



Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro

Darío Velandia Onofre



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
PROGRAMA DE DOCTORADO
“HISTORIA DEL ARTE”

**HACIA UNA TEOLOGÍA DE LA IMAGEN. MÍSTICA, ORATORIA
Y PINTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO**

DOCTORANDO: DARÍO VELANDIA ONOFRE
DIRECTORA: DRA. SILVIA CANALDA I LLOBET
TUTOR: DR. JOAN SUREDA I PONS

SUMARIO

Resumen.....	9
Introducción.....	11
Planteamiento y justificación del tema.....	11
Estado de la cuestión.....	13
Marco teórico.....	19
Contexto geográfico y temporal.....	24
Selección de fuentes y metodología.....	28
Organización, objetivos e hipótesis.....	30
1. La consolidación de la Reforma Católica en España.....	33
1.1. Sistemas de disciplinamiento social.....	34
1.1.1. Construcción de una estructura vertical y jerarquizada.....	35
1.1.2. De los concilios provinciales y sínodos diocesanos a las visitas pastorales.....	39
1.1.3. La predicación dentro de la misión postridentina.....	47
1.1.4. La Inquisición.....	57
1.2. Razones, significados y consecuencias. Apuntes sociológicos y	

culturales	66
2. El cristocentrismo en la España postridentina.....	71
2.1. Estudio retrospectivo de algunas Cofradías Penitenciales dentro del marco de las procesiones.....	72
2.2. La noción bajomedieval de <i>Praesentia</i> y su relación con la <i>Eucaristía</i> en el contexto de la Reforma Católica.....	95
3. Tres tipos de fuentes escritas para la comprensión de las imágenes devocionales de la Pasión de Cristo en los siglos XVI y XVII en España.....	123
3.1. La literatura ascético-mística: la creación de un nuevo modelo de oración.....	124
3.1.1. Las primeras manifestaciones: Francisco de Osuna y la mística franciscana.....	126
3.1.2. San Ignacio de Loyola y la facultad mental del hombre como eje de la oración.....	135
3.1.2.1. La espiritualidad Ignaciana en la era de las ‘Reformas’: <i>Los ejercicios espirituales</i> como manual de ascética.....	136
3.1.2.2. El mundo de lo sensorial y lo emotivo. La ‘composición de lugar’ y la facultad imaginativa del hombre.....	146
3.1.2.3. Hacia una teoría de la imagen sagrada y	

su recepción en san Ignacio de Loyola.....	154
3.1.3. Fray Luis de Granada: el lenguaje al servicio de la devoción.....	169
3.1.3.1. El dominico díscolo.....	171
3.1.3.2. El cristocentrismo de Granada y su plasmación literaria: Los recursos literarios como herramientas de lo visual.....	179
3.1.4. A la conquista de Dios, la espiritualidad de Santa Teresa de Jesús.....	191
3.1.4.1. Mujer y conversa.....	193
3.1.4.2. La humanidad de Cristo y la posibilidad del contacto divino.....	202
3.1.4.3. El arte al servicio de la mística y la mística al servicio del arte.....	208
3.2. La Oratoria Sagrada del siglo XVII. Una aproximación desde la Historia del arte.....	223
3.2.1. La plasticidad de las palabras en algunos sermones sobre la Pasión de Cristo.....	226
3.2.2. “Es un <i>Ecce homo</i> visto”. Las imágenes como herramientas de predicación.....	238
3.2.3. “Feliz escándalo del judío”. La imagen violentada.....	266
3.3. Lo visual en la literatura artística española del siglo XVII ¿Innovación o continuidad?.....	297

3.3.1. Jaime Prades y la justificación teológica del uso y adoración de imágenes sagradas.....	301
3.3.2. Pacheco y Carducho: El concepto del <i>decoro</i> en los tratados de pintura y su relación con la teoría de la respuesta.....	332
4. La Pasión en el arte devocional español del siglo XVII.....	355
4.1. El sufrimiento del hombre. La Crucifixión, de la Baja Edad Media al Siglo XVII.....	356
4.2. El auge de la pintura devocional y sus implicaciones en la representación de Cristo. El caso del <i>Ecce Homo</i>	368
4.3. La cuestión del ‘parangone’. La relación entre escultura y pintura.....	388
4.4. El fiel y la mirada. La presencia de Cristo en dos iconografías pasionales.....	404
4.3.1. Cristo recoge sus vestiduras: en búsqueda de la conmoción del Alma cristiana.....	406
4.3.2. ‘Ya el Padre encomienda el alma’. Sobre la iconografía de la Crucifixión.....	440
Conclusiones.....	475
Anexo Imágenes.....	485

Fuentes escritas..... 493

Bibliografía..... 503

RESUMEN

El presente trabajo de investigación pretende estudiar el papel del fiel como receptor de imágenes sagradas en el contexto español del Siglo de Oro. Para cumplir con este fin se realizó un estudio interdisciplinar entre tres tipos de fuentes escritas y algunas pinturas sobre la Pasión de Cristo de carácter devocional. El trabajo se centró en la literatura ascético-mística, la oratoria sagrada y la literatura artística. Con respecto a las fuentes visuales se profundizó en el análisis de dos iconografías pasionales recurrentes en la pintura: la Crucifixión y Cristo recogiendo sus vestiduras. A partir de este estudio interdisciplinar se plantea la idea de que las fuentes literarias configuran una ‘teología de la imagen’ que responde a las necesidades espirituales de la época y que condiciona la producción y recepción artística durante el Siglo de Oro español.

Palabras clave: Pasión de Cristo, pintura devocional, teología de la imagen, Reforma Católica, teoría de la recepción.

INTRODUCCIÓN

Planteamiento y justificación del tema

Al decidir trabajar el arte religioso español del siglo XVII, sabía de antemano que me enfrentaría desde los inicios del proceso a un problema constante: la magnitud, muchas veces desbordante, del tema. Cuando le comenté mi decisión a la Dra. Silvia Canalda, directora de la presente tesis, supimos que una de las claves para que el resultado fuese el esperado, era comprender la amplitud del tema y buscar, por ende, la mejor manera de limitarlo. De esta forma, empezamos a idear una metodología de trabajo que se adaptara a mis intereses académicos y que encaminara la tesis dentro de un cuadro de acción factible.

Gracias a los resultados de trabajos anteriores y a mi formación en letras, quise centrarme en el estudio interdisciplinario entre fuentes literarias y visuales. Este eje metodológico me condujo a reducir el universo posible del campo de estudio y determinar qué tipo de fuentes serían la base de la investigación. Después de un rápido recorrido por algunos de los estudios más representativos que se han hecho al respecto, resolví centrarme en la literatura ascético-mística, la oratoria sagrada y los tratados de pintura como fuentes literarias, y la pintura devocional de la Pasión de Cristo - específicamente las iconografías de Cristo recogiendo las vestiduras y la Crucifixión - como principal fuente visual.

Por otro lado, debía optar por un marco teórico que posibilitará la comunión entre la metodología de trabajo y los objetivos e hipótesis que había empezado a trazar. Mi interés por entender la obra de arte, tanto pictórica como literaria, dentro de un dinamismo cultural que la determina, me llevó a plantear la necesidad de incluir la religiosidad española de la época como un valor condicionado y condicionante de la producción artística. Dentro de este complejo sistema cultural que se empezaba a vislumbrar, destacaba la figura del fiel como elemento poco estudiado por los historiadores del arte religioso español del siglo XVII. Su papel dentro del proceso artístico me resultaba fundamental, pues la manera en que éste se enfrentó a la obra de

arte determinó ciertas formas de representación que a su vez estipularon maneras de mirar. Es así, como establecí que lo acertado era asentar el trabajo sobre una teoría de la recepción que le diera cabida al fiel-espectador como una pieza clave del proceso artístico. Bajo estos dos pilares empecé a cimentar la investigación y darle forma a unos objetivos e hipótesis que se iban aclarando cada vez más.

Finalmente, quedaba por considerar si la investigación aportaría algo nuevo a los estudios del arte religioso español del siglo XVII. Después de un vasto vaciado bibliográfico, pude comprobar que el trabajo era relevante por tres razones. Primero, el reducido número de investigaciones monográficas y de validez científica sobre iconografías de la Pasión en el siglo XVII. Segundo, la altísima producción de imágenes sobre la Pasión en formatos disímiles, aspecto que también se evidencia en fuentes textuales y otras manifestaciones culturales de la época, confirmaba la trascendencia que tuvieron dentro de la sociedad. Tercero, el enfoque teórico de mi investigación estaría determinado por dos ejes que no se habían explotado lo suficiente en el estudio del arte religioso español de dicho siglo; en primer término, las diversas posturas sobre la representación de la divinidad desde áreas heterogéneas como la teología o la teoría artística y, en segunda instancia, el marco de la recepción de las imágenes.

Estas tres razones indicaban que el grueso del trabajo se movería en el campo de la cultura visual, ya que el énfasis no solamente estaría puesto en el análisis del objeto, sino también en los factores que posibilitaron su producción y en la recepción que éste tuvo. Pude entrever, entonces, que existían una serie de vacíos dentro del tema a investigar. Si bien el centrarse en la obra de arte en tanto objeto estético - análisis estilístico e iconográfico - había significado avances en la comprensión del arte religioso español del XVII, el obviar el estudio de la función social de estas imágenes - su papel dentro de una ceremonia, un ritual o una devoción - había limitado enormemente un entendimiento más completo de la cultura visual del periodo.

En definitiva, los objetos artísticos estudiados en esta tesis, libros y pinturas, han sido las herramientas utilizadas para interpretar y comprender de la mejor manera posible la compleja religiosidad española de los siglos XVI y XVII. Asimismo, el estudio de estas fuentes ha permitido comprender el influjo que dicha espiritualidad tuvo en todos los

estamentos culturales de la sociedad. Espero haber ayudado a llenar vacíos y, por consiguiente, haber cumplido con los objetivos propuestos.

Estado de la cuestión

Al ser la Pasión de Cristo una iconografía recurrente dentro del arte religioso español del siglo XVII, es un tema que académicos e investigadores han tratado desde diversos ángulos y con dedicación muy variada. En este sentido, es casi imposible no encontrar un libro sobre el arte español del Siglo de Oro que no trate sobre la iconografía de la Pasión, así sea de manera tangencial. Intentar realizar un estado de la cuestión que incluya todas estas aproximaciones resulta sobredimensionado, por lo tanto me limitaré a abordar muy someramente los estudios que por su enfoque son antecedentes claros de la presente investigación. También resaltaré algunos trabajos sobre arte religioso español, que sin enfocarse exclusivamente en el tema de la Pasión, utilizan metodologías que se acercan a la presente investigación. Organizaré las obras referenciadas por orden de relevancia y no cronológicamente.

En el 2009, la National Gallery de Londres publicó el catálogo de la exposición: *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. Además de un rico material visual sobre la Pasión de Cristo, el libro presenta dos ensayos que encuadran el objetivo principal de la exposición: indagar en las causas que permiten al arte religioso español del siglo XVII convertir lo sagrado y divino en una presencia real. El primer ensayo lleva el mismo título de la exposición y fue escrito por Xavier Bray.¹ El autor analiza la estrecha relación entre la producción pictórica y escultórica para demostrar cómo detrás de las pinturas religiosas de los grandes artistas del periodo se esconde una

¹ BRAY, X. "The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700." En BRAY, X. (ed.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery Company Limited, 2009, págs. 15-43.

² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "The Art of Devotion: Seventeenth-Century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context." En BRAY, X. (ed.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery Company Limited, 2009, págs. 45-57.

³ MARTÍNEZ-BURGOS, P. "La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro." En MARTÍNEZ-BURGOS, P y VIZUETE MENDOZA, J. C. (eds.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 215-240.

⁴ PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sargada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

necesidad de tridimensionalidad. Según Bray, esta característica representacional, que se puede analizar desde perspectivas disímiles - como la técnica pictórica o la manera de tratar ciertas iconografías -, se entiende por la colaboración mutua entre escultores y pintores que permitió a los últimos lograr un hiperrealismo en sus composiciones comparable al de las esculturas.

En el segundo ensayo, “The Art of Devotion. Seventeenth-century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context”, el autor, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, continua con la hipótesis esbozada por Bray pero se enfoca en el receptor, es decir, en el fiel.² Para Rodríguez G. de Ceballos, las pinturas y esculturas religiosas deben ser analizadas como un estímulo visual que canaliza la piedad haciendo uso de diversos medios, mas siempre con el mismo fin: incrementar el sentimiento de devoción y unión con la divinidad. A pesar de que ambos trabajos no profundizan lo suficiente en el tema por el formato de la publicación, es interesante observar cómo crean un marco de análisis para estudiar obras sobre la Pasión que se aleja del modelo iconográfico o estilístico. Si bien no existe un énfasis total en la figura del espectador, sí se crean bases de estudio a partir de una teoría de la recepción: indagar en posibles formas de cómo se observaban estas imágenes en sus momentos de producción.

Otro trabajo que centra su atención en la comprensión del contexto social y cultural que circunda la producción de obras de devoción es: “La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro” de Palma Martínez-Burgos García y publicado en el 2000.³ El objetivo de la autora es descifrar cuáles fueron las condiciones que configuraron ciertos modelos iconográficos. Dentro de las imágenes devocionales que estudia, se detiene en analizar las correspondientes a la Pasión, pues afirma que en éstas se visualizan de manera clara los diversos niveles de respuesta.

Siguiendo con una línea metodológica similar, es importante mencionar dos trabajos de Felipe Pereda. En *La imagen de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada*

² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “The Art of Devotion: Seventeenth-Century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context.” En BRAY, X. (ed.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery Company Limited, 2009, págs. 45-57.

³ MARTÍNEZ-BURGOS, P. “La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro.” En MARTÍNEZ-BURGOS, P y VIZUETE MENDOZA, J. C. (eds.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 215-240.

en la España del 400, publicado en el 2007, analiza las imágenes a partir de la historia intelectual y de las ideas, específicamente del pensamiento teológico.⁴ Si bien este libro se escapa del periodo de la tesis por más de un siglo y medio, presenta un marco de estudio que se conecta directamente con mi trabajo. A lo largo de su investigación, Pereda interpreta ciertas imágenes de la Pasión con base en las respuestas que estas producían. Lo interesante del estudio es que el autor corrobora su hipótesis analizando el pensamiento teológico que funcionó de motor para que se generaran estas respuestas.

Continuando con el mismo autor, en el artículo “Ombres et tableaux: cultures de la représentation dans l’Espagne de la Réforme catholique”, publicado en el 2009, se traslada al siglo XVII y utiliza la misma metodología para interpretar una obra en particular: *El Cristo Crucificado* de Velázquez.⁵ El artículo está dividido en dos partes. En la primera se estudian algunos casos de procesos inquisitoriales durante el siglo XVII relacionados con el culto a las imágenes. El análisis de estas fuentes permite considerar una posible actitud por parte de una autoridad religiosa hacia las imágenes sagradas. En la segunda parte del ensayo se observa el impacto que esta posición del Santo Tribunal tiene en el cuadro de Velázquez. Esto se logra gracias a la interpretación de un pasaje sobre la adoración de imágenes sagradas escrito por Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*.

De esta forma, ambos trabajos de Pereda se estructuran sobre dos pilares teóricos que considero de suma importancia dentro del estudio actual del arte religioso español del siglo XVII. Sus investigaciones se enfocan en toda la red que circunda a la imagen, factores de producción y sistemas de recepción, demostrando cómo el conocimiento de la cultura visual de una determinada época ayuda a comprender el sentir religioso de la misma y, por ende, a reconstruir de una mejor manera la historia cultural de España.

En el 2008 se publicó el libro: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*.⁶ Esta publicación, dirigida por María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, recoge una serie de trabajos que se caracterizan por

⁴ PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

⁵ PEREDA, F. “Ombres et tableaux. Cultures de la représentation dans l’Espagne de la Réforme catholique” En *Perspective*, 2009-2, págs. 1-13.

⁶ CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.

abordar las imágenes religiosas como ‘entes mixtos’; es decir, se preocupan por atender la dimensión artística de las obras, pero incorporando a su estudio otras metodologías de trabajo que apuntan al entendimiento del contexto ritual en el que se desenvuelven las imágenes.

Por último, dentro de esta metodología y marco teórico, Marta Bustillo publicó un breve ensayo en el libro *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America* editado por Jeremy Roe y ella misma en el 2010.⁷ El artículo se titula “The Episode of the Cristo de la Paciencia and Its Influence on Religious Imagery in Seventeenth-Century Madrid”. Su intención es observar las conexiones entre la producción de imágenes devocionales del Cristo Crucificado y los supuestos ataques a imágenes por parte de judeo-conversos. Este enfoque de estudio se asemeja en gran medida a las investigaciones realizadas por Felipe Pereda que ya mencionamos. Lo interesante de la aproximación de Bustillo, es que se detiene en la consideración de un fenómeno de recepción de gran trascendencia dentro de la religiosidad madrileña del XVII: las cofradías creadas para honrar la imagen profanada del *Cristo de la Paciencia*. La autora crea una serie de vínculos entre la respuesta a las imágenes de la Pasión y la configuración de una determinada forma de culto y devoción. Es necesario mencionar el artículo “El Cristo crucificado de Velázquez Trasfondo Histórico-Religioso” de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, ya que su interpretación del cuadro es la que va a nutrir muchos de los trabajos posteriores sobre el tema, incluyendo el estudio de Bustillo.⁸

Ahora me quisiera detener en la publicación de una serie de estudios que tratan el asunto de la Pasión de Cristo sin tener en cuenta el marco teórico de la cultura visual. Estas investigaciones procuran determinar el origen de iconografías pasionales a partir de fuentes literarias y visuales de las que posiblemente bebieron los artistas. Las aproximaciones son interesantes para nuestra investigación en tanto hacen uso de una metodología multidisciplinar. Sin embargo, considero que los alcances son limitados pues se sujetan a corroborar ciertas semejanzas entre las imágenes y las fuentes literarias, pero no profundizan en el sentido que esta relación tiene dentro de la cultura

⁷ BUSTILLO, M. “The Episode of the Cristo de la Paciencia and Its Influence on Religious Imagery in Seventeenth-Century Madrid.” En ROE, J y BUSTILLO, M. (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 59-70.

⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso” En *Archivo español de arte*, t. 77, n° 305, 2004, págs. 5-19.

religiosa del periodo. Dichos estudios son: “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez ‘Cristo y el alma cristiana’” de Alonso Rodríguez G. de Ceballos; “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español” escrito por José Cesáreo López Plasencia; “Episodios pasionales entre la Flagelación y el Ecce Homo: de santa Brígida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España” de Ángela Franco Mata y *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)* escrito por Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán.⁹

Reúno estos estudios no sólo porque tratan sobre la misma iconografía – Cristo después de la flagelación - sino porque, como ya dije, utilizan una metodología similar de trabajo. Los autores sostienen la idea de que esta iconografía, principalmente su variante de Cristo recogiendo las vestiduras es particular del ámbito español y su abundancia parece apuntar a su popularidad en la época. Al ser una temática extraña dentro del ciclo de la Pasión, las posibles fuentes visuales extranjeras - italianas, alemanas o flamencas - no indican certeramente de dónde viene el modelo. Buscando en fuentes textuales, encuentran el antecedente directo de la iconografía en la literatura mística medieval, sobre todo en Santa Brígida, y en la variada literatura mística postridentina española, en especial la jesuita. Lo importante de este tipo de aproximaciones es que abren la puerta para que futuros investigadores exploten las diversas fuentes literarias, no sólo la literatura mística, y capten la importancia de maridar la palabra y la imagen en un periodo donde ambas manifestaciones culturales eran de suma relevancia.

Dentro de este marco interdisciplinar, rescato el libro *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* de Víctor Stoichita, publicado en 1996.¹⁰ Bajo mi

⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Fuentes literarias e iconográficas del cuadro de Velázquez *Cristo y el alma cristiana*” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 4, nº 8, 1991, págs. 82-91. LÓPEZ PLASENCIA, J. P. “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 16, nº 32, 2007, págs. 447-476. FRANCO MATA, Á. “Episodios pasionales entre la Flagelación y el ‘Ecce Homo’: de Santa Brígida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España.” En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. 2009, págs. 351-358. FERNÁNDEZ PARADAS, A. R y SÁNCHEZ GUZMÁN, R. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

¹⁰ STOICHITA, V. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1996.

punto de vista, éste se erige como uno de los estudios más sugerentes que se han realizado sobre el arte religioso español del siglo XVII. Si bien centra su análisis en pinturas cuyo tema es la visión mística y no la Pasión de Cristo, los profundos hilos comunicantes que crea entre literatura ascético-mística y pintura devocional son un referente para cualquier trabajo que pretenda basar su método de investigación en la interdisciplinariedad. Siguiendo esta línea de investigación, es imposible ignorar los aportes de Emilio Orozco al respecto. Larga parte de su vida académica la dedicó al análisis conjunto de fuentes literarias - entre las que sobresalieron la oratoria sagrada, el teatro y la literatura mística - y fuentes visuales. Muchas de sus interpretaciones y teorías sirvieron de base para posteriores investigaciones.¹¹ Tampoco se puede olvidar el libro de Palma Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes: La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, ya que uno de sus ejes estructurales es, precisamente, el valor que se le otorga a las fuentes literarias como elemento fundamental para comprender el desarrollo de la pintura religiosa.¹²

Finalmente, es inevitable mencionar un trabajo sobre religiosidad popular española que ya tiene la etiqueta de ineludible. Me refiero al libro *Religiosidad local en la España de Felipe II* de William Christian Jr.¹³ Esta investigación se centra en el estudio de las *Relaciones* a Felipe II, en donde se dio al rey un informe detallado del estado religioso de los zonas rurales de Castilla la Nueva, y que se realizó durante los años 1575 a 1580. Como afirma su autor, es un trabajo novedoso, ya que el énfasis está puesto en el vivir y sentir religioso del pueblo español de la época y no de las “altas esferas” de la sociedad. Me ocupo de este libro, pues dedica un capítulo a las imágenes de la Pasión: “Cristo en los santuarios, 1580-1780”. Es fundamental para cualquier aproximación al tema, no sólo porque realiza una reconstrucción fiable de cómo se daba la devoción de la Pasión a nivel local, sino porque busca explicar la popularidad de dichas imágenes a partir de la relación que creaban con el fiel. Dentro de este marco de interacción entre el sentir

¹¹ Algunas de sus obras más importantes al respecto son: OROZCO, E, “La literatura religiosa y el barroco. En torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. 11, nº 42-43, 1963, págs. 411- 474. ---. *Mística, plástica y barroco*. Madrid: Editorial Cupsa, 1977. ---.“Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante.” En *CILH*, vol. 2, nº 3, 1980, págs. 171-188.

¹² MARTÍNEZ-BURGOS, P. *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

¹³ CHRISTIAN JR., W. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea, 1991.

religioso del fiel y la producción de imágenes sobre la Pasión, radica su importancia para el desarrollo del presente trabajo.

Como dije en un principio, realizar un estado de la cuestión exhaustivo sobre el tema de este trabajo resultaría una labor extensísima. He mencionado publicaciones de los últimos años que considero novedosas y que utilizan marcos teóricos y metodologías similares. Al finalizar este estado de la cuestión se puede concluir que si bien el tema ha despertado interés por parte de los investigadores y se ha avanzado en el desarrollo de su estudio, no existe ningún trabajo monográfico y extenso sobre el tema que utilice una metodología o marco teórico parecido al mío. Esta ausencia es la que me permite continuar con el trabajo ya empezado por algunos y, así, seguir buscando respuestas a preguntas sugeridas en estos estudios que a mi parecer no se han resuelto satisfactoriamente.

Marco teórico

El marco teórico en el que se han inscrito los anteriores acercamientos hacia el estudio del arte religioso español del siglo XVII varía enormemente. Existe una larga serie de trabajos cuyo suelo de investigación se centra en una aproximación estilística o iconográfica de la obra de arte. Este acercamiento teórico, si bien reconoce los vínculos sociales y culturales que determinan la obra, otorga una prominencia a ésta y en el cómo incluirla dentro del devenir de la historia del arte. Por otro lado, hay investigadores que prefieren analizar las imágenes a partir de los textos, dejando de lado el estudio de las formas y centrándose en la historia de la cultura. Utilizar este fundamento teórico supone incluir todo tipo de imagen religiosa dentro del contexto cultural de determinada sociedad, lo que implica realizar una historia de la imagen y no ya una historia del arte. Este último enfoque teórico, el de la cultura visual, es el que considero válido para un correcto encuadre de la investigación.

Pero antes de explicar en profundidad lo qué se entiende por cultura visual, es importante mencionar una herramienta teórica y metodológica que sustenta las bases

mismas del proyecto, me refiero a los estudios interdisciplinarios. Como ya mencioné brevemente, el eje central de la investigación fue maridar una serie de fuentes literarias con un material visual específico. La factibilidad de usar este instrumento en investigaciones relacionadas con la historia del arte recae en lo que podemos denominar: ‘una asimilación completa del horizonte cultural’. Esto implica inmiscuirse en varias esferas de producción cultural de cierta sociedad y entenderlas como entes vinculados y en continuo dinamismo. En este sentido, por ejemplo, resulta central comprender que hay una serie de fuentes literarias que no sólo explican determinadas obras de arte, sino que, al igual que puede ocurrir con una pintura, clarifican la realidad cultural de un contexto específico.

En el caso de la historia del arte, vemos, por ejemplo, como la literatura artística no es simplemente una fuente fáctica que nos ayuda a dotar de valor histórico ciertas obras de arte, sino que es precisamente en la relación que crea con éstas donde su estudio es trascendente para el conocimiento de sistemas culturales.¹⁴ Los tratados de Francisco Pacheco o Vicente Carducho¹⁵, por nombrar dos de los más estudiados, ofrecen gran cantidad de datos acerca de artistas y pinturas, pero también permiten reconstruir un trasfondo que dota de significado la obra de arte y la inscribe dentro de un conjunto amplio.¹⁶ En el tratado de Pacheco, por ejemplo, es claro cómo la religiosidad de su

¹⁴ Uno de los primeros historiadores del arte en proponer las ventajas que traía este método de trabajo para la mejor comprensión de la historia del arte, fue Julios van Schlosser. Su método filológico significó un avance sin precedentes en los estudios de historia del arte, pues logró ampliar el campo de observación abriendo nuevas puertas que permitieron estudiar con mayor claridad la producción artística y su relación con el contexto cultural que la crea. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* es una obra magna que intenta suplir muchos años de vacío en los estudios sobre historia del arte con respecto al buen uso de las fuentes textuales. SCHLOSSER, J. V. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1981.

¹⁵ CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1979. PACHECO, F. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

¹⁶ En el caso español hay que remontarse a finales del siglo XIX y mencionar el trabajo fundador de Menéndez Pelayo. El pensador español mostró un gran interés por demostrar la riqueza que se esconde detrás de las fuentes literarias como medios idóneos para comprender sistemas de pensamiento en diversas épocas. Dentro de este marco de estudio, no desestimó lo acertado que resultaba relacionar las fuentes literarias con la producción artística. Heredero de este método pionero en la manera de entender el estudio de la historia de las ideas, fue Francisco Javier Sánchez Cantón. Su formación en filología y letras le permitió explotar sus vastos conocimientos literarios en el estudio de la historia del arte. Con un enfoque muy similar a Schlosser, los cinco volúmenes de su libro *Fuentes literarias para la historia del arte español* se manifiestan como una herramienta básica e imprescindible dentro de los estudios interdisciplinarios y de maridaje de fuentes. También es necesario mencionar dos autores fundamentales dentro de este marco teórico. Me refiero a Julián Gallego con *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*¹⁶ y Jonathan Brown con *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*¹⁶, quienes continuaron con la interdisciplinariedad y lograron marcar una nueva pauta para que una larga lista de investigadores siguieran valorando el estudio conjunto de diversas fuentes textuales y la producción artística. Véase: MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*.

contexto espacio-temporal condiciona su bagaje artístico. Al relacionar este aspecto de su obra con la pintura religiosa de la época, se puede comprobar que el *Arte de la pintura* es un reflejo que permite dilucidar de una manera más clara la realidad española de estos siglos.

La presente investigación también busca ser heredera de esta tradición, ya que en la interdisciplinariedad como fundamento teórico y no sólo como metodología de trabajo, recae la posibilidad de desarrollar con éxito los objetivos e hipótesis. Es fundamental entender que el interés por trabajar conjuntamente dos medios de producción intelectual y artística diversos, no se limita a una intención de carácter totalizador; es decir, más allá de la contemplación de un panorama general de la época a estudiar, lo que importa es comprender que el maridaje de fuentes es un marco teórico y, por ende, su estudio implica una construcción sistemática en sí misma. Creo que el usar la interdisciplinariedad como sustrato teórico, involucra tener una mirada particular sobre cómo se debe estudiar la producción cultural de una época.

Habiendo mencionado este primer eje teórico, paso a explicar el segundo enfoque en el cual se sustenta el proyecto de investigación: la cultura visual. Ésta estudia cómo diversas sociedades hacen uso de las imágenes para construir sistemas de pensamiento y comportamiento. El estudio de la cultura visual entiende la imagen como parte central de una práctica cultural de producción y recepción. La imagen se desvincula de una intencionalidad previa y el uso que se hace de ella no está condicionado a su creador. Sin embargo, no se está hablando de una autonomía de la imagen sino de la existencia de una serie de prácticas que determinan su uso. En este sentido, la intencionalidad artística quedaría incluida dentro de su contexto social y cultural, que se conforma por un conjunto de prácticas, valores, instituciones e ideas que constituyen la manera cómo los individuos se enfrentan a las imágenes.¹⁷

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1974 [1883-1889]. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols. Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1923-1941. GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Cátedra, 1975. BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Forma. 1980.

¹⁷ MORGAN, D. *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Londres: University of California Press, 2005, págs. 25-47.

Teniendo en cuenta esta breve definición de cultura visual, se pueden plantear las siguientes preguntas: ¿los autores que han trabajado el tema han hecho uso de este marco teórico? Y, en caso de que lo hayan usado, ¿lo han realizado efectivamente? A mi parecer esta forma de enfrentarse al arte religioso español del siglo XVII es algo que hasta ahora se empieza a trabajar en profundidad. En el estado de la cuestión cité algunos de los trabajos que considero más significativos al respecto; no obstante, creo que siguen existiendo vacíos y que no se ha explotado del todo este suelo teórico. Uno de los puntos que continua exigiendo mayor trabajo es el de la recepción de las imágenes. Se debe tener en cuenta que al estudio de la cultura visual le corresponde ahondar en el análisis de la práctica visual tanto como en el de la producción y recepción de imágenes.

Un recorrido por la historia de las imágenes religiosas, particularmente por las imágenes que buscan representar a la divinidad, revela que junto al cambio estilístico existen mudanzas conceptuales de gran envergadura. Es imposible captar la magnitud de estas variaciones sin tener en cuenta que detrás de cada imagen hay un enmarañado sistema de pensamiento que determina formas y contenidos.¹⁸ Esto acarrea un cúmulo de significaciones culturales de alta incidencia para el historiador de las mentalidades. Pretender comprender cabalmente la imagen religiosa sin antes desenredar la red que la valida es infructuoso; además, es preciso saber que el rol de diversos tipos de receptores es parte primordial de la red.¹⁹ Lo anterior es completamente efectivo en el caso español de los siglos XVI y XVII, ya que la riqueza de su complejidad religiosa resulta determinante en la producción de sus diversas manifestaciones culturales.

¹⁸ Dos estudios de carácter general y amplia envergadura sobre la representación visual de Dios, son: BESANÇON, A. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela, 2003. BOESPFLUG, F. *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. Montrouge: Bayard, 2008.

Para el caso específico de la representación de Cristo a lo largo de la historia, véase: BOESPFLUG, F; DA COSTA, V; HECK, C y SPIESER, J.-M. *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*. Paris: Bayard, 2000. FINALDI, G (ed.). *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition 'Seeing Salvation'*. London: National Gallery Company Limited, 2005.

¹⁹ Es importante tener en cuenta que no existe un sólo tipo de receptor. Es claro que dependiendo del contexto, las características del receptor cambian enormemente. Para el marco espacio-temporal de la tesis, es interesante la división que hace el cardenal Gabriele Paleotti. Para él, existen cuatro tipos de receptores: pintores, académicos, 'idiotas' (se refiere al pueblo iletrado) y espirituales. Cada uno tiene una forma específica de acercarse a la obra de arte y sus miradas están condicionadas por diversas realidades. PALEOTTI, G. *Discorso intorno alle imagini sacre i profane*. Bologna: Imprenta de Alessandro Benacci, 1582, págs. 275-276

Uno de los historiadores del arte que inauguró este modo de comprender las imágenes fue David Freedberg. Su libro, *El poder de las imágenes*, nace como una necesidad por informar de las múltiples maneras en que los individuos se han enfrentado a las imágenes a lo largo de la historia.²⁰ Freedberg anuncia que su estudio no se debe enmarcar dentro de la Historia del arte, sino de la relación entre las personas y las imágenes. Lo novedoso de este trabajo radica, precisamente, en el cambio de foco, lo cual no implica abandonar la imagen en tanto obra de arte, sino ampliar el campo de visualización del sistema. Es una propuesta para que los historiadores del arte tengan en cuenta un factor determinante en la producción de imágenes: el punto de encuentro entre receptor y obra. Otro autor que también trabaja el problema del espectador frente a las imágenes es Hans Belting. En su libro *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la historia del arte*, pretende demostrar de qué manera la imagen sagrada abandona su sentido máximo, presencia de lo divino, cuando en occidente se saca de su entorno cultural, es decir, cuando empieza a configurarse la figura del Artista. El trabajo de Belting es un referente necesario como marco teórico por dos razones; primero, incluye la imagen en un sistema de culto en donde el fiel, en tanto receptor, es pieza clave; segundo, desde un enfoque de investigación interdisciplinar observa cómo se genera una teoría de la representación íntimamente ligada a ideas teológicas.²¹

La resonancia e influencia que ha tenido este libro es amplia y muchas de las trabas de las que se quejaba Freedberg han sido superadas. El incluir cualquier tipo de producción visual dentro del estudio de la historia de la cultura es algo que se hace cada vez con mayor frecuencia y excelentes resultados. Muchos de los trabajos de investigación que centran su atención en diversos tipos de material visual de nivel artístico modesto, han demostrado el inmenso valor que tiene su estudio en tanto testimonios del pasado. De esta forma, las imágenes dejan de entenderse como elementos constitutivos en la recreación de la historia y pasan a ser documentos que hacen parte de un complejo sistema cultural de producción de significado.²²

²⁰ FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

²¹ BELTING, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*. Madrid: Akal, 2009.

²² BURKE, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Ahora bien, en tanto marco teórico es importante analizar la eficacia de esta aproximación histórica al caso del estudio de la historia cultural española del XVII. Es en este punto dónde pienso que se ha empezado a recorrer un camino correcto, ya que analizar hondamente la función de las imágenes como herramientas que llevan a lo sagrado es una de las tareas más prometedoras que tiene el historiador del arte. No obstante, insisto en que el vacío que aún domina los estudios es el no tener en cuenta al espectador como agente activo, determinante, incluso, en la creación de formas de representabilidad de lo divino.

Este sustrato teórico ha influenciado a algunos especialistas del arte religioso español, ya que en sus estudios han tenido en cuenta los motores que mueven la producción de las imágenes – tratados teológicos, tratados de arte, entre otros - como un sistema intelectual y cultural que determina la representación. En este sentido, ha incrementado el interés por considerar una rica gama de fuentes textuales y no limitarse a estudiar las ideas de los artistas y sus influencias artísticas. Felipe Pereda, por ejemplo, ha sabido explotar las fuentes inquisitoriales como medios de producción de significado teológico que influyen en la creación de imágenes.²³

En suma, pretendo cimentar el trabajo de investigación sobre dos pilares teóricos básicos: la interdisciplinariedad ente literatura y arte y los estudios sobre cultura visual religiosa. Así mismo, este último lo divido en dos: teoría de la recepción y teoría de la representación religiosa.

Contexto geográfico y temporal

Una de las mayores dificultades de una tesis es establecer con claridad una limitación de espacio y tiempo. Resulta complicado delimitar con exactitud un marco temporal y geográfico para el estudio de cualquier manifestación artística. Estos cortes suelen ser

²³ PEREDA (2009), *op. cit.*

abruptos y olvidar que los procesos culturales son un enmarañado tejido, cuando un hilo se toca todo se mueve.

Esta claro que existe una serie de rasgos que hacen inadecuado no tener como referente un marco general, por ejemplo, el carácter completamente móvil del objeto de estudio. La circulación de los libros y obras de arte, por medio de grabados, era ya considerable en la Europa de los siglos XVI y XVII.²⁴ Esto explica, por ejemplo, como Pacheco puede hablar con tanta propiedad del *Juicio final* de Miguel Ángel cuando Madrid fue lo más lejos que estuvo de su Sevilla natal. Y también explica el porqué cuando leemos a los tratadistas españoles nos encontramos con fragmentos enteros de Vasari, Paleotti o Molano. Si bien es cierto que como investigadores es importante tener un concepto claro de época, esto no debe impedir que analicemos e interpretemos contextos geográficos que comparten rasgos de una misma cultura como entes autónomos.²⁵ De esta forma, pienso que es importante inscribir el estudio del arte religioso español del siglo XVII dentro de las particularidades que tiene su sociedad y que se distancian de otras sociedades católicas del momento. Tal vez, es importante dejar de pensar en los artistas españoles como asimiladores perpetuos de lo extranjero y verlos más como intérpretes de su propio entorno, donde la religiosidad es un elemento que los distancia de otros.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante encontrar la mejor forma posible de guiar la investigación hacia un conocimiento de las características generales del arte devocional español del siglo XVII, pero, a partir de las particularidades. Si bien es cierto que cuando hablamos de religiosidad, arte y literatura durante los siglos XVI y XVII todo el territorio hispánico se tiñe con características similares, también es cierto que existieron diferencias que, más allá de ser determinantes, se deben evaluar para facilitar la comprensión del todo. Por este motivo, la investigación busca profundizar en tres centros principales: Sevilla, Madrid y Valencia.

²⁴ Véase: BOUZA, F. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad Española de Historia del Libro; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000.

²⁵ Este sería un error que se ve en Maravall cuando en la introducción de su libro, *La cultura del barroco*, afirma la imposibilidad de estudiar la “cultura del barroco” por separado. Crea, así, un mismo concepto para un territorio extensísimo sin tener en cuenta las particularidades. Por causa de este afán de correspondencia, su estudio muchas veces es errático en la consideración de algunos fenómenos particulares. MARAVALL (1986), *op. cit.*, págs. 21-44.

