el año de 1590, mando ordeno que se puedan pintar Retratos // en la Iglesias por el capitulo 4 del libro 3 titul. de Rilig. [*sic*] Domibus por estas palabras: Y la mesma Constitucion se mando obserbar en la Synodo del eminentissimo Señor Cardenal Arzobispo de Seuilla D. Fernando Niño de Guevara impresa el año de 1609, lib. 3, tit. De Relig. Domib. Capit. 4, fol. 85<sup>96</sup>. Y si repugnara a las Constituciones Apostolicas, da el debido oficio Pastoral, no lo permitieran y mandaran Prelado que tan celosos fueron de la honrra de Dios, puridad de doctrina, limpieza de conciencia, y salud de las Almas de sus feligreses, y en quienes concurrieron tantas partes de prudencia letras, y virtud, como destes illustrissimos Prelados nos refieren las Historias.



\*\*\*

Ademas que ningun Decreto he visto, ni lo ay, anterior ni posterior a estos Synodos, que prohiba tales Retratos: Y por esso no se puede tener ni llamar esta costumbre indutiba de contra ley, o constitucion; antes si es interpretatiba della, declarando la Prohibision de la veneracion de los Santos no canonizados ni Beatificados.

Porque en los Decretos de Vrbano VIII, del año de 1625, Y en los demas de la Sagrada Congregacion de Ritos hasta el año de 1660, de que hace relacion el Brebiario Bullario Romano de Cherubino<sup>97</sup>. Y cuia forma de Decretos fue el Santo Concilio de Trento Sect. 25. De Reliq et Veneratione Sanctorum et Sacris Imaginibus<sup>98</sup>. Solo se prohiben con censuras, y penas el que se pinten los Retratos // e Imágenes de los varones no canonizados, ni Beatificados con rayos, esplendores, y Diademas, y se pongan en las iglesias y lugares publicos; no absolutamente se prohiben los Retratos e imágenes, que estos se permiten como afirman quantos an escrito desta mat sobre estos Decretos, y se puede ver en los que van citados a el margen<sup>99</sup>. Y consta del mesmo Decreto de Vrbano VIII, pues en el se expressan las causas que a su Santidad mobieron para estos Decretos del no culto, que son los tres Abusos que con individualidad se refieren en ellos, y la piedad y debocion hauia permitido en los sepulchros, y causas de los Sierbos de Dios, no canonizados, ni Beatificados. El primero que sus Pinturas, imágenes y Retratos las ponian en las iglesias, oratorios, y lugares publicos, y pribados adornadas con Diademas, Raios, Esplendores, y luzes de gloria. El segundo, que se imprimian, y publicaban sus vidas, rebelaciones, y otros dones sobrenaturales. El tercero que hermoseaban sus sepulchros con tablas, imágenes, y otros dones que eran testimonios, y beneficios recibidos, y les ponian lamparas, luzes y cirios. Estos Abusos fue la principal causa que motibo a su Santidad para establecer estos Decretos que llaman: *Super non Cultu*, y empiezan: *Sanctissimus D. N. Solicite animavertens abusus qui ett<sup>a</sup>*. Donde expresandolos como va dicho, sin referir otros, prosigue decretando: *Volens, proinde huius modi abusibus pro debita offitiis Pastoralis Occurrere ett<sup>a</sup>*.

De donde sacamos que consistiendo en estas tres cosas todo el Abuso, en la primera de los Retratos, solo se prohibe en ellos las señales y notas que la Iglesia tiene señaladas // para el conocimiento de los Santos Canonizados, y Beatificados, no los Retratos absolutamente. Luego a contrario sensu se podran poner sin estas particulares señales de santidad. Es evidente pues hablando la Bulla con los Ordinarios les dice: *Pervigilent ne sine approbationibus paedistis, imagines cum memoratis signis exponantur*. Luego los Retratos que no tubieren essas señales de culto, que es el abuso, no estan prohibidos, sino se permiten. Porque Y es regla del Derecho: *et si voluisset illud expraesisset*. L. unica & Sin autem ad deficientis c. de caduc. Tollen.<sup>100</sup> Luego es Ley odiosa el quitarlos, y

se ha de restringir y no ampliar como dice Lezana que refiere el texto, y confiesa que con lo prohibido en ningun lugar publico pueden fixarse tales Retratos, luego sin las señales prohibidas, no ay inconbeniente para ponerlos<sup>101</sup>.

