

# Santidad Barroca

Roma, Sevilla  
y América hispana

Fernando Quiles García



UNIBrrc

Universo Barroco Iberoamericano



**Santidad Barroca**  
Roma, Sevilla  
y América hispana  
Fernado Quiles García

© 2018

**Universo Barroco Iberoamericano**

5º volumen

**Director de la colección**

Fernando Quiles García

**Coordinador editorial**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

**Diseño editorial**

Marcelo Martín

**Maquetación**

Trescubos

**Imagen de portada**

Ignacio de Ries, atrib. *San Fernando*. Sevilla, Ayuntamiento. 1655-1665. (Fragmento)

**Fotografías y dibujos**

De los autores

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

**ISBN:**

2018, Sevilla, España

**Comité Asesor**

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

¿Santidad hispana y barroca?	7
Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del barroco	11
Nuevos mártires del barroco. Una galería hispana	33
Entre ser, parecer y decir. La <i>Vera Effigies</i> en España y la América hispana durante el barroco	57
Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo	75
El patrón murillesco. El talento de Murillo en el diseño de la santidad	99
En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III rey y santo	115
El venerable Fernando de Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla	147
Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana	165
El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea	189
Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano	199
Artífices de la santidad	215

# Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del barroco

Sevilla seguía siendo, en el siglo XVII, un lugar señalado en la periferia romana. Más allá de su ocaso económico y, en consecuencia, su debilitamiento como enclave estratégico en el escenario político global, hemos de reconocerle una posición privilegiada dentro el orbe católico, como capital de una extensa diócesis al tiempo que laboratorio de experiencias en la construcción del nuevo santoral hispano. Se dice que la mitad de los santos fabricados en esa centuria eran de origen ibérico, siendo uno de ellos San Fernando, que sería creado en la urbe hispalense<sup>1</sup>. Sevilla también contribuyó con la postulación de al menos tres figuras más ante la Sacra Congregación de Ritos, si bien no llegaron a los altares: una monja, un clérigo secular y un miembro de una orden militar. Eran evidencias de la renovación que se estaba produciendo en la iglesia católica, en el intento de acercar el santoral a las sensibilidades de la sociedad. Los nuevos sujetos de devoción personificarían la capacidad de sufrimiento y otros valores cristianos, pero que ante todo mostrarían un rostro más humano. También afloraron otros sentimientos en la definición del santoral, algunos incluso inconfesables, como pudo ser la defensa de los particularismos nacionales y la exaltación de las identidades locales. En las páginas que siguen se desbroza el camino que, en paralelo al proceso de canonización, condujo a la nueva imagen sacra<sup>2</sup>.

## Proceso creativo y selección de la imagen

En los procesos de beatificación y luego de canonización, al tiempo que se prepara el expediente apostólico comienza la fabricación del santo en su realidad física. Para ello inicialmente se modela una “matriz” o primera imagen, que tiene tanto de retrato como de reliquia. Es la *vera effigies*, que capta de modo fidedigno el rostro

---

1. De un total de 276 causas abiertas en el siglo, 60 lo fueron en España. Jean-Robert Armogathe. “La fabrique des saints. Causes espagnoles et procédures romaines d’Urbain VIII à Benoît XIV (XVIIe-XVIIIe siècles)” en J. Croizat-Viallet, J. y M. Vitse, coords. *Le temps des saints. Hagiographie au Siècle d’or*, tome 33-2 de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-2 (2003), pág. 19.

2. Merece la pena descubrir con Sánchez Lora, el trasfondo de estos procesos, en los que se diseña la santidad. José Luis Sánchez Lora. *El Diseño de la Santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*. Huelva, Universidad, 2004.

del virtuoso sujeto, siendo elaborada en distintos soportes y en condiciones muy diversas.

Existen imágenes tomadas en vida del personaje con valor testimonial, pero que se guardan por su aporte conmemorativo; otras, en cambio, se crean tomando como base los rasgos del cadáver<sup>3</sup>. En la primera de las circunstancias toma forma de retrato pintado, en la otra se trata por lo general de un vaciado del rostro, elaborado en cera, que se suele replicar. Las mascarillas de difuntos formaron parte de una práctica generalizada en la Roma republicana. Las *imagines maiorum*, realizada como impronta de las facciones del antepasado difunto, constituye el antecedente más claro de la máscara funeraria de los santos. Estos “vestigios” solían consolidarse en materiales más duraderos, como el yeso, que servían de base a las copias. Algunas se conservan en su estado original, ofreciendo el verdadero rostro del personaje en cuestión, como la del beato napolitano Carlo Carafa, de mediados del siglo XVIII (San Nicola alla Carità). Igual inclinación se siente por acopiar recuerdos y prendas de cuantos han muerto en olor de santidad, como por guardar memoria de su apariencia física. Pero no sólo son vaciados en yeso o cera, también son dibujos o pinturas. Algunos de los retratos de difuntos más conocidos están realizados en lienzo, muchas veces por pintores desconocidos, en un intento de conservar los rasgos que aparecen marcados por el rictus mortuorio. El retrato de Santa Rosa de Lima, que se atribuye a Angelino de Medoro, o el anónimo de San Francisco Solano, muestran las huellas de la muerte: los ojos entreabiertos, los pómulos muy marcados sobre la flácida piel de la cara, que además presenta la tonalidad mortecina propia. Este descarnado retrato es en sí mismo suficientemente elocuente y sobran los detalles.

Las réplicas de estas máscaras funerarias favorecen el progreso de las causas de canonización. En algún caso, como ocurrió con Ignacio de Loyola, del original de



1. Anónimo. *Máscara funeraria de Carlo Carafa*. San Nicola alla Carità. Nápoles. 1633.

3. La máscara mortuoria es un vestigio con enorme trascendencia cultural. Georges Didi-Huberman. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris, Éditions de Minuit, 2008. También: Ernst Benkard. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Ed. de G. López de Munain. Barcelona, Sans Soleil, 2013.