La decisión de fijar el marco geográfico en estos tres centros de producción radica en dos razones. En primer lugar, las tres ciudades comparten unos rasgos que las hacen florecer culturalmente y, por consiguiente, tener una actividad artística riquísima. Esto implica, sobre todo en los casos de Sevilla y Madrid, que fueron referentes culturales que ejercieron influencia en el resto del territorio hispánico. En segundo lugar, y como dije anteriormente, los tres puntos geográficos también se caracterizaron por hilvanar unas singularidades sociales y políticas que tuvieron reflejo en las diferentes manifestaciones culturales que se crearon en sus territorios. El peso de la corte en Madrid y las implicaciones políticas en la creación artística²⁶, el rico intercambio cultural que vivió Sevilla gracias a su alto desarrollo urbano²⁷ o el complejo sistema social que se dio en Valencia a causa del componente morisco²⁸, son algunos de los ejemplos que mejor ilustran esta idea.

Así como la delimitación geográfica acarrea problemas, los cortes en el contexto temporal también suelen traer dificultades y este caso no fue la excepción. A grandes rasgos, y sin entrar en justificaciones muy rebuscadas, se puede afirmar que la investigación se encuadra en un periodo que parte del inicio del Concilio de Trento (1545) y termina con la muerte del rey Felipe IV (1665). Lo cual no implica, como se verá a lo largo del trabajo, un chaleco de fuerza de donde no se pueda salir. En el caso de la literatura ascético-mística, por ejemplo, el grueso de la investigación se basa en fuentes anteriores al Concilio de Trento. La obra de Francisco de Osuna, fundamental para entender la espiritualidad española de los siglos XVI y XVII, va de 1527 a 1554;

²⁶ Es interesante el estudio realizado por Fernando Negredo del Cerro en donde por medio del análisis de los sermones predicados en la corte durante el reinado de Felipe IV, demuestra la notable influencia que ejerció la política eclesial en el adoctrinamiento y tareas del Estado. Su estudio es un ejemplo de cómo por medio de manifestaciones artísticas, en este caso los sermones, se puede llegar a tener un conocimiento profundo de un sistema cultural. NEGREDO DEL CERRO, F. *Política e Iglesia: Los predicadores de Felipe IV*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e historia, 2001.

También vale la pena mencionar a Fernando Bouza, ya que ha dedicado estudios interesantes a este tema. Véase, por ejemplo: BOUZA, F. *Palabra e imagen en la corte: Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Abada, 2003.

²⁷ Es sumamente relevante el libro *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII* de Jonathan Brown. En este se estudian las particularidades del arte español del siglo XVII a partir de la academia de Francisco Pacheco. El autor resalta constantemente la idea de que esta academia estuvo posibilitada gracias al rico entorno cultural del Sevilla de la época. Este fenómeno se dio, básicamente, por su carácter de ciudad portuaria y burguesa que permitía el intercambio cultural. BROWN (1980), *op. cit.*

²⁸ Para el estudio de este caso y su influencia en la producción artística, véase: FRANCO LLOPIS, F. *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1550-1609)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 2007.

los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola, libro central de la investigación, se publicó por primera vez en 1541. Nombro estos ejemplos para mostrar la dificultad que implica realizar cortes tajantes, más cuando, como mostraré a lo largo del trabajo, existen unos ejes que comunican el complejo y rico panorama religioso de la primera mitad del siglo XVI con las diversas manifestaciones artísticas, y en particular la pintura devocional de la Pasión de Cristo, de la primera mitad del siglo XVII. Así mismo, se estudian obras de oratoria sagrada publicadas en la segunda mitad del siglo XVII, ya que en esta época se asimiló completamente un modo de predicar y se publicaron, por ende, gran cantidad de obras que lo ejemplifican.

Ahora bien, ¿cuáles son las razones de esta delimitación propuesta? Bajo mi punto de vista, el Concilio de Trento se debe considerar como un punto de inflexión en la España del siglo XVI por dos motivos. En primer lugar se puede hablar de una clara asimilación de los decretos, o intento de asimilación, por parte de los sectores dominantes y guías de los sistemas políticos y sociales del territorio. Sin embargo, y esto es algo que se debe tener presente, estos entes de poder no fueron agentes pasivos en el proceso de reforma de la Iglesia Católica, sino que su protagonismo fue constante y determinante. Basta recordar la influencia que tuvo Carlos V dentro del Concilio de Trento, o la gran cantidad de teólogos españoles que participaron en todas las sesiones. Esto demuestra que la religiosidad española no estuvo determinada por los decretos conciliares, sino que, por el contrario, ella los determinó en gran medida.²⁹

En segundo lugar, el Concilio de Trento se puede interpretar como un receptáculo de ideas que se venían gestando desde finales del siglo XV y que necesitaban de un marco institucional que las validara. La maquinaria doctrinal que se comienza a mover después del Concilio está impulsada por el combustible de unas reformas que ya se habían empezado a dar y que simplemente necesitaban un soporte para ser efectivas. Por lo mismo, creo que se debe ser muy cuidadoso al estudiar los efectos de Trento en el territorio hispánico, pues si bien es un punto de inflexión en tanto crea un marco de acción patente y con peso institucional, no se debe olvidar que es producto de un proceso de reforma que había nacido en décadas anteriores y que ya estaba muy

²⁹ No es de extrañar, entonces, que figuras representativas de la religiosidad española se convirtieran en paladines y representantes perpetuos de la Reforma católica; san Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús, por ejemplo.

enraizado en la religiosidad popular. Por esta misma razón, algunos de los decretos tridentinos no calaron del todo en el territorio hispánico, pues no comulgaron con dicha religiosidad popular cuyo arraigo en la gente era difícil de eliminar. Por lo tanto, muchas de las manifestaciones culturales de finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII no encuentran una correspondencia directa con el Concilio. A lo largo del trabajo haré hincapié en estos temas y las obvias dificultades que conllevan para el estudio de la historia del arte religioso español.

Por último, la decisión de marcar el límite temporal con la muerte de Felipe IV (1665), tiene que ver con la consideración del comienzo de un cambio de estilo pictórico y literario que creo se explica por un debilitamiento de los impulsores culturales que habían llevado el ritmo durante el siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII. A nivel pictórico se puede observar una mudanza de gusto que está marcada por el paso de una pintura de profundidad ascética reflejada en lo austero de las composiciones, hacia una pintura guiada por la grandilocuencia y complejidad pictórica.³⁰ Así mismo, la literatura religiosa, tratados ascético-místicos y oratoria sagrada, vivieron una transformación que iba por el mismo rumbo. La sentida sencillez de obras como la de Santa Teresa o fray Luis de Granada se perdió a medida que se acercaba el final del siglo XVII.³¹ Como ya insinué, creo que esto se debe a una variación en la religiosidad del pueblo español, y que ésta se da, en gran medida, por la paulatina pérdida de ciertos elementos que marcaron la producción cultural de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, como el valor del intimismo al acercarse a la divinidad.

Las razones que someramente he esbozado son ejes del trabajo y, por consiguiente, en éste hago referencia constante a ellas, pues hacen parte del camino argumental para la resolución de las hipótesis.

Selección de fuentes y metodología.

³⁰ Véase: AYALA MALLORY, N *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro. 1556-1700*. Madrid: Alianza Forma, 1991, pág. 178.

³¹ ANDRÉS MARTÍN, M. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994. Págs. 376 y ss.

El campo del estudio visual de la investigación está compuesto por el universo de imágenes dentro del periodo y espacio establecidos que tratan sobre las iconografías de Cristo recogiendo las vestiduras y la Crucifixión. Esto no impide que haga referencia a pinturas que se salen del marco espacio-temporal, como es el caso de algunas obras de Murillo. También es importante mencionar que a lo largo del trabajo estudiaré otras iconografías pasionales, principalmente la del *Ecce homo*, en tanto sirven de complemento para desarrollar los objetivos planteados. Me centro específicamente en la pintura, pero sin excluir otros tipos de manifestación visual que sirva de referencia y comparación como grabados o esculturas. Así mismo, y como ya mencioné, es importante tener en cuenta que considero este grupo de imágenes como un conjunto autónomo y particular, en el sentido que comparten una serie de características que las separan de otros centros de producción artística contemporáneos.

Ya que el universo posible del campo de estudio es amplio, me limito a tomar los casos más representativos, no necesariamente por calidad artística sino por incidencia dentro de la cultura visual de la época, y que se presentan con claridad para cumplir con los objetivos de la investigación. Para esto, establezco criterios de selección que dependen, básicamente, de la notoriedad que tuvieron las obras en las diferentes esferas de la sociedad del momento.

Como ya dije repetidamente, el campo de estudio textual consta de tres tipos de fuentes: oratoria sagrada (sermonarios y tratados), literatura mística y ascética y tratados de arte. Estas obras aclaran el marco religioso de España en este siglo y en muchos casos lo determinan. Al igual que el campo del estudio visual, el universo posible es enorme y repetitivo, por ende es necesario acotarlo al máximo y realizar un muestreo. Considero que las obras seleccionadas son las que representan de la manera más clara posible el *leitmotiv* que define el conjunto. El silencio de ciertas obras dentro del trabajo no implica que no las haya incluido dentro de la investigación, sino que al repetir temas, estilos y conceptos creo infructuosa la inclusión de todas las obras estudiadas.

Cada tipo de fuente cuenta con una serie de protagonistas que marcan la pauta dentro del desarrollo del trabajo. En los apartados correspondientes se podrá ver quiénes son

estos autores ejes: san Ignacio de Loyola, fray Luis de Granada y santa Teresa de Jesús, en la literatura ascético-mística; fray Hortensio Paravicino, Joan Baptista Escardó, y Jerónimo López, en la oratoria sagrada; Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Jaime Prades, en la literatura artística.

Valga resaltar que la investigación se basa en un método de interpretación comparativo e interdisciplinar. Las imágenes son analizadas bajo la lupa de los textos de la época en los que se esboza el sistema religioso español del XVII. Trato de incluir las imágenes dentro de un contexto amplio de producción cultural donde se entiendan como parte de un todo. El énfasis puesto en el estudio de la cultura visual de la época implica adoptar una metodología multidisciplinar que tenga en cuenta diversas manifestaciones culturales; es decir, aspiro a un estudio dirigido por la historia cultural en donde considero los medios religioso, social y político como agentes activos de la producción de imágenes.

De esta manera, busco alejarme de un método de estudio formalista, ya que el propósito es, ante todo, responder al por qué se crearon cierto tipo de imágenes y no al cómo son. Esto no excluye que en cierto momento se estudien cuestiones de estilo o iconología, pero el eje metodológico no pretende ser éste. No basta con decir que el arte pasional del XVII utiliza el realismo pictórico como un medio, es imperativo advertir cuáles fueron los factores culturales e históricos que explican el por qué el uso de este medio: herencia medieval, influencia de literatura mística, piedad popular, ideas teológicas, etc.

Organización, objetivos e hipótesis

El balance que he realizado hasta el momento ha permitido vislumbrar cuáles son los ejes teóricos, historiográficos y prácticos del trabajo. En este apartado, y para concluir con esta introducción, quiero fijar los objetivos e hipótesis que atraviesan el desarrollo de la tesis doctoral y que condicionan la organización de ésta.

Como se ha podido notar en las páginas precedentes, el objetivo general no es otro que: *determinar la relación que se entabla entre la producción de imágenes devocionales sobre la Pasión en la España del XVII y diversos tipos de fuentes textuales - literatura mística, oratoria sagrada (sermones y retóricas) y tratados de arte - que tratan el mismo tema*. En todos los capítulos y procesos del trabajo busco tener presente este objetivo y, por ende, cada apartado gira alrededor de él.

En el primer capítulo pretendo realizar un brevísimo panorama de la situación religiosa de la España postridentina. Para esto me interesa observar de qué manera y en qué medida se consolidaron los postulados de Trento en el territorio hispánico. Lo que procuro es señalar el ‘marco institucional’ en el que se movieron las manifestaciones culturales que estudio en los capítulos siguientes. El objetivo que determina este capítulo es: *identificar el estado cultural, y en especial religioso, de la España del siglo XVII a partir del estudio de fuentes básicas como tratados sobre predicación y misiones, documentos tridentinos, Sínodos diocesanos, Concilios provinciales, visitas pastorales y fuentes inquisitoriales*.

En el segundo capítulo me centro en dos aspectos específicos de la religiosidad del momento: el funcionamiento de diversas devociones populares de la Pasión de Cristo y las implicaciones de la Eucaristía dentro del marco de la Reforma Católica. El objetivo que guía este capítulo es: *identificar las características de la cristología española en los siglos XVI y XVII*. De esta forma el lector puede empezar a vislumbrar el complejo cristocentrismo que mueve a la sociedad de la época.

En los capítulos tercero y cuarto, grueso del trabajo, me centro en el análisis de las fuentes textuales seleccionadas y en la relación de estas con la pintura devocional sobre la Pasión de Cristo. El capítulo tercero está dividido en tres apartados que corresponden a cada fuente textual. El capítulo cuarto los desarrollo en cuatro apartados que pretenden configurar de manera completa la producción y recepción de las pinturas teniendo en cuenta características sociales, artísticas e históricas. Tres son los objetivos que encausan ambos capítulos: 1). *Analizar cómo se configura la naturaleza de la imagen sagrada, principalmente la imagen de la Pasión, en las fuentes literarias*. 2). *Fijar características particulares del arte devocional sobre la Pasión en la España del siglo XVII, entendiéndolo como parte central de la cultura visual de la época*; 3).

Determinar la manera en la que el fiel responde a los distintos tipos de imágenes sobre la Pasión y cómo su respuesta condiciona la producción visual y textual del tema.

Por último, y como guía para el lector, quisiera anotar las cuatro hipótesis que procuro demostrar y que fundamentan el desarrollo del trabajo:

- Fuentes literarias que en principio no tienen porque afectar la elaboración visual de la época, determinan, condicionan y explican la producción de imágenes religiosas.
- El análisis de la recepción de la imagen religiosa, la forma en la que el fiel responde a ésta, es una herramienta válida que ofrece alternativas de estudio fructíferas para comprender de manera más completa la religiosidad española del siglo XVII y, en particular, su arte.
- La Pasión de Cristo en el arte español del siglo XVII responde a una continuidad estilística que nace durante el siglo XIV y se consolida a finales del siglo XVI.
- El arte religioso español del siglo XVII no se debe explicar solamente como consecuencia del pensamiento contrarreformista, incluso muchas de sus manifestaciones y prácticas contradicen los postulados tridentinos.

1. LA CONSOLIDACIÓN DE LA REFORMA CATÓLICA EN ESPAÑA

El impacto que tuvo el Concilio de Trento en España es indudable.³² Si bien es cierto que muchas de las reformas ya se habían empezado a gestar desde finales del siglo XV, e incluso desde antes, no se puede negar que los decretos tridentinos marcaron un antes y un después en la península ibérica.³³ Sin embargo, la consolidación de la Reforma Católica no se debe estudiar siguiendo una línea general y homogénea de funcionamiento, pues en el caso español está llena de matices y particularidades. Esto se debe, principalmente, a una religiosidad popular compleja y fuertemente arraigada que define los sistemas culturales en todos sus estamentos.³⁴ Por lo tanto, se debe tener presente que la situación religiosa en la España de la segunda mitad del siglo XVI y

³² Entre un amplio material bibliográfico, rescato los siguientes trabajos: MARÍN, T. “Primeras repercusiones tridentinas.” En *Hispania Sacra*, vol. 1, 1948, págs. 325-349. SARAVIA, C. “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes.” En *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*, T. 26, 1960, págs. 129-143. LLORCA, B. “Aceptación en España de los decretos del Concilio de Trento.” En *Estudios Eclesiásticos*, nº 150-151, 1964, págs. 341-360 y 459-482. GARCÍA CÁRCEL, R. “De la Reforma Protestante a la Reforma Católica. Reflexiones sobre una transición.” En *Manuscrits*, nº 16, 1998, págs. 39-63. FERNANDEZ TERRICABRAS, I. *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio Trento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

³³ Para profundizar en el estudio de fenómenos pretrentinos como antecedentes del Concilio de Trento y de la institucionalización de la Reforma Católica, véase: TAVARD, G.H. “The Catholic Reform in the Sixteenth Century.” En *Church History*, vol. 26, nº 3, 1957, págs. 275-288. El autor realiza un estado de la cuestión en donde pone énfasis en los estudios que se aproximan a la Reforma Católica a partir de sus antecedentes. Véase, también: CISTELLINI, A. *Figure della Riforma pretridentina*. Brescia: Morcelliana, 1979. Para un panorama del caso español: GARCÍA ORO, J. *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto ‘Isabel la Católica’ de Historia Eclesiástica, 1969. SAINZ RODRIGUEZ, P. *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid: Real Academia de España, 1979. VAN LENNEP, M. K. *La Historia de la Reforma en España en el siglo XVI*. Michigan: T.E.L.L., 1984. GUTIÉRREZ MARÍN, M. *Historia de la Reforma en España*. Barcelona: Producciones editoriales del noroeste, 1975. OLIN, J.C. *Catholic Reform: from Cardinal Ximenes to the Council of Trent. 1495-1563*. Nueva Cork: Fordham University Press, 1990.

³⁴ SALA BALUST, L. “Corrientes espirituales españolas en la época del Concilio de Trento.” En *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale*. Roma: Herder, 1965. Págs. 441-469. PINTA LLORENTE, M. *Aspectos históricos del sentimiento religioso en España*. Madrid: CSIC, 1961. CARO BAROJA, J. *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid: SARPE, 1985.

primera del XVII no solamente está marcada por los decretos tridentinos, sino también por un bagaje que condiciona el ser y sentir religioso.

La idea de este capítulo introductorio, más allá de crear el marco contextual para el desarrollo de la tesis, es resaltar la particular aplicación tridentina en España y la relación que tienen sus diversos ejes – ‘sistemas de disciplinamiento social’ - con la producción artística.³⁵

1.1. Sistemas de disciplinamiento social

La creación de mecanismos de control significó uno de los mayores cambios a nivel estructural que había vivido la Iglesia.³⁶ El reconocimiento de la existencia de un clero poco formado a nivel teológico y moral y, por ende, imposibilitado para transmitir al pueblo la doctrina y enseñarle comportamientos sociales, fue un excelente arranque para emprender con éxito la lucha frente a la ola protestante que a mediados del siglo XVI parecía no tener control.³⁷ La Iglesia entendió que la clave de su supervivencia como institución radicaba en la conservación de sus territorios. Las misiones, las visitas pastorales y la inquisición, entre otras, funcionaron como un escudo de protección

³⁵ Es importante mencionar el peso que tienen como fuentes documentales los decretos del Concilio y todos los textos que generó posteriormente. Estos forman un corpus central cuyo estudio y consideración es necesario para cualquier investigación que pretenda dar cuenta de la espiritualidad y manifestaciones artísticas de la época y el caso español no es la excepción. Para profundizar en este tema, véase: FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 54-70.

³⁶ Algunos estudios centrados en el caso español son: CRUZ, A. J. y PERRY, M. E. (eds.). *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis-Oxford: University of Minneapolis Press, 1992. PROSPERI, A. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Ed. Einaudi, 1996. CASCARDI, A.J. “The Subject of Control in Counter-reformation Spain.” En *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1997, págs. 105-131. CONTRERAS, J. “Procesos culturales hegemónicos: De religión y religiosidad. (Reflexión sobre el hecho religioso. La España del Antiguo Régimen).” En *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad para conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 329-350. PO-CHA HSIA, R. “Disciplina social y catolicismo en la Europa de los siglos XVI y XVII.” En *Manuscripts. Revista d’Historia Moderna*. -- Nº 25, (2007) -- págs. 29-43.

³⁷ Fue esta una de las razones de mayor peso para que se dispararan las reformas protestantes en diversos territorios europeos y también para que humanistas del peso de Erasmo centraran las bases para la reforma católica. Se puede decir, entonces, que la Iglesia Católica reconoció estas falencias ya puestas en evidencia y buscó remediarlas. Esto muestra el doble funcionamiento de la Reforma Católica: por un lado reforzar prácticas y doctrinas que rechazaban los protestantes, y por otro lado aceptar los errores que estos ya habían evidenciado e intentar corregirlos. Véase: FEBVRE, L. *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno*. Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985.

ideológica gracias a un continuo adoctrinamiento y control moral. Esto tenía como fin dificultar la penetración de ideas protestantes en los territorios católicos.

A medida que los decretos tridentinos se aprobaban por los territorios cristianos la práctica de sus mandatos empezó a hacerse efectiva. La Monarquía Española aceptó a cabalidad lo dictado en el Concilio y adoptó una política contrarreformista en sus territorios. La aprobación de los decretos llegó a un punto tan alto que Felipe II aseguró que serían seguidos como leyes.³⁸ Lentamente la institucionalización del aspecto religioso permeó todos los estratos culturales, políticos y sociales.

El propósito de los siguientes apartados es caracterizar específica y brevemente los sistemas de disciplinamiento social o mecanismos de control que considero más importantes. Buscaré, en la medida de lo posible, relacionar cada fenómeno con la producción artística, teniendo en cuenta, claro está, que ésta también funcionó como un mecanismo de control.

1.1.1. Construcción de una estructura vertical y jerarquizada.

Uno de los principios que definió la cultura española postridentina fue la relación que creó la Iglesia y la Monarquía con el pueblo. Radicalmente opuestos al igualitarismo y la horizontalidad, los dos poderes centrales de la sociedad buscaron configurarse dentro de una estructura vertical en donde cada persona cumplía un rol que determinaba un

³⁸ Es necesario recordar el ímpetu con el que el emperador Carlos V buscó la unión de toda Europa bajo unos principios católicos inquebrantables. Su sucesor Felipe II, con una espiritualidad y fervor religioso altísimo, continuó con los principios impuestos por su padre y se encargó de hacer que la corona velara por el cumplimiento de los decretos tridentinos. El Rey no sólo controló el proceso de aplicación del Concilio de Trento (la manifestación más clara de este ímpetu se ve en los concilios provinciales de 1564-1566), sino que también influyó enormemente en el desarrollo del propio Concilio. Tal era el peso de su figura que Ignasi Fernández Terricabras, comentando la correspondencia entre el papa Pío IV y Felipe II, afirma: “Esta declaración nos sirve para ilustrar un paso más en la exaltación, tan política como propagandística, de la misión religiosa del monarca. Felipe II no es sólo el protector de la Cristiandad, sino, sobre todo, su único protector. En esto radica su grandeza y honor: cuando todos han abandonado a la Santa Sede, él sigue arriesgando su poder en defensa de la religión.” FERNANDEZ TERRICABRAS, I. (2000), *op. cit.*, pág. 93.

statu quo de dominadores y dominados.³⁹ En ambos casos, la religión fue el marco en el cual se sustentó la legalidad del sistema estratificado. La teología sirvió como sustrato ideológico y los individuos se vieron envueltos por un conjunto de valores que prontamente determinaron sus existencias. Rápidamente se crearon o fortalecieron agentes de control que aseguraban la permanencia de la estructura castigando cualquier disidencia, el caso más obvio fue la Inquisición.

Pero para que este sistema tuviera sentido ideológico y durabilidad, también era necesario reforzar las ordenaciones escalonadas dentro de los mismo centros de poder. Es así como la Iglesia, por ejemplo, empieza a trazar claras líneas jerárquicas dentro de su fuero interno.⁴⁰ Si bien es cierto que esto no significaba novedad alguna, pues la Iglesia siempre se había estructurado siguiendo un modelo vertical, lo que sí representó un cambio fundamental fue el valor que se le otorgó al grado de incidencia que debían tener los miembros más importantes para con el grueso de la sociedad. Un ejemplo claro son las visitas pastorales, práctica central de la Iglesia postridentina en donde un ente de autoridad, el Obispo, participaba de lleno en la revisión y corrección del estado

³⁹ José Antonio Maravall fue uno de los autores que mejor supo llamar la atención sobre este punto. Según él, la cultura del barroco se debe definir, entre otros aspectos, por ser una cultura dirigida por centros de poder y cuyo efecto más notorio es el de crear un sistema social y político inamovible. Si bien es cierto que Maravall no le da mayor importancia a la religión dentro de su estudio, aspecto por lo que otros autores lo critican fuertemente, su concepción de la cultura de estos siglos recae sobre el peso que le otorga a la verticalidad de la estructura y a sus implicaciones en todos los ámbitos de funcionamiento. MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2002, págs. 107-142.

Otro acercamiento que considero interesante, es la interpretación que hace Michel Foucault de *Las Meninas* en el primer capítulo de su libro *Las palabras y las cosas*. Dentro de lo que el pensador francés llama 'arqueología del saber', concibe la pintura de Velázquez como un ejemplo perfecto de la episteme de la época. Para Foucault, por medio del juego de miradas que se crea entre el espectador y los personajes del cuadro, se pone de manifiesto la ordenación estratificada de la sociedad y su validación divina. Llega a esta conclusión, al afirmar que todas las miradas convergen en la figura de los reyes lo cual los convierte en el centro del mundo, pero su presencia no es posible sin la luz que entra al cuarto, la cual simbolizaría a la divinidad. FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. : una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2007, págs. 13-25.

⁴⁰ En la sesión XXIII del Concilio de Trento, celebrada el 15 de julio de 1563, se especifica con claridad este punto y se llama a todos los integrantes de la Iglesia a que cumplan con los estamentos jerárquicos. En el capítulo IV, "De la jerarquía eclesiástica y de la ordenación", se afirma lo siguiente: "Enseña además el santo Concilio, que para la ordenación de los Obispos, de los sacerdotes, y demás órdenes, no se requiere el consentimiento, ni la vocación, ni autoridad del pueblo, ni de ninguna potestad secular, ni magistrado, de modo que sin ella queden nulas las órdenes; antes por el contrario decreta, que todos los que destinados e instituidos sólo por el pueblo, o potestad secular, o magistrado, ascienden a ejercer estos ministerios, y los que se los arrojan por su propia temeridad, no se deben estimar por ministros de la Iglesia, sino por rateros y ladrones que no han entrado por la puerta." Esta cita demuestra el interés de la Iglesia por cerrarse como institución y definir desde dentro su estratificación. Véase: *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Biblioteca electrónica cristiana. <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11.1.1> (Consultado el 15 de mayo de 2013).

espiritual del pueblo y los clérigos, lo cual implicaba un mayor control sobre todos los individuos de la sociedad y, por consiguiente, aseguraba se mantuviera la estructura de poder. Esto es algo que se puede ver desde una óptica general en el marco de la Europa católica, pero en el caso español cobra mucha fuerza gracias al ímpetu de la Iglesia y la Corona.

Ambos centros de poder se validaban utilizando medios colmados de una retórica muy bien definida. Esta retórica se basaba en el principio de la persuasión, eje en el cual giró la gran mayoría de manifestaciones mediáticas. Su objetivo no era otro que manipular al pueblo manteniéndolo inmerso en una red de valores inamovibles. Para que lo anterior tuviera éxito era necesaria la comunión entre Estado e Iglesia, un aspecto particularmente interesante en el caso español, ya que juntos sostenían mejor la ideología que guiaba los sistemas político, económico y social.⁴¹

Tal vez, el mejor ejemplo de esta unión entre ambas autoridades se encuentra en la oratoria sagrada. En un excelente análisis e interpretación del grado de incidencia que tuvo la Iglesia española en los asuntos del Estado, Fernando Negredo del Cerro reconstruye el privilegio del que gozaron los predicadores de la corte durante el reinado de Felipe IV. Según este autor, los sermones se convirtieron en el medio por el cual el mensaje eclesiástico intervino en el devenir político de la corona respaldando o rechazando ciertas prácticas y acciones.⁴² En este sentido, la injerencia del discurso eclesiástico dentro de los asuntos de Estado es un reflejo de cómo la religión, usando vastísimos frentes, moldeó los comportamientos y conciencias de las personas. Es interesante observar, por ejemplo, cómo durante la primera mitad del siglo XVII se empezaron a predicar en ambientes cortesanos sermones que trataban sobre el desagravio a Cristo a raíz de ataques de judíos conversos, musulmanes o protestantes a imágenes o estatuas de Cristo crucificado. Detrás de los argumentos religiosos y

⁴¹ La estrecha relación entre Corona e Iglesia no implicó una comunión entre la política española y la Iglesia romana. Recordemos que la Iglesia española se distanció en muchos aspectos de la Iglesia romana y que esto significó una autonomía parcial en su funcionamiento. Por lo tanto, el vínculo entre Iglesia y Estado en la España de estos siglos se debe entender bajo un contexto local, es decir, la unión profunda es entre Iglesia Española y Corona. Véase: QUINTIN ALDENA, A.L. "Iglesia y Estado en la España del siglo XVII." En *Miscelanea de Comillas*, nº 36, 1961, págs. 151-194. FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. "Iglesia y configuración del poder en la Monarquía Católica (siglos XV-XVII)." En *Etat et eglise dans la genese de l'etat moderne*. Madrid: Biblioteca de la Casa de Velázquez, 1986, págs. 209-216. RAWLINGS, H. *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*. Nueva York: Palgrave, 2002.

⁴² NEGREDO DEL CERRO (2001), *op. cit.*

teológicos de estas predicaciones, se hallaba una preocupación política: legitimar la expulsión judía del territorio hispánico.

Por otro lado, las artes plásticas también sirvieron de soporte para que la estructura vertical se mantuviera. Actualmente resulta redundante hablar sobre la importancia que tuvo lo visual en la España de los siglos XVI y XVII, algo que se puede extender a toda la Europa Católica. El valor que se le otorgó al sentido de la vista como principal puerta de entrada para las verdades doctrinales, se manifestó en la promoción por parte de los centros de poder de todo tipo de objeto visual. Basta mencionar que la mayoría del material artístico que se creó en la época fue de tema religioso y que la Iglesia y la corte fueron los dos grandes mecenas que acapararon casi el total de la producción. Cabe recordar que no solamente estamos hablando de pinturas o estatuas colocadas en Iglesias o calles, sino que la consolidación de la imprenta permitió que muchas imágenes, en forma de estampas, llegaran al grueso de la población.⁴³ Cada orden religiosa, por ejemplo, configuró y distribuyó estampas con las iconografías de sus santos fundadores que no sólo sustentaban sus órdenes sino que al mismo tiempo mantenían la estructura jerárquica creada por la Iglesia y el Estado.⁴⁴

La figura de Cristo fue fundamental en todo este proceso, ya que en muchas de estas iconografías la imagen de Cristo es un ente activo que interviene en la vida de los santos o los reyes. Esto no solamente valida el poder de la Iglesia y la Corona en el mundo, sino que incita al pueblo a pensar que siendo fiel tanto a los santos, Iglesia, como el Rey, Estado, se llega al camino de la salvación pues ellos son un puente a Cristo. Lo anterior fortaleció o, mejor, revitalizó un cristocentrismo que ya para la segunda mitad del siglo XVI tenía unas características muy bien definidas.

Por último, quiero mencionar brevemente la importancia que tuvieron otras manifestaciones culturales y artísticas para el sostén de la estructura. Me refiero al

⁴³ PORTÚS, J. “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (testimonios literarios).” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 45, 1990, págs. 225-246. PORTÚS, J y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria, 1998.

⁴⁴ Cabe recordar la importancia que se le otorgó a la canonización de nuevos santos, ya que significó un intento por legitimar su culto y atacar las críticas y disidencias protestantes. La proliferación de imágenes de santos implicó, por lo tanto, unificaciones iconográficas para evitar desviaciones y usos supersticiosos.

teatro, fiestas y arquitecturas efímeras que se realizaron en la época.⁴⁵ De lo mucho que se ha estudiado al respecto, quisiera resaltar la teoría de Emilio Orozco cuando afirma que la sociedad Española del siglo XVII estuvo completamente teatralizada. Para este autor, el teatro permeó todos los niveles vitales de las personas y se convirtió en el trasfondo de cualquier manifestación cultural.⁴⁶ Las prácticas religiosas - procesiones, oratoria sagrada, fiestas, entre otras – hicieron uso de elementos dramáticos y escénicos que adoptaron del teatro. Ahora bien, lo importante de esta teoría para lo que aquí estamos sosteniendo es que por medio de la dramatización también se ayudaba a conformar y respaldar el status quo, ya que se mostraba al pueblo que la sociedad se configuraba a partir de roles que se debían seguir en el diario vivir. Si bien es cierto que durante las fiestas o el teatro popular estos roles se volteaban momentáneamente, algo que viene de la idea de carnaval medieval⁴⁷, siempre se recordaba que al igual que en el teatro la vida era un escenario en el que las personas cumplían el papel que les tocó vivir.⁴⁸

1.1.2. De los concilios provinciales y sínodos diocesanos a las visitas pastorales.

⁴⁵ Véase: LLEÓ CAÑAL, V. *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Fundación FOCUS, 1975. MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 50-85. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Teatro y espacio sacro en el Barroco”. En BORQUE, DÍEZ, J.M. *Espacios teatrales del Barroco español*. Kassel: Edition Reichenberg, 1991, págs. 101-121. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2001, págs. 161-186.

⁴⁶ En su libro, *Introducción al Barroco*, Orozco afirma lo siguiente: “Precisamente el Barroco marca el punto extremo de una general tendencia a lo visual y concretamente pictórico, no sólo de las otras artes plásticas, sino de las demás artes, incluida la música. Esa importancia de lo visual, y unido a ella, esa tendencia de las artes a invadir el campo de las otras, explica y fundamenta psicológica y estéticamente –junto con otras poderosas razones sociales- la extraordinaria importancia y esencial valor del que se ha llamado *protoarte* en el Barroco, esto es, del teatro, como verdadera síntesis – e ideal de un colectivismo estético- pero centrada en lo visual – pues la esencia del teatro residirá antes en el diálogo en lo visual- e influyendo en las demás artes e incluso en la vida que, como aquellas, se teatralizará en todos los aspectos colectivos e individuales, públicos e íntimos o de conducta personal.” OROZCO, E. *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1988, pág. 27. Para profundizar en las teorías del autor, véase: OROZCO, E. *Teatro y teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969. “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante.” En *CILH*, vol. 2, nº 3, 1980, págs. 171-188.

⁴⁷ BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

⁴⁸ Esto se encuentra perfectamente ejemplificado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca y, sobre todo, en la obra *El gran teatro del mundo*.

Los sínodos diocesanos y concilios provinciales fueron eventos determinantes en la aplicación del Concilio de Trento en territorio hispánico. A pesar de que los decretos tridentinos son diáfanos en sus proposiciones, su puesta en práctica dependía de las particularidades y estado religioso de cada diócesis. En este sentido, no sólo hubo una adaptación de Trento a las necesidades sino que en algunos casos también existieron aportes que resultarían fundamentales para la Reforma.

Por mandato papal, los concilios provinciales debían realizarse de manera periódica y al Obispo le correspondía su dirección y buen término. La insistencia en que se celebrara regularmente respondía a la necesidad de mantener un control constante sobre los fieles. Sin embargo, no se pudieron celebrar con la asiduidad que se pretendía, ya que para que se llevaran a cabo era necesaria la aprobación del Rey lo cual complicaba la logística. El necesario asentimiento real no fue el único obstáculo. Los constantes alegatos de órdenes religiosas con respecto a dispensas en diversos temas correspondientes a la práctica de sus deberes, alegatos que solían contar con la aprobación de Roma, fueron otra traba que redujo de manera considerable la realización de estos concilios.⁴⁹

Para suplir esta ausencia de concilios y no permitirse un abandono a los fieles, los obispos prefirieron explotar al máximo los sínodos diocesanos. Estos sirvieron de complemento a los concilios provinciales y se debían realizar una vez cada tres años. No se necesitaba de tanta parafernalia para su desarrollo y, por ende, los obispos pudieron sacar mayor provecho de ellos.⁵⁰ Básicamente, el sínodo se puede describir como un encuentro entre el Obispo y el clero de la diócesis en el cual se trataban temas correspondientes a las necesidades, problemas y avances del clero y el pueblo.⁵¹ El sentido bajo el cual se configuró esta práctica resultó muy beneficioso para la efectiva aplicación de las reformas, ya que le brindó al Obispo una cercanía con la realidad de su diócesis que no le daban los concilios. Por otro lado, y desde la perspectiva del historiador, los sínodos representan documentos valiosísimos, puesto que son testimonios directos del estado religioso real de los diferentes territorios y de sus

⁴⁹ Para profundizar en el tema y ver algunos ejemplos, véase: FERNÁNDEZ COLLADO, A. "Los Concilios Provinciales toledanos del siglo XVI y su temática reformadora." En *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, págs. 135-148. FERNÁNDEZ TERRICABRAS (2000), *op. cit.*, págs. 124 y ss. FRANCO (2007), *op. cit.*, págs. 70-79.

⁵⁰ Según Borja Franco Llopis, entre 1564 y 1598 se celebraron 128 sínodos en el territorio hispánico, cifra bastante elevada en comparación con los concilios provinciales. *Ibid.*, pág. 72.

⁵¹ SARAIVA (1960), *op. cit.*, págs. 135-137.

correspondientes reformas. Dentro de este marco de funcionamiento, el arte religioso fue un tema que hizo parte de los sínodos y, por consiguiente, su estudio ayuda a indicar la incidencia que tiene la Iglesia en la producción y recepción artística a niveles locales.⁵²

No obstante, este propósito de intervención en el que quiso enfatizar el Concilio de Trento y que en el territorio hispánico estuvo muy bien aplicado, necesitaba de una buena labor de campo que le diera un peso funcional a las reformas. Fueron las visitas pastorales las prácticas que se encargaron, precisamente, de llevar a un terreno de contacto más directo la aplicación de las reformas particulares de cada diócesis.⁵³ Al ser el Obispo quien debía realizar la visita, la interacción que se creó entre el sentir religioso del pueblo y la intención reformadora de cada Obispo fue riquísima.⁵⁴ Las visitas pastorales son uno de los documentos más importantes para comprender a profundidad el estado religioso y social de cada diócesis y la ideología de su respectivo Obispo. Esto, por un lado, indica su valor sociológico al ser testimonios de prácticas religiosas locales y, por otro lado, demuestra la importancia y grado de incidencia que tuvo la oficialidad o institución religiosa, representada en la figura del Obispo, en el

⁵² Algunos ejemplos del provecho que han sacado historiadores del arte a estas fuentes: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco." En *Studies in the history of Art. Vol. XII*. Washington: National Gallery: 1984, págs. 153-158. MARTÍNEZ BURGOS (1990), *op. cit.* UGALDE GOROSTIZA, A.I. "Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco." En *Cuadernos de Arte e iconografía*, T. VI, n° 12, 1993, págs. 232-240. NADAL INIESTA, J. "Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII: la reforma de la Catedral." En *La Multiculturalidad en las Artes y la Arquitectura*. Tomo II. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart ediciones y gobierno de Canarias, 2006.