Consta tambien por otro Decreto de la Sacra Congregacion de Ritos publicado el año de 1642, que es el vltimo, y en declaracion de los primeros: y este dice: *Imagines eorum qui cum sanctitatis seu Martirii fama obierunt non apponantur in Altari publico vel pribato, et multo minus cum Diademate Laureolis, aut Radiis, seu splendoribus, vel alio quocumque modo venerationem et cultum praefereute et indicante. Haec enim prohibentur apponi, non solum in altaribus praedictis, sed etiam in Oratiis vel Ecclesiis aut locis publicis seu pribatis quibuscumque, antequam a sede Apostolica canonizentur, vel Beati declarentur.* En el qual Decreto lo que se prohíbe, solo es el que no se lebanen altares de los Sierbos de Dios no canonizados, ni Beatificados, que era abuso en Italia, aunque la imagen, o Retrato este sin Diadema, y aureola o raios, y mucho mas se // Prohibe con ellos, *haec prohibetur.* Luego el Abuso de semejantes cultos es el que se niega, y los Retratos se permiten, como no sea en altar propio, y sin aquellas notas de Santos, aunque sea en lugares públicos. Assi lo prueba el Pe. Juan Egidio Trullench, de la misma Bulla y Decretos afirmando esta Conclusion<sup>102</sup>: *Possunt tamen poni dictae imagines non canonizantium a dextra vel sinistra altaris Maioris, suie alicuius Capellae: dummodo subtus dictarum imaginum non adsit altare deputatum pro dicta imagine, vt habet communis vsus Ecclesiae.* Y confiesa que es comun vssó de la Iglesia permitirlo aun despues de los Decretos, con la condicion de que en el Retrato, o Pintura no se halla nada de lo prohibido.

Mas dice el P<sup>e</sup>. Antonio de Quintanadueñas, que afirma, no solo el que tales Retratos se puedan poner en los lados coraterales, sino tambien en lo principal del Altar, como no sea con alguna de las dichas insignias de Santo; sino con demostracion de que aquel Altar no le es consagrado a aquel Retrato, o imagen, sino a algun otro santo canonizado, o Beatificado a quien le es deputado dicho altar: y trae por exemplo la costumbre de los Retratos de los Patronos, y bien hechores de que vamos hablando; por estas palabras mui de nro intento<sup>103</sup>: *et hoc modo plurium virorum et mulierum imagines vidimus depictas, genuflexas ad christi Domini, aut B. Virginis pedes, in arae maximae, vel capellae linteo, aut imagine praecipua vel vt hispane loquar En el Retablo principal del Altar; vel quia Ecclesiae aut capellae hi Patroni sunt, vel quia eam imaginem Ecclesiae tradiderunt, alias ve ob causas.* Del mesmo sentir son los Autores ya alegados. Y assi lo executo en el Peru // con el Retrato de San Francisco Solano, antes de estar Beatificado el ilustrimo [sic] Señor D. Fr. Gaspar de Villaroel, como lo refiere in su Gobierno Ecelsiastico Pacifico<sup>104</sup>; disputando este punto y afirmando con Thomas Sanchez y el Cardenal Belarmino: *Que los Retratos de varones insignes se ponen en los sagrados*

*lugares, teniendolos por assessorios a otro Retrato, o imagen de christo, o santo.* Y assi se acostumbra oy en mchuas partes; Y en Roma, se ven en las iglesias y altares antiguos semejantes Retratos, e imágenes, dice Nicolas Baldello en el lugar citado, y refiere diferentes iglesias y Altares, con semejantes retratos de varones que no son de aprobada santidad<sup>105</sup>. A que añade Fortunato Schaco, que aunque estos Retratos se pinten, con otras notas de Debocion, como con un libro deboto, derco [?] en las manos y otras semejantes que no sean de las contenidas en los Decretos, no denotan santidad, representan virtud alguna en grado heroico ni, de aquel sugeto, porque solo son señales de piedad Religion, y debocion a aquel Misterio, o Santo Canonizado a quien el Altar se consagra y por esso son de ningun momento en orden a jusgarlos, ni tenerlos por Santos: *Quinimo jam paene in vssum vertit, vt simulacrhis aut imaginibus virorum similia signa ac notae pietatis et debotionis adponantur*<sup>106</sup>.