2. Anónimo. *San Francisco Solano*. Oleo post mortem. Montilla. 1610.

La estampación de estas efigies constituye una práctica habitual, que toma como base la máscara mortuoria y también la representación pictórica. Los retratos del natural sobre lienzo, constituyen un capítulo fundamental en el desarrollo de este subgénero artístico. Es muy propio de la cultura barroca la celebración de esta coyuntura, la de retratar al difunto. Pacheco gozó de esta oportunidad, logrando plasmar el rostro del virtuoso fray Juan Bernal. Así lo recuerda en el *Libro de los Retratos*:

“...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 assi justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos.”<sup>4</sup>

Sin entrar a considerar todos los motivos por los que se hacen estos retratos, principalmente tratando de salvaguardar la memoria de las personas queridas, no pue-

4. Pacheco, F. *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda i Hugas, B. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 708-709.

5. Francisco Pacheco. *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, ed. de P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano. Sevilla, Diputación Provincial, 1985; retrato de fray Juan Bernal, 1.

de negarse que acaban teniendo un alto valor simbólico.

Largo fue el camino seguido a la busca de la *vera effigies* de Fernando de Contreras, que condujo a los distintos lugares por los que había pasado el benemérito personaje. Las pesquisas dieron fruto, el hallazgo del retrato realizado por Luis de Vargas, que a la postre serviría para abrir la lámina utilizada en el proceso de beatificación<sup>6</sup>.

Distinto fue el caso de aquellas figuras míticas que había vivido en tiempos remotos, por lo que no existían retratos. Se plantea entonces un proceso distinto que surge a raíz de la evocación de alguna realidad física para iniciar los trámites ordinarios. En semejante situación sólo cabe la remembranza y la ficción, que no nos devuelve otra cosa que una imagen del personaje, si no tergiversada al menos idealizada. Pero la rememoración sólo fue posible con fundamento histórico. En alguno de los ejemplos estudiados, de culto inmemorial, fue preciso acudir a las fuentes, con la ayuda de historiadores. La reconstrucción biográfica hace posible que hoy conozcamos en parte la vida de Fernando III e incluso algo de su imagen, pero nada de su fisonomía. La necesaria recreación histórica se produce sobre bases documentales y leyendas. Con ello se pasaría del retrato fidedigno a la semblanza espiritual. En cierto modo en estos santos de culto antiguo se aprecia con más claridad la pretendida virtud heroica.

El procedimiento seguido en las beatificaciones y canonizaciones motivaba la estampación de las *veras effigies*. A plasmarse en ese soporte se convierte en un documento, un vestigio y a la vez en un vehículo de difusión<sup>7</sup>. En muchos casos no hay recuerdo del original, aunque abundan las versiones que se hacen una sobre otra, coincidiendo con las distintas etapas del proceso.

6. Su biógrafo, Gabriel de Aranda, le dedicó un capítulo entero (XXXXII) al verdadero retrato de Contreras. *Vida del Siervo de Dios, exemplar de sacerdotes, el Venerabel Padre Fernando de Contreras*. Sevilla, Tomás López de Haro, 1692, págs. 1009-1016.

7. Javier Portús y Jesusa Vega. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.



3. Cornelio Schut. *V. Effigies V. Servae Dei Sor Franciscae Dorotheae Excalciatar. Ord. Praedic. Hispalensvm Fvndatrici. Ob. An. MDCXXXIII. Aet LXIII. Madrid, Biblioteca Nacional, IH/3306-1.*



4. Ignacio de Ríos, atrib. *San Fernando*. Sevilla, Ayuntamiento. 1655-1665.

Santa Sede. La primera lámina fue elaborada por Claude Audran el Viejo (1630). Y cuarenta años después, apurando los trámites, el agente de negocios catedralicio recibe el encargo de abrir una nueva lámina en Roma:

*“...Se servira Vm de que se busque el mejor abridor de laminas que vbiere en Roma al qual advertira Vm que esa estampa va al revez para estamparse como el Artifice lo entendera muy bien”<sup>10</sup>.*

Parecida solicitud se produjo en relación con sor Francisca Dorotea. Esta vez se habían puesto las miras en un reputado grabador establecido a la sombra de la Basílica, Cornelio Bloemaert. En su lugar propuso a su hijo, del mismo nombre, de igual fama.

*“Asimesmo Vm. q ai del procº in genere de la sierua de Dios y si se puede hacer con la circunstançias necesarias en esa corte y si se halla oi en ella vn abridor insigne de laminas llamado Cornelio Bloumeardo pe q abra estampa y destos sos. embiando pº ello daca un diseño de lo que*

8. Gabriel de Aranda, *Francisca Dorotea*. Grabado calcográfico firmado: “Cornelio Schut, pinxit. Martin Bouche sculp. Antu. Anno 1683”.

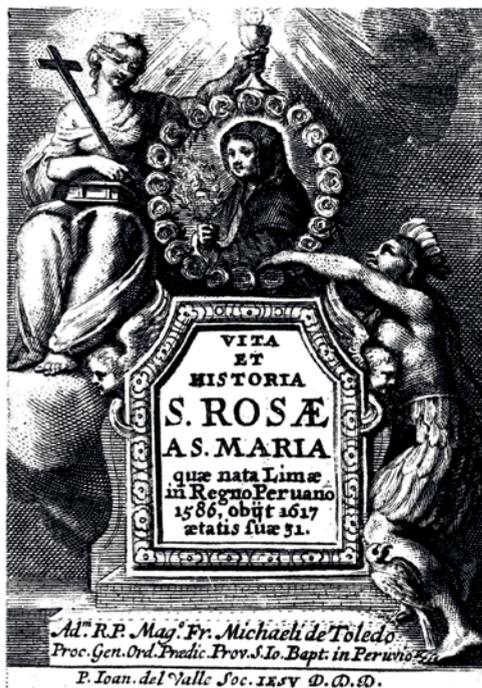
9. Gabriel de Aranda. *Fernando de Contreras*. A la firma: “D. Lucas de Valdés J. Mulder fecit”.