⁵³ Actualmente existe un considerable número de estudios dedicados al análisis e interpretación de estas fuentes históricas. El énfasis por entender el Concilio de Trento a partir de sus ramas de funcionamiento y aplicación y, así, llegar a una mejor comprensión del estado espiritual de contextos geográficos específicos en relación con la ortodoxia institucional, ha llevado a que se valoren las visitas pastorales como fuentes fundamentales. Dentro de estos estudios, resalto: ROSA, G de. "Le registazione delle visite pastorali e la loro utilizzazione come fonte storica." En *Archiva Ecclesiae*. Roma: Associazione Archivistica Ecclesiae, 1979-1980, págs. 27-56. CÁRCEL ORTÍ, M.M. "Hacia un inventario de visitas pastorales en España de los siglos XVI-XX." En *Memoria Ecclesiae*, n° 15, 1999, págs. 9-135. SABORIT BADENES, P. "Las visitas pastorales; mentalidad y costumbre." En *Memoria Ecclesiae*, n° 15, 1999, págs. 341-373. SOLÁ COLOMER, J. *La Reforma Católica a la Muntanya Catalana: Els Bisbets de Girona i Vic (1587-1800)*. Girona: Associació d'Historia Rural de les Comarques Gironines; Centre de Recerca d'Historia Rural de la Universitat de Girona y Documenta Universitaria, 2008, págs. 11-105.

⁵⁴ Véase: GARCÍA, I. M "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista." En *Memoria Ecclesia*, n° 14, 1999, págs. 347-404.

desarrollo de estas prácticas o devociones colectivas.⁵⁵ Pero, ¿cuál era la organización y cuáles los objetivos principales de estas visitas?

El marco del adoctrinamiento en los territorios de la corona española se puede dividir en mecanismos particulares que están estrechamente interrelacionados. Cada uno tendrá agentes centrales de regulación que determinan su funcionamiento y objetivo. Como ya mencioné, en el caso de las visitas pastorales la figura del Obispo será el eje central en el que recae el cumplimiento de los postulados tridentinos. El Obispo visitaba su diócesis una vez cada tres años (en promedio) y controlaba el estado material y espiritual de los clérigos y parroquianos. La “*visitatio rerum*” (visita de las cosas) y la “*visitatio hominum*” (visita de personas) configuraban la base del trabajo del Obispo. La activación constante del Concilio de Trento encontró su soporte en la visita pastoral, puesto que era el instrumento que regulaba la célula básica de la Contrarreforma, la parroquia.⁵⁶ La periodicidad que se exigió es, tal vez, el cambio más importante que se introdujo en el Concilio de Trento con respecto a la anterior normativa de las visitas pastorales⁵⁷, ya que denota la importancia que se le otorgó al control constante. Si bien estas visitas tenían la finalidad de controlar y regular el buen funcionamiento de la vida religiosa, esto no implicaba que los Obispos se limitasen a esta labor.⁵⁸

Aparte de la inspección, los obispos ofrecían una misa en donde predicaban sermones que eran de gran acogida por parte de los fieles. Estos sermones, sin duda, tenían la finalidad de adoctrinar a la población. Los sermones no eran los únicos mecanismos de adoctrinamiento durante la visita. El Obispo debía dedicar un largo periodo a las entrevistas o interrogatorios a los fieles. Este contacto directo e íntimo significaba

⁵⁵ CÁRCEL ORTÍ, (1999), *op.cit.*, pág. 10. GARCÍA HOURCADE, J. J Y IRIGOYEN LOPEZ, M.A. “Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de la Iglesia en la Edad Moderna.” En *Anuario de la Historia de la Iglesia*, vol. 15, 2006, págs. 293-301. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 88-97.

⁵⁶ MARTÍN RIEGO (1999), *op.cit.*, pág. 170.

⁵⁷ Es importante aclarar que las visitas pastorales se remontan a la Edad Media. En los siglos XI y XII disminuyen considerablemente, pero en el siglo XIII hay un auge que ve su punto más alto a mediados del siglo XIV.

⁵⁸ Para ver el apartado del Concilio de Trento que habla sobre las visitas pastorales, véase el capítulo 3 del decreto sobre la Reforma de Cardenales y Obispos, Sesión XXIV. En el decreto se afirma que el fin principal de la visita es: “introducir la doctrina sana y católica, y expeler las herejías; promover las buenas costumbres y corregir las malas; inflamar al pueblo con exhortaciones y consejos a la religión, paz e inocencia, y arreglar todas las demás cosas en utilidad de los fieles, según la prudencia de los Visitadores, y como proporcionen el lugar, el tiempo y las circunstancias.” *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Biblioteca electrónica cristiana. <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11.1.1> (Consultado el 15 de mayo de 2013).

conocer con hondura y totalidad el estado espiritual de los feligreses, pero también implicaba un adoctrinamiento cultural y político. El Obispo se convertía en una figura que representaba una autoridad incalculable, porque bajo él recaía la resolución de cualquier problema y aspecto que aquejara a la sociedad, desde las querellas más nimias hasta los grandes conflictos que afectaban a la diócesis. Por este motivo no se puede reducir la visita pastoral y el papel del Obispo a una única función, pues ambos tuvieron una multiplicidad de objetivos que determinaron la compleja vida cultural y religiosa de los siglos XVI y XVII.⁵⁹

En suma, el Obispo representaba el poder divino, regulaba la legalidad, servía de educador y encaminaba el adoctrinamiento religioso y político. Esta imagen de poder se ve perfectamente ejemplificada en la acogida que los clérigos de las parroquias le ofrecían. Era recibido en una procesión que inmediatamente condicionaba a la población. Los curas se vestían de una forma específica y con cruces e imágenes en las manos dirigían al Obispo al púlpito de la parroquia. Este recorrido iba acompañado por cantos, el sonido de la campana y olor de incienso. Toda esta maraña de elementos atractivos a los sentidos configuraba un aparato multisensorial que llamaba a la devoción de los fieles y los conducía a un estado vulnerable para el adoctrinamiento. Pero más allá de la creación de un sistema complejo de adoctrinamiento, como si ocurrió con las misiones, lo que se buscaba era darle trascendencia a la visita pastoral y ubicar al Obispo en un lugar privilegiado que legitimaba su total inclusión dentro de todos los niveles de la sociedad.

Habiendo esbozado un panorama general del funcionamiento y significado de las tres prácticas o mecanismos de control, se puede afirmar que se cimentaron sobre un principio de complementariedad. La Iglesia comprendió que la unión de estas tres funciones de los obispos era el mejor medio para llevar a buen puerto las reformas. Para observar esto en un caso específico de intervención religiosa y cultural, me detendré en analizar brevemente el papel que tuvo el arte dentro de este sistema de disciplinamiento,

⁵⁹ Crescencio Saravia es uno de los autores que puso gran énfasis en este aspecto. Para él, la figura del Obispo se debe entender no solamente como un ente supervisor sino como un agente activo que interviene en diversos aspectos de la sociedad como la reforma de las costumbres, la corrección de los abusos, el arreglo de las controversias y para conservar e introducir la uniformidad de la disciplina. SARAVIA (1960), *op.cit.*, págs. 131-134.

o mejor, la manera como los obispos influyeron en la red de producción y consumo artístico.

La primera noticia que se debe tener en cuenta es un concilio provincial llevado a cabo en Toledo en el año de 1536 y convocado por el Cardenal Tavera. Este concilio es considerado por algunos especialistas como el pedestal institucional de las transformaciones sociales y religiosos que se iban a vivir en territorio hispánico a lo largo del siglo XVI.⁶⁰ La fecha ya da indicios de su relevancia, pues como se habrá notado es anterior al Concilio de Trento, aspecto que demuestra, una vez más, que la Reforma católica es un proceso extendido en el tiempo y que no comienza con Trento. Visto desde una perspectiva histórica, el punto clave de este concilio es el cambio de enfoque que tuvo la postura oficial frente al arte y el tono que utilizó.

Que no se pinten imágenes sin que sea examinada la pintura por nuestros vicarios o visitadores ni se atavien en el altar deshonestamente o cuando se sacaren en las procesiones. Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que sean causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes que en las personas simples suelen causar errores como son abusiones de pinturas e indecencias de imágenes. Instituímos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinan si convienen que se pinten allí, y mandamos que las historias que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas las hagan quitar y pongan en su lugar otras como convenga la devoción...⁶¹

El interés no está puesto únicamente en determinar o regular formulaciones plásticas y formales, existe un afán por intervenir e intentar modificar el comportamiento que tenían los fieles frente a la imagen sagrada.⁶² La regulación es válida en el sentido que se entiende que las imágenes sagradas crean significación cuando entran en contacto con el fiel. Esto es algo que considero fundamental para el desarrollo del arte

⁶⁰ Desde el campo de la historia del arte, quien mejor ha trabajado la importancia de este concilio como un antecedente de la postura que asumió el Concilio de Trento es Palma Martínez-Burgos. Véase: MARTÍNEZ-BURGOS, P. "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536." En *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, págs. 285-299. También hace referencia a éste en su libro ya citado: *Ídolos e imágenes...* [MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op.cit.*, págs. 64-69] y en su artículo "El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma." En *Boletín de arte*, n° 24, 2003, págs. 13-34.

Otro autor que trabaja la importancia de este concilio, si bien no se enfoca en el terreno artístico, es FERNÁNDEZ COLLADO (1997), *op.cit.*, págs. 135-148.

⁶¹ Citado por MARTÍNEZ-BURGOS (1997), *op.cit.*, pág. 289.

⁶² *Ibid.*, pág. 299.

devocional en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, pues demuestra que la preocupación del sector dominante por la manera cómo las imágenes eran recibidas fue algo constante y determinante en el momento de consolidar las reformas. Otro tema es evaluar si esta posición oficial llegó a cambiar la relación del fiel con la imagen sagrada y qué tanto influyó en un cambio de estilo pictórico o, si por el contrario, fueron las prácticas de los fieles las que incidieron en la religiosidad oficial.

Siguiendo esta misma tónica, a lo largo del siglo XVI se llevaron a cabo otros concilios que fueron igualmente insistentes en la idea de intervenir en la producción artística para evitar desviaciones en el pueblo.⁶³ Si bien el tema central radicó en no permitir que las personas aprendiesen mal la doctrina por culpa de las pinturas o esculturas, más cuando éstas significaban su principal medio de acercamiento a las escrituras y demás verdades católicas, detrás de esta preocupación también se hallaba un tema de teología de la imagen y de cómo el fiel debía enfrentarse a ésta.

Por otro lado, también existió un interés por ampliar las bases que dio Trento en su escueto decreto sobre las imágenes. En este sentido, por ejemplo, se profundizó en el concepto del *decoro* y se enriqueció su definición y aplicación a las artes.⁶⁴ No quiero profundizar en la complejidad que significa comprender a cabalidad el peso de este concepto, ya que es un tema que estudiaré más adelante, pero es importante mencionar su importancia dentro de los concilios y sínodos, y remarcar que su uso e interpretación fue un vehículo que les permitió a los obispos acercarse al problema de la imagen sagrada y su relación con el fiel.

De igual manera que los concilios provinciales, los sínodos diocesanos buscaron controlar los abusos en la producción de imágenes sagradas. Al ser más asiduos y

⁶³ Tal vez Toledo, Sevilla y Valencia sean los lugares en donde se puede ver con gran claridad el inmenso poder ejercido por los Obispos y cómo sus ideas intervinieron de manera directa en las reformas que vivieron estos territorios y que en gran medida se extendieron por el resto del territorio hispánico.

⁶⁴ En el caso valenciano se puede ver el ejemplo estudiado por Francisco de Borja Franco, Concilio Provincial de Valencia de 1565, y el análisis que hace del concepto del decoro. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 72-76. Este es un tema que también menciona Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos refiriéndose a Sevilla. Al analizar los 'retratos a la divina' de Zurbarán, cita un sínodo provincial realizado en esta ciudad en el año de 1604 en el cual el arzobispo don Fernando Niño de Guevara llamaba la atención sobre el uso de representar santas con vestidos de época, pues esto faltaba al decoro y no tenía correspondencia histórica. Véase: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán." En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, n° 4, 1989, pág. 97.

específicos, pudieron enfocarse en problemas de tinte más local. Sin embargo, en términos generales la postura ideológica representada en estos no cambiaba, y no tenía por qué hacerlo, con respecto a las ideas de los Concilios provinciales y del propio Trento. Simplemente, existió una obligación por adaptar estas ideas generales a casos específicos. Como ya han hecho notar algunos autores, el estudio de estas fuentes demuestra cada vez con mayor ahínco que es imposible reconstruir el estado real del arte religioso de estos siglos sino se tienen en cuenta todos los motores que generaban su movimiento.⁶⁵

Por último, las visitas pastorales también entran dentro de este marco de funcionamiento y se configuran bajo las mismas ideas que he esbozado. La “*visitatio rerum*” constituía un verdadero control frente a todo tipo de objeto que estuviera en la diócesis, incluyendo las imágenes religiosas, lo cual permite afirmar que las visitas pastorales también tuvieron una incidencia determinante en desarrollo artístico español de los siglos XVI y XVII. Los obispos se fijaban, sobre todo, en que las imágenes cumplieran con el “*decorum*” que exigía el Concilio de Trento. En una misma Iglesia se podían encontrar obras de alta calidad, pero, sobre todo, abundaban las realizadas por pintores o carpinteros de un nivel artesanal y que se adaptaban a un mercado menos exigente. En este sentido, los obispos debían estar siempre pendientes de que los artistas hubieran respetado la postura tridentina con respecto a la producción de las imágenes. En algunas actas de las visitas se puede observar con claridad la importancia que otorgaban a las obras de arte que veían y como, en algunos casos, decidían eliminar o cambiar de posición algún retablo o cuadro.⁶⁶ Por consiguiente, las visitas pastorales incidieron en la producción artística religiosa en el sentido que determinaron y regularon su aparición en las Iglesias.

⁶⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1984), *op.cit.*, págs. 153-156.

⁶⁶ Para profundizar en la relación entre arte y visitas pastorales, véase: SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la Iglesia.” En *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, págs. 411-450. Es un estudio muy completo en donde da razón de algunas prácticas por medio del estudio de las actas de algunas visitas pastorales. Con respecto a qué era lo que evaluaba el Obispo en términos de material artístico, dice: “De las actas podemos sacar aspectos directamente relacionados al estudio de la historia del arte, como: la estructura y disposición de los templos; la remodelación y acercamiento de los espacios arquitectónicos; datación y estilo de las obras; programas iconográficos desarrollados en retablos, imágenes, sillerías de coro pinturas...; artes suntuarias: vitrales, azulejería, orfebrería, rejería, ornamentos...; patrimonio musical; archivo documental; datos para la biografía activa de los artistas; mecenazgo; obras desaparecidas.” (415-416). Como se puede ver es un repertorio muy grande, lo cual implica el ardua labor que debía seguir cada Obispo.

En suma, se puede observar de qué manera estas tres prácticas hacen parte de un sistema de disciplinamiento social que se fundamenta en la consolidación, regularización, evaluación y puesta en práctica de una serie de reformas que reflejan la ideología de la Iglesia decretada en Trento. Es claro, por ende, que son un referente del comportamiento social y religioso de la sociedad española del momento y que su estudio es esencial para entender el desarrollo y cambios que tuvo el arte sagrado en este momento. Sin embargo, y esto será una idea que se planteará constantemente en esta tesis, estos mecanismos de control oficial no siempre representan la realidad de la situación artística y las ideas que promueven.

1.1.3. La predicación dentro de la misión postridentina.

Al hablar de la predicación y de las misiones después del Concilio de Trento es imposible dejar de reconocer una serie de epítetos que definen con precisión los ejes de su funcionamiento: disciplinamiento social, persuasión y conversión; las tres bases sobre las cuales se construyó un complejo sistema de acción.⁶⁷ Conocer los modos en que se llevó a cabo es primordial para comprender la sociedad hispánica del siglo XVII en relación con la religión. Ahora bien, lo importante dentro del desarrollo del presente trabajo es analizar la manera como las misiones, gracias a herramientas como la predicación, lograron ser parte fundamental del proceso de disciplinamiento social que he venido trazando.⁶⁸ Por consiguiente, este apartado no es más que un intento por comprender las misiones en su contexto específico de funcionamiento y el papel que juega la oratoria sagrada dentro de este mecanismo.

⁶⁷ Al respecto véase: PALOMO, F. “‘Disciplina christiana’. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna.” En *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 18, 1997, págs. 119-138. RICO CALLADO, F.L. “Conversión y persuasión en el Barroco: propuestas para el estudio de las misiones interiores en la España postridentina.” En *Studia Histórica: Historia Moderna*, vol. 24, (2002), págs. 363-386.

⁶⁸ CHATELLIER, L. *The Religion of the poor: rural missions in Europe and the formation of modern Catholicism, c. 1500-1800* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ORLANDI, G. “La missione popolare: strutture e contenuti.” En MARTINA, G. y DOVERE, U (eds.). *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinque e Settecento*. Nápoles: Dehoniane, 1996, págs. 503-535.

Antes de entrar de lleno en la descripción y análisis del funcionamiento, es importante definir el contexto geográfico y temporal de las misiones; para lo cual es necesario explicar el concepto de “indias interiores”, “indias de aquí” u “otras indias”, pues estas denominaciones brindan claves para el entendimiento de éstas. Adriano Prosperi afirma que el término fue utilizado por primera vez en el ámbito de las misiones jesuitas a mediados del siglo XVI y que el primero en utilizarlo fue el padre misionero Cristóforo Rodríguez al referirse a la dificultad de evangelizar a los moriscos en territorio hispano.⁶⁹ Así mismo, William Christian Jr. dice que son las diversas excursiones de los misioneros jesuitas dentro de las montañas de Galicia y Cantabria en la segunda mitad del siglo XVI la causa por la que los curas encuentran zonas comparables a los territorios americanos.⁷⁰ Por la manera en que se referían a las personas que habitaban estos lugares resulta evidente la gran sorpresa que significó hallar estos pueblos completamente aislados.⁷¹ Las “indias interiores” representaban, entonces, un reto para los misioneros y el lugar propicio para predicar.

Concientizarse de la existencia de territorios dentro de la Corona Española aislados tanto geográfica como ideológicamente, implicó que la predicación se acoplara a las condiciones haciendo de esta un producto maleable.⁷² Es claro que la forma de predicar en la corte se distanció enormemente de la manera como se hizo en un pueblo de la montaña. Los sermones, en este sentido, como materia prima de la predicación se diversificaron. Pero lo que realmente significó un cambio fue la creación de instrucciones y tratados⁷³ para las misiones. Estos libros nacieron de la necesidad por sistematizar una actividad que cada vez iba teniendo mayor importancia para la Iglesia y la Monarquía. Esto hizo que los métodos que se utilizaban en el adoctrinamiento de los

⁶⁹ PROSPERI, A. “El misionero.” En VILLARI, R. *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. pág. 226.

⁷⁰ CHRISTIAN JR (1991), *op. cit.*, pág. 217.

⁷¹ Por ejemplo: “Donde los campesinos eran poco mejores que paganos”. *Ibid.*, pág. 217.

⁷² CARO BAROJA (1985), *op. cit.*, págs. 370-376. BOUZA, F. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad Española de Historia del Libro; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, págs. 33-34.

⁷³ Algunas de estas instrucciones son: XARQUE, J. A. *El orador cristiano. Sobre el Miserere. Sacras invectivas contra los vicios, singularmente dirigidas a fomentar el santo zelo con que los religiosos de la Compañía de IESVS se ejercitan en el Ministerio Apostolico de las MISIONES*. Zaragoza: Imprenta de Miguel Luna, 1657-1660. LA NAJA, M. de. *El Misionero perfecto dedvcido de la vida, virtvdes, predicacion y misiones del venerable y apostolico predicador padre Geronimo Lopez ... : con vna practica mvy cvmplida de la perfecta forma de azer misiones...*. Zaragoza: Imprenta de Pasqual Bueno, 1678. PASCUAL, M.A. *El misionero instruido y en el de los demás operarios de la Iglesia*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infanson, 1698.

indígenas americanos fueran los mismos que se usaban en las misiones interiores. No es de extrañar, entonces, que un libro de gran influencia dentro del marco de acción como *La rethorica sagrada*⁷⁴, del cura franciscano Diego de Valadés, aportó instrumentos a misioneros predicadores tanto en el territorio americano como en el hispánico. Por ejemplo, la importancia que le otorgó al uso de las imágenes como medio de adoctrinamiento fue seguido con igual ímpetu en ambos continentes. Cabe recordar, además, que la *Retórica Cristiana* de Valadés es de los pocos libros de su clase que contiene una gran cantidad de grabados que ilustran sus planteamientos.⁷⁵

En cuanto al contexto temporal se puede afirmar que las misiones postridentinas fueron una constante que no se interrumpió hasta mediados del siglo XVIII. Sufrieron cambios significativos a lo largo de todo este tiempo, pero en general mantuvieron unas líneas de acción. Como lo mencioné en la introducción, el siglo XVII es el periodo que ofrece mayor riqueza en la predicación de las misiones. Esto se debe, principalmente, a la divulgación de una serie de principios que fueron adaptándose pero también transformándose según las necesidades. De esta forma, los tratadistas que se encargaron de escribir instrucciones fueron sumamente modernos en el sentido que tomaron toda una tradición que venía de tiempos pasados y la supieron adecuar a un contexto específico por medio de innovaciones que después con el tiempo se perfilarían como la nueva forma de predicar y realizar misiones.⁷⁶ Es por estos motivos que el siglo XVII ofrece unas fuentes textuales fructíferas para la comprensión completa de la misión postridentina, punto de partida para analizar e interpretar su funcionamiento y consecuencias desde diversas perspectivas de estudio.

Quienes tomaron las riendas en la realización de las misiones interiores fueron las diversas órdenes religiosas. La continua circulación e intercambio de ideas entre los

⁷⁴ VALADÉS, D. *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi vsum ac commodata, vtriusq[ue] facultatis exemplis suo loco insertis, quae quidem, ex Indorum maxime de prompta sunt historiis...*. Perusiae : apud Petrumiacobum Petrutium, 1579.

⁷⁵ Sobre los grabados de la *Retórica* de Valadés y la relación entre imagen y palabra, véase: DE LA MAZA, F. "Fray Diego de Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI." En *Anales Instituto de investigaciones estéticas UNAM*, n° 13, (1945), págs. 15-44. ALEJOS-GRAU, C.J. *Diego Valadés, educador de la Nueva España. Ideas pedagógicas de la Rhetorica Christiana (1579)*. Pamplona: Eunote, 1994. CHAPARRO GÓMEZ, C. "Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria." En *Paisajes Emblemáticos: La construcción de la Imagen Simbólica en Europa y América. Tomo I*. Mérida: Editorial Regional de Extramadura, 2008, págs. 99-130. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 118 y 492-493.

⁷⁶ HERRERO SALGADO, F. *La oratoria sagrada española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996-2004.

pensadores de las órdenes pintó el panorama con tintes similares en todo el territorio hispánico. No obstante cada orden religiosa construyó un modo particular de realizar las misiones, y cabe decir que en algunos casos el material dogmático de la predicación fue tan diverso que conllevó a disputas entre ellas.⁷⁷

Para los objetivos del trabajo decidí estudiar un caso concreto: la Compañía de Jesús. La bibliografía que se ha escrito sobre las misiones jesuitas es abundante.⁷⁸ Siempre ha llamado la atención de los especialistas y se ha analizado desde distintos enfoques, pues presenta un caso sumamente interesante para entender la religión y su relación con la sociedad en el siglo XVII. Es una fuente muy estimada para los historiadores de las mentalidades y sin duda un punto de referencia constante para el estudio de la oratoria sagrada en este siglo. Además de ser una orden de fundación moderna, las misiones fueron un pilar de su constitución y las ejercieron con ahínco y creatividad. El inmenso interés que pusieron en el desarrollo de las misiones y su constante reinención hizo que influyeran en las demás órdenes y que sus ideas se extendieran por todo el territorio hispánico. Por otro lado, y pensando en los objetivos del trabajo, tuvieron una inclinación por la imagen y el acto penitencial como elementos de adoctrinamiento. Así mismo, las predicaciones y misiones de los jesuitas tienden a lo espectacular, utilizan una gran cantidad de material teatral y explotan al máximo lo visual.

⁷⁷ La disputa entre dominicos y jesuitas por el dogma de la Inmaculada Concepción fue una lucha ardiente que se dio tanto en los púlpitos como en la publicación de textos. El tono de la pelea llegó a ser tan alto que el Papa tuvo que intervenir para que no se viera afectada la institución. Para profundizar en la disputa, véase el capítulo: “Evolución histórica del dogma de la Inmaculada Concepción” en VILLEGAS PAREDES, G. *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Filología Española, dirigida por Mariano de Andrés Gutiérrez, 2008, págs. 95-164.

⁷⁸ Cito algunos de los estudios que se han realizado en España, Italia y Francia: DOMPNIER, B. “La Compagnie de Jésus et la mission de l’intérieur.” En GIARD, L. y VAUCELLES, L. (ed.). *Les jésuites à l’âge baroque 1540-1640*. Grenoble: Ed. Jerome Millon, 1996, págs. 155-179. ITURRIAGA ELORZA, J. “Las primeras misiones parroquiales de los Colegios de la Compañía de Jesús en la Provincia de Castilla.” En *Memoria ecclesiae*, vol. 9, 1996, págs. 489-498. GUIDETTI, A. *Le missioni popolari. I grandi gesuiti italiani*. Milán: Ed. Rusconi, 1998. DESLANDRES, D. “‘Des ouvriers formidables à l’enfer’. Épistémé et missions jésuites au XVIIe siècle.” En *Mélanges de l’École Française à Rome*, vol. 111, 1999, págs. 251-276. MAJORANA, B. “Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe – XVIIIe siècle)” En *Annales HSS*, n° 2, 2002, págs. 297-320. HERRERO SALGADO, F. “Las misiones populares de los jesuitas en el siglo XVII.” En VERGARA CIORDIA, J. (coord.). *Estudios sobre la Compañía de Jesús: los Jesuitas y su influencia en la cultura moderna: (S. XVI-XVIII)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, págs. 313-360. Véase: PALOMO, F. *Fazer dos campos escolas excelentes: los jesuitas de Évora, la misión interior y el disciplinamiento social en la época confesional (1551-1630)*. Florencia: Instituto Universitario Europeo, 2000. ---. “Malos panes para buenas hambres. Comunicación e identidad religiosa de los misioneros de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII).” En *Penélope*, vol. 28, 2003, págs. 7-30. BROGGIO, P. *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e América. Secoli XVI-XVII*. Roma: Aracne Editrice, 2004.

Tres fuentes fundamentales que ayudan a crearse una imagen completa de lo que eran las misiones jesuitas durante el siglo XVII son: *El misionero instruido* de Miguel Ángel Pascual, *El misionero perfecto* de Martín de la Naja y *El cura instruido* de Paolo Segneri.⁷⁹ Estos tres libros comparten un carácter didáctico que busca instruir a los futuros predicadores y misioneros. Es claro que estuvieron dirigidos a los curas que tienen la intención de formarse y, por ende, en muchos momentos resultan tediosos al lector ordinario. No obstante, poseen información invaluable para el investigador.

Tal vez sea necesario dirigirse hacia los inicios de la Compañía para captar el valor y la trascendencia que tienen las misiones. Sería interesante comenzar con las siguientes palabras de uno de los misioneros más influyentes dentro del instituto religioso, el padre Jerónimo López:

A este lugar hemos llegado los Padres de la Compañía de Jesus; aqui venimos a misiones. ¿Que cosa es mision? Mi P. San Ignacio de Loyola manda en el libro de sus reglas que de las ciudades y villas donde tenemos casas y colegios, nos envien a predicar de dos en dos, y que vayamos como pobres. A mi me han mandado hacer este oficio, y ha años que voy a el [...] Los medios son predicar cada dia, y los dias de fiesta hay dos sermones; cada dia hay tambien doctrina. Solemos hacer un dia de Comunion general: ya diremos que dia sera. Los demas dias estaremos en la Iglesia para confesar.⁸⁰

Estas palabras dan testimonio de lo arraigado que estaba en la Compañía la necesidad de la predicación como norma dentro de las reglas. Basta recordar que Loyola veía su compañía como una organización militante. Los jesuitas se sentían soldados de la Iglesia: predicar era su arma de guerra y mártires guerreros muchos de sus predicadores. Así lo expresaba Martín de la Naja en el prólogo del *Misionero perfecto*:

Espero que el ejemplo de las muchas, y provechosas Misiones, victorias, y triunfos espirituales, que alcanzó de casi inmuerbles almas el V.P. (Gerónimo López.) y le refieren en este libro, a de servir de trompetas, y aliento a muchos ministros del Evangelio, para que le

⁷⁹ DE LA NAJA (1678), *op. cit.* PASCUAL (1698), *op. cit.* SEGNERI, P. *El cura instruido, obra en que se muestra a qualquier cura nuevo la obligación que le incumbe, y el cuydado que ha de poner en cumplirla. [...]Para la mayor utilidad de las sagradas misiones.* Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer, 1724.

⁸⁰ LÓPEZ, J. “Noticias de Misiones.” En AAVV. *Sermones y pláticas espirituales predicados en las misiones populares de los jesuitas.* 1701, Manuscrito. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss /5840.

imiten y sigan en tan gloriosas empresas, moviendo guerra contra el infierno, y saliendo en campaña, a pelear contra los vicios, las batallas del Señor; así como los trofeos del capitán Melciades, despertaron a Temistocles, del ocio torpe en que yacía sepultado, y le obligaron a pasar de la admiración a la imitación de las hazañas de tan insigne e invencible capitán entre los Griegos.⁸¹

Son amplios los casos de los predicadores que murieron en la labor misional e inmediatamente se convirtieron en santos y, por consiguiente, en ejemplo. Este ímpetu por las misiones siguió desarrollándose a lo largo del siglo XVI y entrado el siglo XVII ya era una institución plenamente consolidada.⁸²

Las misiones fueron una pieza más del complejo sistema que forjó la Compañía. Los buenos resultados en el adoctrinamiento dependían de una serie de factores previos. Me refiero a la excelente educación teológica que debían tener los curas misioneros, formación que se lograba gracias a una adecuada infraestructura universitaria y colegial. La cita de Jerónimo López permite observar este aspecto al hacer hincapié que es en las ciudades donde hay universidades y colegios desde donde deben partir los misioneros. Si bien todas las órdenes compartían este inmenso interés por que sus predicadores fuesen personas preparadas, la Compañía de Jesús fue particularmente insistente y exigente en el tema y de ahí la gran cantidad de instrucciones y retóricas que se escribieron para asegurar la buena formación de sus curas.⁸³ Esto se puede observar con claridad en las publicaciones de sermonarios, tratados o instrucciones, en donde se exigía que doctores en teología revisaran el contenido del libro y evaluaran si era adecuado. En las aprobaciones quedaba demostrado la intención de resaltar la “erudición y doctrina” como estamentos claves para la formación de predicadores. En efecto, estos libros se deben entender como guías de instrucción pedagógica que tienen el objetivo de regular y establecer bases comunes de predicación.

Teniendo claro las exigencias previas que se pedían para las misiones, se puede explicar con mayor claridad su funcionamiento y, sobre todo, se pueden entender algunas de las

⁸¹ DE LA NAJA (1678), *op. cit.*, prólogo.

⁸² Véase, BROGGIO (2004), *op. cit.*

⁸³ Regla que viene impuesta por el Concilio de Trento y que pretende remediar las acusaciones de los reformadores acerca de la laxitud moral e intelectual del prelado. Los jesuitas llevaron a muy buen término este decreto gracias a la creación de un sistema educativo completo y una infraestructura que lo sostuviera. Véase: GIARD, L. y VAUCELLES, L. (eds.). *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*. Grenoble: Ed. Jerome Millon, 1996.

particularidades de la misión jesuita con respecto a su contexto inmediato y a la tradición.

Para empezar a tener una idea de lo que eran las misiones jesuitas en el territorio hispánico hay que dirigir la mirada a Paolo Segneri.⁸⁴ Este cura italiano tuvo una repercusión crucial en el desarrollo de las misiones populares, puesto que inventó un método que no sólo se acoplaba a los registros de la Compañía, sino que se adaptó perfectamente al gusto de la época.⁸⁵ Recorrió gran parte del territorio italiano junto a su compañero Juan Pedro Piamonte.⁸⁶ Su misión duraba una semana en cada pueblo. Básicamente se dedicaba a predicar sermones sobre el Juicio final, la Pasión, los pecados y la muerte mientras su compañero se encargaba de los ejercicios catequéticos y la confesión. El domingo era el día de la procesión penitencial y actos de contrición e invitaba a todos los fieles a hacer parte de estas actividades.⁸⁷ Terminaba la misión con un sermón de la salvación del alma y ofrecía la comunión a quienes lo habían seguido en la procesión. Al retirarse del lugar repartía estampas devocionales y pequeños ejercicios espirituales para hacer duraderos los efectos de la misión⁸⁸. Una estructura completamente funcional y que parecía tener resultados excelentes por la participación asidua de los fieles. Lo realmente novedoso dentro del modelo instaurado por Segneri fue la teatralización desbordada de la predicación. La práctica de la autoflagelación y el uso de elementos dramáticos dentro de ésta hicieron de las misiones un acto performativo que se distanciaba de la tradición.⁸⁹

⁸⁴ Para tener un panorama completo de las misiones de Segneri, véase: MAJORANA, B. "Il pulpito e l'attrice. Il teatro nella predicazione di Paolo Segneri." En *Fantasmî femminili nel castello dell'inconscio maschile: atti del Convegno internazionale. Torino 8-9 de marzo de 1993*. Génova: Ed. Costa & Nolan, 1996, págs. 16-31.

⁸⁵ El nombre con el que es conocido este tipo de misión es de aparato, ya que consiste en un complejo conjunto de elementos audiovisuales que crean un todo.

⁸⁶ En el prólogo de *El cura instruido...* reconoce la importancia de su compañero para el buen desarrollo de las misiones. SEGNERI (1724), *op. cit.*, pág. II.

⁸⁷ CHÂTELIER (1997), *op. cit.*, págs. 41-43.

⁸⁸ La importancia que le dieron los jesuitas a las estampas y obras impresas tuvo un gran impacto en la sociedad del momento, siendo un principio constituyente de su forma de disciplinamiento social. Para un estudio más detallado, véase: PALOMO, F. "Limosnas impresas. Escritos e imágenes en las prácticas misioneras de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII)." En *Manuscrits*, vol. 25, 2007, págs. 239-265. En este artículo el autor reproduce cinco de los de los quince grabados pertenecientes a un catecismo de 1592 que ilustran los misterios gozosos. Estos grabados acompañaban la lectura del Rosario y servían como medio de meditación y reflexión sobre cada misterio. Págs. 261-262.

⁸⁹ Sus biógrafos aseguraban que: "viendo al auditorio conmovido, desnudándose de repente las espaldas, *se azotaba cruelmente* con disciplinas de hierro que le sacaba copiosa sangre y aun le arrancaba pedacitos de carne." Citado por HERRERO SALGADO (1996-2004), *op. cit.*, pág. 397, vol. III.

En términos generales se puede afirmar que a partir de la primera mitad del siglo XVII las misiones jesuitas en la península ibérica adoptaron el mismo modelo. El caso más claro lo encontramos en Jerónimo López, quien al igual que Segneri consagró gran parte de su vida a las misiones interiores. El uso de elementos espectaculares le resultaron muy convenientes en el adoctrinamiento y existen testimonios que muestran el impacto y eficacia que esto llegó a tener en los fieles.⁹⁰ El libro *El misionero perfecto* de Martín de la Naja es un extenso tratado basado en la vida y obra de López, lo que lo convierte en el testimonio más completo que tenemos actualmente de su manera de predicar y realizar las misiones. Este documento, que como cualquier instrucción pretende ser una guía para los futuros predicadores, es una rica fuente para el historiador por la abundante y detallada información que contiene. Son numerosos los ejemplos de predicaciones específicas donde se describe el accionar de López y su gran capacidad para mover a los fieles. El uso del crucifijo en los sermones de la Pasión, la manera de alzar la voz en ciertos momentos, los actos dramáticos y otros aspectos de sumo interés son abordados en este libro.

Relacionado con la espectacularidad de las misiones, el misionero Miguel Ángel Pascual es otro ejemplo elocuente de cómo funcionaban estas. Escribió una gran cantidad de instrucciones en las que incluía sermones predicables y en todas brinda material valioso para la comprensión de la misión jesuita.⁹¹ Sin duda el libro que ofrece una mayor riqueza informativa es *El misionero instruido*, ya que es un completo tratado de cómo se debe realizar una misión partiendo de “El modo como el misionero ha de haberse consigo mismo” hasta “Algunas instrucciones acerca del ministerio de las confesiones”. En el libro se explica, por ejemplo, cómo deben entrar los curas a los pueblos; afirma que se debe realizar de improviso, sin previo aviso, pues de esta forma

⁹⁰ De la *Misión de Oviedo en diciembre de 1675*: “Esta noche del miércoles prosiguió sus pláticas el Padre Rector en el Colegio. Y fueron esta noche mayores los efectos que otras al sacar un Santo Christo, con cuya vista fueron increíbles las lágrimas, las bofetadas y los clamores, pidiendo a Dios perdón de averle ofendido, y diciendo a voces altísimas que luego, luego, luego se avían de confesar; fue así esto como el rigor de la disciplina tan raro, y extraordinario el fervor en todos, que algunos forasteros que se hallaron presentes dieron muchas voces con lágrimas y admiración que en todos los días de su vida...” Carta de P. Miguel de Villaverde a Roma a 30 noviembre de 1658. (*ARSI, Castilla 34*, fol. 129r, en SÁNCHEZ GARCÍA, J. *Los jesuitas en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1991, págs. 279-280)

⁹¹ Entre otras: *El misionero instruido y en el de los demás operarios de la Iglesia*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infanson, 1698. *El operario instruido y el oyente aprovechado: dividido en cinco tomos*. Madrid: Imprenta de Diego Martínez Abad, 1698.

se sorprende al enemigo que son los demonios y la gente se encuentra dispuesta. Después de esto dice:

Lo segundo, porque conviene, que esto se practique de esta suerte, es porque el temor, o compuncion, que se le causa al alma, es medio muy eficaz para rendirla: al modo que la alteracion de los humores del cuerpo, para sacar de el, los que le son nocivos; y esto no se logra tanto por lo menos, sino acometiendola, y cogiendola de susto: de la suerte que se suele practicar para librar a uno de la enfermedad que llaman hippo.⁹²

Esta idea “performativa” gestada desde el principio de la misión es algo en lo que insistirán muchos autores, ya que consideran esencial mover los ánimos desde el comienzo y preparar así a los fieles. Por este motivo muchos proponían entrar de noche con cánticos, velas e inciensos.⁹³ Toda la estructura, desde su inicio, se configura a partir de los mismos elementos. Los aspectos más teatrales dirigen las acciones de la misión al terreno de lo sensible y esto es fundamental para comprender la naturaleza de la actividad misional jesuita.