Razones todas con que se quietara [*sic*] el escrupulo de que con semejantes retratos podran incurrir los fieles en supresticion [*sic*] adorandolos por santos canonizados o Beatificados. Porque ninguno, por ignorante que sea a de jusgar que esta el Altar dedicado a un Retrato humillado debotamente a una imagen santa que es la principal del cuadro; y qualquiera acion se deue entender en el sentido y significacion mas principal, porque todo acto exterior se regula del fin, conforme preceptos de Philosophia // Moral, y el intento de poner estos Retratos por assessorios, a las santas imágenes no es otro que manifestar una Religiossa Debosion, que incite los animos a la imitacion, y a el Divino culto, acordando a los vivos las memorias de sus difuntos.

Ademas que aunque fuesse alguno tan ignorante que llegara a reberenciar un Retrato destes, no incurriera en supersticion alguna, porque su intencion no es sino venerar a la verdadera santidad, y si llegara a su noticia lo contrario la negara aquel culto; y la intencion escusa de pecado aun en preceptos Ecclesiasticos del Aiuno, y de la Missa con la buena fee, entendiendo que la causa que tenia para no aiunar era suficiente, como prueba doctamente fr. Juan Enriquez en sus questiones practicas. Y dice con Caietano, y Toledo, que esta es resolucion importante para muchos casos, y viene mui bien a el nao. Pues quando se obra con buena fee, escusa de muchas culpas<sup>107</sup>. Assi como si uno adorara la Ostia no consagrada, creiendo que lo estaba, es cierto que meresiera, como con Dostores classicos afirma Medina<sup>108</sup>: pues por la misma razon, y de su parte no esta el visio de la supersticion, que si llegara a su noticia que no estaba la Ostia consagrada no la adorara: Como si entendiera que el anima difunta de aquel Retrato no era Santa, y que no gozaba de Dios, no la buscara por su intercessora.

Y vltimamente esta es costumbre universal en todos los Reynos de España, y de Italia, permitida y tolerada por obispos y gente docta, y en vniversidades donde floresen las buenas letras con la entereza catholica, y se halla establecida con aquel principio del Derecho: *Concessa dicuntur* que expresse *prohibita non reperiuntur* vt ex 1 rff de testib 1 mutus & quaeritur ff de procurator capit.

Omnes dist 3. Prueban Burgos de Paz Bertazol, Alciato, Bobadilla Marco // Antonio y otros según Barbossa de princip. Iuris titt P. Num 6. Y en terminos de querer borrar semejantes Retratos, dicen Caietano y Bañez, que por la costumbre que an visto en contrario<sup>109</sup> : *Pussili etiam port redditam rationes* pueden escandalizarse *absque malitia*. Por esso aun en Altares erigidos donde no se deue, si de quitarlos hubiesse de suceder escandalo ay sobre su toleranzia in Decreto del Concilio Africano que dize<sup>110</sup> : *Si autem hoc propter tumultus populares non sinitur, tamen ad meneantur ne loca illa frequentent, vt qui recte sapiunt, nulla ibi superstitione deuicti teneantur*. Y alli la Glossa añade<sup>111</sup> : *Aliquid ergo postponendum est, propter tumultus et scandalum*. Y para dificultades de semejantes Retratos quando se trata de estirpar Abuso acerca de veneracion, o imágenes por estrañas que sean, tiene prescripta forma el Sancto Concilio de Trento, en aquellas palabras<sup>112</sup> : *Quod si aliquis dubius, aut difficilis abusus extirpandus sit, vel omnino aliqua de his rebus grabior questio incidat, Episcopus ante quae controvertiae dirimat, Metropolitanus et Comprobincialius Episcoporus in Consilio Provinciali sententiam expectet; ita tamen vt nihil inconsulto Santiss. Roman. Pontifica novum, aut in Ecclesia hactenus inusitatus decernatur*. De manera que qualquier cossa q paresiesse justa en respeto del Abuso qu ese pretende, se hauria de consultar con su Santidad por tener forma cierta en el Decreto del Concilio; del qual en estos terminos infiere Juan Molano en su Historia de las Sagradas Imágenes, que en corregir abusos de Retratos, y en examinar Pinturas por raras, y invsitadas que sean, no se pueden quitar in *Synodo Provinciali inconsulto Pontifice*<sup>113</sup>. Y aun dice mas que en el corregir o quitar estos Retratos, o imágenes el Prelado ha de moderar el çelo con la discrecion: *Omnibus modis cauendus est scandalum pusillorum, et infirmorum, quorum infirmitas facile hac abolitione turbaretur, et laederetur* Y refiere un lugar de San Gregorio Papa a este proposito // singular, en que el Santo reprehende a Sereno Obispo Masiliense porque con inconsiderado çelo quito unas imágenes, o Retratos, con pretesto de que no las debian [sic] venerasen los fieles<sup>114</sup> : *Dic frater a quo factum sacerdote aliquando auditum est, quod fecisti? Si non aliud vt illud te non debuit rebocare, ne despectis aliis fratribus solum te sanctum et esse crederes sapientem? Aliud est enim Picturam adorare, aliud per pictu historiam, qui sit adorandum addiscere. Nam quid legentibus scripturam, hoc idiotis praestat pictura cernetibus: quia in ipsa etiam ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt, qui literas nesciunt. Vnde et praescipue gentibus pro lectione pictura est. Quod manopere a te, qui inter gentes habitas, attendi debuerat, ne dunc recto çelo, in quo te succenderis, ferocibus animis scandalum generares: frangi vero non debicit, quod non ad adorandum in Ecclesiis, sed ad instruendas solum modo mentes fuit nescientium collocatum. Et quia in locis venerabilibus sanctorum de pingi historias non sine ratione vetustas admisit, si zelum conduises discretione, sine dubio et ea, quae intendebat salubriter obstinere, et collectum gregem non dispergere, sed potius *dispersum poteras**