10. Fernando Quiles. “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*. LXXV-LXXVI (1999), págs. 203-249.

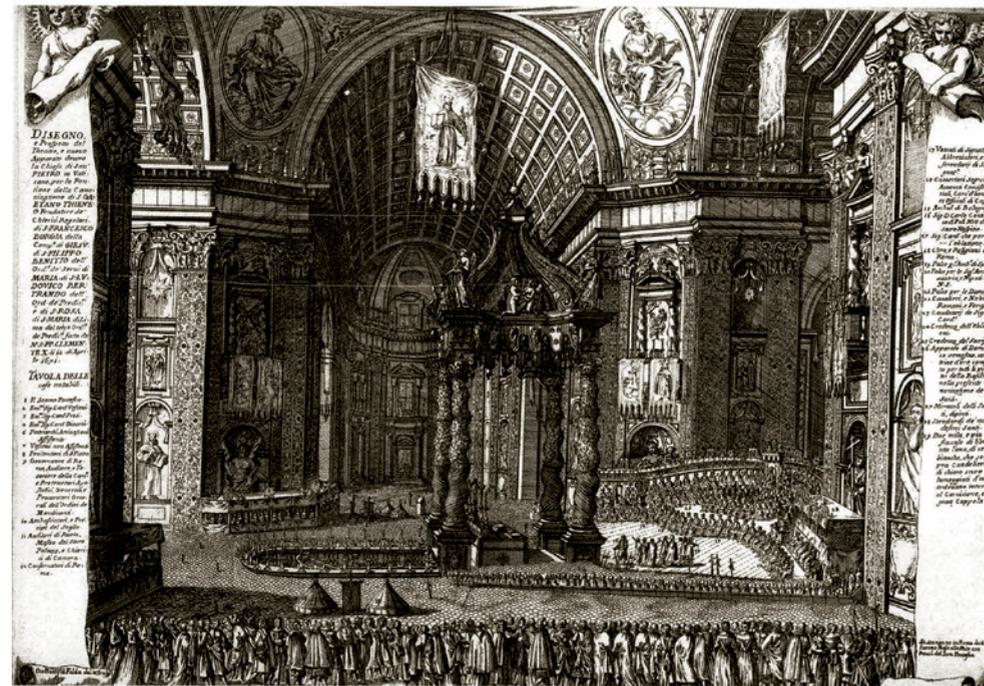
*se ha de hacer.*<sup>11</sup>

El mejor patrón para la sistematización de los procesos fue el de Santa Rosa de Lima, que estuvo muy vinculado a Sevilla. Generó un gran despliegue de medios de difusión y propaganda, paralelo al progreso de la causa en Roma. Por ello es especialmente válido para ilustrar este capítulo relativo al alcance mediático de los santos. Aparte del texto escrito por el procurador de la causa, fray Jerónimo Baptista de Bernuy (1631), que no llegó a la imprenta, hay que mencionar varios libros, destacando el de Leonardo Hansen (*Vita mirabilissima*, Roma, 1664), que coincide con la apertura del proceso. Es la biografía necesaria para fundamentar la defensa de la santidad de la dominica. En ese mismo año el general de los dominicos alude al gasto habido para respaldo del proceso, con el encargo, entre otras cosas, de estampas y pinturas<sup>12</sup>. Por entonces ya se había publicado la primera serie hagiográfica, grabada por Cornelis Galle, para el libro del padre Juan del Valle (*Vita et Historia S. Rosae A. S. Mariae*). Con el decreto de beatificación (1668) aparecen dos estampas más, ambas editadas en Roma, una anónima y la otra de Horacio Marinari. Con la canonización, en 1671, publicó en Roma Nicolás Ángel Tinas, el panegírico correspondiente<sup>13</sup>. En los años sucesivos serían editadas otras láminas, como la de François Collignon, también en Roma. La necesidad de expandir la imagen y dar cuenta de las virtudes de esta santa hace que se produzcan reediciones ilustradas de textos antiguos, como el de Hansen, que se renueva en 1680 en una edición con grabados de Nicolás de Billy.

En general, la construcción y perfeccionamiento de las hagiografías se produce con la inauguración del proceso y prosigue hasta su terminación. Primordial-



5. Cornelis Galle, exc. Vita et historia S. Rosae As. Maria. Portada. Amberes, primera mitad s. XVII.



6. Giovanni Battista Falda. Disegno e, prospetto del teatro, e nuovo apparato dentro la chiesa di San Pietro in Vaticano, per la fontione della canonizatione di s. Gaetano Thieneo fondatore de' Chlerici Regolari... Roma, Gio Iacomo Rossi, ca. 1671.

mente responde a la necesidad de divulgar la imagen, pero también a la exigencia de ofrecer información a la propia Sacra Congregación de Ritos.

Las series pictóricas evocan a posteriori los principales hitos vitales del santo. La principal de Santa Rosa fue la realizada por Lazzaro Baldi para Santa María sopra Minerva de Roma, al tiempo que se produce la beatificación, motivada sin duda por la necesidad de celebrar el suceso y prolongar el eco de su imagen. Con ella la casa matriz de los predicadores inaugura un nuevo tiempo hagiográfico, con la presentación oficial y la proyección de la nueva santa. Años después un anónimo artista pinta la serie de la casa natal de la santa, en Lima. Tiene la imposible atribución de Angelino de Medoro, cuando se trata de una obra del último tercio del siglo XVII, que versiona las estampas de Cornelis Galle.