Otro aspecto que cabe destacar con respecto a las misiones jesuitas es la temática de los sermones que se predicaban. Es claro que ésta estaba íntimamente relacionada con los objetivos buscados. Por este motivo los sermones versaban, en su gran mayoría, en la muerte, el juicio final y la Pasión, tres temas propicios para afectar sensible y emocionalmente a los fieles, lo que respaldaba la intención de un disciplinamiento social elaborado a partir de la persuasión. Cada sermón tenía un momento específico de predicarse durante la misión y en los días de mayor importancia, los últimos, se prefería usar este tipo de sermones. Los otros días se solía predicar sobre la importancia de las misiones, de la confesión, sobre algún santo o algún dogma que defendían fehacientemente como era el caso de la Inmaculada Concepción.

Los sermones sobre la Pasión o las postrimerías durante las misiones solían tener ayuda visual. Ya fuesen crucifijos, calaveras o pinturas de condenados quemándose en el infierno, la necesidad de sostener el discurso por medio de un lenguaje pictórico no sólo significó un indicativo del gusto por lo visual de la época, sino que marcó una serie de

⁹² PASCUAL (1698), *op. cit.*, pág. 160.

⁹³ GELABERTÓ VILAGRA, M. *La palabra del predicador: contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII-XVIII)*. Lleida: Milenio, 2005, págs. 71-93.

repercusiones con respecto a los alcances que podía llegar a tener el arte dentro de un proceso complejo de adoctrinamiento. Los predicadores tenían una clara conciencia de las posibilidades que les brindaba el arte y en este sentido ellos mismos reflexionaron sobre su naturaleza y en muchos casos condicionaron su recepción. En este sentido, el arte también jugó un papel fundamental dentro de este mecanismo de disciplinamiento social y determinó, en muchos casos, sus directrices.

Pero no sólo existió un uso de lo visual durante la misión. Como ya mencioné, al finalizar éstas los curas repartían en cada pueblo estampas que el fiel relacionaba directamente con lo que había vivido en la misión.⁹⁴ La circulación de estas imágenes en formatos asequibles facilitaba que los fieles pudieran llegar a leer y asimilar correctamente composiciones complejas con símbolos de difícil interpretación y que no venían acompañadas de textos, como algunas de las pinturas que decoraban las iglesias. El uso de imágenes durante diversos momentos de la predicación, entonces, fue un factor constante y determinante dentro de las misiones y tuvo unas repercusiones importantes que se deben considerar.

No sobra decir que algunos predicadores y misioneros jesuitas no estuvieron de acuerdo en esta manera de predicar. Famosa fue la disputa entre los curas Valentín Céspedes y Joseph Ormaza que tuvo incidencias dentro y fuera del instituto religioso, pues representaba las dos formas opuestas por las que se estaba encaminando la oratoria sagrada dentro del contexto de la misión.⁹⁵

⁹⁴ En el caso Valenciano, Francisco de Borja Franco afirma lo siguiente: “Centrándonos en el caso valenciano sabemos, por ejemplo, que el patriarca San Juan de Ribera se dedicó a difundir esta devoción regalando imágenes del crucificado o del *Ecce Homo* como sucedió en el caso de las parroquiales de Alboraiá, Benigànim, Benimel. Imágenes conocida con el nombre de ‘Cristo de la fe’. [...] También es sabido que los padres entregaban rosario y figuras del crucificado para alentar la piedad popular; sobre todo, entre los recién convertidos.” Posteriormente cita una carta enviada a Roma por un padre jesuita en donde explican cómo eran las misiones. FRANCO LLOPIS, F. “Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la Edad Moderna.” *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 243-257, pág. 252.

⁹⁵ Véase el aparatado “La controversia” en CERDÁN, F y LAPLANA GIL, J. E. “Introducción.” En CÉSPEDES, V. *Trece por docena*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, págs. 22-62. También son interesantes los estudios: LEDDA, G. “*Antiguos y nuevos predicadores: una polemica sull’oratoria sacra del’600*.” En PERIÑÁN, B y GUAZZELLI, F. (eds.). *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa: Giardini Editori, 1989, págs. 311-325. BLANCO MOREL, M. “Humanismo rezagado frente a difícil modernidad: Al margen de la polémica Ormaza - Céspedes sobre la oratoria sagrada.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, vol. 84-85, 2002, págs. 123-144.

Para concluir este apartado, se puede afirmar que, en un sentido muy amplio y ciñendonos a una lectura textual de las fuentes, el éxito del modelo jesuita se debió a un manejo muy hábil de la sensibilidad de los fieles. Si el fin último de la predicación era *mover* a los asistentes para dirigir conductas y lograr, así, un disciplinamiento social, es claro que los jesuitas fueron los más certeros o, en todo caso, los más insistentes en crear métodos sumamente novedosos para alcanzar sus objetivos.

1.1.4. La Inquisición

Mucho es lo que se ha escrito, imaginado y tergiversado sobre la Inquisición española. Es una institución que ha entrado a ser parte activa del imaginario colectivo y se ha convertido en la piedra angular de donde nacen críticas y conceptos negativos. Esto, lejos de ayudar a su comprensión, hace que un acercamiento objetivo y serio a sus bases estructurales y formas de actuar sea complicado. Es imposible negar todo el daño que causó en siglos de funcionamiento, pero es importante alejarse de la demonización, muchas veces exagerada, que se creó y analizar con imparcialidad y conciencia histórica sus causas, acciones, consecuencias e integración a la sociedad.⁹⁶

Desde hace ya algunas décadas, los especialistas del tema han sabido aproximarse de esta forma al estudio del hecho y los resultados han sido positivos.⁹⁷ Actualmente,

⁹⁶ Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Henry Kamen: “Poco justifica considerar al tribunal puramente como un instrumento de la intolerancia fanática y por tanto hemos de estudiar a la Inquisición no como un mero capítulo de la historia de la intolerancia, sino como una fase del desarrollo social y religioso de España.” KAMEN, H. *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. Barcelona: Crítica, 1980, pág. 305.

⁹⁷ De entre un amplio abanico bibliográfico, rescato, además del autor anteriormente citado: HUERGA, A. *Predicadores, alumbrados e inquisición en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1973. BENASSAR, B. *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica, 1981. ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983*. Barcelona: Ariel, 1984. PINTO CRESPO, V. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983. PÉREZ VILLANUEVA, J. y ESCANDELL BONET, B. *Historia de la Inquisición en España y América*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos – Centro de estudios inquisitoriales, 1984. NETANYAHU, B. *Los orígenes de la inquisición en la España del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1999. THOMAS, W. *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*. Lovaina: Leuven University Press, 2001. PASTORE, S. *Il Vangelo e la Spada. L’Inquisizione di Castiglia e i suoi critici (1460-1598)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003. GÓNZALES DE CALDAS, V. *¿Judíos o Cristianos?: el proceso de la fe Sancta Inquisitio*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

existe una mayor comprensión del fenómeno y es factible empezar a profundizar en otros aspectos que hicieron parte de su accionar. El arte es uno de estos campos que reclama la atención de los estudiosos, pues existe toda una serie de actas y noticias que permiten observar un papel activo de la Inquisición en el proceso de producción y recepción del material artístico.⁹⁸ Su posición es relevante, pues expresa la opinión de una de las alas más radicales de la Iglesia Española que, eventualmente, ejerció una gran influencia en las demás ramas de la ortodoxia. Si bien es cierto que no se puede hablar de la construcción de una completa y elaborada doctrina sobre las imágenes sagradas desde sus filas, sí existió una clara postura frente a éstas que logró establecer una serie de parámetros considerables. Y es que, como afirma Jonathan Brown:

[...] con el panorama de la revuelta protestante durante el siglo XVI, la Inquisición fue gradualmente centrando su atención sobre asuntos doctrinales y, en consecuencia, sobre el mundo de las ideas. Su impacto sobre la vida intelectual fue, en definitiva, profundo jugándose las ideas con la misma severidad que las personas.⁹⁹

Lo cual confirma que el arte se vio coartado por la represión ideológica y que al fin se le condicionó la manera de mirar y relacionarse con las imágenes sagradas.

Una de las acciones más visible de coerción intelectual estuvo representada en la censura de libros: un complejo sistema que vigiló producción, transporte, venta y utilización de estos. Los *Índices* no solamente fueron catálogos de obras prohibidas, sino que significaron un intento por cercenar la producción cultural en dos grandes bloques: lo estrictamente ortodoxo y lo que no lo era.¹⁰⁰ La disputa de una ortodoxia radical contra nuevas tendencias espirituales que se abrían camino dentro de todos los

⁹⁸ Cito a algunos de los autores que han realizado aproximaciones valiosas son: PINTO CRESPO, V. “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación.” En *Hispania Sacra*, nº 31, 1978-1979, págs. 285-322. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso.” En *Archivo español de arte*, t. 77, nº 305, 2004, págs. 5-19. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 181-192. PEREDA (2007), *op. cit.* PEREDA 2009-2, *op. cit.*

⁹⁹ BROWN (1980), *op. cit.*, pág. 70.

¹⁰⁰ Uno de los autores que mejor trabaja el problema de la censura y su relación con la espiritualidad de la primera mitad del siglo XVI es Rafael Pérez García. Su estudio se centra en el proceso de emisión y recepción que tiene la literatura espiritual de la época y cómo éste se ve completamente determinado por las acciones inquisitoriales. Aspecto que, según el autor, representa el estado cultural y mentalidad de la época. Véase: PÉREZ GARCÍA, R. *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*. Gijón: Editorial Trea, 2006. Véase también: ANDRÉS, M. “Alumbrados, erasmistas, ‘luteranos’ y místicos, y su común denominador: el riesgo de una espiritualidad más ‘intimista’.” En ALCALÁ (1984), *op. cit.*, págs. 373-409. PINTO CRESPO, V. “La censura: sistemas de control e instrumentos de acción.” En *Ibid.*, págs. 269-287.

sectores de la sociedad, expuso un estado de tensión en el que la Inquisición tomó partido por el sector más conservador representado por las ideas del teólogo dominico Melchor Cano.¹⁰¹ Para mediados del siglo XVI, la circulación de obras de espiritualidad era muy elevada tanto en sectores laicos como clericales.¹⁰² Dentro de estos libros destacaban las nuevas ideas de teología mística que tomaron varios rumbos y fueron fruto de interpretaciones diversas.¹⁰³ Los índices de libros prohibidos eran, por lo tanto, una herramienta que resultaba necesaria para la Inquisición, ya que fueron conscientes del poder de la imprenta y del riesgo que esta encarnaba.

Dentro de este marco, no es de extrañar que un eximio escritor como fray Luis de Granada fuese un autor prohibido en el *Índice* de Valdés de 1559 y que en el *Índice* de Quiroga de 1583, si bien ya no era autor prohibido, siguieron censurándose algunos de sus libros.¹⁰⁴ Granada es, tal vez, uno de los casos más sintomáticos del conflicto

¹⁰¹ El documento que mejor ilustra la posición radical adoptada por la Inquisición frente a las nuevas tendencias místicas y de oración intimista es la *Censura* (1559) de Cano sobre los *Comentarios al Cathesismo Christiano* de Bartolomé de Carranza. Es un texto fundamental para entender la posición de la ortodoxia intelectual e inquisitorial en la España de mediados de siglo. Véase: CANO, M. "Censura de los Fr. Melchor Cano y Fr. Domingo de Cuevas sobre los Comentarios y otros escritos de Dr. Fray Bartolomé de Carranza, 1559." En CABALLERO, F. *Conqueseas ilustres. Vol II*. Madrid: Imprenta Nacional de Sordo-Mudos, 1871.

¹⁰² Para hacerse una idea de la cantidad de obras que circulaban en la época se puede consultar el catálogo que Melquiades Andrés incluye en su libro sobre historia de la mística española. Están ordenadas por orden cronológico (entre 1485 y 1750) mil doscientas obras, un número realmente elevado para la época y que evidencia la importancia que tuvo este tipo de literatura para forjar el mundo cultura de la época. Véase: ANDRÉS MARTÍN, M. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, cap. VII.

¹⁰³ No quiero detenerme en este tema, pues lo desarrollaré más adelante. Sin embargo es importante mencionar que esta nueva teología mística nace con la acción reformadora del cardenal Cisneros y que tendrá como principales codificadores a algunos autores franciscanos, principalmente Francisco de Osuna y su teología del recogimiento. Autores de la segunda mitad del siglo, como Santa Teresa o San Juan de la Cruz, adoptaran esta teología mística para elaborar sus sistemas de oración y contacto con la divinidad. Por otro lado, esta teología también dio pie a la creación de grupos que realmente se alejaron de la ortodoxia y buscaron una separación total de la Iglesia como ente mediador entre el fiel y Dios. De las nuevas espiritualidades heterodoxas, los alumbrados fueron los más importantes y reprimidos. Hubo manifestaciones fuertes y esporádicas de alumbradismo durante los siglos XVI y XVII. Para profundizar en la acción que tomo la Inquisición frente a estos grupos, véase: HUERGA, A. *Predicadores, alumbrados e inquisición en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1973. PASTORE, S. *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbradismo e inquisizione (1449-1559)*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2004.

¹⁰⁴ Para un estudio de la relación de Granada con la Inquisición, véase: RICO FUENSALIDA, J.M. "El venerable fray Luis de Granada y la Inquisición." En *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 4, 1914, págs. 253-260. HUERGA, A. "Procesos inquisitoriales y libros de espiritualidad en el siglo XVI." En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 138, 1961, págs. 251-269. ---. "Fray Luis de Granada entre mística, alumbrados e Inquisición." En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. II. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 289-306. RICO SECO, A. "Una gran batalla en torno a la mística: Melchor Cano contra fray Luis de Granada." En *Revista de Espiritualidad*, nº 34, 1975, págs. 408-427. ALCALÁ, A. "Luis de Granada." En *ÁLCALA* (1984), *op. cit.*, págs. 805-808.

religioso que vivió España en esta época. Teológicamente sus obras se enmarcan dentro de la ortodoxia, pero en términos de pragmática religiosa se inclinan hacia una democratización de la oración que, junto a su elevada calidad literaria, lo convirtieron en el autor más leído de la época. Eventualmente, esto constituía un severo problema para la Inquisición, pues resultaba arriesgado ir en contra de una espiritualidad que cada vez tenía mayor sentido para la población.¹⁰⁵ No obstante, y acá es donde se puede vislumbrar el alcance y determinación de ésta, no se vio conciliadora al momento de querer erradicar la circulación de las obra de Granada.¹⁰⁶ Es un ejemplo perfecto del *modus operandi* del Santo Tribunal, una muestra de su ímpetu por mantener la ortodoxia a rajatabla sin importar los efectos negativos que podían poner en riesgo su legitimidad como institución. Ahora bien, la pregunta es obvia: ¿qué hizo que sectores poderosos de la sociedad, y que defendían la nueva espiritualidad, no decidieran levantarse en contra de estas acciones? Es una pregunta difícil, pero las claves de su respuesta se encuentran en la configuración misma del mecanismo de control y su principal medio de acción.

Para acercarnos de manera adecuada a esta pregunta y antes de seguir analizando la interacción entre la Inquisición con la producción cultural, delinearé someramente algunas de sus características principales y modos de funcionamiento. El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición nace en 1478 bajo el reinado de los Reyes Católicos. Si bien sus precedentes se remontan a instituciones similares creadas en otros territorios europeos desde el siglo XII, la Inquisición española se distancia de sus antecesoras por

¹⁰⁵ Resulta curioso ver que autores como Pedro Sainz Rodríguez o el ya citado Rafael Pérez García, afirman que la lucha contra la espiritualidad mística se reforzó gracias a la aplicación de los decretos tridentinos y que este impulso fue determinante para que el ala inquisitorial y antimística - Cano, Valdés y compañía – resultaran vencedores. Pienso que esta es una interpretación errada, ya que no tienen en cuenta el alcance e influencia intelectual y cultural que el misticismo español de la primera mitad del siglo XVI tendrá en la época postridentina en toda Europa. Basta recordar que Santa Teresa de Jesús y san Ignacio de Loyola, dos figuras fundamentales en la configuración del sistema místico y de oración intimista, no sólo fueron autores apreciados por la sociedad laica sino que la oficialidad misma los aceptó hasta el punto de convertirlos en santos. En este sentido, no creo que el ala ortodoxa se haya visto ganadora, fue simplemente una victoria parcial. Véase: SAINZ RODRIGUEZ, P. *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid: Real Academia de España, 1979, pág. 17. PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, págs.. 102-103.

¹⁰⁶ Autores como Álvaro Huerga afirman que la Inquisición no fue un enemigo tan fuerte de Granada y que, incluso, le ayudó a pulir sus obras. No estoy de acuerdo con esta conclusión, ya que si bien es cierto que en la época nadie tenía una certeza clara de los límites entre ser o no ser heterodoxo, la censura y prohibición de las obras de Granada no sólo lo afectaron como autor, sino que mutilaron y modificaron la obra original. Esto, bajo cualquier perspectiva, es negativo. HUERGA, Á. ‘Fray Luis de Granada entre mística alumbrados e Inquisición’. En *Fray Luis de Granada. Su vida y obra. Actas del congreso internacional. Granada, 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 289-304.

un motivo principal: estaba bajo el control directo de la Monarquía. Esta característica es fundamental, ya que demuestra la fuerza de comunión que existió entre Iglesia y Estado, característica que se extenderá durante los siglos XVI y XVII. No obstante, la eficacia de la Inquisición para ejercer su poder sobre la sociedad no se debió a la ayuda incondicional de la Corona, sino que la configuración de un modelo muy complejo de manipulación social hizo que su alcance fuese inmenso.¹⁰⁷

El objetivo central de la Inquisición durante sus casi dos siglos y medio de funcionamiento fue proteger la ortodoxia. No obstante, cada periodo exigía controles específicos y la Inquisición debía adaptarse a los ‘enemigos’ que amenazaban dicha ortodoxia. Por esta razón, los momentos de mayor intervención dentro de la sociedad y la cultura fueron los de mayor convulsión religiosa. También es cierto que este ideal religioso, mantener la pureza de la fe, era un maquillaje que escondía razones políticas, sociales y económicas.¹⁰⁸ Por consiguiente, los diversos ‘enemigos’ de la ortodoxia – judeoconversos, comunidad morisca, protestantes, alumbrados, etc. – también lo eran, de cierta forma, del orden social.¹⁰⁹ Y esto ilumina una de los aspectos esenciales de la Inquisición española: no solamente fue un mecanismo de vigilancia de la religión oficial, sino que funcionó, ante todo, como el método más efectivo de disciplinamiento y uniformidad de la sociedad.

La herramienta que resultó más efectiva para lograr el cometido fue la difusión de miedo. En la reedición de 1578 del *Manual de Inquisidores* de Nicolás Eymerich, Francisco Peña escribe lo siguiente:

¹⁰⁷ En palabras de Benzion Netanyahu: “Lo que tanto Llorente como Menéndez Pelayo parecen haber ignorado – o al menos haber omitido – es que, además de esa ‘tiranía’ ayudaba a la Inquisición un completo adoctrinamiento popular, más aún, una eficiente campaña de masas tan vehemente, constante y total como permitían las circunstancias de aquellos tiempos. Pocas personas podían resistir al aplastante impacto de esta triple combinación: terror, adoctrinamiento, y propaganda masiva.” NETANYAHU, B. “Motivos o pretextos: la razón de la Inquisición.” En ÁLCALA (1984), *op. cit.*, pág. 32.

¹⁰⁸ Véase: RUIZ, T.R. “La inquisición medieval y la moderna: Paralelos y contrastes”. En, *Ibid.*, págs. 45-66.

¹⁰⁹ Para algunos estudios específicos sobre el tema, véase: CARDAILLAC, L (coord.). *Les morisques et l’Inquisition*. París: Publisud, 1990. FERNÁNDEZ GARCÍA, M. A. “Criterios inquisitoriales para detectar al marrano. Los criptojudíos en Andalucía en los siglos XVI y XVII”. En ÁNGEL ALCALÁ (ed.). *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Ponencias del Congreso Internacional celebrado en Nueva York en noviembre de 1992. Ámbito, 1992, págs. 478-502. THOMAS, W. *La represión del protestantismo en España. 1517-1648*. Lovaina: Leuven University Press, 2001. GIORDANO, M. L. *Apologetas de la fe. Élités conversas entre inquisición y patronazgo en España (siglos XV y XVI)*. Madrid: FUE, 2004. PASTORE, S. *Dalla Spagna delle tre culture all’Inquisizione*. Roma: Bagatto Libri, 2005.

Hay que recordar que la finalidad esencial del proceso y de la condena a muerte no es salvar el alma del reo, sino promover el bien público y *aterrorizar al pueblo*. [...] No cabe duda de que instruir y *aterrorizar al pueblo*, proclamando además las sentencias e imponiendo los sambenitos, es un buen método.¹¹⁰

Las palabras de Peña sin duda son elocuentes y reflejan que el miedo fue la herramienta más valiosa del adoctrinamiento social.¹¹¹ Durante la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII, el acto de fe se convirtió en un espectáculo teatral en donde se disponía de todo un aparato visual que afectaba los sentidos de todos los participantes, condenados y público. Era un escenario que, de acuerdo con las líneas tridentinas, buscaba persuadir y manipular masas. Fueron actos costosos y pomposos, en donde había procesiones, predicación de sermones, representaciones alegóricas del Juicio final y, obviamente, lectura de condenas. **(fig. 1)**. Lo visual jugaba un papel fundamental, ya que, como todos los entes de control y disciplinamiento, el Santo Tribunal entendió que la imagen era un medio idóneo para lograr sus fines: infundir respeto a su divina autoridad, dejar marcado en el pueblo las consecuencias de la herejía y, sobre todo, lograr la participación activa y el sometimiento total del pueblo al sistema.¹¹²



Fig. 1. FRANCISCO RIZI, *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*, 1683.

¹¹⁰ Citado por BENANSSAR, B. “Modelos de la mentalidad inquisitorial: métodos de su ‘pedagogía del miedo’.” En *Ibid.*, pág. 175.

¹¹¹ Un autor que ha trabajado el fenómeno del miedo como un eje constituyente de las sociedades europeas durante el los siglos XVI y XVII es Jean Delumeau. Véase: *El miedo en Occidente*. Barcelona: Taurus, 1989. También es interesante el libro: GUIDI, L., PELIZZARI, M R., VALENZI, L. (eds.). *Storia e paure: immaginario collettivo, riti e rappresentazioni della paura in Etá Moderna*. Milano: Ed. Angeli, 1992.

¹¹² Para un análisis de los actos de fe y sus significados dentro del mecanismo de control social, véase: GONZÁLEZ DE CALDAS, M.J. “Nuevas imágenes del santo oficio en Sevilla: el auto de fe.” En ÁLCALA (1984), *op. cit.*, págs. 237-268. Así mismo, para información documental y algunos detalles sobre los tres lienzos citados: GONZÁLEZ DE CALDAS (2004), *op. cit.*, págs. 64-66 y 524-527.

Lo que creo importante anotar es que el miedo no se define o sustenta en el poder de la Inquisición como ente castigador, sino que éste adquiere fuerza propia y se inserta en el pensamiento colectivo: es el miedo a ser distinto. El Sambenito, más que un castigo al que lo llevaba, simbolizaba el horror de ser tachado, de ser rechazado, de ser el ‘otro’, de no ser parte del status quo. (**fig. 2**). Por esta razón, la población, en todas sus esferas sociales, prefirió mantenerse dentro del molde doctrinal que estableció la ortodoxia y defendió la Monarquía.



Fig. 2. LUCAS VALDÉS, *Suplicio de Diego Duro*, ca. 1705.

Por otra parte, el Concilio de Trento significó una inyección de nuevas facultades que la Inquisición supo adaptar a sus principios. Los decretos tridentinos fijaron unos dogmas y una moral que todos los fieles católicos debían seguir. La creación de un marco bien definido permitió al Santo Tribunal reconocer con claridad los parámetros doctrinales, tanto religiosos como políticos, que le correspondía defender. En este sentido, el ‘enemigo’ ya no era solamente el infiel o hereje- judío, musulmán, alumbrado o protestante – sino también la población católica que no cumplía con los cánones. Esto implicó una intrusión en prácticamente todos los aspectos de la vida de las personas. Eventualmente, parte de esta intromisión es el papel regulador que tuvo la Inquisición para con el arte religioso. Pero, y esto es en lo que quiero enfatizar, no solamente hubo

una intención de establecer y velar formas y temas, sino que el interés recayó, sobre todo, en la manera que la población se relacionó con el arte. Desde condenas a ataques de iconoclastia llevados a cabo por judeoconversos, moriscos o protestantes, hasta abrir procesos por incorrección en la forma que los fieles católicos se dirigían a diversas imágenes, la Inquisición intervino en el papel que el arte religioso había de jugar en la sociedad y determinó sus funciones.

En términos generales y desde un punto de vista programático, se puede afirmar que los métodos utilizados por la Inquisición para regular el arte fueron similares a los que usó para con los libros. Desde un plano superficial se puede ver cómo el control recayó sobre las posibles filtraciones de material visual protestante, principalmente grabados, que por medio de la burla atacaban a la Iglesia Católica y sus dogmas. De hecho, en el índice de 1583 se incluye una prohibición específica sobre el uso de imágenes:

Asimismo se prohíben todas y cualesquier imágenes, retratos, figuras o hechos, empresas, invensiones, máscaras, representaciones y medallas, en cualquier materia que estén estampadas, pintadas, dibujadas, labradas, tejidas, figuradas o hechas, que sean irrisión de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes, reliquias o milagros, hábitos, profesión o vida. Y asimismo las que fueren en desacato de la Santa Sede Apostólica, de los romanos pontífices, cardenales y obispos de su estado. ¹¹³

Pero, al igual que con los libros, el grado de injerencia en la producción artística no se limitó a la mera prohibición de ciertas imágenes por el simple hecho de que fuesen anticatólicas. La Inquisición puso a andar toda una maquinaria teológica que justificaba el por qué se debía prohibir ciertas formas de representación sagrada. Más allá de dar sustento a sus decisiones, el proyecto era el de legitimarse como una fuente de poder y autoridad frente a cualquier tema.

Un ejemplo perfecto de lo que vengo anotando es el mandato realizado en 1571 por el Consejo de la Inquisición de recoger y prohibir la circulación de dos lienzos y algunas estampas sobre la Pasión de Cristo.¹¹⁴ Básicamente, todas las imágenes se vedaban por no ser del todo claras y caer en errores luteranos, sobre todo con respecto a la

¹¹³ *Índice* de 1583m regla XII. Citado por Pinto Crespo (1978-1979), *op. cit.*, pág. 292.

¹¹⁴ Para ver el texto de esta prohibición: *Inq. Lib.* 326, fol. 1v-3r. (AHN). Pinto Crespo realiza un análisis completo y una interpretación que considero válida sobre éste. *Ibid.* págs. 297-301. Palma Martínez Burgos también toca el tema. MARTÍNEZ BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 226-227.

interpretación bíblica. Al explicar el por qué se vedaba uno de los lienzos de la Pasión, afirmaban:

El lienzo del crucifijo tiene un crucifijo con un resplandor alrededor y a los pies un altar con dos candelabros. Entre el crucifijo y los candelabros, en el altar, está una letra que dice, *ego, dominus, scrutans cor et probans renes*. Está uno que ora sin capa, de la boca del cual sale un hilo colorado, que se remata en un corazón que cae debajo del lado izquierdo del crucifijo, con una letra encima que dice, *spiritus est Deus et eos, qui adorant eum in spiritu et veritate, oportet adorare*. [...] Tras éste, que su adora, está uno otro que adora muy bien ataviado, con una sola rodilla encima de cojín rico, de la boca del cual salen muchos hilos colorados, que se rematan cada uno en su corazón, puesto sobre diversas cosas o negocios mundanos y ninguno viene a parar al crucifijo. Tiene encima una letra que dice, *nolite concupiscere, divitiae si affluant nolite cor apponere, non potest Deo servire*. [...] Este lienzo, aunque podría tener alguna salida de buena representación, mas pone sospecha: dará a entender que la oración hecha en pecado mortal es siempre hipocresía y pecado. Lo cual entenderá el vulgo por esta pintura y así se le dará ocasión al pecador que estando en tal esto no haga oración y antes piense ofende a Dios en ella. Por lo cual nos parece no se debe permitir esa pintura.¹¹⁵

Dos aspectos llaman la atención: el énfasis puesto en la utilización de la palabra dentro de la imagen y el interés por el papel del orante. Las citas bíblicas demuestran que el pintor del cuadro, o quien lo encargó, trató de ser cuidadoso para no caer en una mala interpretación bíblica. Sin embargo, los teólogos que calificaron el cuadro encontraron que precisamente ese uso peligroso de las citas conllevaba a uno de los temas de mayor problemática teológica de la época y en la que era necesario ser muy diáfano: la gracia divina. Por otro lado, el lienzo no era del todo claro en establecer cuál era el papel de la oración dentro de la doctrina católica y se podía llegar a interpretar como una crítica a la oración vocal (al rito externo). Al cuadro, entonces, lo juzgan por el peligro que su ambigüedad podía llegar a causar en los espectadores. Esta medida extrema refleja dos puntos fundamentales: el inmenso grado de intervención cultural que ejerció la Inquisición y el énfasis que puso en el receptor de la obra de arte como figura que se debía proteger y moldear.

Incluso, si se analiza el tema desde otra perspectiva, más obvia si se quiere, como es el juzgar a una persona por tener o no tener imágenes sagradas en su casa o por la manera como se aproxima a ellas, se cae en cuenta de que el vigor del control cultural estuvo

¹¹⁵ *Inq. Lib. 326, fol. 1v. (AHN)*

puesto en el receptor.¹¹⁶ Ahora bien, ¿qué tipo de receptor buscaba la Inquisición o, mejor, cuál era la manera que aspiraba se acercara el fiel a las imágenes sagradas? Es una pregunta que está estrechamente relacionada con el papel que jugó el Santo Tribunal frente a la iconoclastia y la posición que adoptó. Para concluir, quiero resaltar que lo trazado anteriormente me lleva a entender que la Inquisición, durante el periodo que corresponde al marco del trabajo, no se restringió a atacar la producción ideológica y cultural ajena a su ortodoxia, sino que también fue un ente fundamental en la configuración cultural de España. Como afirma Virgilio Pinto Crespo: “La inquisición española no sólo intercepta la ideología heterodoxa, sino que contribuye decisivamente a la creación de una peculiar ideología ortodoxa.”¹¹⁷

1.2. Razones, significados y consecuencias. Apuntes sociológicos y culturales.

Para concluir con este capítulo quisiera concretar la manera cómo este contexto de Reforma Católica que esboqué brevemente se relaciona con la producción artística y, así, empezar a crear puentes que unan lo anterior con los demás objetivos del trabajo.

Como ya mencioné, es claro que los diferentes niveles culturales en la España de la segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII se ven afectados directamente por los decretos tridentinos. El arte, en todas sus manifestaciones, respondió a la ordenación religiosa y sus estructuras compositivas giraron en torno a los valores contrarreformistas.¹¹⁸ Pero, además, los productos artísticos no sólo hicieron parte de un sustrato cultural intrínseco a las sociedades, sino que fueron uno de los principales caballos de batalla de la ideología. En este sentido, los sermones, pinturas, esculturas,

¹¹⁶ Francisco de Borja Franco y Felipe Pereda dan ejemplos de cómo la Inquisición tomó como evidencia de juicio el hecho de poseer o no imágenes sagradas en ámbitos privados. Aspecto, que como ya mencioné, implicó una intromisión total en la vida de las personas reforzando la idea de que la Inquisición era una especie de ojo vigilante con acceso y control sobre todo. FRANCO LLOPIS (2007) *op. cit.*, págs. 182-184. PEREDA (2007), *op. cit.* págs. 47-51.

¹¹⁷ PINTO CRESPO (1978-1979), *op. cit.*, pág. 322.

¹¹⁸ Los estudios de Weisbach y Mâle, sobre las implicaciones sustanciales de la Contrarreforma en el arte del siglo XVII es un punto de referencia clave para comprender este aspecto. Véase: MÁLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Editorial Encuentro, 2001. WEISBACH, W. *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

grabados, obras de teatro, poesía, etc., son testimonios que permiten comprender el pensamiento de la época, puesto que configuran la red cultural que sostiene el siglo XVII.¹¹⁹ Pero más allá de forjar una garantía de la visión de mundo y legitimización de valores religiosos y políticos, la producción artística significó un medio de instrucción radical y acaparadora en donde se pretendía que la sociedad más que entender, aceptara e interiorizara el sistema de creencias.

Este tipo de intencionalidad implícita se puede observar con gran claridad en los tres propósitos que debía tener cualquier manifestación artística: deleitar, educar y mover. Estos tres ejes que atravesaron la producción cultural estuvieron determinados por un objetivo central: persuadir. Esto se puede observar en los prólogos de los libros de sermones o retóricas sagradas, por ejemplo:

El Oficio del Orador es, hablar a proposito en orden a persuadir, y el fin es persuadir con la Oracion, para la qual ha de enseñar, deleytar, y mover a sus oyentes. De aqui se colige, que el Orador Evengélico ha de ser hombre virtuoso, porque aunque la virtud, fuera de lo general, no importa para formar la Oracion, y representarla bien, le da a lo menos mucha autoridad al Orador, para poder persuadir, que como dize Agustino, para herir, y quebrantar los corazones humanos, mas peso tiene la virtud del Orador, que la agudeza, y alteza de sus palabras.¹²⁰

Teniendo en cuenta lo anterior, la producción artística del periodo estudiado se caracterizó por la búsqueda continua de creación de estructuras de pensamiento; en otras palabras, por hallar la manera idónea de convencer y adoctrinar a una sociedad cambiando su forma de pensar y de entender la realidad. Por esta razón una gran cantidad de pinturas, obras de teatro o sermones de la época basaron su mensaje en complejos sistemas simbólicos que validaban esa mentalidad. Un claro ejemplo de esto

¹¹⁹ Las siguientes palabras de Fernando Negredo del Cerro son una clara muestra de esto: “Algunos autores ya aludidos repiten, sin demasiado soporte documental, la idea de la predicación como un magnífico ejemplo de la forma en que la oligarquía monárquico señorial fue capaz de verter su propia ideología sobre las masas para conformarlas en sus tesis. Era, por tanto, al igual que toda la fiesta barroca, un instrumento, un arma de carácter político que, a juzgar por los hechos, otorgó a esta élite creadora y propagadora de la misma unos sustanciales beneficios en forma de aceptación y defensa de una escala de valores por ellos sancionada y que legitimaba, desde la base, su propia existencia dentro de un marco de desigualdades que definía y caracterizaba a la sociedad estamental. [...] la predicación, como parte del espectáculo barroco, tiene que interpretarse como algo más que una simple imposición de la jerarquía dominante sobre una muchedumbre de espectadores meramente receptivos.” NEGREDO DEL CERRO (2001), *op. cit.*, pág. 437.

¹²⁰ AMEYUGO, F. *Retorica sagrada y evangelica : ilvstrada con la practica de diversos artificios rethoricos, para proponer la palabra divina / avtor ... Francisco de Ameyugo ...* . Madrid: Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1673. pág. 13.

es la dualidad constante entre vida y muerte, el mundo como desengaño, la vida como un sueño, etc. La configuración de estos sistemas de producción cultural funcionó como soporte de un sistema de pensamiento que basó su epistemología en una interpretación de la realidad a partir de la negación de esa realidad y que, por consiguiente, la substituyó por una realidad alterna.¹²¹

Más allá de mirar de qué manera se cumplieron los principios de educar, deleitar y mover en la producción artística, me interesa indagar en las repercusiones que esta mentalidad tuvo en la religiosidad popular o, tal vez, como la religiosidad popular influyó en la configuración y desarrollo de los sistemas jerárquicos. Y es que resulta interesante pensar, y será un cuestionamiento constante a lo largo del trabajo, que ciertas devociones populares o formas específicas de relacionarse con la divinidad en sus diversas manifestaciones - imágenes, milagros, rituales, fiestas, etc. – pudieron no sólo condicionar, sino determinar la producción cultural en la España de estos siglos.

Para empezar a plantearse los problemas de esta pregunta en relación con los objetivos de este trabajo, cabe mirar de qué manera se puede abordar dicha cuestión. Coincido con Alberto Marcos Martín cuando afirma que la clave está en indagar si hay elementos de contraste o de disfunción entre “la religión predicada” y la “religión vivida”.¹²² Como ya anoté, actualmente es bien sabida la profunda y compleja religiosidad que se vivió en el territorio hispánico durante el siglo XVII y la inclusión de la religión en todos los estamentos de la sociedad. Esta seguridad en los hechos más que frenar la indagación acerca de cómo se vivía la religiosidad, debe abrir caminos de investigación que permitan realizar no un cuadro panorámico de la situación, sino pequeños retratos de lo particular.¹²³

¹²¹ Es una idea muy bien trabajada, desde un campo multidisciplinar y utilizando fuentes muy variadas, por Fernando Rodríguez de la Flor. Véase: RODRIGUEZ DE LA FLOR, F. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

¹²² MARCOS MARTIN, A. “Religión ‘predicada’ y religión ‘vivida’. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?” En *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa. Tomo II*. Barcelona: Ediciones Anthropos, 1989, págs. 46-56. Véase también: ARIAS, I. y LÓPEZ-GUADALUPE, M.L. “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma.” En *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica. Vol. 3*. Madrid: Parteluz, 1998. Págs. 37-62).

¹²³ Algunas aproximaciones interesantes a este método de estudio son: CHRISTIAN JR (1991) *op. cit.* MARTÍNEZ GIL, F. “Religión e identidad urbana en el Arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVII).” En MARTINEZ-BURGOS, P Y VIZUETE MENDOZA, J.C. (coord.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha,

Bajo este marco, se pueden explicar ciertas peculiaridades que se observan en la producción de obras de arte sobre la Pasión de Cristo, como en algunas pinturas devocionales, sermones o literatura ascético-mística. El poder de la Iglesia para lograr el control de la opinión pública y, por consiguiente, mantener unos modelos de comportamiento que se adaptaran al orden jerárquico de la sociedad, radicó en la apropiada manipulación de la retórica y las imágenes adaptadas a una arraigada religiosidad popular.¹²⁴ Son muchos los casos en los que se puede observar este fenómeno, santos particulares y advocaciones, pero es sin duda la devoción de Cristo y la manera de transmitirla y sentirla la que permite ver esta doble vertiente de acción, materia expresada y sentir local. Un pequeño fragmento de un sermón permite entenderlo mejor:

No es día hoy, en que tiene lugar los oídos, sino los ojos, porque no es día de discurrir, sino de llorar, después de ver un espectáculo tan triste, y una tragedia tan lastimosa, quien queda con juicio para los discursos, muestra que le falta el corazón para los sentimientos.¹²⁵

Este tipo de manipulación emocional y psicológica no se hubiera podido dar si no existiera en los fieles una arraigadísima devoción de variantes complejas y de extensa tradición que no se puede limitar a lo instaurado por la Iglesia oficial y sus decretos tridentinos. Por este motivo la “recepción de las masas” se debe analizar a partir de casos concretos y ateniéndose a los tintes específicos de cada contexto.