*congregare, vt Pastoris in te meritum nomen excelleret, non culpa dispersoris incumberet.* Hasta aquí el Santo, dando fin a estas apuntaciones, que sugeto a la corresion de la Santa Iglesia Catolica Romana en obserbancia de sus Apostolicos Decretos; y al pareser de los Doctos.

Dr. D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra [rub.]

## NOTAS

<sup>1</sup> Así lo considera Emmanuelle Héran en el Prólogo al [Catálogo] (2002), p. 12.

<sup>2</sup> Cárdenas (1679), cap. V.

<sup>3</sup> Mañara (1725), cap. IV.

<sup>4</sup> Dice así: “Don Miguel Manara Vicentelo / de Leca. Cav<sup>o</sup>. di Calatrava / Sup<sup>re</sup> della Conf<sup>a</sup> di Carità / di S Giorgio di Siviglia / dove morì nel 1679 / in odore di santità.”. Agradezco a doña Conchita Romero el conocimiento de esta interesante obra.

<sup>5</sup> “V<sup>o</sup> R<sup>o</sup> del Venerable Siervo de Dios Frey Dn Miguel de Mañara Vicentelo de Leca. Cav<sup>o</sup> Profeso de la Orden Militar de Calatrava Herm<sup>o</sup> Mayor de la Sta Caridad y fundador de la casa Hospital de Sevilla donde murió año de 1679 de edad de 53 año cuyas virtudes fama de santidad y milagros aprobó Sagrada Congrega<sup>on</sup> de Ritos en el año de 1778”. Fecha dada por Valdivieso (1988), p. 272.

<sup>6</sup> El primero se encuentra en el salón de cabildo del hospital de la Caridad y el otro Museo Diocesano de Málaga, procedente del extinguido hospital malagueño.

<sup>7</sup> El Canónigo Alejandro Pavía Pedecina yacente. 1 x 1,8 m. Autor: Anónimo. Cronología: 1759. Ubicación: Antecristía. Antón Solé (1998).

<sup>8</sup> Arbiol (1722).

<sup>9</sup> La escasez de textos relativos a este tema en España contrasta con la abundancia de los dedicados a las monjas coronadas americanas, desde el pionero de Josefina Muriel (1952) a la última publicación, de la propia autora (2005).

<sup>10</sup> Al dorso del lienzo reconoce que es el “Retrato de la fundadora, muerta, realizado a los 11 años de su muerte”. Rivero (1999), p. 83.

<sup>11</sup> Mendoza (2003).

<sup>12</sup> “La Santísima Virgen acabó su vida con muerte extática, en fuerza del divino amor y del vehemente deseo y contemplación intensísima de las cosas celestiales”. Alastruey (1945)

<sup>13</sup> Ver. Roda Peña (2004).

<sup>14</sup> La *Dormición de la Virgen* de Sanlúcar está fechada en 1759. AA. VV. (2005), p. 109.

<sup>15</sup> Esta manifestación pictórica tiene que ver con el sentido de la muerte de infantes bautizados antes de tener uso de razón (*párvulos*), que son ángeles. Por el ello se les festeja.