## Jornadas festivas

Ocupan un lugar importante en el proceso creativo del santoral las celebraciones gozosas de su nacimiento, que —como fue usual en la época— dejaron un recuerdo imborrable sobre el papel. El primer acto en este ceremonial solía producirse en Roma. Tenemos constancia del que tuvo a Rosa de Santa María como figura estelar. Se celebró en la basílica de San Pedro en 1671, festejando con la concurrencia del clero

11. Carta a don Bernardo Gallo, agente romano de la Catedral, fechada el 20 de noviembre de 1674. Ana Aranda Bernal y Fernando Quiles. "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), págs. 363-370.

12. Más de siete mil escudos. Teodoro Hampe Martínez. "El proceso de canonización de Santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial)". *Hispania Sacra*, vol. XLVIII, n. 98 (1996), págs. 728-729.

13. Escrito por Antonio González Acuña, con el título *Rosa mística vida y muerte de Santa Rosa de S. María Virgen*, con grabado de G. A. Wolfrang.

y la representación de las iglesias locales junto con otros santos recién canonizados. Una estampa, la crónica gráfica del ilustrador Giovanni Battista Falda, con el *Disegno e prospetto del Theatro* pone de relieve el carácter ecuménico de la ceremonia y recrea el aparato desplegado con la presencia de Clemente X<sup>14</sup>. Los cinco nuevos santos aparecen representados en los grandes cuadros que penden de la bóveda.



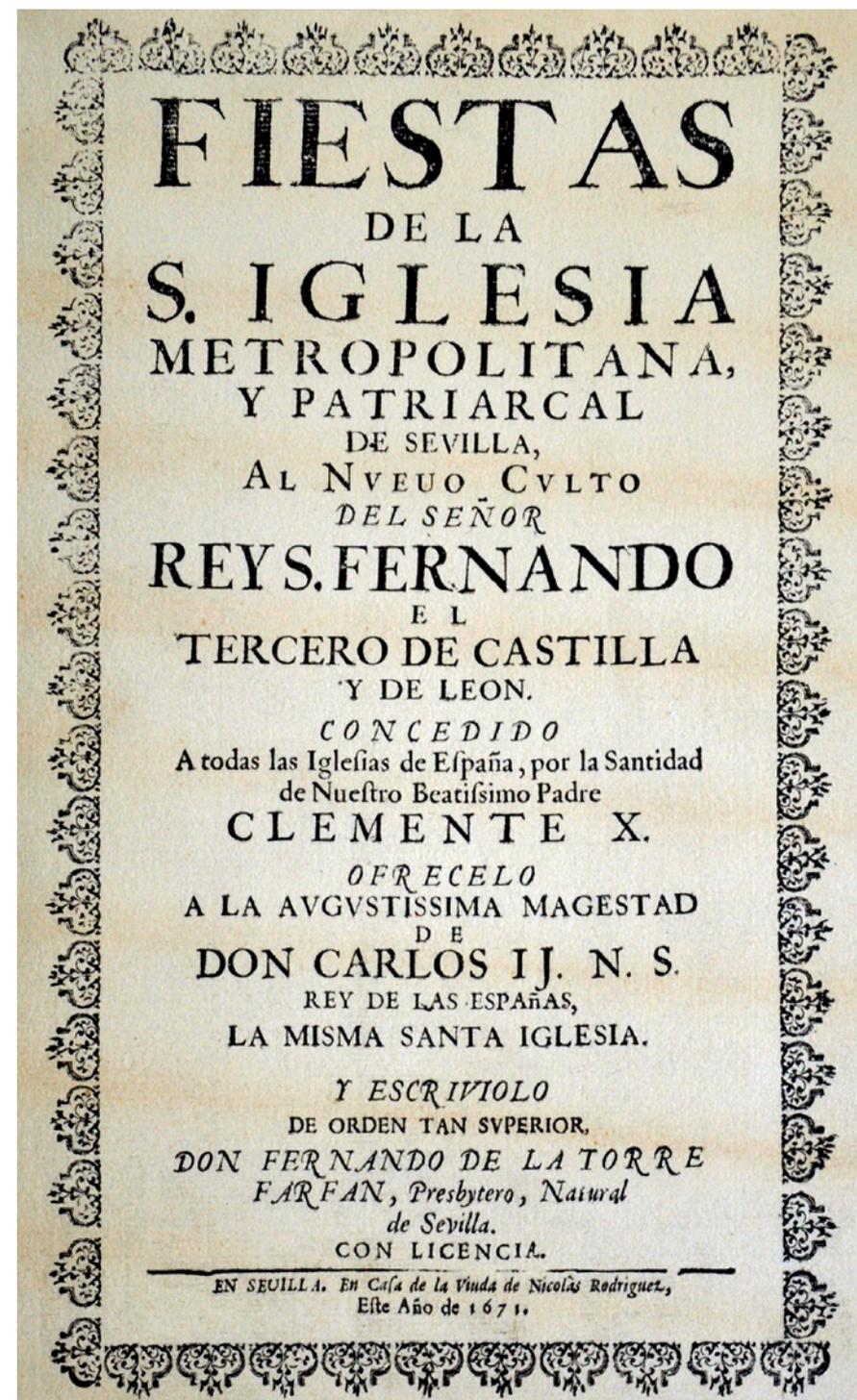
7. Matías de Arteaga, sculp. Lámina del libro de Fernando de la Torre Farfán. *Portada de Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Cvltto del señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de Leon...* Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672. BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

En Sevilla los fastos fueron extraordinarios con motivo de la elevación de Fernando III a los altares. Lo celebró en su honor el cabildo catedralicio, con el apoyo del secular, convirtiéndose en otro episodio más en la acción evangelizadora de la iglesia a través de los nuevos santos. Y con ello se anticiparon incluso al ingreso del nuevo santo en el calendario romano, lo que ocurrió años más tarde. Le bastó a la Catedral la concesión del rezo a San Fernando, con el reconocimiento expreso de su culto inmemorial, para organizar los actos de ensalzamiento, con exposición a la feligresía de los motivos de tal aprobación. De todos los montajes arquitectónicos levantados fue principal el que enmarcaba la puerta del Patio de los Naranjos. En grandes cuadros integrados en una estructura de carácter efímero, se glosaba su dimensión humana y sus méritos para alcanzar los altares.