Teniendo en cuenta esta premisa, lo que me interesa observar es que la manifestación artística, en este sentido, funciona como cualquier proceso lingüístico en donde existen elementos inamovibles. Estos componentes son: el emisor, el receptor, el mensaje y el canal o medio. Como afirma Martínez-Burgos García, el historiador del arte pocas

2000, Págs. 15-58. En ambos trabajos se refleja la intención por estudiar lo local para tener una imagen acertada de lo global como única forma de alcanzar cierta claridad con respecto a las mentalidades de sociedad específicas en el siglo XVII. En palabras de Martínez Gil: “De cualquier forma, para llegar a entender las mentalidades en el Antiguo Régimen (y en parte las nuestras) en su estrecha relación con los procesos sociales e ideológicos, es preciso que el historiador social se entregue a fondo en el estudio de la religión católica tanto en su vertiente institucional como en la de las distintas sensibilidades o religiosidades que se han dado en su seno.” *Ibid.*, pág. 20.

¹²⁴ BARNES-KAROL, G. “Religious Oratory in a Culture of Control.” En CRUZ, A. J. y PERRY, M.E. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, págs. 55-77.

¹²⁵ *Lavra Ivsitana, o sermones varios de diversos predicadores...* . Madrid: Imprenta de Andrés Martínez de la Iglesia, 1679. pág. 39.

veces se interesa en estudiar el componente del receptor y esto hace que exista un vacío pues no se puede descifrar hasta dónde llegó la ortodoxia de la obra de arte en relación con los niveles de recepción que establecieron los centros de producción ideológica, en este caso la Iglesia.¹²⁶

¹²⁶ MARTÍNEZ BURGOS (2000), *op. cit.*, pág. 16.

2. EL CRISTOCENTRISMO EN LA ESPAÑA POSTRIDENTINA

Al hablar de la cristología de una época se hace referencia, principalmente, a la construcción teológica que las autoridades eclesíásticas realizan de la figura de Cristo y que suele condicionar la visión que el fiel tiene de éste. A lo largo de la historia del cristianismo a Jesús se le ha visto de formas diversas: salvador, redentor, rey, triunfador, cordero, sufriente, doloroso. Cada interpretación teológica y fundamentación de su naturaleza correspondió a una serie de necesidades basadas en complejos sistemas culturales. De la misma manera el arte, las manifestaciones populares de religiosidad y la literatura espiritual respondieron a los imperativos preceptos teológicos. No obstante, muchas veces el modo particular en el que los fieles se relacionaron con Jesús fue el que determinó la ortodoxia que rigió la religiosidad del periodo. Directamente proporcional al peso que tuvo la postura y práctica religiosa laica en la configuración de una cristología, está la importancia que la Iglesia y demás entes de autoridad, como las órdenes religiosas a partir de la Edad Media, otorgaron a la figura de Jesús como eje de la religión. En la España postridentina se fundieron todos estos aspectos creando, a partir de todos los productores de sentido, una riqueza desbordante en la significación de Cristo.

En primer lugar se tiene que partir del hecho y la certeza de que el periodo es cristocéntrico, pues el hilo conductor de la religiosidad se basa en el misterio de la Redención: Jesús salvó a la humanidad, pues al morir por nosotros nos redimió del pecado original.¹²⁷ Sin embargo, el misterio de la Redención se puede manifestar desde diversas perspectivas que fijan la manera de entender a Cristo. Básicamente, estas se erigen bajo dos representaciones teológicas de su ser: divina y humana. Si bien es cierto que todo el cristianismo está cimentado sobre la base de la doble naturaleza, durante su historia han existido momentos de mayor humanización y otros de mayor divinización. En los periodos en los que el peso humano cobró mayor trascendencia, la tendencia a la

¹²⁷ Para José Luis Abellán, el cristocentrismo de la época tuvo a su mayor representante en la figura de fray Luis de Granada, pues fue él quien mejor supo sistematizar teológicamente el conjunto simbólico que representaba la figura de Cristo en la época. Básicamente, explica cómo la identificación de los símbolos 'árbol de vida' y 'cruz de vida' lo llevan a entender el 'mito de Cristo' como el 'axis mundi' a partir del cual la única manera de que la humanidad llegue a los beneficios divinos es gracias a la muerte de Cristo, en particular, de su cuerpo y sangre. Véase: ABELLÁN, J.L. *Historia crítica del pensamiento español. La edad de oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1979, págs. 272-302.

devoción de la Pasión fue sumamente elevada. La baja Edad Media, sobre todos los siglos XIV y XV, es el ejemplo perfecto de la fuerza que tuvo la naturaleza humana de Cristo y, por ende, su Pasión. Lo anterior no solamente determinó un tipo de religiosidad, sino que generó mudanzas en la concepción antropológica.¹²⁸ La sensibilidad religiosa de la España postridentina no estuvo lejos de la cristología de fines de la Edad Media, de hecho se puede hablar de una adaptación y reelaboración de los principios básicos que guiaron la piedad pasional medieval.¹²⁹ La mística de Santa Teresa o la espiritualidad de Fray Luis de Granada, por ejemplo, fueron en muchos aspectos una continuidad de la cristología de Santa Brígida, San Bernardo, San Francisco, el franciscanismo, la ‘devotio moderna’, entre otros.

Para introducir el complejo cristocentrismo del periodo, analizaré e interpretaré dos expresiones de éste: las procesiones de diversas cofradías de la Pasión y la aplicación por parte de la Iglesia del concepto tridentino de ‘presencia’ eucarística. Resulta interesante para los fines del trabajo tomar como fuentes de estudio dos manifestaciones que se relacionan en su sentido cultural y teológico, pero que nacen de dos contextos diversos, el laico y el clerical. De esta forma se pueden empezar a tejer una serie de diferencias entre la postura oficial, que ya empecé a esbozar, y el sentir religioso popular, lo que permitirá una mejor comprensión de la religiosidad de la época. Relacionaré el arte y la literatura con cada tema estudiado, ya que no sólo son herramientas que ayudan a su mejor comprensión sino que hacen parte constitutiva de cada uno.

2.1. Estudio retrospectivo de algunas Cofradías Penitenciales dentro del marco de las procesiones.

¹²⁸ Para un análisis completo del cristocentrismo en la baja Edad Media y las implicaciones que tuvo en la historia del cristianismo, véase: TORRES JIMÉNEZ, R. “Notas para una reflexión sobre el cristocentrismo y la devoción medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano.” En *Hispania Sacra*, vol. 58, nº 118, 2006, págs. 449-487.

¹²⁹ Véase: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. “La sensibilité religieuse en Espagne au Siècle d’Or.” En *Splendeur d’Espagne et des villes belges. 1550-1700. Vol. 1*. Bruselas: Europalia, 1985. Págs. 123-136.

La devoción a diversos aspectos de la Pasión de Cristo como las cuatro llagas, la sangre o la cruz, tomaron cuerpo durante la Edad Media. Si bien es cierto que desde la antigüedad cristiana existió un tipo de culto a estas particularidades, sobre todo a la Vera Cruz, su masificación comenzó a finales del siglo XII y se intensificó en los siglos XIV y XV cuando la liturgia oficial y las manifestaciones de piedad popular se vieron colmadas y significadas por estas devociones.¹³⁰ Es difícil determinar con certeza las causas de este cambio, lo que sí se sabe es quiénes fueron los agentes de su desarrollo.

Para empezar habría que nombrar la teología mística de San Bernardo de Claraval (1090-1153), sin duda, la primera referencia de una piedad innovadora en la manera de entender la figura de Cristo. Su preocupación por la humanidad de Jesús como único medio para llegar a la unión espiritual con Dios, abrió un camino para acercar el Redentor a los fieles.¹³¹ Su pensamiento impregnó las nuevas órdenes religiosas y, sobre todo, ejerció una influencia muy importante en San Francisco de Asís (1181-1226). Lo que en San Bernardo se movió en estados cognoscitivos correspondientes a la mística, en San Francisco tomó una fuerza de acción sin precedentes en la religiosidad cristiana. El santo de Asís entendió la figura de Cristo como el eje y motor de la existencia del hombre; en otras palabras, la vida carece de sentido si no se guía por la imitación a Cristo. Parte de esta vinculación nace de la comprensión e identificación de los sufrimientos de Jesús como propios. De esta forma el cristiano ideal, para imitar las virtudes del Salvador, debe ser coopadeciente de su sufrimiento. El codificador de esta nueva espiritualidad fue San Buenaventura (1218-1274), pues supo encauzar la experiencia vivencial de su santo fundador en un cuerpo teológico coherente y

¹³⁰ Uno de los autores que mejor ha trabajado el origen y desarrollo de estas devociones y su relación directa con la creación de las cofradías penitenciales en el territorio hispánico es José Sánchez Herrero. Para un acercamiento a su obra, véase: SÁNCHEZ HERRERO, J. "Las cofradías de Semana Santa durante la Modernidad. Siglos XV al XVIII" En *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1988, págs. 27-68. ---. "Piedad y artes plásticas. La devoción a la preciosa Sangre de Cristo durante los siglos XIII a los primeros años del XVI y su influencia en las manifestaciones artísticas." En *Piedade popular. Actas del Coloquio Internacional*. Lisboa, 1999, págs. 411-414. ---. "Pasión y sangre. En torno al origen de las cofradías de Semana Santa hispana." En *L'enseignement religieux dans la Couronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVe siècle)*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez (79), 2003, págs. 125-142. Aunque centran su estudio en contextos específicos, también son interesantes las aproximaciones de LABARGA GARCÍA, F. "La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz." En *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n° 18, 1999, págs. 381-392. TORRES JIMÉNEZ (2006), *op.*, *cit.*

¹³¹ DÍAZ RAMOS, G. "Introducción general a la doctrina de san Bernardo." En *Obras completas de san Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, págs. 92-95.

completo.¹³² Tanto la espiritualidad de San Bernardo como la de San Francisco, canalizaron las devociones populares de la humanidad de Cristo en aspectos específicos de su sufrimiento; en otras palabras, fueron promotores directos del culto a las cinco llagas y la sangre.¹³³ Estos nuevos cultos que denotaban la corporalidad y padecimiento de Cristo no tardaron en tener una plasmación y circulación gráfica bajo la forma del ‘Arma Christi’.¹³⁴ (fig. 3).



Fig. 3. ANÓNIMO, *Arma Christi*, ca. 1330-1340.

¹³² Véase: BUENAVENTURA, S. “Meditaciones de la Pasión de Jesucristo.” En *Obras de San Buenaventura. Tomo II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. págs. 735-820. Si bien se solían unir como uno solo, hay dos libros independientes: *Meditaciones de la Vida de Cristo* y *Meditaciones de la Pasión de Jesucristo*. El autor del primer libro no es San Buenaventura. Según el estudioso más aceptado por lo eruditos, P. Columbano Fischer, el autor es un religioso franciscano del convento del monte Alvernia y su nombre es Jacobo de Cordone. *Las Meditaciones de la Pasión* si son bonaaventurianas.

¹³³ Para profundizar en el tema de la literatura pasional durante la Edad Media, sobre todo en la teología bonaaventuriana, véase: BESTUL, T.H. *Text of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996, págs. 45-55.

¹³⁴ Para un acercamiento válido a este tema y su relación con la iconografía pasional que nace en estos siglos, véase: SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art. The Passion of Christ*. Vol. 2. Londres: Lund Humphries, 1972, págs. 189-190. VAN OS, H, (ed.). *Art of Devotion; The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*. Catálogo Exposición. Ámsterdam: Rijksmuseum, 1994-1995: Londres, 1994. FINALDI (2000), *op., cit*, pags. 132-167.

A partir de estos dos grandes referentes, la mística medieval europea se vio completamente inmersa en una espiritualidad de carácter cristocéntrico en donde la Pasión de Cristo era el foco. Santa Brígida de Suecia (1303-1373), por ejemplo, diseñó en el hábito de sus monjas cinco cruces rojas que recordaban las cinco llagas de Cristo; hecho que cobra sentido cuando se lee su libro de las *Revelaciones*, obra de carácter místico que se adentra en la Pasión como experiencia próxima para el fiel.¹³⁵ Los escritos de los místicos medievales fueron, sin duda, una de las razones principales por la cual la devoción a la Pasión de Cristo y a su humanidad sufriente, traspasó la Edad Media y se reactivó con gran vigor durante los siglos XVI y XVII, periodo en el que algunos autores místicos adaptaron estas ideas a sus propios sistemas. Las llagas, símbolo de sufrimiento y de redención, son tratadas por Francisco de Osuna, por ejemplo, como la puerta de entrada a la divinidad; como vehículo para que el fiel se comunique con Dios y alcance una unión espiritual. En este sentido, éstas se convierten en una herramienta retórica de oración, su contemplación es parte de un proceso que no significa otra cosa que la imitación a Cristo: debemos ser llagados para sufrir como él y entenderlo a cabalidad.¹³⁶ Estos textos no solamente ejercieron importancia dentro de la Iglesia oficial, sino que calaron perfectamente dentro de la espiritualidad popular. La plasmación de sus contenidos en el arte, da pie a que se creen nuevas iconografías y aproximaciones hacia la representación de Cristo. Entre estas cabe destacar el Crucifijo Gótico o el Varón de Dolores. (**fig. 4**). Todo este imaginario pasional tomó forma en diversos cultos de carácter laico y litúrgico que se fueron desarrollando hasta alcanzar formas avanzadas durante la época postridentina.¹³⁷ Dentro del marco hispánico, las procesiones realizadas en Semana Santa por las cofradías penitenciales son, tal vez, el ejemplo más claro de esta evolución del culto pasional.

¹³⁵ BRÍGIDA, S. *Revelations of St. Bridget on the life and passion of our Lord and the life of his blessed mother*. Rockford: Tan, 1984.

¹³⁶ OSUNA, F. *Sexta parte del Abecedario espiritual compuesto por el padre fray Francisco de Osuna: que trata sobre las llagas de Jesús Christo para ejercicio de todas las personas devotas*. Medina del Campo: Imprenta de Mateo y Francisco del canto, 1554. Véase, sobre todo, el prólogo.

¹³⁷ Muchos autores han hablado sobre la influencia que tuvo la literatura espiritual de los siglos XII al XVI en la religiosidad popular española de los siglos XVI y XVII, y sus manifestaciones más trascendentes como lo son las procesiones. La importancia de la mística medieval y moderna no recae en un simple factor de influencia, ya que la literatura espiritual también fue fruto de un complejo estado espiritual de difícil explicación, y que tiene sus raíces en sistemas culturales profundos que generaron cambios en la manera de acercarse a la divinidad y de entender al hombre. Por lo tanto, la literatura espiritual no sólo se debe ver como causa sino también como consecuencia. Para algunas aproximaciones, véase: OROZCO, E. "Sobre el barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos." En *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid, 1982, págs. 1057-1076. HENARES CUÉLLAR, I. "Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional." En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. 2009. págs. 101-106.



Fig. 4. HANS MEMLING, *Varón de dolores en los brazos de María*, 1475.

El nacimiento de las cofradías penitenciales de los siglos XVI y XVII estuvo directamente conectadas a lo que acabo de apuntar. En los casos de Castilla, Sevilla y Aragón, hay tres elementos que surgen del nuevo cristocentrismo y que confluyeron para que se diera la configuración de dichas cofradías: consolidación de nuevas devociones, prácticas de autoflagelación públicas y apoyo de la Iglesia por medio de la institucionalización de fiestas referidas la Pasión de Cristo.

El primer elemento que hay que examinar es la evolución del culto a la Vera Cruz que surgió, principalmente, por el influjo que tuvo la devoción a la Sangre de Cristo a partir del siglo XIII y que estuvo completamente arraigada para los siglos XV y XVI. La nueva devoción a la Sangre de Cristo se dio, en la mayoría de los casos, por la aparición y veneración de reliquias relacionadas al derramamiento de sangre: fragmentos de la Cruz, espinas de la corona, los clavos, columna de la flagelación e, incluso, gotas de

sangre.¹³⁸ La necesidad por presentar públicamente las reliquias fue una de las razones por la cual las cofradías pudieron desplegar cultos externos que para el siglo XVII alcanzaron una puesta en escena espectacular.¹³⁹ El impacto que tuvieron los nuevos cultos en la espiritualidad de los fieles fue inmensa y esto generó unos cambios en la manera de interrelacionarse con la figura de Cristo y con el principal símbolo de su Pasión: la cruz. De esta forma, dejó de ser vista como el estandarte del triunfo y pasó a ser el símbolo del dolor y el sufrimiento. Su trascendencia como reliquia recayó en el hecho de haber sido un objeto que estuvo en contacto con la humanidad de Cristo. Este cambio de mirada al culto de la Vera Cruz se dio con mayor impulso en los territorios del antiguo Reino de Aragón, en donde empezaron a surgir las primeras cofradías dedicadas al culto de la Sangre de Cristo; en Castilla y Andalucía el cambio tomó mayor tiempo y se dio con total vigor a finales del siglo XVI y durante todo el XVII.¹⁴⁰

La primera cofradía penitencial de carácter laico fue fundada en Valencia en el año de 1478 por un grupo de genoveses¹⁴¹; sin embargo, es sabido que durante todo el siglo XV se dieron procesiones con flagelantes.¹⁴² Se creó paralelamente a las primeras hermandades italianas de la flagelación y siguió un desarrollo similar a estas, aunque

¹³⁸ La primera cofradía que se creó a partir de una reliquia de la sangre de Cristo fue la de Brujas en la segunda mitad del siglo XIII. El éxito profundo de este tipo de reliquias en Europa lo prueba el hecho de que la de Brujas fue reconocida por la Santa Sede en 1310. Fruto de este reconocimiento es la procesión anual del 3 de mayo durante la festividad de la Invenición de la Cruz. Sin embargo, las procesiones que realizaba esta cofradía nunca tuvieron actos penitenciales y, por ende, se distanciaban de las prácticas de las cofradías españolas de los siglos XV y XVI. En el territorio hispánico la Corona de Aragón fue muy propensa a la custodia de este tipo de reliquias. A finales del siglo XIV la monarquía había trasladado a la Catedral de Valencia tres reliquias que serían cruciales para la gestación y desarrollo de cofradías penitenciales: santo grial, gotas de sangre y fragmento de la cruz. Véase: NAVARRO ESPINACH, G. “Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón. (Siglos XIV-XVI).” En *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 36/2, 2006, págs. 592-595.

¹³⁹ Es importante recordar que esto generó una inmensidad de críticas a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Lutero y Erasmo fueron, tal vez, los más incisivos y críticos con este tipo de prácticas populares que eran apoyadas por la Iglesia Romana.

¹⁴⁰ El papel que jugó el Obispo Rodrigo de Borja en Valencia fue fundamental para que la devoción a la Sangre de Cristo se consolidara. En 1460 reformó el breviario valentino e instituye la fiesta de la Preciosísima Sangre de Cristo. Esto llevó a que durante los siglos siguientes las manifestaciones religiosas profundizarán en el desarrollo del culto en todos sus aspectos, lo cual no sólo se vio reflejado en las fiestas populares y procesiones de las cofradías, sino que el arte también se impregnó de esta religiosidad. Véase: *Ibid.*, pág. 598.

¹⁴¹ Dentro del ámbito no laico, la cofradía penitencial más antigua de España es la de la Vera Cruz fundada en 1380 en el monasterio franciscano de Sevilla la “Casa Grande”. Esta hermandad fue la primera, según Sánchez Herrero, de Semana Santa y la primera que incorporó actos de disciplina, flagelación o hermanos de sangre. Sin embargo, las de carácter laico empezaron a tener mucha fuerza en los territorios de Aragón y Cataluña. SÁNCHEZ HERRERO, J. “Las cofradías de Semana Santa durante la Modernidad. Siglos XV al XVIII” En *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora: Diputación provincial, 1988, pág. 42.

¹⁴² LLOMPART, G. “Desfile iconográfico de penitentes españoles (siglos XVI al XX).” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 25, 1969, págs. 31-51.

con algunas diferencias básicas.¹⁴³ No obstante, fue hasta el último tercio del siglo XVI que las cofradías penitenciales empezaron a tener un gran apogeo y completo respaldo oficial y popular. El hecho de que su auge corresponda con la aplicación de los decretos tridentinos en el territorio hispánico tiene que ver, principalmente, con el apoyo dado por la Iglesia para que se crearan y regularizaran. También es cierto que el trasfondo espiritual de las cofradías se ligaba adecuadamente a algunas de las bases doctrinales que quiso promover Trento; por ejemplo, la importancia de la penitencia dentro del constante vivir de los fieles, razón por la cual santos penitentes como San Jerónimo o Santa Magdalena fueron promovidas por la Iglesia. El trasfondo religioso se encontraba bien cimentado y fue la base para que las nacientes cofradías penitenciales del siglo XV desarrollaran sus prácticas sin ninguna objeción teológica. No se debe olvidar que las cofradías surgidas durante el siglo XII eran ya devotas a la Pasión de Cristo, lo que las diferenció a las de los siglos XV, XVI y XVII fue que no eran penitenciales.

Como se ha podido notar, el segundo elemento que permitió la configuración de las cofradías penitenciales fue la formación del ritual laico y público del disciplinamiento. Inspirado en gran medida por las predicaciones de San Vicente de Ferrer (1350-1419), el ritual pasional adquirió un nuevo sentido y ayudó a la gestación de las cofradías. La figura de Ferrer es fundamental para entender la cultura popular del siglo XV y su religiosidad.¹⁴⁴ El dominico recorrió gran parte del país predicando sobre temas diversos y en algunos de sus sermones pasionales alentaba al pueblo para que se flagelara, argumentando que al hacerlo se seguía el ejemplo de Cristo.¹⁴⁵ Dos siglos después, esta misma práctica se siguió dando dentro del contexto de la predicación postridentina y, sin duda, se hizo habitual durante las procesiones cofrades de Semana

¹⁴³ Los miembros de las cofradías españolas sólo realizaban actos de flagelación pública durante la Semana Santa, salvo algunas excepciones, mientras que en las italianas se disciplinaban en otras fiestas del año. Igualmente los primeros documentos que constatan una procesión con flagelantes datan de 1260 y se refieren a un acto de contrición realizado en Italia durante un sermón del predicador Fra Rainero Fasani. VERDI WEBSTER, S. *Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pág. 25.

¹⁴⁴ Su influencia se verá, sobre todo, en Aragón y Cataluña. En Andalucía la predicación de San Juan de Ávila tendrá una influencia similar a la de Ferrer.

¹⁴⁵ Por ejemplo, su sermón predicado en la fiesta de la Invención de la Santa Cruz comienza con una incitación al público para que realice penitencia corporal. Véase: FERRER, V. *Sermons, Vol. VI*. Barcelona: Barcino, 1988, págs. 93-95. En otro sermón no dudaba en comparar a todos los fieles con Cristo y así mostrar que la Crucifixión es un hecho que se debe reactivar: “Ara, bona gent, apparellau-vos tots de crucificar. Benaventurat serà qui crucificat serà.” *Ibid.*, Vol. IV. pág. 66. Para un estudio sobre la vida y obra del dominico: CÁTEDRA GARCÍA, P. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media, San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 1994. ESPONCERA CERDÁN, A. *San Vicente Ferrer: Vida y escritos*. Madrid: Edibesa, 2005.

Santa; de hecho, dentro de sus reglas se brindó mucha importancia a la imitación de la Pasión de Cristo.¹⁴⁶ El derramamiento colectivo de sangre se dio, en gran medida, por este cambio de religiosidad que he venido trazando y, al mismo tiempo, tuvo una serie de consecuencias sociales y culturales, como mostraré más adelante, que estuvieron ligadas al sistema de control creado por las esferas de poder.¹⁴⁷

Un ejemplo gráfico del significado teológico que implicaba la flagelación, se puede observar en una pintura del siglo XVII que perteneció a la cofradía de la Vera Cruz de Puente Genil en Córdoba, y que se conserva en la ermita de la Vera Cruz de la misma ciudad. (**fig. 5**). Esta cofradía, compuesta por cinco hermandades, se fundó en 1558 y fue conocida por sus actos penitenciales durante el Jueves Santo. Esto llevó a que en 1593 se le conociera como la Cofradía de la Sangre y que en 1636 se uniera con la hermandad de la Columna. La pintura, de no mucho valor artístico pero sí histórico, representa de manera anacrónica la escena de la Crucifixión de Cristo junto a una procesión durante un Jueves Santo. Los miembros de la cofradía, en segundo plano, salen de la Iglesia con sus típicos atuendos y caminan hasta llegar a Cristo mientras se flagelan. Además de Cristo, podemos ver otros personajes históricos, como las tres Marías y Longinos quien al parecer acaba de clavar su lanza en el costado de Cristo. Más allá del reporte gráfico que significa la obra, me quiero detener en su sentido teológico y relacionarlo con lo que he venido apuntando. La convergencia de ambas escenas, procesión y crucifixión, invitan a pensar en una analogía de significado entre ambos actos. El sufrimiento de Cristo trae como consecuencia directa el derramamiento de su sangre, la cual es el símbolo de nuestra redención como pecadores. De la misma manera, el fin inmediato de los penitentes es que de sus espaldas brote sangre. Al unir las escenas, se están conectando los gestos. De esta forma, la flagelación también se convierte en un símbolo que representa redención y que se valida por un principio de

¹⁴⁶ Como ejemplo se puede observar esta regla de la cofradía de la Vera Cruz de Nieva de Cameros, cuya fundación es del año 1579: “para que de aquí en adelante todos los christianos que fueren devotos de nuestro señor Jesu Christo y su Passion e quisieren derramar su sangre en memoria de y remembranza de la que derramó por los pecadores tengan un día señalado en el qual todos los que assi fueren confrades de esta sancta Confradía y hermandad y tuvieren esta debocion se junten y congreguen y hagan hazer y ordenar una procession en la qual unos derramando sangre e otros lagrimas vayan imitando a el Señor”. Cfr. Archivo Parroquial de Nieva de Cameros, Libro 1º de la Vera Cruz, Reglas, introducción. Citado por: LABARGA GARCÍA (1999), *op. cit.*, pág. 391.

¹⁴⁷ Para profundizar en el fenómeno de la práctica del disciplinamiento colectivo dentro del marco de la historia de las mentalidades, véase: VANDERMEERSCH, P. *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico psicológico*. Madrid: Trotta, 2004. MITCHELL, T. *Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

imitación a Cristo. Al sufrir un dolor similar al del Salvador, los cofrades entran a jugar un papel central en su propia redención. Sin duda este cuadro sigue la línea de los decretos tridentinos, ya que demuestra que los actos penitenciales se sustentan bajo un principio doctrinal: si se padece junto a Cristo se será glorificado junto a él.



Fig. 5. ANÓNIMO, *Cristo crucificado con penitentes en procesión*, siglo XVII.

El tercer y último elemento que permitió el desarrollo de las cofradías penitenciales fue la posición de la Iglesia y su ayuda para que éstas pudieran establecerse dentro del marco social y espiritual. El impulso más notorio fue la creación de la fiesta del Corpus Christi cuya oficialidad se dio en 1264, pues dio pie a que se propagara el culto eucarístico por medio de rituales externos a la liturgia, como procesiones y demás manifestaciones populares. En España se extendieron muy pronto por ciudades de

Cataluña y Aragón y se celebraron desde finales del siglo XIV.¹⁴⁸ Las cofradías penitenciales no celebraron sus procesiones y actos rituales durante la fiesta del Corpus Christi.¹⁴⁹ No obstante, el ímpetu con el que la Iglesia defendió esta fiesta y el espectáculo detrás de ella, fue un impulso para que dichas cofradías se desarrollaran con mayor facilidad y se les permitiera la puesta en escena de sus procesiones. Se puede ver, entonces, como diversas devociones que empiezan siendo de carácter popular, terminan por consolidarse como fiestas oficiales dentro de la Institución eclesiástica. Un ejemplo claro de esto es la fiesta y culto al Sagrado Corazón. Se desarrolló durante los siglos XIV y XV a partir de la devoción popular de la llaga del costado de Cristo, y para el siglo XVII ya estaba completamente consolidada.¹⁵⁰

Al tratar de fijar los componentes que ayudaron a la formación de las cofradías penitenciales, resalta un tema de suma importancia dentro de la espiritualidad de la época y que es fundamental para entender la naturaleza de las procesiones, me refiero al sentido que tuvo la cruz. (**fig. 6**). Esta iluminación realizada por Juan de Herrera y perteneciente a las *Reglas de la Cofradía de la Vera Cruz* en Sevilla, ilustra cómo los cofrades quieren hacer explícita su íntima relación a la Crucifixión y mostrar que en la devoción e imitación a los sufrimientos de Cristo gira su accionar.¹⁵¹ La trascendencia de la cruz recae en el valor destacado que ha tenido durante toda la historia de la cristiandad, lo que implica que su función en una determinada época puede explicar la religiosidad del momento. Al ser un elemento relacionado con Cristo, sus usos hablan sobre la cristología en la que se movieron las manifestaciones de religiosidad y, obviamente, el periodo postridentino no será la excepción, más cuando fue un eje en muchos de los postulados doctrinales. Como ya mencioné brevemente, a partir de la

¹⁴⁸ CÁRCEL ORTÍ, V. *Breve historia de la Iglesia en España*. Barcelona: Planeta-Testimonio, 2003, págs. 120-121.

¹⁴⁹ Existen tres tipos de cofradías: sacramentales (eucaristía), devocionales (santos, almas del purgatorio o Virgen María) y penitenciales (devotos a algún episodio de la Pasión de Cristo). Las diferencias entre ellas son varias, pues van desde su objeto de culto hasta la forma y la fecha en que realizan sus actos rituales. Una diferencia interesante entre las sacramentales y las penitenciales es que mientras las primeras son de carácter alegórico, las segundas son narrativas, lo que implica un contacto diverso con el fiel y espectador. Véase: VERDI WEBSTER (1998), *op. cit.*, págs. 15-16.

¹⁵⁰ Sus orígenes están estrechamente relacionados con los escritos místicos que calaron en el fervor popular. San Bernardo, las santas Matilde y Gertrudis y Santa Ángela de Foligno son los precursores de esta devoción. Véase: ALEJOS MORÁN, A. *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia: CSIC, 1972, págs. 131.

¹⁵¹ Para profundizar en las ilustraciones del manuscrito y, sobre todo, en la figura del iluminador Juan de Herrera, hermano de Francisco de Herrera el Viejo, véase: LAGUNA PAÚL, T. "Juan de Herrera y las Reglas de la Cofradía de la Vera Cruz. Una contribución al estudio de la miniatura sevillana del siglo XVII." En *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, págs. 127-156.

Baja Edad Media, sobre todo durante el siglo XV, la cruz deja de ser vista como un símbolo de triunfo y se convierte en un instrumento más de la Pasión de Cristo, en una invocación del sufrimiento del Hijo de Dios.¹⁵² Un ejemplo de este cambio, es el auge que va a tener la manifestación popular del *Vía Crucis* creado por Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, en 1521.¹⁵³ Su antecedente más claro viene de la Edad Media y fue propagado por los franciscanos. Representó cómo la teología de la imitación a Cristo había franqueado los ambientes netamente literarios y monacales para establecerse dentro de la piedad popular.¹⁵⁴ Las escenas del camino al calvario penetraron muy hondamente en la devoción popular, pues hacían explícito el significado de la cruz como elemento simbólico del sufrimiento. (**fig. 7**). Esta obra de Juan de Valdés Leal otorga a la cruz un peso casi insoportable y focalizan la atención en la figura de un Cristo altamente humano y patético. No obstante, esta no fue la única forma en la se que concibió la cruz en la época y, mucho menos, la única función que tuvo.

Para Giuseppe Scavizzi, uno de los autores que mejor ha trabajado la devoción de la cruz durante el siglo XVI, al final de la Edad Media la cruz era el símbolo más común, venerado y poderoso de la cristiandad. Según afirma, este reconocimiento de su culto no se debió a un apego a la tradición, sino a una fundamentación de nivel teológico de sus funciones, las cuales eran, básicamente, repeler lo demoniaco y atraer lo divino. Por esta razón, la cruz fue el eje central en ritos que tenían que ver directamente con estas funciones, por ejemplo: exorcismos, procesiones, administración de los sacramentos y en la adoración de Dios.¹⁵⁵ Sin embargo, a partir del Concilio de Trento se le concedió

¹⁵² Algunos de los autores medievales más incisivos en la demostración de la importancia de la cruz como representación de la piedad cristiana fueron Tomás de Aquino, Jacopo da Varazze, Domenico Cavalca, Ludolfo de Saxonía y, en el ámbito español, Ramón Llull y San Vicente Ferrer.

¹⁵³ Para profundizar en el nacimiento del *Vía Crucis*, véase: MARTÍN DE LA TORRE, A. “*Vía Crucis a la Cruz del Campo*.” En *Archivo Hispalense*, nº 51, 1952, págs. 49-104. PALOMERO PÁRAMO, J. *La imaginería procesional sevillana: Misterios, nazarenos y cristos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981, págs. 43-46. GONZÁLEZ MORENO, J. *Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1992. PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara un caso excepcional)*. Madrid: Diputación Provincial de Guadalajara, 1996.

¹⁵⁴ Esta devoción tendrá unos efectos directos en la producción artística. Según Louis Reau: “La transformación más importante que se opera a fines de la Edad Media en la iconografía del *Cristo con la Cruz a cuestas*, es debida a la aparición de una nueva devoción instituida y propagada por los franciscanos que habían recibido la guarda o custodia de los Santos lugares; de lo que se llama el *Vía Crucis*.” RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, pág. 465.

¹⁵⁵ SCAVIZZI, G. “The Cross: A 16th Century Controversy.” En *Storia dell’arte*, nº 65, 1989, págs. 27.

otro papel fundamental a la cruz: herramienta de evangelización y arma frente a los infieles. Teniendo en cuenta cierto sentido marcial en la postura del Concilio, no es de extrañar que hayan sido los jesuitas quienes en sus misiones y predicaciones utilizaron la cruz como un estandarte de poder y lucha.¹⁵⁶ En el territorio hispánico, Valencia es uno de los casos más sintomáticos de este fenómeno. A causa del componente morisco, personajes de gran influencia dentro de la política y la sociedad valenciana como el Patriarca Ribera, intensificaron la promoción de la cruz por medio de sermones e imágenes que adquirieron un valor doctrinal para todos los fieles.¹⁵⁷ Pero, la imposibilidad de evangelización morisca convirtió la cruz en un arma para su expulsión, ya que al ser la máxima representante del poder opresor e ir en contra de sus principios doctrinales básicos, los moriscos atacaron la cruz para exteriorizar su rechazo al cristianismo.¹⁵⁸ Muchos de estos ataques fueron magnificados por los católicos que al observar como su símbolo más querido era víctima de ultrajes, se alzaron definitivamente en contra de los moriscos y aceleraron lo inevitable, la expulsión.¹⁵⁹ Fenómenos parecidos ocurrieron con los brotes de iconoclastia de los otros dos grandes enemigos de la religión católica, protestantes y judíos. Al ser imposible su evangelización, la cruz terminó por ser el símbolo de la recreación constante de las injurias, del sufrimiento de Cristo a causa de los infieles. Ahora bien, ¿cuáles son las implicaciones teológicas de esta configuración de la cruz como símbolo de sufrimiento actualizado y real, y qué tiene que ver con las procesiones penitenciales postridentinas?

¹⁵⁶ MAJORANA, B. "Schola Affectus. Persona e personaggio nell'oratoria dei missionari popolari gesuiti." En *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno di Studi di Torino 2001*. Firenze, L.S. Olschky, 2003, págs. 214-216.

¹⁵⁷ La imagen más relevante fue la talla del crucifijo en el altar del Real Colegio Seminario del Patriarca. Esta escultura del siglo XVI y de origen germánico, llenó de sentido el valor evangelizador del colegio y su espiritualidad basada en la Pasión de Cristo.

¹⁵⁸ Para un estudio completo sobre el uso de la cruz en el territorio valenciano en época moderna, véase: FRANCO LLOPIS, B. "Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la Edad Moderna." *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011. Págs. 243-257. De igual manera, para comprender a fondo el conflicto morisco en el territorio valenciano y el rol jugado por el arte, véase el trabajo *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)*, del mismo autor. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*

¹⁵⁹ Si bien se centran en el siglo XV, los estudios de Felipe Pereda sobre los moriscos en Granada y judíos en Castilla son unos de los más sugestivos que se han realizado sobre el tema. Véase: PEREDA (2007), *op. cit.* ---. "El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos." En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid*, vol. 14, 2002, pág. 59-79. ---. "La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna." En *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 227-241.

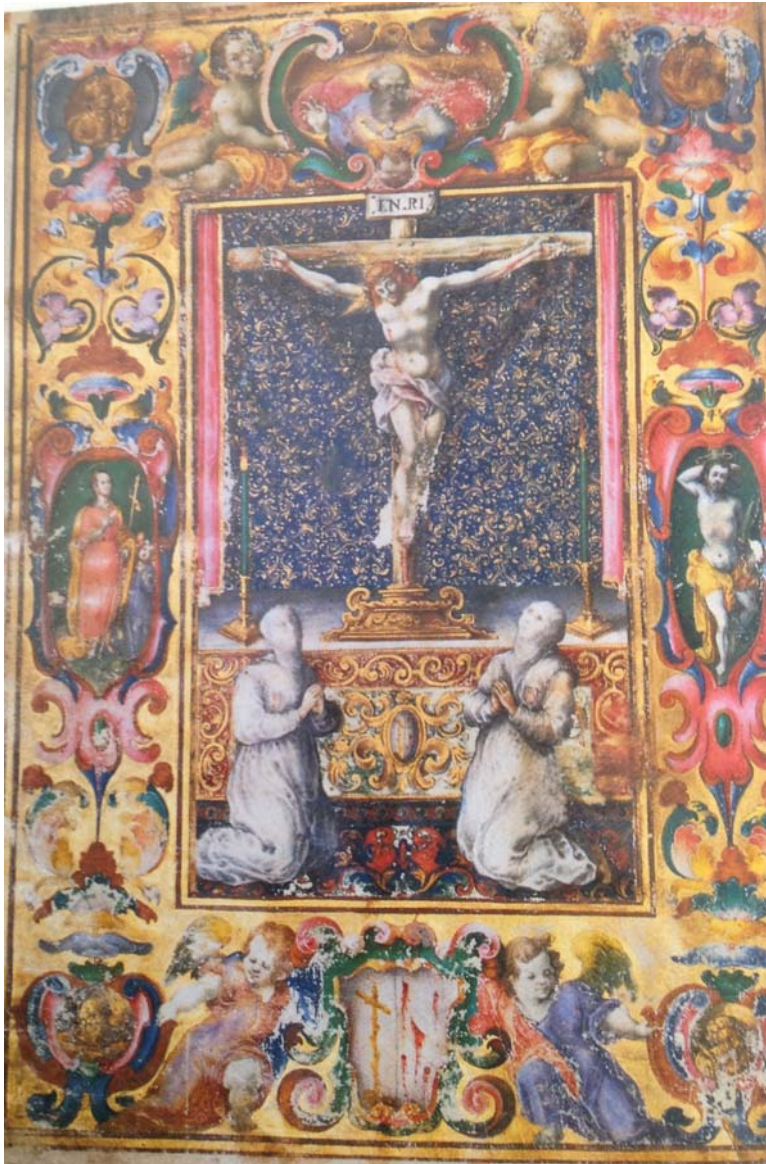


Fig. 6. JUAN DE HERRERA, *Santo Cristo con penitentes de la cofradía*, 1631.