<sup>16</sup> En otros casos un texto aclara que el niño ha muerto, en este no ocurre igual, aunque dichos elementos simbólicos ayudan a completar el sentido del retrato. Quiles (2005b), p. 140.

<sup>17</sup> Al dorso lleva este texto: “Retrato original de Alonzo Cano de mano de Atanasio su discipulo”. Izquierdo/Muñoz (1990), p. 80.

<sup>18</sup> Pacheco (1990), pp. 708-709.

<sup>19</sup> “Porque parece verdaderamente vivo”. Pacheco (1990), p. 709.

<sup>20</sup> Pacheco (1985), p. 1.

<sup>21</sup> Pacheco, (1985), 26.

<sup>22</sup> Pacheco (1990), pp. 708-709.

<sup>23</sup> [Margen: Efigies del Benerable siervo de Dios el Pe. Fernando de Contreras, i de la Me. Soror Franca. Dorotea, que dio el sr. canº. Dn. Juan de Loayssa.». «Este día recivio el Cabº dos veras efigies originales que presento el Sr. Canº D. Juan de Loayza que por su devocion las auia hecho a su costa una del Venerable siervo de Dios, Pe. fernando de Contreras de mano de Luis de Vargas, que fue el primero que pinto a el dho Ve. Pe. viviendo el año de 1541, y otra de la Venerable sierva de Dios Madre Soror franca. Dorotea fundadora de nuestra Sª. de los Reyes del horden de Sto. Domingo copiada el año de 1674 por Bartolome Murillo que la saco por un original, que auia de la dha Ve. Me. difunta pintado en el año de 1623. en que murio, ambas efigies su inscripssion, cada una con sus molduras caladas, y doradas con cristales que asientan sobre un pedestal: cuyas causas de Beatificacion i canoniçazion se siguen en esta Ciudad de Sevª. y en Roma a nonbre y proteccion de los dos Illmos. Cabildo Ecleciastico y se//cular desta dha Ciudad: [Margen: Baculo del Ve. Pe. Fernando de Contreras que dio el sr. canº. Dn. Juan de Loayssa] Y asimismo recivio el Cabº un Baculo de Caray macisso sembrado de estrellas de filigrana de plata con remates de lo mismo, que el año de 1680= traxo de las Yndias...» Ver Aranda Bernal y Quiles García (2000), pp. 363-370.

<sup>24</sup> “V. S. D. P. Ferdinº. de Cõtreras. Sacerdos Hispal. Captivor. Redemptor. ex vivo ad vmbratus. Ob. an. 1548. *A Ludov. de Varg. ann. 1541.*” Ver Quiles (1999b).

<sup>25</sup> Aranda Bernal y Quiles García (2000).

<sup>26</sup> El proceso ha sido estudiado en: Quiles García (1999).

<sup>27</sup> Synod. Cardinal de Castro lib 3. Tit. De Relig. Domib. Cap. 4 fol. 39.

<sup>28</sup> Las notas que siguen pertenecen al documento.

<sup>29</sup> Latanct. Firm. De Origin. Error. Capit. 2.

<sup>30</sup> Petr. Gregor. lib. 2. Cap 13. de Republ.

<sup>31</sup> Hilar. In carmin.

<sup>32</sup> Plin. Secund. Lib. 2. Epist 7.

<sup>33</sup> S. Paulin. Epistol 8 ad Sacer.

<sup>34</sup> Mart. de Roa. Veneras. De las Imagin. capit. 7. Fol. 45.