Este espectacular teatro aparece recreado al detalle en el libro que escribió Fernando de la Torre Farfán, con apoyo gráfico de algunos de los mejores pintores del momento. El texto se hace eco de la que fue una fiesta para los sentidos, un reclamo para los fieles y, sobre todo, un homenaje a la propia institución organizadora.

De este escaparate efímero se pasó al monumento. Al tiempo que se celebra la fiesta por la canonización se inicia la construcción de la urna de plata, un relicario que sirviera para conservar el cuerpo incorrupto del santo rey y para facilitar

14. Le acompañaron Cayetano de Tiene, Luis Beltrán, Felipe Benicio y Francisco de Borja.



8. Fernando de la Torre Farfán. *Portada de Fiestas de la S. Iglesia...* Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672. BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.



9. Juan José del Carpio. *Diseño de la urna de San Fernando*. ACS. H. 1671.

su exhibición<sup>15</sup>. Esta empresa promovida por la Catedral y costeadada por la Corona tardará años en estar concluida y en su elaboración pasará por encima de las dinastías gobernantes. Será Felipe V el que se aproveche de esta circunstancia en beneficio propio, contribuyendo generosamente a la obra y sobre todo a la ceremonia de inauguración. La ceremonia del traslado de los restos de San Fernando a la urna se celebró durante el Lustró Real y en ella el mayor protagonismo correspondió al monarca.

### Hacedores de santos

La creación del santo tiene un capítulo fundamental, relacionado con quienes idearon y materializaron las formas. Una compleja tarea que compartieron los mentores intelectuales y los artistas.

Trataré de resumir en unos párrafos el papel jugado por los primeros, pese a la dificultad que entraña, dada la naturaleza inmaterial de su aportación, que en el mejor de los casos podemos conocer por las fuentes. Cuando los documentos alumbran la actividad de quienes estaban detrás de las ideas, se ha podido ver que todos tenían una relación más o menos directa con la Catedral.

15. Antonio Bonet Correa. "El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671". *Andalucía monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, pág. 140.



10. Francisco Pacheco. *Inmaculada de Vázquez de Leca*. Sevilla, col. Marqués de Reunión de Nueva España. 1621.



11. Francisco Pacheco. *Inmaculada con Miguel del Cid*. Sevilla, Catedral. H. 1619 (fdo.: "O. F. P. 1619").

De la citada documentación se ha podido extraer, en el mejor de los casos, la idea generatriz, la que movía el proceso de beatificación y sostenía luego el de canonización. Tras de ella hubo iniciativas e intereses particulares, siendo diversa su contribución a la causa. Aun cuando todo ello deriva de los cambios postconciliares, con un horizonte perfectamente definido, lo cierto es que cada ente promotor tenía sus motivaciones particulares. La Catedral sevillana, a la que se ha de atribuir al menos tres causas, mostró desde un principio un desmedido afán por lograr que una de ellas, la de Fernando III, cuya reliquia custodiaba, lograra lo que desde tiempo inmemorial se hacía, la celebración de su culto como santo. Ello tendría claros réditos en la política evangelizadora de la Iglesia sevillana.

Sin embargo, no hemos llegado aún a descubrir las raíces más profundas de los casos analizados en las páginas que siguen. No siempre se ha podido llegar a conocer los actos iniciales de la promoción, cuando surgieron las primeras ideas y se activaron los resortes oportunos. Con carácter general, los impulsores se encontraban en la cúspide de la Iglesia sevillana. En el proceso de San Fernando surgen nombres como el de Mateo Vázquez de Leca (1573-1649), sobrino del homónimo ministro de Felipe II<sup>16</sup>. Canónigo influyente donde los hubiera y con contactos en la Corte por vía de su pariente. Vázquez de Leca había sido un entusiasta devoto

16. Ministro de Felipe II. Lovett, A.W. *Philip II and Mateo Vázquez de Leca: The Government of Spain (1572-1592)*. Ginebra, Librairie Droz, 1977.

de la Inmaculada, cuya definición dogmática había defendido personalmente en Roma. Un sentimiento que compartía con quien tendría una participación directa en el proceso, Bernardo del Toro<sup>17</sup>. Empezó las gestiones diplomáticas ante la Santa Sede en la segunda mitad de la década de los veinte. Gobernaba a la sazón la diócesis el arzobispo Diego de Guzmán, hombre de estado que se preocupó más por su progreso personal que por conducir las riendas de su Iglesia. Por la cercanía a la Corte pudo conseguir el respaldo de los monarcas, quienes habían manifestado, en 1624, durante su visita a la ciudad, su interés porque el rey Fernando subiera a los altares.