Para responder a esta pregunta hay que centrar la atención en la discusión teológica entre protestantes y católicos, y analizar el peso que la Iglesia le da a la cruz como signo e imagen. Las dos alas protestantes más determinantes, luteranismo y calvinismo, no coincidieron en la posición frente a la cruz. Al igual que con el tema de la veneración de las imágenes sagradas, ambas confesiones tomaron caminos distintos. Las ideas de Calvino fueron más radicales y opuestas a la ortodoxia católica; por el contrario, Lutero encontró muchos puntos en común con el catolicismo.¹⁶⁰ No solamente aceptó la cruz

¹⁶⁰ Existe un amplísimo campo bibliográfico acerca del tema de la relación entre la imagen y las reformas protestantes. Rescato algunas obras que considero ofrecen un amplio conocimiento del tema: EIER, C.M. *War against the Idols. The reformation of worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge-Londres-Nueva York: Cambridge University Press, 1986. MICHALSKI, S. *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant image question in Western and Eastern Europe*. Londres y Nueva York:

como herramienta didáctica que rememora la Pasión, sino que ésta fue el pilar de su teología en tanto signo que denotaba el conflicto existencial del hombre y su única posibilidad de salvación: la fe en la redención de los pecados. Esto lo llevó al reconocimiento de la cruz como elemento activo en la vida del fiel y, al mismo tiempo, como un símbolo de carácter racional en donde la figura de Dios es vivida de una manera intelectual.¹⁶¹ Sin embargo, la postura de Lutero se distanció de la católica en el hecho de que para él la cruz tuvo un peso teórico dentro de la concepción de su teología, mientras que los católicos la valoraron, sobre todo, por ser un agente activo de transformación y contacto con el fiel. Los escritores místicos y ascéticos del siglo XVI español ven la cruz, por ejemplo, no como un signo de especulación teológica sino como un elemento que representa de manera tangible y existencial el sufrimiento de Cristo. Las cofradías penitenciales adoptaron esta actitud frente a la cruz y en sus pasos se puede observar como ésta encarna, ante todo, la presencia real de Cristo.

Por su parte, Calvino, siguiendo las ideas de Karlstadt, insistió en que cualquier representación visual de la figura de Cristo, así fuera por medio de un símbolo, era corrosiva para entender su verdadera naturaleza, puesto que esta se hallaba exclusivamente en la Palabra. Por ende, para este teólogo la cruz era la base de muchas acciones supersticiosas que llevaban a los fieles a la idolatría. La única manera de acabar con este problema era cambiar la concepción que se tenía de la cruz, dejar de verla como un signo.¹⁶² En este sentido, rechazó por completo las posiciones de Lutero y el catolicismo, eliminando de su confesión cualquier manifestación de la cruz que se construyera a partir de su naturaleza como símbolo y más aún si estaba consagrado. Es así como suprimió por completo el valor teológico y práctico de las imágenes de la cruz, y respaldó explícitamente su destrucción.

Routledge, 1993. KOERNER, J.L. *The Reformation of the Image*. Londres: Reaktion Books, 2004. SCAVIZZI, G. *Arte e Architettura Sacra. Cronache e Documenti sulla Controversia tra Riformati e Cattolici (1500-1550)*. Roma: Casa del Libro Editrice, 1981. Algunos estudios de Giuseppe Scavizzi son de gran relevancia para el tema, véase, sobre todo: SCAVIZZI, G. *The controversy on images from Calvin to Baronius*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1992. ---. "La controversia sull'arte sacra nel secolo XVI." En *Cristianismo nella Storia*, t. 14, n° 3, 1993, págs. 569-593.

¹⁶¹ Para profundizar en las similitudes que tiene la teología de la cruz luterana y católica, véase: ANDRÉS, M. "En torno a la 'theología crucis' en la espiritualidad española (1450-1559)." En *Diálogo Ecueménico*, n° 23-24, 1971, págs. 359-390.

¹⁶² Hay tres textos fundamentales para entender la teología de la cruz en Calvino. Dos sermones predicados en 1555, en los cuales contraponen la representación visual de Cristo y sus símbolos a su verdadera esencia significada solamente en el Evangelio. El otro texto es una carta de 1562 dirigida a Catalina de Medici. En esta carta explica el problema de otorgarle poderes inexistentes a elementos visuales, pues esto deriva en superstición. Véase: SCAVIZZI (1989), *op., cit.* pág. 29.



Fig. 7. JUAN DE VALDES LEAL, *Camino al calvario*, 1661.

Los teólogos católicos no tardaron en responder airadamente. Existen una gran cantidad de tratados y sermones que centraron su atención en la defensa de la cruz y la importancia de su uso. Dentro de este grupo de teóricos, el cardenal Roberto Bellarmino (1542-1621) fue una figura fundamental, pues explicó la cruz bajo tres niveles conceptuales con respecto a la divinidad: reliquia, signo e imagen. Esta multiplicidad de funciones le otorgó a la cruz un valor esencial dentro de la doctrina católica. Para los fines de la tesis es interesante comprender la importancia e implicaciones que tuvo el aceptar y sustentar teológicamente la cruz como una imagen de la divinidad. Según Scavizzi, lo que se pretende es continuar con la tradición Bizantina y demostrar como la imagen de Cristo crucificado, o simplemente la representación de la cruz, es una

manifestación de su presencia divina.¹⁶³ El enfoque que Bellarmino y otros tratadistas le dieron a la cruz como imagen, respaldó, desde el campo de la teología, las manifestaciones de religiosidad popular en donde se concibió la cruz bajo los mismos parámetros. El caso de las cofradías penitenciales es un ejemplo perfecto de cómo ciertos postulados teológicos sustentaron prácticas devotas que estuvieron en el centro de la polémica entre protestantes y católicos. Los tratados de pintura tampoco fueron ajenos a esta preocupación por demostrar la validez teológica de la cruz y la de su representación. En el caso español, el tratadista que más se interesó y profundizó en el problema es el valenciano Jaime Prades.¹⁶⁴ Como demostraré más adelante, en su obra se vislumbra una inmensa atención por configurar una teología de la imagen que evidencie la necesidad y obligatoriedad de representar y adorar la cruz.

A partir de esta triple funcionalidad de la cruz, sobre todo de su rol como imagen, se puede entender de una forma más completa el papel que jugó el arte en las procesiones de las cofradías penitenciales. Es importante mencionar que el acto procesional debe ser visto como un complejo aparato estético en donde por medio de una puesta en escena el fiel presencia y es partícipe de un fenómeno artístico. Mi intención no es profundizar en el acto procesional como un todo, sino detenerme en la función que cumplirá el arte, en particular las esculturas individuales de Cristo, dentro del conjunto.

En términos generales, los pasos procesionales son una evolución de las famosas “rocas” o “carros de representación” de la Edad Media, que se mezclan con elementos de la práctica del Vía Crucis.¹⁶⁵ En España, esta especie de autos sacramentales se llevaban a cabo durante la fiesta del Corpus Christi desde el siglo XIII. Consistían, básicamente, en la representación de un misterio religioso de carácter teatral. Los actores elaboraban cuadros vivientes sobre carros que se desplazaban durante la procesión. Desde finales del siglo XV, las procesiones del Corpus Christi empezaron a

¹⁶³ *Ibid.*, págs. 34-35. Para ver cómo la teoría de la representación divina Bizantina permea ciertas capas de la teología sobre la imagen en el mundo occidental hasta el siglo XVI, véase: BELTING (2009), *op. cit.*

¹⁶⁴ En *Historia de la Adoración y el uso de las santas Imágenes* dedica varias páginas a una disquisición a favor de la cruz en donde se entremezclan argumentos de carácter histórico, teológico y artístico. Es un libro fundamental para entender la posición de la Iglesia frente al problema de la representación de la cruz. Véase: PRADES, J. *Historia de la Adoración y el uso de las santas Imágenes*. Valencia: en la imprenta de Felipe Mery, 1597.

¹⁶⁵ Para mirar este aspecto, véase: BERNALES BALLESTEROS, J. “La evolución del ‘paso’ de misterio.” En *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985. Págs. 51-118.

mezclar aspectos seculares y eclesiásticos, y el teatro fue uno de los elementos esenciales de su configuración.¹⁶⁶ Durante las últimas décadas del siglo XVI, la Iglesia fue más rigurosa con las representaciones teatrales durante fiestas sagradas y en espacios no propicios para el desarrollo de estos eventos.¹⁶⁷ Por este motivo, las cofradías fueron eliminando progresivamente las tablas vivientes y dejando a un lado el uso de actores dentro de los pasos. Sin embargo, la teatralidad, a nivel de creación escénica, nunca fue abandonada y las esculturas pasaron a ocupar el papel de los actores.¹⁶⁸ Esta puede ser una de las razones que explique el por qué las cofradías empezaron a solicitar a los artistas se hicieran dichas esculturas imitando al máximo el natural. No obstante, y como demostraré más adelante, no se debe pensar que las esculturas cumplieron la misma función que los actores, pues la configuración que éstas tendrán dentro del aparato multisensorial del ritual sobrepasará el nivel ficcional y performativo de éstos.

A medida que las cofradías buscaron focalizar su atención en las esculturas, éstas se convirtieron en los ejes centrales de las procesiones. La multiplicidad de escenas que se podían representar, y que de hecho se realizaban durante la Baja Edad Media, se fueron depurando hasta terminar en iconografías específicas. Al inicio, las únicas iconografías que se usaron fueron las del crucificado, la dolorosa y el nazareno, siendo la primera la del crucifijo. Si bien a medida que se convirtió en una práctica institucionalizada, las cofradías buscaron tener esculturas originales y únicas, al principio muchas de las imágenes eran copias de modelos medievales.¹⁶⁹ En Sevilla, unas de las primeras

¹⁶⁶ La ceremonia del descendimiento, por ejemplo, mezclaba actores humanos y esculturas. Esto lograba una inmediatez y hacía que el espectador activara una respuesta emocional. Véase la fuente: SÁNCHEZ GORDILLO, A. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1983 [ca. 1635].

Para profundizar en el papel y desarrollo del teatro dentro del ámbito del ritual, véase: CEA GUTIÉRREZ, A. "Del rito al teatro: Restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca." En *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, págs. 25-51. MARTÍNEZ, R. "La función y paso del descendimiento de Cristo de la Cofradía de San Francisco de Palencia." En *Actas del primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora: Diputación provincial, 1987, págs. 679-686.

¹⁶⁷ Para consultar un documento oficial sobre las prohibiciones de actores vivos, véase: SENTAURENS, J. *Seville et le théâtre: De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle 2 vols*. Tesis doctoral. Burdeos: Universidad de Burdeos, 1984, vol.1, pág. 24.

¹⁶⁸ Sobre el teatro, su relación con las cofradías penitenciales y prohibiciones, véase: MCKENDRICK, M. *Theatre in Spain, 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, págs. 40-45. GARCÍA, L y VAREY, J.E (eds.). *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, 1991.

¹⁶⁹ Para profundizar en los antecedentes medievales a nivel iconográfico, véase: YATES, F. "Dramatic Religious Processions in Paris in the Late Sixteenth Century." En *Annales Musicologiques*, nº 2, 1954, págs. 215-270. PRANDI, A. "Intorno all'iconografia dei disciplinanti." En *Il movimento dei*

cofradías penitenciales que utilizaron esculturas dentro de la procesión fueron las del *Santo Crucifijo de San Agustín* y *La del Santo Cristo de la Vera Cruz*. Ambas poseían cristos de factura gótica que eran fuente de devoción por parte de los fieles.¹⁷⁰ (fig. 8).



Fig. 8. ANÓNIMO, *Santo Cristo de la Vera-Cruz*, primera mitad del XVI.

El carácter altamente devocional que se desprendía de estas imágenes fue fundamental para que las cofradías empezaran a disponer el aparato teatral alrededor del efecto de la representación. Los cantos, olores del incienso, el movimiento de los pasos, y las propias acciones flagelantes de los cofrades se ligaban directamente al sentido de la escultura; en otras palabras, esta era el centro de significación del ritual y principal elemento de contacto con el fiel. El efecto que empezó a tener la escultura sacada de su espacio y puesta en contacto con la ciudad y los fieles, implicó no solamente un cambio en la forma de mirar y relacionarse con la obra de arte, sino que impulsó la creación de nuevas iconografías.

disciplinati nel VII centenario dal suo inizio. Perugia: Diputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, págs. 496-508. BERNALES BALLESTERO (1985), *op. cit.* Para ejemplos italianos de tablas pintadas con escenas de la Pasión que se llevaban en procesiones penitenciales ver: EDGERTON, S. *Picutres and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, págs. 165-192.

¹⁷⁰ VERDI WEBSTER (1998), *op. cit.* págs. 87-90.

El interés por ir de lo general a lo particular tuvo como efecto que algunas cofradías quisieran escoger momentos específicos de la Pasión. La razón de esto, más allá de su intención por ser originales, estaba directamente ligada con el sentido vivencial que le otorgaron a la escultura. Cabe volver a mencionar la importancia de la literatura espiritual en este punto, ya que los evangelios se quedaban cortos y los artistas que contrataban las cofradías necesitaron otras fuentes de inspiración para la creación de sus esculturas.¹⁷¹

De entre las iconografías que empezaron a volverse populares vale la pena rescatar la Flagelación, el *Ecce Homo*, el Cristo de la expiración, la conversión del buen ladrón, Longinos apuñalando el costado de Cristo y el Cristo de la paciencia. Todas estas iconografías, al igual que las tres primeras, jugaron un papel doble dentro del marco de la procesión; por un lado, se sustentaban bajo un principio netamente devocional, pero, al mismo tiempo, existió un sentido narrativo que colmaba de significado el desarrollo de ésta.

Un claro ejemplo de lo anterior se puede ver en el Cristo de la paciencia, iconografía que representa a Jesús sentado sobre una piedra en espera de ser crucificado. (**fig. 9**). Si bien es cierto que no hay referencia alguna a este episodio en los Evangelios, la imagen, que en teoría parece ser completamente devocional, cobra un valor narrativo al momento de entrar en un contexto secuencial que es otorgado por la procesión y respaldado por la composición de la imagen. El hecho de que Cristo no tenga aureola, que tenga sangre en su cuerpo, que no tenga las cinco llagas y que su actitud denote preocupación, tristeza y resignación, demuestra al fiel que está presenciando un momento anterior a la crucifixión y, por ende, condiciona su respuesta frente a ese paso. De esta manera, se crea un carácter narrativo paralelo al netamente devocional y bajo esta doble significación se configura la procesión.

¹⁷¹ Que los artistas tenían vasto conocimiento iconográfico y devocional lo demuestran sus bibliotecas. Se puede confirmar que hacían uso de libros devocionales para realizar sus composiciones. Un ejemplo interesante es el del escultor sevillano Andrés de Ocampo (1555-1623), quien era propietario de una biblioteca que además de algunos tratados sobre geometría, perspectiva y matemáticas tenía un gran número de literatura devocional y tratados espirituales. Véase: HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Andrés de Ocampo*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1987, págs. 30-33.



Fig. 9. ANÓNIMO, *Cristo de la Humildad y la Paciencia*, segunda mitad del siglo XVII.

Si bien es cierto que el objeto artístico, en este caso la escultura, tenía un valor por sí mismo y todo el ritual giraba alrededor de él, también es verdad que necesitaba de una activación para expresarse adecuadamente y lograr mover a los fieles. Por este motivo, el trabajo del artista era sólo una parte del proceso. La escultura requería de una adecuada preparación por parte de los cofrades para poder desfilarse. Básicamente se vestía la figura y decoraba su carro dependiendo el instante que representaba.¹⁷² Al

¹⁷² La forma en que debían vestirse las esculturas era muy importante para guardar el decoro necesario. En su *Arte de la pintura*, Francisco Pacheco entra en la polémica de qué tipo de ropaje debe llevar Cristo. Hablando del nazareno dice que es necesario se utilice manto y túnica, ya que de esta forma se respeta el decoro que la dignidad del personaje merece. Es un buen ejemplo de la tensión que crea Pacheco entre el decoro como concepto histórico y decoro como concepto moral. Más adelante profundizaré en el tema, pero resulta interesante observar el interés que pone en este tipo de detalles pues

momento de salir y empezar a recorrer las calles, se daba el último paso del proceso que precisaba de la participación de los fieles. El acto performativo cobraba sentido si el espectador entendía que su rol era parte fundamental del ritual. De esta forma, se cerraba todo un círculo de producción de significado en dónde tanto escultura, cofrades y feligreses participaban del fenómeno. Las siguientes palabras de Alonso Sánchez Gordillo sobre la procesión de un Cristo crucificado perteneciente a la Cofradía de la Expiración, respaldan lo que trato de argumentar:

Es cosa de admiración ver esta santa Imagen y muy recibida en devoción, y esperada la procesión de disciplina que con ella se hace. [...] Acompañada de mucha gente devota, puestos los ojos todos en aquella santa imagen, que es del tamaño natural, y campea de manera que admira y pone devoción; y por sólo verla se mueve todo el pueblo, pues aunque siempre está puesta de manifiesto en una capilla principal que tiene en el referido Convento de la Merced, llevado en público causa mayor emoción espiritual a todos cuantos la ven y confiesan que se les representa a la consideración el vivo acto y forma en que Jesús expiró.¹⁷³

Las esculturas no eran solamente un objeto de contemplación, dejaban de serlo al salir del espacio de la capilla. Gracias al marco ritual que se creaba durante la procesión, éstas se transformaban en un objeto sagrado que permitía la revivificación de la Pasión de Cristo. Al mismo tiempo, el fiel también dejaba de ser un espectador y pasaba a copadecer el sufrimiento del Redentor. El naturalismo de las esculturas no era, entonces, el único motivo por el cual el espectador reaccionaba de esta manera; más allá del aspecto físico, lo que movía al fiel a devoción era todo el aparato ritual y multisensorial que se creaba y que implicaba sentimientos de dolor y tristeza.

Durante los siglos XVI y XVII, la exposición pública de sentimientos y emociones era algo completamente natural. La exhortación al llanto y la idea de que uno de los principios del cristiano en el mundo terrenal era padecer y sufrir, se descubre en todas las expresiones de religiosidad. No solamente era bien visto el llorar en espacios privados de oración y frente a imágenes inmediatas, sino que el llanto colectivo era algo que se promocionaba desde la jerarquía eclesiástica.¹⁷⁴ Durante la predicación de

sabe es algo que implica un contacto directo con los fieles y, por consiguiente, se debe regularizar. PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 644-645.

¹⁷³ SÁNCHEZ GORDILLO (1983), *op. cit.* pág. 157.

¹⁷⁴ Sobre el tema, véase: TAUSIET, M. "Agua en los ojos: El 'don de lágrimas' en la España Moderna." En Tausiet, María y James S. Amelang (eds.). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad*

sermones era normal que los predicadores indujeran al pueblo al llanto, y en los manuales de oración también era habitual encontrar pasajes en donde se incitaba al lector a llorar. Pero, el llanto colectivo tenía lugar, sobre todo, durante la celebración de la Semana Santa. En su *Audi Filia* (1556), Juan de Ávila detalla cómo se vestían las esculturas para provocar lágrimas: “Y cuando quieren sacar una imagen, *para hacer llorar*, vístenla de luto, y pónenle todo lo que incita a tristeza”.¹⁷⁵ Esta cita lleva a una de las protagonistas centrales de toda procesión que no he mencionado: la Virgen María. Su presencia era casi tan importante como la de Cristo y cumplía funciones similares. Si bien es cierto que las imágenes de María no tenían la misma sacralidad y presencialidad divina que las de la Crucifixión, sí eran un modelo que se debía imitar y con el cual también era necesario coopadecer. Así como el derramamiento de sangre por parte de los disciplinantes implicaba una imitación a Cristo, el llanto lo era de María.¹⁷⁶ De hecho, muchos tratados de oración y meditación narraban los hechos de la Pasión desde la perspectiva de la Madre, buscando que el lector se identificara con su sufrimiento.¹⁷⁷ En suma, las cofradías penitenciales supieron explotar muy bien esta doble canalización del sufrimiento y enfatizaron en los caracteres patéticos para lograr los fines buscados.

Para Susan Verdi, las procesiones modelaban respuestas por medio de la manipulación de convenciones que estaban profundamente enmarcadas en la identidad de los participantes. Tanto el rol de las esculturas como el de los espectadores, eran parte de una construcción cultural que las cofradías penitenciales y la población colaboraron en desarrollar y refinar en los siglos.¹⁷⁸ Esta apreciación de Verdi toca dos temas que considero centrales. En primer lugar, se refiere a la existencia de un horizonte de expectativas sin el cual es imposible surja la manifestación cultural. Esto implica, por

Moderna. Madrid: Abada, 2009, págs. 167-202. CHRISTIAN JR., W.A. “Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna.” En *Ibid.*, págs. 143-166.

¹⁷⁵ Citado por William Christian Jr.: *Ibid.*, pág. 147.

¹⁷⁶ María no fue el único modelo de ‘don de lágrimas’ durante la época. Muchos fueron los santos que se utilizaron como modelos de llanto y sufrimiento. Los que más impulsó la Iglesia católica después de Trento fueron Santa Magdalena y San Jerónimo.

¹⁷⁷ El primer referente a este tipo de narración se encuentra en *Las revelaciones* de Santa Brígida de Suecia. A partir de este libro, muchos autores ascético-místicos adoptaron la voz de María para que el relato tuviera mayor inmediatez y fuerza emocional.

¹⁷⁸ VERDI WEBSTER (1998), *op. cit.*, págs. 143-144. Esta autora es una de la que mejor ha trabajado el tema de la recepción de la obra de arte en el contexto de las procesiones de las cofradías penitenciales. Sus aportes son realmente novedosos y su enfoque está muy ligado a las ideas que pretendo defender en este trabajo. Sobre el tema de la recepción véase todo el capítulo quinto, “Public Response to the Sculptures”. Págs. 164-188.

un lado, que las procesiones se deben estudiar partiendo de una perspectiva local y, por otro, la obligación de estudiarlas a partir del reconocimiento de un complejo sistema religioso y cultural que posibilita y determina su funcionamiento. Por este motivo, resulta imperioso relacionar las causas y efectos de las procesiones con otro tipo de manifestaciones culturales muy arraigadas en la época, como la literatura espiritual, el vía crucis o el teatro. Es también la razón por la cual muchos de las personas que visitaban España durante estos siglos, no sólo se sorprendían al ver las expresiones de religiosidad, sino que en muchos casos éstas generaban rechazo.¹⁷⁹

En segundo lugar, las palabras de Verdi llevan a uno de los temas centrales de la presente tesis, que aunque ya detallé brevemente quiero volver a mencionar. Me refiero a la función del fiel-espectador como un agente activo en la configuración de manifestaciones artísticas. Muchas veces se piensa que la respuesta que se produce al apreciar un objeto de carácter estético es unidireccional; en otras palabras, el espectador no tiene un efecto directo en el proceso de creación del fenómeno artístico, sino que simplemente es un ente pasivo que recibe estímulos. Las procesiones de las cofradías penitenciales son un ejemplo perfecto de cómo ésta es una idea errada. El espectador es imprescindible para el desarrollo de la procesión, ya que su respuesta condiciona directamente la manera cómo se produce la obra de arte. Los imageros españoles no basaban sus composiciones únicamente en el bagaje artístico y cultural que tenían, sino que su propia experiencia como receptores estipulaba formas y contenidos. De la misma manera, las cofradías que encargaban esculturas condicionaban sus pedidos a las respuestas y efectos que esperaban llegar a tener. Tal vez, sean las procesiones la manifestación cultural de la época en donde esto se vea más claramente. Tiene que ver con la complejidad de su composición y, sobre todo, con la necesidad evidente de

¹⁷⁹ Como ejemplo se pueden leer las siguientes palabras de la francesa Madame d'Aulnoy quien estuvo en Sevilla en 1679 presenciando una procesión en Semana Santa: "Es cosa muy desagradable el ver a los disciplinantes. El primero con que me tropecé, creí que me desmayaba. No me había preparado para aquel hermoso espectáculo, capaz de aterrarme, porque, en fin, figuraos un hombre que se acerca tanto a vosotras que os salpica toda su sangre. Es una de sus demostraciones de galantería; tienen reglas para disciplinarse con arte, y los maestros les enseñan como se enseña a bailar o a tirar las armas.[...] Se producen heridas terribles sobre los hombros de las que brotan arroyos de sangre. Cuando tropiezan con alguna mujer hermosa, se fustigan de cierta manera que haga salpicar la sangre sobre ella, que la dama no deja de agradecerles. [...] Usan también esponjas con pequeñas agujas, y con ellas se frotan las espaldas y las costillas con tanto encarnizamiento, como si no se hiciesen daño. [...] Hay ciertos tablados sobre los que se arman escenarios, donde se representan los misterios de la vida y muerte de Nuestro Señor; las figuras son de tamaño natural muy mal hechas y muy mal vestidas; los hay tan pesados, que se necesitan cien hombres para llevarlos..." D'AULNOY, M. "Relación del viaje a España. En GARCIA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 6 vols. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999, IV, págs. 107-108.

participación por parte del espectador. No obstante, espero demostrar a lo largo de este trabajo que la caracterización que he hecho de la escultura procesional se repitió en todo el arte religioso y, particularmente, en la pintura devocional.

Esto último me lleva, inevitablemente, a relacionar los modos en qué se despliegan las prácticas devocionales de carácter popular, en este caso las procesiones de Semana Santa, con la estructuración de un sistema teológico que respalda dichas prácticas. Al trazar brevemente la polémica entorno a la cruz y la importancia que ésta adquirió dentro del mundo católico postridentino, quise mostrar de qué manera se cimentó sobre una argumentación de peso teológico e histórico el valor de las imágenes sagradas. Esta posición se ve reflejada y sustentada en las procesiones, pues las esculturas, y especialmente las de Cristo crucificado, fueron el eje de un ritual que se llenó de sacralidad gracias a la forma cómo el fiel se relacionó con ellas. Este peso de la cruz como signo e imagen de la Pasión de Cristo y redención de los pecados, y su significación dentro del marco de las devociones populares, responde al cristocentrismo de la época y brinda luces para su óptimo entendimiento. Así mismo, es imposible su comprensión si no se precisa la influencia que tuvo la literatura espiritual.

2.2. La noción bajomedieval de *Praesentia* y su relación con la *Eucaristía* en el contexto de la Reforma Católica.

Cuando se habla de cristología en un espacio determinado, es necesario hacer referencia a la manera cómo se entendió la Eucaristía. Si bien este sacramento está erigido como un elemento central de la vida de todo cristiano, su consolidación y desarrollo no fue uniforme a lo largo de la historia.¹⁸⁰ El periodo postridentino fue, precisamente, uno de los momentos cruciales en la vigorización del sacramento y en el establecimiento de sus principios. En el territorio español, la reflexión en torno a la eucaristía por medio de la configuración de manifestaciones visuales y escritas que

¹⁸⁰ Para un estudio centrado en el desarrollo de la celebración de la eucaristía, véase: FOWLEY, E. *From Age to Age. How Christians have celebrated the Eucharist*. Chicago: Liturgical Press, 1991.

respaldaron el marco teológico fue de suma importancia dentro del ámbito cultural.¹⁸¹ La noción bajomedieval de ‘presencia’ ocupó un lugar esencial en la presentación del Misterio y cimentó las bases para que florecieran nuevas formas en el ritual litúrgico y en las expresiones populares de religiosidad. Así mismo, el Santísimo Sacramento estuvo profundamente ligado con las devociones pasionales a las que me he referido en anteriormente, sobre todo con el culto a la cruz y a la sangre de Cristo.¹⁸² Las características que anoté sobre el papel que jugaron las esculturas sobre la Pasión de Cristo en las procesiones de Semana Santa, se relacionan hondamente con la idea de ‘presencia’ eucarística que voy a trabajar. Al analizar los hilos comunicantes de estas prácticas religiosas, pretendo mostrar un panorama completo del cristocentrismo español durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII. Muchas iconografías eucarísticas que se reconfiguraron en la España de esta época, estuvieron directamente relacionadas con la particular devoción a la Pasión de Cristo. En mi opinión, estas imágenes ayudan a comprender la religiosidad a partir de las dos bases centrales en las que me he venido enfocando: posiciones oficiales (Iglesia y Estado) y manifestaciones populares.

Antes de entrar en el estudio del culto eucarístico en la España postridentina, considero preciso anotar unos datos históricos que ayuden a situar la consolidación de éste. Desde los inicios del cristianismo existió un afán por codificar el sacramento a partir de los principios básicos de su formación: re-presentación del sacrificio, presencia real del cuerpo de Cristo y transformación del pan y el vino en el cuerpo y sangre del Salvador (el misterio de la transubstanciación). Sin embargo, no fue hasta el Concilio de Letrán (1215) cuando la presencia de la divinidad transubstanciada se convirtió en dogma. Este momento es crucial dentro de la cristiandad, pues determinó el primer marco

¹⁸¹ Para un estudio de carácter general sobre la iconografía eucarística en el arte, véase: VLOBERG, M. *L'Eucharistie dans l'art*. Grenoble-París: Arthaud, 1946. En el caso español: TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá Editores, 1952. Santiago Sebastián López también toca el tema y analiza ciertas obras de arte en: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, págs. 137-206. Para algunas aproximaciones de contextos específicos, el caso valenciano es el que mejor se ha estudiado gracias a los trabajos de Asunción Alejos Morán, principalmente sus libros: *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia: CSIC, 1972. ALEJOS MORÁN, A. *Presencia del Santo Cáliz en el arte*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2000. Siguiendo en el ámbito valenciano, véase también, FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 514-545. Para el contexto sevillano y sobre un tema iconográfico específico, véase: PÉREZ LOZANO, M. “Variantes iconográficas de la última cena en la pintura andaluza postridentina.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs. 68-74. Para el territorio granadino: BERTOS HERRERA, M.P. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad de Granada, 1985.

¹⁸² SCAVIZZI (1989), *op. cit.* pág. 35.

institucional que respaldaba una doctrina que había sido sumamente importante dentro del cristianismo y que a partir de dicho concilio se convertiría en el eje central de todo fiel.¹⁸³ Si bien las argumentaciones teológicas de la Iglesia oficial durante todo el siglo XIII fueron categóricas en la aceptación de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo, no dejó de ser un tema debatido y controversial.¹⁸⁴ Estas discusiones siguieron durante los siglos XIV, XV y XVI, y terminaron por consolidar herejías perfectamente estructuradas, sobre todo al norte de Europa, que alimentarían el nacimiento de los movimientos protestantes de la primera mitad del siglo XVI.¹⁸⁵ En el territorio de la península ibérica las ideas contrarias al dogma de la presencia real no calaron fuertemente, no obstante sí existieron algunos grupos importantes como los herejes de Durango a mediados del siglo XV o la herejía Briviesca de finales del mismo siglo.¹⁸⁶

A pesar de la confrontación y evidente rechazo de un sector estimable, la Iglesia Católica siguió hacia delante en la consolidación definitiva del dogma. Una de las estrategias que utilizó fue permitir que el Sacramento desbordara los límites netamente eclesiásticos y entrara a hacer parte del dominio público. De esta manera surge la fiesta popular del Corpus Christi que quedará instituida gracias a una bula papal en el año de 1264. Lo que en principio nació como una reacción frente a los poderes de oposición del dogma, se terminó por convertir en un ritual extralitérgico de gran vigor y respaldo popular.¹⁸⁷ Ya había anotado la importancia que tuvieron el teatro y otras

¹⁸³ José Sánchez Herrero señala la importancia de la presencia real en la Eucaristía y la evolución de dicho ritual. Afirma que a partir de los siglos XI y XII se hizo popular la idea de ir a “ver a Dios”. SÁNCHEZ HERRERO, J. “Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media.” En *Clio y Crimen*, nº1, 2004, pág. 328.

¹⁸⁴ Sobre el culto a la eucaristía en la Edad Media y las controversias que despertó, véase: PALAZZO, E. *Liturgie et société au Moyen Age*. Paris: Aubier, 2000, págs. 152 y ss. RUBIN, M. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

¹⁸⁵ Véase: RAPP, F. *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a finales de la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1973. LEFF, G. *Heresy in the later Middle Ages. The relations of Heterodoxy with dissent (c. 1250 – c. 1450)*. 2. Vols. Manchester: Manchester University Press, 1975. CHAUNU, P. *Le temps de Réformes. La crise de la Chrétienté. L'éclatement (1250-1550)*. Paris: Fayard, 1975. LAMBERT, M.D. *La herejía medieval*. Madrid: Taurus, 1986. MITRE, E. *Las herejías medievales de Oriente y Occidente*. Madrid: Arco Libros, 2000.

¹⁸⁶ Para profundizar en el estudio de estas herejías, véase: AVALLE ARCE, J.B. “Los herejes de Durango.” En *Temas hispánicos medievales*. Madrid: Editorial Gredos, 1974, págs. 93-123. BAZÁN, I. “Herejía: Los herejes de Durango” En *Delincuencia y criminalidad en el País Vasco en la transición de la Edad Media a la Moderna*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Interior del Gobierno Vasco, 1995, págs. 386-420. MURO, R. “El franciscano Alonso de Mella tras el espejo. Los ‘Herejes de Durango’ en la historiografía y la literatura.” En *Occidente y el otro: una historia de miedo y rechazo*. Vitoria-Gasteiz, 1996, págs. 43-70. FERNÁNDEZ MAYORALES, J. *La España de los herejes, fanáticos y exaltados*. Madrid: Acento Editorial, 2001.

¹⁸⁷ Es importante nombrar la importancia que tuvieron las cofradías como apoyo del culto eucarístico dentro del pueblo. En España una de las más importantes fue la cofradía de Minerva fundada

manifestaciones visuales en la configuración de la fiesta del Corpus Christi, quisiera resaltar que este impulso que le dio la Iglesia a la fiesta definió, en gran medida, la religiosidad de la época y tuvo una gran incidencia dentro de la cultura de los siglos XVI y XVII.¹⁸⁸

Como he señalado, el rechazo al dogma de la transustanciación no nace con el protestantismo y, por consiguiente, la posición de la Iglesia Católica en el Concilio de Trento no se debe percibir como una mera respuesta a las alas protestantes, sino como una reafirmación de las ideas teológicas medievales, principalmente, de la noción de ‘presencia’ divina.¹⁸⁹ Al igual que con el tema de la adoración a la cruz y a las imágenes sagradas, los protestantes no compartieron la misma postura con respecto a cuál debía ser el culto adecuado de la Eucaristía.¹⁹⁰ Es importante mencionar que algunos teólogos protestantes como Zwinglio, Karlstadt y Calvino rechazaron el dogma de la ‘presencia’ real, pues para ellos denotaba idolatría; pensaban que solamente existía una presencia simbólica y que Cristo sólo se hallaba en la Palabra. Lutero, en cambio, volvió a mostrarse, hasta cierto punto, conciliador con las ideas católicas y no sólo afirmó la presencia real de Cristo en el momento de la eucaristía, sino que permitió sus representaciones visuales. Lo que nunca llegó a aceptar fue el misterio de la transustanciación, ya que para él las especies no se transformaban en el cuerpo y la sangre de Cristo sino que coexistían con ellos, lo que se ha llamado

en Roma en el año de 1529 y aprobada por el Papa en 1539. Se introdujo primero en Barcelona y después en Madrid. Fue una cofradía que contó desde sus inicios con los favores de la Iglesia y cuyo principal fin era el de venerar el Santísimo Sacramento. A medida que avanzó el siglo XVI, se siguieron fundando gran cantidad de cofradías de este tipo y así el culto al Sacramento se fue extendiendo a todos los campos de la manifestación religiosa. Véase: ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, págs. 51-57.

¹⁸⁸ Para Jose Luis Abellán “Se trata, en definitiva, de una celebración exaltadora de la catolicidad, donde toma cuerpo la nueva interpretación contrarreformista de la idea del ‘cuerpo místico’ de Cristo. [...] El mito de Cristo, tan expresivo de la religión española de lo todos los tiempos, adquiere aquí una nueva dimensión; frente a Cristo como expresión personal de una realidad cósmica se levanta la imagen de un Cristo histórico y concreto que murió en la Cruz y que se manifiesta diariamente en el misterio eucarístico mediante la transustanciación del pan y vino de la Hostia y el Cáliz en su cuerpo y sangre divinos. Al exaltar este misterio, con el que la Catolicidad se oponía al Protestantismo, se dedicó la fiesta del *Corpus Christi*, que adquirió así el rango de día católico por excelencia. Entre las diversas actividades y celebraciones dedicadas a conmemorar tan señalado día, las representaciones de los ‘autos sacramentales’ ocupaban un lugar muy destacado.” ABELLÁN (1979), *op. cit.*, pág. 193.

¹⁸⁹ Uno de los pilares teológicos que sustenta esta noción es la obra del dominico Santo Tomás de Aquino. Sobre la explicación de Santo Tomás acerca de cómo en la Eucaristía se da la presencia divina y del por qué la transustanciación no es una idolatría, véase: GESTEIRA GARZA, M. *La eucaristía misterio de comunión*. Salamanca: Sígueme, 1992, pág. 534.

¹⁹⁰ La imposibilidad de llegar a un acuerdo con respecto al tema de las imágenes y el culto de la eucaristía, fue una de las razones más fuertes para que las diversas confesiones protestantes no pudieran crear una unidad.

consustanciación.¹⁹¹ Teniendo en cuenta lo anterior, se puede observar cómo, desde un enfoque teológico, la aproximación hacia el culto de la eucaristía tenía mucho en común con el problema que los teólogos protestantes habían visto en las imágenes sagradas. Esto resulta interesante, puesto que vincula dos conceptos que he venido indicando: el valor de la palabra y el valor de la imagen, dos formas de entender el misterio divino imposibles de conciliar y que terminaron por consolidar maneras muy disímiles de acercarse a lo divino.