- <sup>35</sup> Gasp. Sanct. In capit 49. Vers. 16. Isais. Num 63. Pag. 533.
- <sup>36</sup> Ovid. De Ponto.
- <sup>37</sup> Senec. Epist. 55.
- <sup>38</sup> S. Gregor. lib. 4. Dialog. Cap. 50.
- <sup>39</sup> S. Bonaventur. Lib. 4. Pharet.
- <sup>40</sup> S. Gregor. Magn. Lib. 9. Epist. 9. Ad Seren.
- <sup>41</sup> Quintilian. Lib. 5. Capit. 11 et 1. De invent.
- <sup>42</sup> Beuther. Lib. 2. Cap 7. Chron. Hisp.
- <sup>43</sup> Sueton. In vit. Jull. Caesar.
- <sup>44</sup> Gregor. Cedren.
- <sup>45</sup> S. Basilius Serm. 40. Martir.
- <sup>46</sup> S. Greg. Nazianz. In Carmin. De virtut.
- <sup>47</sup> Metaphrast. In vit. Sti. Lucas. Nizephor lib 2. Hist. Ecclesiast. Capit. 43 et. Lib. 6 capit. 16. Et lib. 14 cap. 2. S. Augustín lib. 1. De consensu Evangelist. Capit. 10.
- <sup>48</sup> Theodor. Hoping. De insign. Et Armis cap. 19. Paragraph. 6. N. 60. P. 933.
- <sup>49</sup> Guil. Coul de art. Roman. Relig.
- <sup>50</sup> Gorop. Becan. Lib. 7 Hierog.
- <sup>51</sup> Plin. Lib. 35 cap. 2.
- <sup>52</sup> Sueton. In vit. Vespasian.
- <sup>53</sup> Therent in Adria.
- <sup>54</sup> Curtius de Iud? Quaest. N. 6.
- <sup>55</sup> Hoping. d. Parag. 8. Num 109.
- <sup>56</sup> S. Ambrot. Serm. 77.
- <sup>57</sup> Joan. Molan. De Imaginib. Lib. 2. Cap. 38 p. 171 et capit. 68. P. 286.
- <sup>58</sup> Trullor. Tom 1. Cap. 9. Dub. 6. N. 6. Theodor. Hoping. de insign. et Armis. Cap. 19. Parag. 6. Num 66. Pag. 931. Martin de Roa: de imaginib. Cap. 7 fol. 45. Frai Fortunat Schac. De Not. Et sign. Sanct. Sect. 9. Capit. 6. P. 713. Quintanadueñas tom. 2. Singular tract. 14 singul 1 num 3 p. 713. Fr. Pedro de Quintanilla tratado Sobre los Decret. De non cultu Parrafo 6. Num. 25 p. 19.
- <sup>59</sup> Exod. Cap. 25. N.
- <sup>60</sup> Cornel. ALapid. In loc. Exodi.
- <sup>61</sup> 3. Reg. Cap. 6. Num. 29. Pagninn. In Thesaur. Sing. sanitae.
- <sup>62</sup> Petr. Comest. Histor. Ecclesiast.

- <sup>63</sup> Phil. Libro de Somnes.
- <sup>64</sup> Caietan. In Locum Exodi.
- <sup>65</sup> Bed. De templ. Salom. Cap. 19.
- <sup>66</sup> Ambros. Chaterin. In opuscul. De imaginib.
- <sup>67</sup> Abulens. In cap 4.
- <sup>68</sup> Nizephor. Tract. De cherubinib. a Moys. Factis.
- <sup>69</sup> S. Math. Capit. 10. N. 32.
- <sup>70</sup> S. Thom. In quolib. 9. Quest. 7. Artic. 16.
- <sup>71</sup> Posevin. De Pictur. Poesi. Cap. 25. P. 291.
- <sup>72</sup> S. Thom. In 1. Secundae quest. 101. Artic. 2.
- <sup>73</sup> S. Hieronim. Ad Eusthach. de Paula.
- <sup>74</sup> Sedul. Praesbit. De miracul. Domin. Lib. 3. Vers. 296.
- <sup>75</sup> Fortunat. Schaco. De sign. Santitat. Sect. 9. Capit. 6. P. 712.
- <sup>76</sup> Belarmin. De imaginib. Lib. 2. Capit. 10. Columni 811.
- <sup>77</sup> Molan. De Imag. Lib. 3. Cap. 31.
- <sup>78</sup> S. Math capit. 9. S. Marc. Capit. 5. S. Luc. Capit. 8.
- <sup>79</sup> S. Ambros. Liber. De Salomon. Capit. 5.
- <sup>80</sup> Euseb. Caessariens. Lib. 7. Capit. 14. Histor. Ecclesiast. Nizephor lib. 6. Capit. 15. Histor. Et lib. 10. Capit. 30. Theophilat in cap. 9. Mathei. Cassiodor lib. 3. Histor. Tripartit. Capit. 41.
- <sup>81</sup> Zozomen. Lib. 5. Capit. 20. Histor.
- <sup>82</sup> Gernad. De scriptor. Ecclesiast. Capit. 19.
- <sup>83</sup> S. Paulin. Epistol. 12. Ad Seuer.
- <sup>84</sup> Theodorus Hoping. de insig. Et Arm. Capit. 19. In Pdem n. 7. P. 927.
- <sup>85</sup> Math. Hoe. In Apocalips. Cap. 1. Part. 2. titul. Loci comm. Articul. 16. P. 145.
- <sup>86</sup> Gregor. Rittershs. De fur. Asylor. Capit. 13. N. 8. et 9.
- <sup>87</sup> Alexand. Donat. Roma Vetus, ac Rec. Lib. 4 cap. 9 et 10 et 12.
- <sup>88</sup> Zunig. Annal de Sevell. Año 1350. N. 4. P. 206 et Año 1648. N. 13. P. 714.
- <sup>89</sup> Gabriel de Aranda Vida del V. P. Fernando de Contreras. Lib. 2. Capit. 28. P. 386, donde cita a D. Christobal Bañez de Salzedo illustre seuillano de cuias noticias se en enriquezido [*sic*] quantos an meresido comunicarla.
- <sup>90</sup> Dormer. Dic. Var. de Histor. Fol. 195 en las Ordenanz. de la caball de la Jarra.