12. Anónimo. *Sor Francisca Dorotea difunta*. Bormujos, convento de Santa María la Real. 1623.



13. Murillo. *Sor Francisca Dorotea*. Sevilla, Catedral. 1674.

Es posible que el equipo que sostuvo la defensa de la causa en la segunda mitad del siglo fuera más resolutivo. Determinante fue la intervención el agente romano, Juan de Córdoba. En sus manos depositaron los capitulares la defensa de la causa y la conducción del proceso, con libre desenvolvimiento en materia de regalos:

*“En quanto al estilo que ay de dar cuadros de los ss<sup>tos</sup> que se tratan de ver las causas de su canonizacion a su beatitud sor. carl poniente, protector, secretario, y otros, Vm. trate la materia como pudiera cualquiera de nosotros, pues le jugamos como vno de los mas finos capitulares, sin perder punto en razon de propinas, o dadiuas forzosas midiendolas de modo que su discrecion las proporcione que ni falte ni sobre”<sup>18</sup>.*

Y clave en la fabulación de la vida del santo fue el erudito Juan de Loaysa, que se ocupó de las pesquisas en bibliotecas y archivos, para acopiar información

17. Sobre los vínculos de Vázquez de Leca con Bernardo de Toro y la relación de ambos del Roma: Cacho, M. “Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)”. In J. L. Colomer, ed. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2003, págs. 415-423.

18. Quiles, F. “En los cimientos de la Iglesia sevillana”, op. cit., pág. 213.



14. Francisco Quesádez [“F. Quesadez F. Valc”]. Venerable Madre Mariana de San José. Grab. calcograf. Valencia. 1665-1701. BNE, Bib. Digital Hispánica, INVENT/12848.

con la que componer su biografía. Él mismo se haría cargo de realizar parecida tarea en relación con el proceso de Fernando de Contreras, implicándose por añadidura en la compleja búsqueda de la *vera effigies*. En línea con esta tarea creativa se encuentra la acción de los hagiógrafos, encaminada a formalizar una trayectoria vital convincente de los distintos personajes postulados. Ya hemos visto la importancia de las biografías en las páginas precedentes. Pero es un hecho que supera el nivel local y trasciende a las inmediaciones de la Corte pontificia, es el caso de Daniel Papebrochius<sup>19</sup>. Pero serían los artistas y literatos quienes en definitiva concretarían los nuevos tipos iconográficos, bien que de acuerdo con los gustos o deseos de los mentores intelectuales, apoyándose asimismo en preconceptos. En este acto creativo la *vera effigies* constituye un hito capital. No es algo casual el gesto o la actitud elegidos en el retrato, todo lo contrario, nace de un pensamiento premeditado, una elección hecha por los impulsores de la causa con la ayuda del pintor que lo materializará. Es muy representativo el retrato de sor Francisca Dorotea en su lecho mortuorio, aunque suscita dudas sobre la autoría. Sabemos por Pacheco que un pintor podía ingresar en un convento para retratar en su lecho de muerte a un religioso con fama de santidad, pero nos falta más información sobre esa práctica en las clausuras. Aunque en este caso nos encontramos con dos versiones. De un lado, el que se haría para inmortalizar el fin de los días de la monja, según una tradición muy extendida; de otro, el utilizado en la impulsión de la causa, en la agonía final. Sin embargo, el retrato mortuorio de Santa Rosa de Lima, que había fallecido en olor de santidad, fue realizado de acuerdo a una inveterada costumbre, equiparable a la creación de la máscara funeraria.

Cada proceso tiene su propia gestión y ello es evidente en la obtención de la *vera effigies*. Pues a diferencia de las citadas con anterioridad, en relación con

19. Daniel Papebrochius (S.J.). *Acta vitae Sancti Ferdinandi, regis Castellae et Legionis, ejus nominis tertii, cum postuma illius gloria, et historia Sanctae Crucis Caravacanae*. Amberes, 1684.

Fernando de Contreras, tenemos una obra realizada por expreso encargo de quienes lo admiraban. Ya se ha referido la noticia de las pesquisas que se hicieron en la búsqueda de un retrato auténtico del venerado canónigo.

Distinto caso es el de San Fernando, cuyo retrato se creó tras de una reconstrucción histórica y con base en un detenido análisis iconográfico. La primera versión del retrato se encuentra plasmada en la lámina abierta por Claude Audrán el Viejo, en Roma. Esta obra se ha vinculado con Pacheco, extremo éste que la documentación ha descartado. Sin embargo, es posible que el artista sevillano tuviera que ver con la invención del mismo. El papel jugado por este hagiógrafo fue capital en el momento en el que empiezan a concretarse los términos de la defensa de la causa. Suya es la primera versión de San Fernando recibiendo las llaves de la ciudad, en la que el santo aparece con todos los atributos con los que será conocido.

La de los grabadores fue una tarea esencial en la divulgación de las efigies. A ellos ya les vino dada la plantilla y se limitaron a desplegar sus habilidades para asegurar la fidelidad al original. Los flamencos siguen fabricando cuantas láminas

exigen los procesos. Los talleres de Mulder y Bouche firman los grabados de Sor Francisca Dorotea y Fernando de Contreras, y el Van Westerhout uno de los de San Fernando, aunque el más importante -y primero de una serie- fue el del francés Claude Audrán II, el Viejo. Los documentos son más explícitos y revelan la importancia de los talleres ubicados en Roma. Allí se busca, ya lo hemos visto, quien se haga cargo de



15. Claude Audran el Viejo. *San Fernando*. Grabado. 1630.



16. Francisco Pacheco. *San Fernando recibe las llaves de la ciudad por el rey Axataf*. Oleo/cobre. Sevilla, Catedral. 1634.



17. Francisco Pacheco. "Fray Fernando Suárez". Del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, s. a. Sevilla, Fondo Antiguo BUS.

la estampa de sor Francisca Dorotea. Se habla en las misivas cruzadas entre Sevilla y Roma de Cornelis Bloemaert, el Viejo, que ya en 1674 había fallecido.