El triunfo definitivo por lo visual en el mundo católico después de Trento tendrá implicaciones evidentes en el modo de presentar y representar lo divino, y el culto eucarístico será el ejemplo perfecto. La importancia otorgada al rol de la ceremonia, en contrapartida a la posición protestante, hizo que se explotara el soporte visual y externo del culto.¹⁹² No es de extrañar, por lo tanto, que muchas obras teológicas del siglo XVII que trataban sobre el Santísimo Sacramento se detuvieran en temas netamente artísticos, ya que la disposición sensorial era fundamental para que el fiel interiorizara el dogma.¹⁹³ Después del concilio, y gracias a muchos de estos tratados sobre la eucaristía, la Iglesia implementó y reforzó nuevas formas de veneración y resguardo de la Santa Forma. La eucaristía se convirtió en una celebración construida a partir de un aparato multisensorial y pleno de elementos escénicos.¹⁹⁴ Por otro lado, el hincapié puesto en que se continuaran algunos gestos ceremoniales durante la liturgia, como la elevación de la hostia, también respaldaron el principio de visualidad y colmaron de sentido teológico la eucaristía.¹⁹⁵ Si bien es cierto que desde finales del siglo XIII la necesidad

¹⁹¹ EIER (1986), *op. cit.*, pág. 51.

¹⁹² Es en la Sesión XXII, “El Sacrificio Eucarístico”, en donde se tocan todos los temas correspondientes a la ceremonia de la eucaristía. Sobre el tema de la transustanciación, el primer canon del sacrificio de la misa dice así: “Si alguno dijere, que no se ofrece a Dios en la Misa verdadero y propio sacrificio; o que el ofrecerse este no es otra cosa que darnos a Cristo para que le comamos; sea excomulgado.” *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Biblioteca electrónica cristiana. <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11.1.1> (Consultado el 31 de mayo de 2013).

¹⁹³ SCAVIZZI, G. *Arte e Architettura Sacra. Cronache e Documenti sulla Controversia tra Riformati e Cattolici (1500-1550)*. Roma: Casa del Libro Editrice, 1981. pág. 237.

¹⁹⁴ La ceremonia estaba colmada de aspectos sensoriales que acompañaban el altar y hacían parte de la propia liturgia: incienso, iluminación tenue, gestos del sacerdote, cantos litúrgicos, etc. Estos aspectos complementaban la base del escenario que estaba creado por el retablo y el interior del templo que, como se sabe, en la época tendieron a la exuberancia visual. CÁRCEL ORTÍ (2003), *op. cit.* págs. 198-199.

¹⁹⁵ Para Moshe Barasch, el elevamiento de la hostia es un gesto que denota el principio básico de la teología eucarística, hacer que lo invisible se vuelva visible. Principio que, según él, se cumple también en el arte sagrado. “The same is true for the raising of the Host in the ritual of the Mass. It is only the elevated Host that is perceived as a reenactment of the sacrifice. To return to art: it is not only *what* is represented that evokes the connotations and suggests the meaning but also, and to a significant degree,

del fiel por ver la hostia consagrada era ya un hecho, también es verdad que antes del Concilio de Trento la gran mayoría de participantes a la misa no tenía la opción de ver el altar y esto fue algo que se buscó cambiar.¹⁹⁶

Este énfasis puesto en lo ceremonial, tuvo una serie de implicaciones en la producción de imágenes eucarísticas.¹⁹⁷ Uno de los casos más sintomáticos es la iconografía de la “Última Cena”, la cual después del Concilio de Trento va a consolidar una serie de variantes que habían empezado a surgir a mediados de siglo XVI, y que estuvieron estrechamente relacionadas con los postulados teológicos que he venido trazando.¹⁹⁸ En tanto demostración de la doctrina católica del sacramento, la escena se representó como la primera ceremonia eucarística y se dejaron a un lado los tintes dramáticos del momento de traición.¹⁹⁹ De esta manera se abandonó paulatinamente el modelo leonardesco y se consolidó un tipo de imagen cuyo eje central fue el momento de la consagración del pan y el vino. Existen varios ejemplos de gran factura artística, como este de Rubens. (**fig. 10**). En la península ibérica vale la pena rescatar la *Institución de*

where it is represented. The other conclusion refers to our specific question. The figure or object held aloft, and thus placed in the upper layer of space, is made visible. When we ask, how is the secret made visible, one of the answers is quite simple: the transition is performed by raising it.” BARASCH, M. *The Language of Arts: Studies in Interpretation*. Nueva York: New York University Press, 1997, pág. 301. Esta misma idea es defendida por John Dillemborg, quien afirma que: “In these occasions, one had to do with power and availability through sight. Surely the elevation of the host, with the attendant sighting by all present of the body of Christ, both as full divinity and as relic, belongs to the category of the power of the visible. Transubstantiation, while based on metaphysical assumptions, included the modality of sight.” DILLEMBERGER, J. *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*. New York-Oxford: University Press. 1999, pág. 15.

¹⁹⁶ Para ver un estudio sobre el culto a la hostia en Castilla y su desarrollo en la baja Edad Media, véase: DEL POZO COLL, P. S. “La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio.” En *Anales de Historia del Arte*, vol. 16, 2006, págs. 25-58.

¹⁹⁷ Es importante recordar que el culto al altar como centro de la eucaristía, no implica un culto a las imágenes eucarísticas. En palabras de Hans Belting: “En este contexto resulta necesario aplicar un concepto de culto más exacto para evitar confusiones. Si se designa el altar como un lugar de culto, debe referirse siempre al *culto sacrificial* eclesiástico, que es un culto radicalmente distinto del *culto a las imágenes*, que surgió al margen de la liturgia propiamente dicha y que como mucho podía vincularse al culto litúrgico de los santos. Una imagen no es una imagen de culto por ubicarse en el altar. La acción de culto se dedica al altar mismo, no a la imagen, aunque la imagen experimente una revalorización en este contexto. Las cosas se ven más claras si se observan las funciones de representación que desempeñaba la imagen de altar.” BELTING (2009), *op. cit.*, pág. 589.

¹⁹⁸ Las diferentes interpretaciones de la eucaristía que se han dado a lo largo de la historia en el seno del catolicismo y fuera de éste, se vieron reflejadas en la evolución de la imagen de la “Última cena”. Este es un tema muy interesante, pues es un ejemplo vívido de cómo la teología y la iconografía presentan una comunión que se debe siempre tener en cuenta. Para un estudio histórico de la iconografía y su relación con los postulados teológicos, véase: SCHILLER (1972), *op. cit.*, págs. 30-46.

¹⁹⁹ ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, pág. 364.

la Eucaristía de Francisco Ribalta y la *Última Cena* de Pablo de Céspedes.²⁰⁰ (figs. 11 y 12). Ambas obras, demostrando una clara postura tridentina, centran su atención en la figura de un Cristo sacerdote que instauro el Sacramento. Un aspecto interesante de estas imágenes es el anacronismo explícito que muestran en su composición, sobre todo con el tema de la hostia.²⁰¹ Es muy dicente que el decoro histórico no se tenga en cuenta y que autores como Pacheco hayan preferido obviar la explicación de cómo se debía representar esta iconografía, ya que indica, a mi parecer, que la condición netamente doctrinal y dogmática debía ser más importante que cualquier otra propiedad de la escena. El sustrato teológico que configura la imagen es la idea de la “presencia” real - corpórea y espiritual - de Cristo en el momento de la Eucaristía.²⁰² Al celebrarla no sólo se esta rememorando el sacrificio, sino que el fiel también se está uniendo física y espiritualmente con el Salvador.

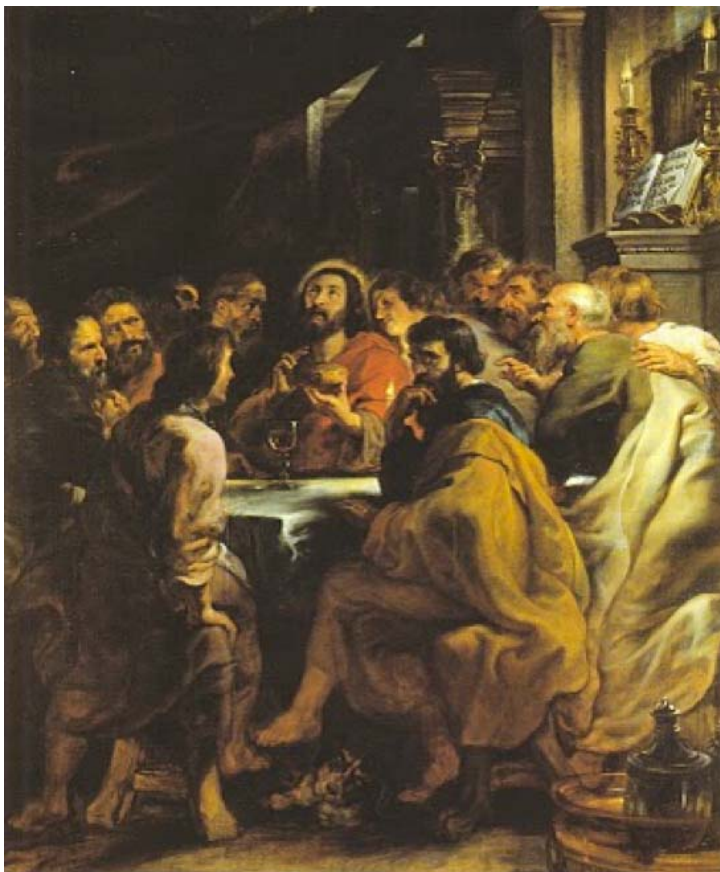


Fig. 10. PIETER PAUL RUBENS, *Última cena*, 1631-1632.

²⁰⁰ Para el estudio de la iconografía en Andalucía en época postridentina, véase: PÉREZ LOZANO (1989), *op., cit.* En el caso de Valencia: ALEJOS MORÁN (1972), *op., cit.*, págs. 364-374. FRANCO LLOPIS (2007), *op., cit.*, págs. 539-544.

²⁰¹ *Ibid.*, pág. 540.

²⁰² En el cuadro de Céspedes es más diáfano por la presencia del Santo Espíritu.

Directamente relacionadas, en términos teológicos, con esta interpretación de la Última Cena, estarían las imágenes de la “comunión de los apóstoles” o las de Cristo ofreciendo la comunión a los fieles. La *Comunión de los Apóstoles* de José de Ribera y el tercer grabado realizado por Jean de Courbais para la obra *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto son ejemplos significativos de estas iconografías. (figs. 13 y 14). El anacronismo de las obras es, una vez más, una de las características más visibles. El grabado de Courbais resulta muy interesante por el afán de unir la ceremonia de la misa con el sacrificio de Cristo representado simbólicamente por el pelicano. Las figuras de San Buenaventura y Santo Tomás a los lados de Jesús respaldan el sentido teológico de la eucaristía para Trento, pues fueron autores que defendieron la ‘presencia’ real. Así mismo, el hecho de que sea el rey quien recibe la hostia le otorga un peso político a la escena acorde con la estructura vertical y jerarquizada. La semejanza de este grabado con el lienzo de Ribera es clara. Si bien son escenas diferentes, en el cuadro también se representa a un Cristo Sacerdote que ofrece su cuerpo y espíritu a quienes lo siguen fielmente. Los ángeles y la vista del cielo abierto son elementos que llenan de significado el fundamento teológico de la Eucaristía, ya que confirman la trascendencia del hecho. De esta forma, la escena deja de ser vista como un simple evento digno de evocación para convertirse en el momento culmen de todo fiel católico.

Como se ha podido notar, en España la Iglesia sustentó el culto a la eucaristía desde diversos medios y utilizando herramientas distintas.²⁰³ La defensa a este dogma estaba completamente inmersa en el sistema cultural, y la sociedad era receptora y participe constante. Sermones, tratados, pinturas, obras de teatro, fiestas populares, etc., todas fueron manifestaciones útiles para honrar y defender el Santísimo Sacramento.²⁰⁴ Un

²⁰³ Algunos autores han notado cómo el caso de las cofradías es muy dicente al respecto, ya que la Iglesia nunca las limitó o prohibió. Por el contrario admitió su utilidad y permitió su funcionamiento, lo cual no dejaba de ser extraño al tratarse de manifestaciones laicas en donde el papel de la autoridad eclesiástica era mínimo. Lo que sí es cierto es que después del Concilio de Trento, se buscó que las cofradías y otras fundaciones laicas estuvieran bajo el control de los obispos, para que no se permitieran desviaciones doctrinales. ARIAS, I. y LÓPEZ-GUADALUPE, M.L. “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma.” En *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*. Vol. 3. Madrid: Parteluz, 1998, pág. 39.

²⁰⁴ En el caso de los sermones véase, por ejemplo: PIMENTEL, F. “Sermón predicado el día de San Pedro Aduincla en el Real Convento de la Encarnación ... a los desagrazios del santissimo Sacramento.” En USÓN, J.A. . *Sermón que predico a la fiesta de San Francisco de Borja...* Alcalá de Henares: En la imprenta de Juan de Villadas Ordua, 1634. RUIZ DE CABRERA, A. *Desagrazios de el divino sacramento del altar, y de María Sanctissima*. Granada: En imprenta de Antonio René, 1636. Miguel Ángel Núñez Beltrán cita quince sermones dedicados al Santísimo Sacramento publicados en Sevilla en el siglo XVII. Véase: NÚÑEZ BELTRÁN, M.A. *La oratoria sagrada de la época del barroco:*

caso que ilustra esta apoteosis eucarística vivida en España, son los tapices diseñados por Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid.²⁰⁵ Esta serie de diecisiete tapices encargados por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, soberana de los Países Bajos, constituye uno de los programas iconográficos más complejos que se realizaron sobre el tema. **(fig. 15)**. Rubens planteó las escenas a modo de carros triunfales y bajo un sistema alegórico que llenaba de sentido cada tapiz. Las composiciones fueron una muestra de la Iglesia triunfante, que para mediados del siglo XVII ya había adquirido una retórica visual diversa a la de la Iglesia militante de la segunda mitad del siglo XVI. En el siglo XVII fue muy común que la representación de la eucaristía se hiciera de manera alegórica, ya que exhibía todo el juego de ingenio humanístico que aun estaba muy patente en algunas esferas de la sociedad.²⁰⁶ Este tipo de programas iconográficos que se repetían en elaboradas arquitecturas efímeras durante fiestas de la corte, demuestran lo implicada que estuvo la monarquía y cómo fue un agente directo de la propaganda y tutela de la Eucaristía, apoyando material y moralmente todo el aparato.²⁰⁷ En la portada del libro *Felipe II Rey de España*, escrito por Luis Cabrera de Córdoba y publicado en 1615, se representa a un Rey combatiente

Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, págs. 83-84

De la gran cantidad de tratados que se escribieron, rescato: PRIETO, M. *Psalmodia Eucharistica*. Madrid: en la Imprenta de Luis Sánchez, 1622. Este es un tratado particular y muy interesante pues respalda la argumentación con grabados, en total catorce, que explican y justifican el culto a la eucaristía. Para un estudio iconográfico de los grabados, véase: VETTER, E. *Die Kupferstiche zur 'Psalmodia eucharistica' des Melchor Prieto von 1622*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972.

Otros tratados que vale la pena tener en cuenta son: OCAÑA, A. *Pimera parte de los discursos Eucharisticos*. Madrid: Imprenta Real, 1621-1622. RIVERA, F.A. *Historia sacra del Santissimo Sacramento contra las Heregias destos tiempo*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1626. CHIRINO DE SALAZAR, H. *Práctica de la frecuencia de la Sagrada Comunión*. Madrid: En la imprenta de Luis Sánchez, 1622. AGUADO, F. *Sumo sacramento de la fe. Tesoro del nombre Christiano*. Madrid: En la imprenta de Francisco Martínez, 1640. Todos estos libros contienen en su portada grabados que exaltan el culto a la eucaristía.

De entre las obras de teatro, 'autos sacramentales', que se representaban en la festividad del Corpus Christe, vale la pena rescatar: *L'Església militant* y *El Castell d'Emaus* de Joan de Timoneda; *El hidalgo celestial* de Lope de Vega; y *Caballero del Sacramento* de Gaspar Aguilar.

²⁰⁵ Véase: JUNQUERA, J.J. "Descalzas Reales. La Apoteosis de la Eucaristía." En *Reales sitios*, nº 22, (1969), págs. 18-31. TORMO Y MONZÓN, E. *En la Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Vol. IV. Madrid: Blass y cía., 1947. POLLIN, A.M. "La apoteosis de la Eucaristía en tres formas de arte: Victoria, Rubens y Calderón." En ARELLANO AYUSO, I (coord.) *Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2000, págs. 895-906.

²⁰⁶ Véase: GALLEGO (1975), *op. cit.*

²⁰⁷ Para Javier Portús y Jesús Vega, los carros acompañado de alegorías cristianas "compendiaban ingeniosamente algunas de las ideas motrices de las fiestas, y en ellas no faltaban alusiones al compromiso religioso de la monarquía y la ciudad, al carácter popular y campesino del santo o a algunas de las cuestiones en las que se mostraba más combativa la iglesia contrarreformista, como era la relativa a la Eucaristía." PORTÚS, J y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria, 1998, pág. 270.

que protege a su Iglesia - la cual se representa en forma de mujer levantando el cáliz y la ostia - de los enemigos de la fe. (fig. 16).



Fig. 11. FRANCISCO RIBALTA, *Institución de la Eucaristía*, 1604.

Así mismo, el caso de Valencia resulta muy interesante por la figura del Patriarca Ribera quien fue un fiel seguidor de las directrices tridentinas.²⁰⁸ Que el espíritu contrarreformista estaba impreso en su continuo accionar lo prueban sus ideas expuestas en sermones y en los siete sínodos que celebró durante su mandato, cuyo fin no era otro que instaurar los decretos tridentinos para mejorar el deteriorado estado religioso de la ciudad.²⁰⁹ Haciendo uso de todos los instrumentos doctrinales, sobre todo de las herramientas visuales, logró instaurar una gran devoción por el Santísimo

²⁰⁸ Para un estudio detallado del papel del Patriarca Ribera como un hombre de la contrarreforma, véase: ROBRES LLUCH, R. *San Juan de Ribera. Patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia (1532-1611). Un obispo según el ideal de Trento*. Barcelona: Editorial Juan Flors, 1960. Es importante mencionar que si bien su papel es trascendental en la espiritualidad contrarreformista, Ribera es un continuador de la políticas de Tomás de Villanueva y, así mismo, estaba muy marcado por la influencia de personajes del peso de San Luis Beltrán y Francisco de Borja. Véase: GARGANTA J.M. "Juan de Ribera y San Luis Beltrán." En *Teología espiritual*, vol. 5, n° 13, 1961, págs. 63-104. LLIN CHÁFER, A. *Santo Tomás de Villanueva. Fidelidad evangélica y renovación eclesial*. Madrid: Editorial Revista Agustiniana, 1996. GARCÍA HERNÁN, E. "Tres amigos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia: Francisco de Borja, Carlos Borromeo y fray Luis de Granada." En *Antologica Annua*, n° 44, 1997, págs. 469-530.

²⁰⁹ ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, pág. 62.

Sacramento.²¹⁰ El mejor ejemplo del alcance que tuvo este ímpetu de Ribera fue la construcción del Colegio del Corpus Christi, bastión religioso que simbolizó todo el vigor que la eucaristía tuvo en esta ciudad.²¹¹ También patrocinó la fundación de conventos que centraron su devoción en el Santísimo Sacramento, como el capuchino de la Sangre de Cristo fundado en 1597.²¹²



Fig. 12. PABLO DE CÉSPEDES, *Última Cena*, ca. 1595.

²¹⁰ Borja Franco, entre otros autores, piensan que este ímpetu del Patriarca Ribera por fortalecer el culto a la Eucaristía tenía una relación directa con la expulsión de los moriscos. Es entendible, pues como bien es sabido era una devoción que chocaba directamente con su religión y que era muy difícil que asimularan. La eucaristía, entonces, funcionó para Ribera de una manera muy similar a la cruz. En un discurso que pronunció en 1609 después de la expulsión, afirma: “Con esta consideración encenderéis en vuestros corazones la devoción del Santísimo Sacramento, y alcanzaréis por ella innumerables bienes. Quiero os decir a este propósito, que personas muy siervas de nuestro Señor, y doctas, juzgan, que la causa de ayer ordenado nuestro Señor, que se comenzase por este Reino esta santa expulsión, ha sido en remuneración de la devoción que hay en el Santísimo Sacramento, mayor que en otro alguno de la Corona de España, como se muestra en las fiestas, procesiones, luminarias, y ceremonias que se hacen en esta admirable festividad, honrando de la manera que puede la pobreza y flaqueza humana, al hijo del Padre eterno, que ha quedado entre nosotros, para remedio de todos nuestros males espirituales y corporales.” Citado por FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, pág. 526. Para el ampliar sobre el tema y revisar bibliografía específica, véase: *Ibid.*, págs. 521-527.

²¹¹ Véase: MURCIANO OLMOS, S. y CARAVAL GARCÍA, J. “La nave de la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia.” En *Traza y baza*, vol. 9, 1981, págs. 99-102. PÉREZ MORERA, J. “La carabela eucarística de la Iglesia.” En *Cuaderno de Arte e Iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs.75-78. VILPLANA MOLINA, A. “El Colegio del Patriarca. Metonimia arquitectónica del Concilio de Trento.” En *Domus Speciosa. Catálogo de la exposición. Universitat de Valencia Mayo-Junio 2006*. Valencia: Universitat de València, 2006, págs. 23-37.

²¹² ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, págs. 72-75.

Un pintor que supo asimilar en su arte la compleja espiritualidad eucarística valenciana fue Juan de Juanes.²¹³ En la mitad del siglo XVI su figura es clave, puesto que representa el sentir contrarreformista que se vivió en la región. De sus obras de carácter devoto, quiero resaltar las imágenes de los *Salvadores eucarísticos*.²¹⁴ (fig. 17). Partiendo de algunos modelos, el pintor valenciano logró crear un tipo propio de iconografía que fue muy popular en la época.²¹⁵ Me interesa resaltar que estas imágenes son una extracción de la narrativa, la *Última Cena*, y que por este hecho adquieren un gran peso devocional; algo similar a lo que ocurrirá con las crucifixiones de fondo oscuro y que sólo representan el cuerpo del Redentor. El fondo dorado con el que solía pintar al *Salvador eucarístico*, otorga a las imágenes una reminiscencia al arte bizantino que Juanes conocía perfectamente: la manifestación de lo invisible por medio de lo visible. La idea del ícono bizantino, la presencia real de la divinidad en la imagen, se traslada a estas pinturas gracias al sentido eucarístico de ‘presencia’. De esta forma, se invita al fiel a concebirlas dentro de un marco teológico que acepta el contacto con la divinidad por medio de formas materiales.



Fig. 13. JOSÉ DE RIBERA, *Comunión de los Apóstoles*, 1651.

²¹³ ALBI, J. *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo y Diputación provincial de Valencia, 1979.

²¹⁴ ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, págs. 376-378. FRANCO LLOPIS (2009), *op. cit.*, págs. 535-539.

²¹⁵ Para un estudio de sus posibles modelos e influencias, véase: COMPANY CLEMENT, X. “Íconos marianos y cristológicos en la pintura valencia gótica y renacentista.” En *Oriente en Occidente. Antiguos íconos valencianos. Catálogo de la exposición*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2000. Págs. 45-58.

Se puede ver, entonces, cómo los grandes entes de autoridad favorecieron el desarrollo al culto de la eucaristía e insistieron en mostrarse como protectores de la fe católica frente a las diversas amenazas. De todos los medios utilizados para lograr los cometidos, fue el uso y apoyo de las diversas manifestaciones visuales lo que proyectó con mayor eficacia la institución eucarística y la manera cómo el pueblo la debía entender. Es a partir de esta premisa que creo se debe analizar e interpretar la pintura pasional relacionada con el Santísimo Sacramento, ya que une la producción pictórica con la búsqueda de un cierto tipo de recepción que está inmerso en el marco cultural que he venido esbozando. Por consiguiente, lo interesante es notar que esta necesidad por lo visual en el culto eucarístico, estaba directamente ligada al cristocentrismo de carácter patético y concreto, en donde se buscaba que el fiel respondiera de una manera emotiva y creyera en el carácter presencial e inmediato de la divinidad.



Fig. 14. JEAN DE COURBAIS, Tercera Ilustración, en PRIETO, M, *Psalmodia Eucharistica*, 1622.

Si bien estas ideas tomaran gran fuerza después del Concilio de Trento, condicionando el sentido y recepción de la imagen sagrada, no es algo que nace gracias al Concilio. Incluso, como mostraré más adelante, la postura del Concilio frente a las imágenes religiosas es clara en no aceptar que éstas sean contenedoras de lo divino, sólo en el sacramento de la eucaristía se da este misterio. Por el contrario, ya en la segunda mitad del siglo XV, teólogos como fray Alonso de Espina relacionaron el aspecto devocional y patético con la doctrina eucarística, y afirmaron que las imágenes sagradas también son contenedoras de lo divino.²¹⁶ Esta posición estaba más de acorde con la composición y recepción de muchas de las imágenes eucarísticas y pasionales, lo que indica que la religiosidad popular de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII estaba condicionada por una tradición medieval que Trento no pudo eliminar.

Para relacionar adecuadamente la pintura de carácter eucarístico con la religiosidad popular, es importante tratar de estipular las posibles fuentes que fijaron el cristocentrismo de la época. La idea de un Cristo de carácter ontológico o metafórico, como el proyectado por Erasmo en su *Philosophia Christi* y adaptado por la gran mayoría de teólogos protestantes, no correspondía a esta necesidad de corporalidad y ‘presencia’ física que llevaba a los fieles a una afectación emotiva y, por ende, fue una teología que no terminó de cuajar en la religiosidad española. Desde que Michel Bataillon escribiera su libro *Erasmo y España*, muchos autores han reconocido la influencia del pensamiento erasmiano en la cultura española y, particularmente, en su

²¹⁶ Con respecto a la obra de Espina, Pereda afirma: “construye lo que cabe describir como una ‘teoría sacramental de la imagen’, y lo hace en un perfecto y meditado movimiento bascular que incorpora, desde un extremo, a la teología y, desde otro, la práctica devocional. Su habilidad reposa en vincular dos polos que hasta entonces habían permanecido divorciados: la teoría tomista del culto de las imágenes, que defendía para las de Cristo el grado más alto de adoración (la *latría*), con las prácticas, o incluso las leyendas religiosas heredadas de la Alta Edad Media, que aseguraban para algunas imágenes privilegiadas un estatus especial próximo al de las reliquias. Al aplicar práctica y teoría, devoción y teología, la forma de culto con el rango sacramental de las imágenes, Espina no sólo obligaba a los teólogos a decir cosas que nunca habían dicho – extrayendo de Santo Tomás conclusiones que no se hallaban implícitas en sus ideas –, también estaba fabricando un aval para el reconocimiento de que las imágenes, por un lado, representaban la divinidad, pero incluso, por el otro, podían llegar a contenerla. [...] Mientras que los teólogos discutían si había algún tipo de imagen a la que debiera la forma superior de culto, la *latría* aparecía indiscutiblemente asociada a la adoración de la Eucaristía, ya que, en ella, como se hubiera zanjado en el IV Concilio de Letrán (1215), la materia se ha transubstanciado, y lo que parece masa cocida, una vez sometido al rito sacramental, es en realidad la carne de Jesucristo. Ésta y no otra es la horma en la que Espina introducirá las imágenes, y que lo que encontramos en su pensamiento es el esfuerzo de incluirlas dentro de un economía sacramental; las imágenes no son ni decoración ni mero estímulo de la devoción del cristiano, son parte consubstancial de la presencia de Cristo en la Iglesia militante.” PEREDA (2007), *op. cit.*, pág. 116. A partir del análisis de la obra de Espina y de otros autores, como Pablo de Santa María, Pereda llega a la conclusión de que en la España de finales del siglo XV se dio una bizantinización de las imágenes. Además del libro citado, véase también: PEREDA (2002), *op. cit.*

espiritualidad.²¹⁷ No obstante, creo que la cristología de Erasmo nunca llegó a permear las manifestaciones religiosas en España o, por lo menos, no lo hizo de manera determinante. Una vez más, es la literatura ascético-mística la que brinda las mejores claves para observar el hecho. Si analizamos la teología mística de autores como Osuna, Granada, Loyola, San Juan de Ávila o Santa Teresa, para nombrar algunos de los más destacados, vemos un eje que atraviesa sus obras: la importancia otorgada a la presencia física de Cristo como único puente para llegar a la divinidad.²¹⁸ Está claro que el objetivo final de estos autores es un contacto espiritual con Dios, pero esto no los aparta de resaltar la necesidad por ver, tocar, sentir y oír a Cristo; por consiguiente, la humanidad del Salvador es fundamental para realizar el camino de ascensión espiritual. La relación de estos sistemas teológicos con los postulados ortodoxos sobre la eucaristía es evidentes. Fray Luis de Granada al hablar sobre la eucaristía afirma lo siguiente:

Pues como aquí haya muchas cosas de qué maravillarnos, maravíllate, ánima mía, sobre todas de las grandeza del beneficio que el Señor aquí te hace mediante los efectos de este Santísimo Sacramento. Entre los cuales, como sean innumerables, el primero y más principal es hacer al hombre divino, que es hacerlo semejante a Dios en la santidad y pureza de la vida, y después en la bienaventuranza de la gloria. Y porque ésta es una dignidad tan grande, que podría parecer increíble, mira cómo lo dice así el mismo Salvador por estas palabras: *Mi carne verdaderamente es manjar, y mi sangre verdaderamente es beber. El come mi carne y bebe mi sangre, él está en mí, y yo en él.* De donde nace que, estando Dios en el hombre y el hombre en Dios, venga a hacerse, como dice el Apóstol *un espíritu y una cosa con él*, que es la mayor dignidad que esta vida se puede alcanzar.²¹⁹

²¹⁷ BATAILLON, M. *Erasmo y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.

²¹⁸ Es importante resaltar el hecho de que todos estos escritores le dieron un peso muy importante a la comunión eucarística. Hay que recordar, por ejemplo, que Santa Teresa entendía la comunión como un verdadero contacto con la divinidad. En todos estos autores, no sólo se interpreta la eucaristía desde una posición simbólica, sino que tiene un peso vivencial en la experiencia espiritual. “Porque, si no nos queremos hacer bobos y cegar el entendimiento, no hay que dudar que esto no es representación de la imaginación, como cuando consideramos al Señor en la cruz, o en otros pasos de la Pasión, que le representamos en nosotros mismos cómo pasó. Esto pasa ahora, y en entera verdad, y no hay para qué irle a buscar en otra parte más lejos; sino que, pues sabemos que mientras no consume el calor natural los accidentes del pan, está con nosotros el buen Jesús, que nos lleguemos a El. Pues si cuando andaba en el mundo, de sólo tocar sus ropas sanaba los enfermos, ¿qué hay que dudar que hará milagros estando tan dentro de mí, si tenemos fe, y nos dará lo que le pidiéramos, pues está en nuestra casa? Y no suele Su Majestad pagar mal la posada si le hacen buen hospedaje.” DE JESÚS, S. TERESA. “Camino de Perfección.” En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974, pág. 364.

²¹⁹ GRANADA, L. “Meditaciones de la vida de Cristo.” En *Obras Completas*. Vol. VIII. Madrid: F.U.E., 1994, pág. 162.

En este sentido, el amor espiritual no es suficiente para conocer a Dios, ya que existe un principio de contacto físico que nace de la propia encarnación de Jesús. Este sería el punto central que une la teología mística con el dogma de la transubstanciación: lo que permite al fiel un conocimiento de Dios y una representación material de lo divino es el hecho de qué Jesús se hizo hombre.



Fig. 15. PIETER PAUL RUBENS, *Triunfo de la eucaristía sobre la herejía*.



Fig. 16. PEDRO PERRET, *Retrato de Felipe II*, CABRERA, L. *Felipe II, Rey de España* 1619.

Teniendo esto en cuenta, se pueden interpretar de modo más apropiado una serie de pinturas que estuvieron directamente relacionadas con la eucaristía y que, al mismo tiempo, hacían referencia a la profunda espiritualidad pasional de la época. De esta manera, se pueden ligar cultos para observar cómo, bajo unos principios similares, actúan sobre el fiel y condicionan su respuesta a la obra de arte.



Fig. 17. JUAN DE JUANES, *Salvador Eucarístico*, 1545-1550.

La devoción popular que mejor se enlaza con los fines teológicos que la Iglesia quiso sustentar con la eucaristía, es la de la sangre de Cristo.²²⁰ Su plasmación en la pintura

²²⁰ Así se refiere fray Luis de Granada a la sangre de Cristo como símbolo de redención: “¡Oh llaga del costado precioso, hecha más con el amor de los hombres que con el hierro de la lanza cruel! Oh puerta del cielo, ventana del paraíso, lugar de refugio, torre de fortaleza, santuario de los justos, sepultura de peregrinos, nido de las palomas sencillas, y lecho florido de la esposa de Salomón! ¡Dios te salve, llaga del costado precioso, que llagas los devotos corazones; herida que hieres las ánimas de los justos, rosa de inefable hermosura, rubí de precio inestimable, entrada para el corazón de Cristo, testimonio de su amor, y prenda de la vida perdurable! [...] Ábreme, Señor, esa puerta; recibe mi corazón en esa tan deleitable morada, dame por ella paso a las entrañas de tu amor, beba yo de esa dulce fuente, sea yo lavado con esa santa agua, y embriagado con ese precioso licor. GRANADA, L. *Libro de la Oración y Meditación*. Madrid: F.U.E., 1994, pág. 99.

fue vasta y de gran diversidad temática.²²¹ Uno de los casos más interesantes es la Prensa mística, iconografía que adquiere connotaciones claramente eucarísticas y pasionales desde finales del siglo XIV, ya que se empieza a representar bajo el sentido del Varón de los Dolores o Imago Pietatis, el Redentor que sufre y sacrifica su sangre por los pecados de la humanidad.²²² (fig. 18). Esta imagen que ha sido analizada en estudios clásicos sobre iconografía, como los de Émile Mâle, Maurice Vloberg, Louis Réau y Gertrudis Schiller²²³, tiene una particularidad muy interesante: la mezcla entre un complejo mensaje doctrinal y un contenido patético para crear una iconografía original.²²⁴ Esta doble vertiente fue, sin lugar a duda, lo que posibilitó a la Iglesia católica explotar al máximo el sentido teológico de la eucaristía empleando este tipo de recursos visuales de alto vuelo emotivo.²²⁵ Durante los siglos XVI y XVII, la Prensa mística no fue una imagen aprovechada exclusivamente en el mundo católico. La imaginería protestante, sobre todo la confesión luterana, también utilizó esta iconografía

²²¹ Véase: RIGAUX, D. “Le sang du Redempteur.” En *Le pressoir mystique*. París: Actes du colloque de Recloses, 1990, págs. 57-67. VENARD, M. “Le sang du Christ: sang eucharistique ou sang relique?”. En *Tabularia. Études*. -- N° 9, (2009) -- págs.- 1-12. SÁNCHEZ HERRERO, J. “Piedad y artes plásticas. La devoción a la preciosa Sangre de Cristo durante los siglos XIII a los primeros años del XVI y su influencia en las manifestaciones artísticas.” En *Piedade popular. Actas del Coloquio Internacional*. Lisboa, 1999. págs. 411-414. Para ver un amplio repertorio de imágenes eucarísticas relacionada con la sangre de Cristo durante los siglos XV, XVI y XVII, véase: FINALDI (2005), *op., cit.*, págs. 168-191. Para algunos estudios centrados en territorios específicos, véase: ALEJOS MORÁN (1979), *op., cit.* LABRAGA (1999), *op., cit.* NAVARRO ESPINACH (2006), *op., cit.* FRANCO LLOPIS (2007), *op., cit.*, págs. 528-535.

²²² SCHILLER (1972), *op., cit.* pág. 228.

²²³ VLOBERG (1946), *op., cit.*, 2 vol., págs. 172-183. MÁLE, E. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. París: Armand Colin, 1969, págs. 113-124. SCHILLER (1972), *op. cit.*, págs. 228-229. RÉAU (2008), *op. cit.*, págs. 438-441.

²²⁴ En 1989 se realizó un congreso internacional en Recloses que tuvo como objetivo llamar la atención sobre la importancia de esta iconografía dentro del arte religioso. Las ponencias responden a la necesidad de explicar el origen, uso y desarrollo de la iconografía y, por ende, son una referencia fundamental para el estudio del tema. ALEXANDRE-BIDON, D. (Coord.). *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses 27 mai 1989*. París: Éditions du Cerf, 1990.

²²⁵ La literatura devocional medieval está directamente relacionada con en el nacimiento de este tipo de iconografías, ya que sus autores se encargaron de buscar imágenes anticipatorias de la Pasión en el Antiguo Testamento. En el libro de Isaías, por ejemplo, encuentran una gran cantidad de referencias que podían conectar a la Pasión, entre ellas la imagen de la prensa mística. BESTUL (1996), *op., cit.*, págs. 28-29 y 45. La utilización de imágenes antiguo testamentarias fue una práctica que los escritores de tratados de oración y libros devocionales continuaron realizando durante los siglos XVI y XVII. Como ejemplo, y con respecto al lagar místico, véase: MOLINA, A. de. *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina, y meditaciones: sacados de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia*. Burgos: Imprenta de Juan Bautista Yaresio, 1622, págs. 626-628. Así mismo, un siglo antes, Francisco de Osuna en su *Sexta parte del Abecedario Espiritual*, afirmaba: “Según el sentido alegórico decimos que el caballero animoso que abre el costado de Christo es el pueblo christiano cuya lanza es la fe, cuyo hierro desta lanza muy amolado es el vivo amor con el cual hace camino por Christo muerto conviene a saber, por su muerte y pasión, como por medio muy cierto, para abrir la puerta e la bienaventuranza: porque de verdad no hay otro camino cierto, diciendo Christo: yo soy camino y verdad y vida. Esta alegoría y este camino del cielo que por Jesús hemos de hacer estando ya difunto y muerto por nosotros se figura en el Viejo Testamento.” OSUNA (1554), *op., cit.* fol. 13.

para expresar mensajes doctrinales y satíricos.²²⁶ Desde un punto de vista pedagógico, Lutero la consideraba una imagen útil para explicar el significado de la redención, negar el sentido católico de la eucaristía y rechazar la intermediación de la Iglesia para llegar a la salvación. Después del Concilio de Trento, los católicos, por el contrario, rescataron el sentido original de la imagen para defender la presencia real de Cristo en el sacramento y la actualización diaria de su sacrificio gracias a la mediación de la Iglesia.²²⁷



Fig. 18. HIERONYMUS WIERIX, *El Lagar Místico*, ca. 1595.

Si bien es cierto que esta iconografía no fue muy común en el territorio hispánico, han sobrevivido algunos ejemplares que reflejan la particular religiosidad española y su

²²⁶ Para ver un estudio que profundiza en la comparación entre el uso que se dio de esta iconografía en el mundo protestante y católico: CANALDA I LLOBET, S y FONTCUBERTA I FAMADAS, C. “La prensa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contundente.” En *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 187-207.