- <sup>91</sup> Zunig. Anal. de Sevil. Ano. 1453. n.
- <sup>92</sup> Idem. ad An. 1502 n.
- <sup>93</sup> Zunig. ibid. An. 1518. n.
- <sup>94</sup> Alarc. Hierarch. Marian. Lib. 2. Capit. 19. P. 168.
- <sup>95</sup> Jacob. Septimancens. Cap. 10 de catholic. Institut. Fol. 48.
- <sup>96</sup> Synod. Cardinal de Guevar lib. 3. Tit. De Relig. Dom. Cap. 4 fol. 85.
- <sup>97</sup> Cherub. Bull. Rom. Tom. 4. Fol. 196. Declarat. 134.
- <sup>98</sup> Concil. Trident. Sect. 25 de invocat. Venerat. Et Riq. SS. Et. Sac. Imaginib.
- <sup>99</sup> Fr. Fortunat. Chac. De not. et signif Sanct. en toda su obra present. sect. 9. Cap. 6. Felic Conterolus capit. 22. Fol. 240. de canon. Sanctor. Egid. Trullench. Tom. 1. Capit. 9. De Adoration. Dub. 6. apag. 291. N. 6. Nicol. Baldell. Disput. Theolog. Tom. 2 in 1 praep. Lib. 3 de Adorat. Disput. 12. A pag. 500. N. 27. Luis Turrian. Disp. Select. Part. 1. Disp. 33. Post dub. 5. In respontion ad As. Et in 2 secundae tom 1. De Ragol. Orthodox. Caesar Carena de offic. Inquisit. Part. 2. Tit. 19 et in pag. 239. N. 37. Lezana consult. Var. tom. 4. Consult 1. 2. Et 3. Per tota. Quintanadueñas singul. Tom. 2. Tract. 24. Sing. 1. P. 434 an. 2. Bonacin. In primun. Paescept. Decalog. Disput. 3. Quaest 1. Punt 2. N. 2. Sanchez lib. 2. In Decalog. Capit. 43. N. 6. P. 344. Castro Palao tom 2. Trat. 8. Disput. 2. Punt. 3. N. 7. Et 8. P. Meta de Canon Sanct. part. 1. Cap. 3. N. 23. P. 13. Fr. Petr. De Quintanill. Tract. Sobre los Decret. De non cultu Parraf. 3. 4 et 6 a num II. F. 7.
- <sup>100</sup> L. unica & sin autem ad dedicient. C. de caduc. Toll.
- <sup>101</sup> Lezan. d. P. 5. Num. 23.
- <sup>102</sup> Trullench. Vbi supra.
- <sup>103</sup> Quintanad. Vbi supra num. 4.
- <sup>104</sup> Villarroel en sus dos cuchillos. Part. 1. Quaest. 16. Art. 9. N. 3.
- <sup>105</sup> Nicol. Baldell. Vbi supra n 27. P. 500.
- <sup>106</sup> Fortun. Schac. Vbi supra sect. 9 cap. 6. P. 716.
- <sup>107</sup> Caietan. Toled. apud Enriquez quaest 31. Fol. 199.
- <sup>108</sup> Medin. in 3 p. Quaest. 25 art. 4.
- <sup>109</sup> Caietan in 2 quaest. 43 supp. 7. Dominic. Bañez. Ibidem.
- <sup>110</sup> Concil. African. Cap. 50 relatum in cap. Placiunt 26 in ordine de consecratio distinct. I.
- <sup>111</sup> Ibi. Gloss. Verb. Tumultus.
- <sup>112</sup> Concil. Trident. Sect. 25 de requis. Venerat. Et invoc. Sanct.
- <sup>113</sup> Molan de Imaginib lib 2 capit 24 p. 115.
- <sup>114</sup> D. Greg. Magn. lib. 9 Epist. 9 ad Senerum.