No se agota con esta presentación la nómina de quienes intervienen de manera directa y decisiva en la creación de las imágenes vinculadas a los procesos de canonización. Podríamos concluir con algunos de los más importantes artífices de este nuevo arte sacro sevillano. Figura notable y destacada es la del pintor Francisco Pacheco, de quien es sobradamente conocida su faceta de censor artístico, con una manifiesta preocupación por la nueva iconografía contrarreformista. Bastaría para mostrar esta actitud crítica frente a la imagen sacra su *Libro de la Pintura*, sobradamente conocida y estudiada. En el *Libro de los Retratos* despeja

ciertas dudas sobre el grado de implicación en los procesos de canonización y en la generación de la imagen sacra tridentina. En el verso en el que glosa la figura de fray Fernando Suárez, se alude a la capacidad del retrato para dar vida al representado:

*"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 trueco"<sup>20</sup>.*

A Murillo le tocó en suerte vivir la eclosión de santos tridentinos que abarrotaron las iglesias sevillanas. Se vio implicado incluso en la creación de algunos de los arquetipos iconográficos más importantes. Con ello demostró su extraordinaria capacidad para responder a la demanda social de iconos religiosos, referentes universales cargados de los nuevos valores postridentinos<sup>21</sup>. A través de la documentación se ha podido conocer su participación directa en los procesos de beatificación y canonización promovidos en Sevilla en favor de San Fernando, Fernando de Contre-

20. Francisco Pacheco. *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos, retrato de Fray Fernando Suárez*, 26.

21. Jean-Robert Armogathe. "La fabrique des saints", pág. 26.

18. Murillo. *San Fernando*. Sevilla, Catedral. 1671.

ras y Sor Francisca Dorotea. De Fernando III hizo el retrato más inspirado, acorde con la sensibilidad local, en una actitud beatífica y de gran belleza física. Asimismo hizo las matrices sobre las que se crearon las estampas de las efigies de Contreras y Sor Francisca, a partir de los retratos originales. Pero fueron otros dos santos los que justificaron la apertura de un nuevo camino interpretativo, Rosa de Lima y Pedro de Arbués. La santa limeña sufre una reconstrucción a manos de Murillo. Con la

19. Murillo. *Santa Rosa de Lima*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. H. 1670.20. Valdés Leal. *Santa Rosa de Lima*. Barcelona, col. privada. D. 1671.

canonización se inaugura un periodo expansivo con la demanda de imágenes que afectaran a más sensibilidades. La versión que pudo haber pintado para las dominicas de Madre de Dios, que hoy conserva la Fundación Lázaro Galdiano, y de la que se conocen copias fieles, poniendo de manifiesto la calidad de la matriz<sup>22</sup>. Basta compararla con el cuadro de Valdés Leal, que aparece cargado de símbolos. La brillantez en el tratamiento cromático, acrecienta el efecto de un mensaje claro y directo, fácilmente aprehensible por los devotos, que hubieron de quedar atrapados por la belleza de la santa monja y la ternura que transmite en su comunicación con el Niño Jesús<sup>23</sup>.

Distinta es la historia del cuadro de San Pedro Arbués, del que se hizo al menos dos versiones. Ambas muestran al diácono inquisidor en el momento de su asesinato. Era la mejor alternativa en una devoción que no gozó de gran seguimiento en España, fuera de la corona de Aragón y en especial de Teruel, cuya diócesis dirigió. El ofrecimiento de su vida en pro de la Iglesia era la mejor manera de representarlo, martirizado por los judíos relapsos que lo mataron<sup>24</sup>. La historia al revés<sup>25</sup>.

22. M<sup>a</sup>. de los Ángeles Fernández Valle. "De Sevilla a un mundo soñado. Murillo en el escenario americano". L. Beltrán y F. Quiles, eds. *Cartografía Murillesca. Los Pasos Contados*. Sevilla, E.R.A./UPO, 2017, págs. 165-166.

23. Fernando Quiles. "Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya. Revista de Arte*, 304 (2005), págs. 35-44.

24. Sala XIV de los Museos Vaticanos, n<sup>o</sup>. inv<sup>o</sup>. 40746

25. Michael Scholz-Hänzel. "Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, 6 (1994), págs. 205-212.

Frente al papel protagonista de Murillo se sitúa un Valdés Leal de fugaz presencia. Ejerció como escenógrafo en las fiestas de san Fernando y se ocupó de pintar la *vera effigies* utilizada en el proceso de beatificación de Miguel de Mañara, estampada por su hijo Lucas. Aunque poco afortunado en el retrato sacro, no tuvo rival en el diseño de las arquitecturas efímeras y en la elaboración de la pintura escenográfica, en línea con el espíritu que movió a los pintores-arquitectos fines del XVII<sup>26</sup>.

Sólo uno de los procesos iniciados en Sevilla acabó coronado con el éxito, el de Fernando III. Los demás se agotaron con el paso de los años sin llegar a culminar en positivo. Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII el pintor sevillano Preciado de la Vega, que vive a la sazón en Roma, proporciona nuevas imágenes de Contreras. La fortuna sonrió cuando se dieron las condiciones adecuadas y ello ocurrió con San Fernando. Roma no tuvo una política clara en este sentido. Evidentemente el nuevo tiempo inaugurado con Trento requería una acción unitaria de la iglesia católica, bajo la única dirección del Pontífice, que trasladó a los distintos dicasterios las responsabilidades en sus respectivos campos de control. La Sacra Congregación de Ritos fue muy exigente con las nuevas postulaciones y las Iglesias locales se vieron en la obligación de ganar su voluntad mediante agasajos. Se ha documentado el desarrollo de una política de regalos y de una acción conjunta con las distintas legaciones españolas en Roma, que tenía como principales preseas los cuadros. En algún punto se alude a esta práctica como una exigencia del Colegio cardenalicio. Llama la atención el tono dramático de las llamadas del agente capitular a sus representados solicitando



21. Murillo. *San Pedro de Arbués*. Madrid, col. BBVA. D. 1664.

26. Aranda Bernal, A. y F. Quiles. "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla". *Goya. Revista de Arte*, 271-272 (1999), págs. 241-246.