## OBRAS CITADAS

AA. VV.(2005)

AA. VV.: *Guía artística de Cádiz y su provincia*. II, Cádiz, Diputación Provincial y Fundación Lara, 2005.

Alastruey (1945)

ALASTRUEY SÁNCHEZ, G.: *Tratado de la Virgen santísima*. BAC, 8, Madrid, La editorial católica, 1945.

Antón solé (1998)

ANTÓN SOLÉ, P.: *El Hospital de mujeres de Cádiz*. Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jérez, 1998.

Aranda Bernal y Quiles García (2000)

ARANDA BERNAL, A. y QUILES GARCÍA, F.: "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 363-370.

Arbiol (1722)

ARBÍOL, A (O. F. M.): *Visita de enfermos, y ejercicio santo de ayudar a bien morir con las instrucciones mas importantes, para tan Sagrado Ministerio que ofrece al bien comun fray Antonio Arbiol, religioso de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco...*. Barcelona, Impr M<sup>a</sup>. Ángela Martí, vda., 1722.

Cárdenas (1679).

CÁRDENAS, J. de (S. I.): *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable cavallero D. Miguel Mañara... escriviola el P. Iuan de Cardenas de la Compañia de Jesus...* En Sevilla: Thomas Lopez de Haro, 1679.

[Catálogo] (2002)

Catálogo de la Exposición *Le Dernier Portrait*. Paris, 2002, p. 12.

[Catálogo] (2005)

*Catálogo de la exposición. Monjas coronadas: vida conventual femenina*. Madrid, 2005.

Herán (2002)

HERÁN, Emmanuelle: "Prólogo". *Le Dernier Portrait*. Paris, 2002, pP. 12 y ss.

Izquierdo y Muñoz (1990)

IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de pinturas*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1990.

Mañara (1725).

MAÑARA, M. de: *Discurso de la verdad: dedicado á la Alta Imperial Magestad de Dios. Compuesto por D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...* Sevilla; Diego López de Haro, 1725.

Mendoza Villafuerte (2003)

MENDOZA VILLAFUERTE, I., *Estudio de la producción novohispana de retratos de monjas muertas*, Tesis profesional presentada para obtener el título en Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de las Américas, Puebla, Escuela de Artes y Humanidades, Departamento de Filosofía y Letras. URL: [http://catarina.udlap.mx:9090/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lha/mendoza\\_v\\_i/index.html](http://catarina.udlap.mx:9090/u_dl_a/tales/documentos/lha/mendoza_v_i/index.html) Cholula, Puebla, 2003. Visitado 22 marzo de 2006.

Muriel y Romero de Terreros (1952)

MURIEL, J. y ROMERO DE TERREROS, M., *Retratos de Monjas*, México : Jus, 1952.

Pacheco (1985)

PACHECO, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. P. M. Piñero y R. Reyes, Sevilla: Diputación Provincial, 1985.

Pacheco (1990)

- *El arte de la pintura*, ed de B. Bassegoda i Hugás, Madrid: Cátedra, 1990.

Quiles García (1999 a)

QUILES García, F.: “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, 1999, pp. 203-249.

Quiles García (1999 b)

- “El Venerable Fernando Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla”. *Boletín de Málaga*, 20, 1999, pp. 141-154.

Quiles García (2005 a)

- *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires/Madrid: Miño y Dávila, 2005.

Quiles García (2005 b)

- *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752). “Arte hispalense”*, 77, Sevilla: Diputación Provincial, 2005.

Rivero (1999)

RIVERO RUIZ, A. y PRIETO JIMÉNEZ, J. L.: dir., *Clausura: Monasterio de Santa Clara de Jesús, Estepa 1599-1999*, Estepa: Ayuntamiento, 1999.

Roda Peña (2004)

RODA PEÑA, J.: *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla*, Sevilla, Congregación de Monjas Tercias, 2004.

Valdivieso (1988)

VALDIVIESO, E.: *Juan de Valdes Leal*. Sevilla, Guadalquivir, 1988.