22. Cornelio Schut, Martin Bouche. *V. Effigie V. Servi Dei Ferdinandi de Contreras*. 1683. BNE, Bib. Digital Hispánica, IH/2211/4.

proceso de San Fernando. La Catedral sabía lo beneficioso que podía ser tener un santo expuesto en una de sus capillas, dado su gran poder de convocatoria, arrastrando a la masa de fieles desde la edad media. Los reyes, por su parte, anhelaban tener a uno de sus ascendientes en el santoral. Fernando III simbolizaba al caballero cristiano que había liberado a la ciudad de la influencia de sus primitivos moradores musulmanes. Esta evocación viene a propósito en la lucha desencadenada por el concilio de Trento con los protestantes. Las imágenes, repetidas en numerosas versiones, de San Fernando recibiendo las llaves de la ciudad vienen a simbolizar la traslación de poder.

San Fernando fue canonizado por la vía del culto inmemorial. El reconocimiento de esta circunstancia impulsó la recopilación de sus representaciones con la aureola y el halo. La producción artística destinada al apoyo del proceso fue amplia, destacando las estampas romanas y flamencas, los dibujos sobre los que se abrieron las láminas y los cuadros. El lienzo de Murillo tiene las propiedades expresivas del arquetipo.

las dádivas, que exigen en Roma de manera perentoria. Es un requisito obligatorio, que se explica en términos más razonables, como preciso para compartir con los cardenales romanos la imagen de quien se postula. Es un hecho que a través de esas versiones iconográficas enviadas a la sede pontificia se estaban fijando los modelos. De este modo y con el control de las estampas que se imprimen en Roma, la Sacra Congregación de Ritos ejerce cierta función fiscalizadora de la producción artística asociada a los procesos de beatificación y canonización.

### Estrategias y razones

Razones había de más para que se pusieran de acuerdo la Iglesia sevillana y la Corona para adelantar el pro-



23. Matías de Arteaga, sculpt. Capilla Real. Lámina del libro de Torre Farfán. Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana... BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329..



24. Lucas Valdés. *El Ven. Cavallero Don Miguel Mañara. Mvrio con fama de grande santd. A 9 de Mai de 1679. Sevilla, 1678.*

A todo ello hay añadir el despliegue artístico que se produce durante el proceso y después de concluido. La reforma de la capilla real, dispuesta para acoger el cuerpo del monarca en su féretro, contribuyó a la exaltación del valor de la reliquia. Ello se ve claro en la construcción de la urna de plata, como expositor del santo cuerpo. Es monumental, por aparatoso y perdurable. En su realización se dieron la mano cabildo catedralicio y corona.

El proceso de beatificación y canonización de Fernando de Contreras fue promovido por la Catedral. En este caso se trataba de rescatar del olvido un benemérito sacerdote secular

que había sido obispo de Guadix a mediados del XVI, cuyo cuerpo reposaba en el sepulcro catedralicio. También se había destacado por su espíritu evangelizador, rescatando cristianos del norte de África. Nuevamente pueden establecerse símiles con la situación vivida frente a la reforma. Ello unido a la posibilidad de tener otro santo en el templo mayor, como motor de la devoción, animó al cabildo a poner todo su empeño en sacar adelante el proceso. Corrió de su cuenta todos los gastos generados en los distintos capítulos abiertos. Pagaron incluso la edición del libro escrito por el padre Gabriel de Aranda.

La situación cambiaría en relación con sor Francisca Dorotea, fundadora del convento de Santa María de los Reyes, de dominicas descalzas. La Catedral apoyó este proceso en buena medida porque fue conducido en paralelo al de Contreras. Pero realmente era menos importante para el clero capitular. De manera que, cuando aún todavía se hacía esfuerzos por beneficiar al virtuoso obispo, en la segunda mitad del siglo XVIII, ya se habían apagado los ecos de la causa dominica. Sor Francisca era religiosa y además reformadora: sobrados motivos para la frustración. La desconfianza reinaba en la época en relación con las religiosas postuladas

a santas, por temor a defender una de tantas falsas beatas<sup>27</sup>. La imagen elegida para su proclamación había sido captada en el lecho de muerte, como describe el proceso, con la monja en un estertor final besando el crucifijo. Tuvo como modelos el de Santa Teresa, canonizada en 1622. Dejó un reguero corto, con dos cuadros, uno de ellos de Murillo, y la estampa, abierta por Martinus Bouche sobre dibujo de Cornelio Schut.

La Catedral también tomó parte en el proceso iniciado para la beatificación y canonización de Miguel de Mañara. Fue la hermandad de la Santa Caridad la que hizo suya la defensa de la santidad de su fundador, con el respaldo de las élites locales. Es una empresa tardía, que sigue los pasos de las anteriores. Había un retrato auténtico pintado por Valdés Leal el mismo año de la muerte del benemérito personaje, inspirado en el cuadro que pintó el propio pintor con una alegoría. De él extrajo su hijo Lucas el grabado que se utilizó en el libro escrito por Juan de Cárdenas para servir de panegírico. La particularidad iconográfica de este retrato es que muestra a Mañara con la cruz de Alcántara bien visible, en referencia al carácter del caballero cristiano.

Cuatro perfiles distintos que ofrecen un panorama amplio de las relaciones de la iglesia local con la romana, desvelando en parte los entresijos de las nuevas políticas tridentinas.

---

27. En los virreinos, especialmente el del Perú, motivó el procesamiento de no pocas religiosas. René Millar Carvacho. "Falsa Santidad e Inquisición. Los procesos a las visionarias limeñas". *Academia chilena de la Historia*, 65 (1998), págs. 277.