²²⁷ *Ibid.*, pág. 202.

plasmación en el arte.²²⁸ Uno de los más significativos, a mi forma de ver, es el *Lagar Místico* atribuido a Francisco Ribalta.²²⁹ (fig. 19). En primer lugar, existe una depuración de personajes y elementos de significado simbólico que tiene como fin centrar la atención en la figura patética de Cristo, lo cual se corrobora con el fondo oscuro y el uso de la luz a modo tenebrista. El artista abandona el modelo común, ya que pone el énfasis en el sufrimiento y no en el mensaje eucarístico, forjando una pintura que aspira a ser devocional más que doctrinal. En este sentido, y acá es donde pienso recae la importancia de la obra para lo que he venido argumentando, se pretende entablar una relación particular con el fiel, una relación que depende del vínculo emotivo. Uno de los elementos esenciales para que esto ocurra, aspecto que se repetirá en casi todas las pinturas devocionales que analizaré, es la mirada directa de Cristo hacia el espectador. Esto es una extrañeza en el tipo iconográfico, puesto que en la mayoría de los casos Cristo dirige su mirada al suelo o aparece con los ojos cerrados. Este contacto visual entre Jesús sufriente y el fiel, está reforzado por los dos ángeles que aparecen en la parte superior y que sostienen un cartel que dice: “¿quién no se entristece?”. Este tipo de recursos gráficos son una reminiscencia a la retórica de la literatura devocional y tratados de oración. De esta manera, la “presencia” real de Jesús y la redención a través de su sacrificio, se da por la intimidad y complicidad emotiva que se teje con el espectador. El mensaje doctrinal está subordinado y determinado por el sustrato pasional y patético, lo que demuestra los valores cristológicos de la España de la época. Es importante mencionar, sin embargo, que la pintura no abandona en ningún momento el mensaje eucarístico, prueba de ello es el cáliz en el suelo. Lo que pretendo afirmar con esta interpretación, es que en el territorio hispánico las representaciones artísticas no sólo se guiaron por los entes de poder doctrinal, sino que

²²⁸ Para las autoras anteriormente citadas, la imagen en España fue raramente utilizada con un catequético. A diferencia de lo que ocurrió en Francia o en el norte de Europa, en donde la imagen sirvió para expresar todo un contenido doctrinal, en el territorio hispánico se prefirieron otro tipo de imágenes para representar el misterio eucarístico. *Ibid.*, págs. 206-207. Por el contrario, Aurora Alejos Morán cree que fue una imagen ampliamente usada, por lo menos en el caso valenciano, convirtiéndose en “auténticas composiciones apologéticas, defensoras de la presencia real frente al protestantismo.” Según esta autora, en el caso de Valencia la promulgación de este tipo de imágenes se debe relacionar con el influjo de la provincia capuchina de la Preciosa Sangre, fundada en el siglo XVI por san Juan de Ribera, y cuya iconografía representa una imagen derivada de la prensa mística. ALEJOS MORÁN (1972), *op. cit.*, pág. 403.

²²⁹ Me baso en el análisis realizado por Silvia Canalda y Cristina Fontcuberta: --- (2011), *op. cit.* págs. 205-206. En Córdoba y Palma de Mallorca han sobrevivido otras dos pinturas que tratan el tema. Son anónimas, del siglo XVII y de mediana calidad artística. Están ubicadas en la Iglesia de la Axarquía y en el Convento de la Purísima, respectivamente. Para el caso de Mallorca: *Ibid.*, págs. 187 y 203-205. Para el de Córdoba: NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1998, pág. 252.

el trasfondo de la devoción popular también tuvo un peso fundamental en la configuración de dichas representaciones.



Fig. 19. FRANCISCO RIBALTA (atribuido), *El lagar místico*, primer tercio del siglo XVII.

Otra iconografía de origen tardo medieval y que tuvo un manifiesto mensaje eucarístico fue la Misa de San Gregorio. Esta imagen también hace parte del gran repertorio de representaciones que se crearon a partir del Varón de Dolores.²³⁰ El contexto de la

²³⁰ Fue muy común en el norte de Europa y se empezó a representar hacia 1430. Para ver algunos ejemplos y una breve introducción al estudio de esta imagen, véase: SCHILLER (1972), *op. cit.*, págs. 226-228. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, R. “Acerca de la Misa de San Gregorio.” En *XX Siglos*, vol. 9, nº 38, 1998, págs. 24-29. FINALDI (2005), *op. cit.*, págs. 150-151. Para profundizar en el análisis e interpretación iconográfica: BYNUM, C. W. “Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century.” En HAMBURGER, J. F y BOUCHÉ, A. M. (eds.). *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006. Págs. 208-240. Con respecto al Varón de Dolores, es importante mencionar que se gesta en el contexto de los íconos bizantinos a mediados del siglo X y en donde también tendrá una función litúrgica, particularmente

iconografía es una celebración de la misa realizada por el Papa en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén. La escena que se representa es la consagración del pan y el vino, instante en que se presenta Cristo físicamente en el altar evidenciando sus llagas. En la Edad Media, se solía representar la figura de Jesús junto a los instrumentos de la Pasión, lo cual hacía hincapié en el tema de la actualización del sacrificio pasional durante la celebración de la misa. (**fig. 20**). La fuerza retórica de la iconografía es contundente, aspecto que la convirtió en una insignia del dogma de la transubstanciación e hizo que fuese valorada en el periodo postridentino. No obstante, no tuvo la popularidad de la que gozó hasta entrado el siglo XVI y, por ende, no se representó en la misma cantidad. En el caso español existe un lienzo de Jerónimo Jacinto de Espinosa que vale la pena resaltar, pues también se puede ver una interpretación particular de la escena. (**fig. 21**). Al igual que con la obra Ribalta anteriormente analizada, se pretende depurar la sobrecarga retórica y centrar la atención en la figura de Cristo que es acompañado por dos ángeles, el Padre y el Espíritu Santo. En este caso, no hay un énfasis en su sufrimiento, pero la composición íntima de la escena invita al fiel a identificarse con los dos personajes que están al lado de San Gregorio y ser, así, partícipes del milagro de la presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en la eucaristía. La configuración escueta del espacio arquitectónico, la luz tenue de las velas que dan la sensación de un lugar en penumbra y la supresión de objetos pasionales, hacen que la obra gane en el aspecto devocional y no catequético, lo cual implica una respuesta diferente por parte del espectador.

Continuando con las variantes del Varón de Dolores o Imago Pietatis, sobresalen otro tipo de imágenes que alcanzaron mucha fuerza en el periodo postridentino, me refiero a Cristo muerto sostenido por ángeles. Esta iconografía, de origen medieval y muy popular en Italia durante el siglo XVI, alude directamente al sacrificio de Jesús y a la obligación por parte del fiel de imitar el sufrimiento o compartirlo.²³¹ (**fig. 22**). Es difícil

eucarística. Véase: BELTING, H. "An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium". En *Dumbarton Oaks Papers*, nº 4/35, 1980-81, págs. 1-16.

²³¹ La imagen del Varón de Dolores se prestó para que se dieran muchas tipologías. Ya anoté cómo La Misa de San Gregorio y La Prensa Mística se pueden entender como posibles variantes. Existieron, así mismo, cambios más sutiles. Principalmente se modificaron los personajes de la escena y en algunos casos se representó a Cristo vivo y en otros muertos. Además de la iconografía original en la que aparece Cristo solo con los brazos cruzados o mostrando la llaga del medio, las imágenes más populares o repetidas fueron la de la Virgen sosteniendo a Cristo, la de los ángeles y la del Padre. Esta última muchas veces se representó en forma de Trinidad, uno de los casos más representativos es el grabado de Durero, que fue el modelo de Francisco Pacheco para anotar cómo se debía pintar la Trinidad. Véase: PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 562. Para un estudio completo sobre el origen, desarrollo y

determinar con certeza en qué casos puede ser considerada una imagen eucarística. Para Gertrud Schiller, no se debe pensar que todas las imágenes de Cristo muerto en las que se hacen explícitas las llagas y el derramamiento de sangre deben ser entendidas como eucarísticas, puesto que esto implica, más bien, el sacrificio de la redención. Según la autora, para que sea vista como una imagen eucarística, es necesario que haya elementos claves como el cáliz o uvas.²³² En mi opinión, en el caso de la España postridentina la apreciación de Schiller es errada. Las dos obras que he analizado, demuestran que en la espiritualidad española hay un gusto por lo devocional y que a partir de esta propiedad se construyen diferentes tipos de mensajes, entre estos el catequético. En este sentido, resulta significativo observar cómo los artistas españoles prefirieron las representaciones patéticas y de sufrimiento para expresar el cuerpo doctrinal de la Iglesia, lo que implica que por medio de un mismo lenguaje pictórico se lograban dos objetivos diversos.



Fig. 20. DIEGO DE LA CRUZ, *Misa de San Gregorio*, anterior a 1480.

variantes de la iconografía del Varón de los Dolores o Imago Pietatis, véase: SCHILLER (1972), *op. cit*, págs. 184-230.

²³² “Obviously the Man of Sorrows who bears mortal wounds on his body, who has suffered and whose suffering for the daily sins of mankind is a present one, is also for the devout spectator always the Christ who is present in the sacrament. But this is especially evident in the single figure that displays its wounds and in images that include the chalice. The fact that the Man of Sorrows commonly appears on tabernacles, monstrances, on the predelas of altars and in memorials is further clear evidence of its eucharistic significance.” *Ibid.*, pág. 206.

Bajo esta premisa se pueden estudiar dos pinturas que representan la iconografía de Cristo muerto sostenido por Ángeles, la primera de Alonso Cano y la segunda de Francisco Ribalta. (figs. 23 y 24). Los lienzos se caracterizan por su tono patético y devocional. Las referencias al sacrificio y la Pasión se dan de maneras disímiles, mas en ambos casos son evidentes; en Cano aparecen algunos instrumentos pasionales y en Ribalta se pone un énfasis en las llagas y la sangre. Pero, lo que me parece preciso subrayar es la importancia que se le da a la doble naturaleza de Jesús, humana y divina. Por un lado, se refleja la materialidad del cuerpo expresada por la necesidad de los ángeles de sostenerlo. Así mismo, es la propia asistencia de los ángeles lo que muestra el aspecto divino, ya que su presencia manifiesta una intervención celestial que llena de sacralidad el momento y, además, parecen no realizar ningún esfuerzo para levantar el cuerpo, lo que sugiere que la muerte es sólo aparente. Por otro lado, la acción de los ángeles también puede ser leída como una presentación del cuerpo. Al igual que en las dos pinturas anteriores, el papel que juegan los seres seráficos es enseñarle al fiel una realidad: la presencia de Cristo. Por ende, se puede concluir que detrás del carácter devocional de las imágenes, se esconde un complejo corpus doctrinal que el espectador era capaz de descubrir y asimilar. El hecho de que se depuren ciertos elementos retóricos para reforzar la inmediatez con el fiel, no implica que el fondo doctrinal se obvie o elimine.



Fig. 21. JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA, *Misa de San Gregorio*, ca. 1657.

Por último, quiero hacer referencia a una pintura que considero útil para el desarrollo de lo que he venido argumentado en estos dos apartados. La obra a la que aludo es *El abrazo místico de San Francisco al crucificado* de Francisco Ribalta. (**fig. 25**). Es un lienzo que fue realizado en 1620 para el convento capuchino de Massamagrell dedicado a la Sangre de Cristo.²³³ Esta iconografía se repitió a lo largo del siglo XVII y existen otras versiones de alta calidad artística. En Sevilla está el caso del *San Francisco abrazando al crucificado* compuesto por Murillo en 1668 para la segunda capilla de la nave izquierda del Convento de los Capuchinos de dicha ciudad. (**fig. 26**). En mi opinión esta es una obra que encierra de una manera muy eficaz la unión entre lo devocional y lo doctrinal. Así mismo, es un claro ejemplo del cristocentrismo que se vivió en la España de la época, y traduce a un lenguaje visual el significado y valor de la literatura ascético-mística del siglo XVI.²³⁴



Fig. 22. ANTONELLO DA MESSINA, *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1475-1476.

²³³ ESPRESATI, C. G. *Ribalta, pintor catalán*. Barcelona: Ediciones Aedos, 1954, pág. 152. KOWAL, D. *Ribalta y los Ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1985, págs. 254-255. FRANCO LLOPIS (2007), *op., cit.*, págs. 480-481 y 529-530.

²³⁴ STOICHITA (1996), *op., cit.*, págs. 147-149.

No quiero detenerme en la plasmación pictórica de la literatura espiritual del XVI, ya que es un punto que trabajaré de forma extensa más adelante. Simplemente, pretendo anotar un gesto que aparece en el cuadro de Ribalta y que expresa cómo el marco doctrinal de la eucaristía se representa bajo un signo devocional. Me refiero a San Francisco bebiendo la sangre del Salvador, acción que apela directamente a una acepción eucarística. Si pensamos que esta obra fue realizada para que la observaran monjes capuchinos en el cenáculo, entendemos el significado del suceso: la sangre y cuerpo de Cristo no tienen un valor simbólico, sino uno real. San Francisco, en este sentido, es una extensión de los espectadores que ven el cuadro y representa la posibilidad de que todos los fieles beban y coman de la sangre del Salvador por medio del sacramento de la Eucaristía. Es así como devociones populares, la sangre de Cristo o la Cruz, terminan por adquirir un alcance primordial dentro de la configuración de un aparato cultural que expone el sentir religioso de una época.



Fig. 23. ALONSO CANO, *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1646-1652.

En suma, se puede afirmar que en ambos apartados quise mostrar dos de las muchas formas en las que se entrecruzan las devociones populares con los postulados doctrinales del poder eclesial. Es imposible determinar cuál tiene mayor influencia en la construcción de las manifestaciones culturales. Lo que creo necesario recalcar, es que deben ser tenidas en cuenta por igual cuando se busca entender la religiosidad de la época y la manera cómo ésta se representó en el arte o la literatura. Bajo esta premisa, abordaré la relación entre fuentes literarias y artísticas para demostrar que en muchos casos no se puede entender la pintura y literatura devocional sobre la Pasión de Cristo utilizando solamente el prisma del Concilio de Trento, ya que detrás de la invención de estas imágenes y textos existe una tradición en el sentir religioso del pueblo que fija muchas de sus líneas compositivas.



Fig. 24. FRANCISCO RIBALTA, *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, principios del siglo XVII.



Fig. 25. FRANCISCO RIBALTA, *Abrazo místico de San Francisco al Crucificado*, ca. 1620.



Fig. 26. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *San Francisco abrazando al crucificado*, ca. 1688.

3. TRES TIPOS DE FUENTES ESCRITAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA PASIÓN DE CRISTO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ESPAÑA

Actualmente una gran cantidad de investigadores dedicados al estudio de la cultura visual española en los siglos XVI y XVII, han asimilado que la interpretación conjunta de las fuentes textuales y visuales es necesaria para comprender de una manera más acertada el complejo sistema cultural del periodo. Después de una lectura crítica de los resultados de estos trabajos, vale la pena resaltar lo apropiado que fue iniciar este proceso metodológico, ya que abrió un vasto panorama que renueva metodologías caducas y ofrece acercamientos valiosos al campo de estudio. Como se ha podido notar, el presente trabajo es heredero de esta perspectiva de análisis. Mi interés recae, principalmente, en demostrar que a partir de la relación entre fuentes literarias y visuales se puede tener una radiografía del estado espiritual español del XVI y XVII. Los tres tipos de fuentes textuales escogidas (literatura ascético-mística, oratoria sagrada y tratados de pintura) responden a una serie de factores que, en mi opinión, no sólo explican las características del arte devocional del siglo XVII sino que también ayudan a comprender las respuestas de los fieles frente a las imágenes religiosas.

Bajo esta premisa, he dividido el capítulo en tres partes que corresponden a cada una de las fuentes. La idea es realizar el análisis a partir de la selección de unas obras que considero representan perfectamente las características principales del conjunto. Con respecto al marco temporal del estudio, es importante aclarar la existencia de unas delimitaciones bien definidas. Las obras de literatura ascético-mística corresponden al siglo XVI y las de oratoria sagrada y literatura artística al siglo XVII. La razón de este hecho recae en la enorme influencia que ejercieron los escritores ascético-místicos del siglo XVI en toda la producción cultural del siglo XVII, lo cual implica que su adecuada comprensión permite tener una visión más clara de la oratoria sagrada y los tratados de pintura. Así mismo, y teniendo el Concilio de Trento como punto de referencia, la división temporal ofrece un panorama amplio que deja ver las rupturas y continuidades que se dieron.

Los temas eje que atravesarán todo el capítulo son la asimilación del cristocentrismo, la figura del fiel como elemento central en el proceso de producción de significado y la construcción de una teoría de lo visual. Este último tema cobra gran importancia para el desarrollo de la tesis, pues resulta sugestivo que manifestaciones culturales diversas convergieron en la revalorización del mundo de los sentidos, principalmente el de la vista, llegando a elaborar una doctrina basada en la posibilidad del conocimiento divino por medio del mundo sensitivo. Este aspecto condicionó la pintura devocional española y su recepción; es decir, la teorización de lo visual determinó el proceso evangelizador, la espiritualidad y su expresión cultural.²³⁵ Cabe mencionar que este hecho respondió a una postura ortodoxa sustentada por Trento que respaldó institucionalmente la creación de la maquinaria visual y que, al mismo tiempo, plantó cara a las posiciones protestantes que rechazaron el alcance de lo sensorial (sobre todo la vista), ya que lo consideraban engañoso y degradante con respecto a la exposición intelectual de las verdades doctrinales. Sin embargo, las manifestaciones espirituales dentro de la península rebasan la autoridad trentina demostrando que la religiosidad española de estos siglos es muy compleja y, por ende, no se debe estudiar utilizando el mismo prisma con el que se ve la totalidad del mundo católico.

3.1. La literatura ascético-mística. La creación de un nuevo modelo de oración.

Definir la literatura mística ha sido uno de los mayores problemas con los que se han enfrentado los especialistas.²³⁶ Esta tarea resulta aun más complicada en el caso español del siglo XVI, ya que la influencia de la literatura espiritual en la sociedad fue muy notoria y, por consiguiente, su proliferación altísima.²³⁷ Al ser un tema que no interesa

²³⁵ SCAVIZZI, G. “La teología cattolica e le immagini durante il XVI secolo.” En *Storia dell’arte*, n° 21, 1974, pág. 176. LEDDA (1989), *op. cit.*, pág. 129. MARTÍNEZ-BURGOS, P. “El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II.” En *Reales Sitios*, n° 135, 1998, pág. 39.

²³⁶ Algunos de los autores que más han trabajado el problema: HATZFELD, H. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968. OROZCO, E. *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama, 1968. ANDRÉS MARTÍN (1974), *op. cit.* ABELLÁN (1979), *op. cit.*, págs. 291-328. SAINZ RODRIGUEZ, P. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. SERÉS, G. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

²³⁷ En palabras de Rafael Mauricio Pérez García. “...la enorme presencia de dicha literatura en la sociedad castellana del Renacimiento evidencia el enorme papel que hubo de jugar en la formación de la

particularmente para los fines del presente trabajo, he decidido huir del debate sobre el género y centrar la atención en cuatro autores que estudiados en conjunto representan el desarrollo de la literatura espiritual del siglo XVI, su faceta netamente ascética y su cúspide mística.²³⁸ Este proceso nace con los *Abecedarios espirituales* de Francisco de Osuna y los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, pasa por el *Tratado de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada y termina en la obra de Santa Teresa de Jesús, en donde la plasmación literaria de la experiencia mística toca un grado superlativo. En mi opinión, este enfoque histórico del género permite comprender apropiadamente el influjo que ejerció en la espiritualidad de la época y en las diversas manifestaciones culturales. El análisis de las demás fuentes estudiadas lo hago a la luz de los sistemas contruidos por estos autores.

Al ir esbozando cada uno de los temas a tratar en las obras, se podrá vislumbrar que uno de los fundamentos que atraviesa mi interpretación es la explicación de cómo se crea un modelo de oración basado en el potencial cognoscitivo del fiel. Al lograr sobreponer la oración individual a la ceremonia pública y mediatizada, estos escritores espirituales dieron un vuelco radical a la forma de practicar la religiosidad y otorgaron un valor sin precedentes a la capacidad del individuo para alcanzar una piedad subjetiva.²³⁹ Considero que este es el punto central de la literatura ascético-mística española, ya que su proyecto no sólo recae en la plasmación literaria de una experiencia sobrenatural, sino que busca intervenir directamente en la manera cómo el individuo entiende y se relaciona con la divinidad. Es así como existe un trasfondo didáctico en cada una de estas obras, se trata de educar los sentidos y las emociones para experimentar el fenómeno religioso más que conceptualizarlo. El peso que esto tendrá en las artes visuales será inmenso, puesto que determinará el modo de representar la divinidad y condicionará la mirada del receptor.²⁴⁰ No en balde, los autores estudiados, a excepción de Osuna, estiman las imágenes y las consideran elementos centrales en el proceso de

conciencia y la mentalidad de los hombres y mujeres de aquel tiempo. [...] Hoy es necesario plantear el lugar que tan enorme literatura ocupó en el proceso cultural de las sociedad castellana del Renacimiento, es decir, en el juego de emisiones y recepciones de productos culturales que forman parte de la existencia de toda sociedad humana.” PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, pág. 14.

²³⁸ Para una definición de conceptos, un recorrido histórico y una exposición de la diferencias y puntos de contacto entre literatura mística y ascética: SERÉS (2003), *op. cit.*, págs. 13-38.

²³⁹ HATZFELD (1968), *op. cit.*, págs. 25-27.

²⁴⁰ OROZCO, E. “La literatura religiosa y el barroco. En torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos.” En *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco. Vol. II*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pág. 68. MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 97. HENARES CUÉLLAR (2009), *op. cit.*, pág. 105.

acceso a la divinidad. Por esta razón, me detendré en el estudio de Loyola, Granada y Santa Teresa, dejando a Osuna el rol de precursor y continuo referente. A grandes rasgos estos serán los aspectos principales que trabajaré a continuación. Aspiro abrir así la puerta de lo que significa la honda relación entre fuentes literarias y fuentes visuales.

3.1.1. Las primeras manifestaciones: Francisco de Osuna y la mística franciscana.

Palma Martínez-Burgos afirma que la España del siglo XVI es un hervidero religioso en donde confluyen diversas posturas espirituales, algunas muy alejadas de la ortodoxia, que la Contrarreforma nunca pudo erradicar.²⁴¹ Esta afirmación confirma un hecho que resulta muy interesante: el Concilio de Trento no significó una ruptura radical en la espiritualidad española, por el contrario, se adaptó a una religiosidad hondamente establecida en el sentir popular que era difícil de suprimir. Muchos especialistas, intentando explicar el por qué de esta afluencia, han visto a España como una especie de esponja que absorbió líneas de pensamiento extranjeras y las adaptó a su realidad.²⁴²

La fortuna que tuvo el sistema místico dentro de ambientes laicos, posibilitó la creación de nuevos tipos de espiritualidad que trascendían el cerco de la ortodoxia e iban más acorde con el desarrollo de un individualismo en formación que marcaba el final de la Edad Media.²⁴³ Este es el contexto en el que nace la congregación religiosa ‘Los hermanos de la vida Común’.²⁴⁴ Fundada en 1384 por Geerte Groote en Deventer (Países Bajos), impulsó la creación de la ‘devotio moderna’, un movimiento espiritual que se alejaba de la religiosidad promovida por la Iglesia y que estaba muy influenciado

²⁴¹ MARTÍNEZ-BURGOS (2003), *op. cit.*, pág. 19.

²⁴² Entre muchos, véase: SAINZ RODRIGUEZ, P. *Espiritualidad Española*. Madrid: Rialp, 1961. CILVETTI, A.L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974. ANDRÉS MARTÍN, M. “Alumbrados, erasmistas, ‘luteranos’ y místicos, y su común denominador: el riesgo de una espiritualidad más ‘intimista’.” En ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983*. Barcelona: Ariel, 1984, págs. 373-409. BATAILLON (1986), *op. cit.*

²⁴³ Es fundamental mencionar el cambio en las propiedades de la oración, ya que dejó de ser algo común y guiado a ser personal. Sobre la importancia del auge de la oración individual como elemento central que posibilitó el arte devocional, véase: VAN OS (1994), *op. cit.*, págs. 17 y ss.

²⁴⁴ Para un estudio completo sobre el nacimiento, desarrollo e impacto de la ‘devotio moderna’, véase: HYMA, A. *The Christian Renaissance. A History of the Devotio Moderna*. Handem Connecticut: Archon Books, 1965.

por las ideas de San Bernardo y San Francisco. La búsqueda de un mayor individualismo religioso permitió al fiel un acercamiento distinto hacia Dios, un contacto íntimo y profundo que se alejaba del aparato ritual. Sin la necesidad de intermediarios, se logró profundizar en la exploración de nuevos contactos con la divinidad y elaborar un sistema simple basado en la piedad afectiva y la conmoción de los sentidos. Tomás de Kempis, autor del libro *Contemptus Mundi*, codificó los conceptos centrales de la ‘Devotio moderna’ y prontamente sus ideas se esparcieron por los demás territorios católicos calando con fuerza en algunas zonas.²⁴⁵

Más allá del quiebre que significó la ‘devotio moderna’ con el método medieval de unión entre el creyente y Dios, ratificó el concepto teológico y popular de la humanidad de Jesús como centro de la vida cristiana. El punto clave en el que giró la nueva espiritualidad fue la creación de una vía activa y pasiva de imitación a Cristo; si en la oración era preciso revivir la Pasión del Salvador, en el diario vivir resultaba imperioso ejercer los valores morales que el Nazareno enseñó. Esto derivó en el interés por profundizar en las Sagradas Escrituras, sobre todo en los Evangelios, y proyectar el verdadero sentido de éstas a partir de una asidua interpretación de las acciones y palabras de Cristo.

La trascendencia de esta corriente dentro de la historia de Europa occidental es incalculable, ya que por primera vez en la historia del catolicismo se configuraba un sistema alejado de cualquier teología especulativa para centrar la atención en la psicología del fiel, en su capacidad individual de conmocionarse y en la posibilidad de que imitase moralmente a Jesús. Su influjo permitió la creación de los movimientos reformadores de principios del siglo XVI y el nacimiento del ‘Renacimiento Cristiano’.²⁴⁶ El ambiente espiritual de la España de comienzos del siglo XVI fue, sin

²⁴⁵ En España, el libro tuvo gran difusión gracias a la traducción hecha por Fray Luis de Granada. Véase: KEMPIS, T. *Contemptus Mundi o desprecio del mundo*. Traducción de Fray Luis de Granada. Barcelona: En la imprenta de Sebastián Matevad, 1618.

²⁴⁶ Resulta interesante observar como el Renacimiento (con mayúscula) es un concepto que cada vez es más cuestionable. Movimientos del peso de la ‘devotio moderna’ demuestran que es imposible hablar de un solo Renacimiento, ya que en lugares muy alejados entre sí y por vías disímiles, se empezó a reflexionar sobre el valor de la individualidad. En este sentido sería más apropiado hablar de renacimientos y no del Renacimiento italiano, más específicamente toscano. Si bien la mayoría de autores defienden la ‘devotio moderna’ como una de las semillas que permitió floreciera el Humanismo, las Reformas protestantes y la Reforma Católica, algunos especialistas como Regnerus Richardus Post afirman que no existió una influencia sino, por el contrario, un rechazo del humanismo y la Reformas hacia la ‘devotio moderna’ y que ambos movimiento nacieron, en parte, como respuesta a las ideas de

duda, uno de los lugares en donde la ‘devotio moderna’ encontró unos aires realmente propicios para desarrollarse. Uno de los pensadores que dentro de este nuevo marco de reforma y cambio fue Erasmo de Rotterdam.²⁴⁷ La innegable relación que tuvo con algunos pensadores de la corte de Carlos V y el aprecio que en muchos círculos se le profesó al roterdano, dieron pie a considerar que su ‘filosofía cristiana’ fue la piedra angular de la compleja espiritualidad española del siglo XVI.²⁴⁸

Sin negar la importancia que estas corrientes ejercieron en la consolidación de un sistema propio, original y autónomo, quisiera reformular su nacimiento y demostrar que la mística española, la cual no sólo condiciona la cultura hispánica sino la religión católica en su conjunto, tiene su origen en las prácticas culturales de los observantes franciscanos y benedictinos españoles que permitieron a Francisco de Osuna y San Ignacio de Loyola, en los primeros decenios del siglo XVI, codificar un método de oración individual que señalaría el inicio de ésta.²⁴⁹

A finales del siglo XV, el Cardenal Cisneros, que para esta época gozaba de un inmenso poder político, decidió emprender una reforma de las órdenes religiosas. Esta acción tendrá gran repercusión en los franciscanos, principalmente en el entorno de Villacreces, ya que estableció la observancia como algo obligatorio, impulsando el

promulgadas por Kempis y demás autores adeptos a la ‘devotio moderna’. En mi opinión, y como defiende a lo largo de este trabajo, las ideas que se inician con los ‘Hermanos de la vida común’, sobre todo el peso que le otorgan a la oración individual, sí condicionaron positivamente el desarrollo del Humanismo y las Reformas, e imprimieron un nuevo carácter en la espiritualidad que permitió se vivieran cambios radicales durante el siglo XVI. Véase: POST, R.R. *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*. Leiden: E.J. Brill, 1968.

²⁴⁷ El libro de Bataillon, *Erasmus y España*, es una referencia que resulta ineludible para el estudio de este aspecto. El autor francés realiza un panorama muy completo de la situación del momento y demuestra la importancia que tiene el ‘Renacimiento Cristiano’ de Erasmo en la configuración de una espiritualidad basada en la reinterpretación de la figura de Cristo y la manera más adecuada de seguirlo. BATAILLON (1995), *op. cit.*

²⁴⁸ Como ya he mencionado, la obra de Bataillon demuestra ampliamente el peso que tiene el pensamiento de Erasmo en el desarrollo de la cultura española. Si bien es cierto que se ha criticado la posición del historiador francés por exagerar el papel que ejerció el filósofo en la cultura española de los siglos XVI y XVII, no hay duda que tuvo una gran influencia en los estudiosos de la espiritualidad española y que *Erasmus y España* es una referencia siempre necesaria. BATAILLON (1986), *op. cit.* Sobre el mismo tema, véase también: ASECIO, E. “El erasmismo y las corrientes espirituales afines.” En *Revista de Filología Española*, nº 36, 1952, págs. 31-99.

²⁴⁹ Andrés Martín Melquiades defiende firmemente la obra de Osuna como punto de arranque de la mística española y pieza clave de la compleja situación espiritual del siglo XVI. Sin duda, es una voz de autoridad en el tema, pues es quien, seguramente, mejor ha trabajado la obra del franciscano. No obstante, si bien es indudable el valor pionero y fundacional de la obra de Osuna, pienso que es importante no reducir un proceso verdaderamente complejo a la labor de un sólo autor. De todas las obras de Melquiades Andrés, véase, sobre todo: ANDRÉS MARTÍN, M. *Los recogidos. Nueva visión de la mística española. 1500-1700*. Madrid: FUE, 1976.

desarrollo de una vida espiritual interior y centrada en la oración meditativa.²⁵⁰ Esto no quiere decir que antes de la intervención de Cisneros no se llevarán a cabo estos ejercicios en las observancias franciscanas, pero el apoyo del Cardenal le otorgó un valor oficial que fue fundamental para que se empezara a gestar una mística dentro de la ortodoxia. Paralelamente, García Jiménez de Cisneros, hermano del Cardenal, ejecutó una reforma similar en algunos conventos benedictinos de Valladolid.²⁵¹ Su labor se extendió al monasterio de Montserrat en donde no sólo implantó la oración contemplativa e interior, sino que promovió la impresión y lectura de libros espirituales de gran calibre como la obra de Gerson y *Las Meditaciones en la Vida de Jesús* de San Buenaventura.²⁵² Asimismo, imprimió sus propias obras, *Exercitatorio de la vida espiritual* y *directorio de las horas canónicas* y *Exercitatorium vitae spiritualis*, libros que marcaron un primer paso en la codificación de un método de oración ascética e influirán enormemente en San Ignacio de Loyola.

Fue este contexto religioso el que permitió, sin duda, que Francisco de Osuna escribiera una obra crucial para la historia de la espiritualidad y misticismo español: los seis tomos del *Abecedario Espiritual*. Uno de los temas medulares en los libros de Osuna, y que ayuda a demarcar las particularidades de la literatura espiritual española de los siglos XVI y XVII, es su cristocentrismo. El franciscano construye su teología mística con base en la Pasión de Cristo.²⁵³ A partir de su desarrollo en los *Abecedarios espirituales*,

²⁵⁰ J. García Oro es quien mejor ha trabajado el papel jugado por el Cardenal Cisneros en las reformas de las órdenes religiosas. El autor ha demostrado la importancia que tuvo el carácter humanista y reformador de Cisneros para que se diera un pasar de una estructura religiosa de carácter medieval a un sistema moderno. Véase principalmente: GARCÍA ORO, J. *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto 'Isabel la Católica' de Historia Eclesiástica, 1969. ---. *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Jerónimo Zurita, 1971. ---. *El Cardenal Cisneros: vida y empresas*. Madrid: La Editorial Católica, 1992-1993. También es importante mencionar los trabajos: SAINZ RODRIGUEZ, P. *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid: Real Academia de España, 1979. OLIN, J.C. *Catholic Reform: from Cardinal Ximenes to the Council of Trent. 1495-1563*. Nueva Cork: Fordham Univeristy Press, 1990.

²⁵¹ Véase: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 515-521.

²⁵² En 1498, llevó al monasterio de Montserrat desde Barcelona al impresor alemán Johann Luschner. En total, es probable que se imprimieran más de 7600 volúmenes, aparte de miles de indulgencias e imágenes devotas. Eran libros devotos, para uso individual y lectura particular. Véase: ALTÉS I AGUILÓ, F. X. "La imprenta i el llibre a Montserrat (segles XV-XIX)." En ALTÉS I AGUILÓ, F. X; MASSOT I MUNTANER, J y FAULÍ, J. *Cinc-cents anys de Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, págs. 9-68. PÉREZ GARCÍA (2006), págs. 207-209.

²⁵³ Los libros en que mejor expone su cristología son el *primer, segundo y sexto abecedario*. En estos es mucho más explícito y extensa su exposición sobre cómo se ha de meditar en la Pasión y la importancia que tiene ésta para la vida del fiel. Sin embargo, creo que la obra de Osuna se debe leer como

se pueden notar una serie de rupturas con el ‘pasiocentrismo’ medieval que son importantes de examinar. La figura de Cristo para Osuna significa el sustento de la existencia del fiel en tanto representa el sufrimiento y continuo padecer del hombre. Esto lo lleva a formular dos principios de su teología: la meditación en la Pasión de Cristo es la llave para comprender nuestra existencia y, consecuentemente, la única forma de superar las implicaciones del pecado original es sustraernos de nuestra humanidad. Con respecto al primero, afirma:

Si todas las cosas criadas son escaleras para que los pies de los sabios suban a Dios, mucho más lo será la sacra humanidad de Cristo, que es vía, verdad y vida, el cual vino porque tuviésemos vida en más abundancia, para que así, entrando a su divinidad y saliendo a su sacra humanidad, hallásemos pastos. No sin misterio canta la Iglesia que conocemos a Dios visiblemente para ser arrebatados en amor de las cosas invisibles; porque si las otras cosas visibles nos provocan el amor y contemplación de Dios, su sagrada humanidad nos arrebatara y casi nos fuerza a ello.²⁵⁴

En Osuna no existe un interés por sobrellevar el sufrimiento, hay un propósito claro de alcanzar un estado de perfección en donde el fiel sea uno con Dios. En este sentido, el creyente debe pasar por una confirmación de la fragilidad de su existencia para comprender a cabalidad la necesidad de Redención. Sin embargo, ésta no es propuesta bajo términos eucarísticos y salvíficos sino que depende de la capacidad del individuo por lograrla. En mi opinión, el giro que da Osuna al cristocentrismo medieval radica en que la contemplación de la Pasión deja de ser mediatizada por entes ajenos a la voluntad del individuo y de Dios. La cristología del franciscano se basa en los efectos positivos que tiene la contemplación de la Pasión de Cristo para aprender a amar a Dios, centrando la atención en la posibilidad de tener en vida un contacto real con Dios sin necesidad de ritos externos.

Siguiendo esta idea, la compasión por los tormentos que pasó Jesús debe conllevar a que el fiel logre un estado de sensibilidad que lo sustraiga de cualquier pensamiento y lo conecte con lo realmente importante: la divinidad. Al suprimir la capacidad intelectual está negando el método deductivo escolástico y, más importante aún, le está quitando

un todo, pues a pesar de que el *Tercer Abecedario* sea el libro en el que expone extensamente su sistema espiritual, este no tiene sentido sin la compleja cristología que se elabora en los otros tratados y viceversa.

²⁵⁴ OSUNA, F. *Tercer Abecedario espiritual*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1972 [1527], pág. 126.

valor al mundo exterior y material. Es en este punto en donde la teología mística de Osuna entra en una de sus mayores contradicciones: la visualización de la Pasión de Cristo es esencial y necesaria, pero, al final se debe eliminar todo apoyo material si se pretende llegar a un estado de unión verdadero con la divinidad.²⁵⁵

Al principio pusimos en breve el argumento y la traza del presente libro cuyo fundamento es una cuestión divina: que el ánima devota dejando el mundo atrás y olvidándose aun de su mismo cuerpo: subiendo sobre si en las flama del amor muy encendida habla con el soberano Christo diciendo como si lo tuviese presente: ‘que son tus llagas Señor; Jesús dulce, Jesús amor’²⁵⁶

Es factible que la razón de la inconsecuencia del franciscano se halle en su miedo por ser tachado de hereje. Es cierto que el momento en que publicó los seis *Abecedarios espirituales* era ya un tiempo convulso en donde la Inquisición había empezado a tomar medidas en contra de posibles desviaciones de la ortodoxia.²⁵⁷ Esto esclarecería el por qué en el *Sexto abecedario* (1554)²⁵⁸ vuelve a concebir la contemplación visual de la Pasión de Cristo como eje central de su espiritualidad, cuando en el *Tercer abecedario* (1527) había planteado que la cúspide de su teología mística se logra:

Primero cuando cesan en el alma todas las fantasías e imaginaciones y especies de las cosas visibles. La segunda es cuando el alma quieta en sí misma tiene una manera de ocio espiritual, es como sentarse al lado del Señor y oír todo lo que Él tiene que decir. La tercera se hace en

²⁵⁵ Bernardino de Laredo y Bernabé de Palma, los dos autores franciscanos que mejor asimilaron la teología mística de Osuna, son más tajantes al rechazar cualquier estímulo visual. Laredo afirma: “De más de esto habéis también de entender, que mirando al Crucifijo o a la Cruz o alguna imagen, habéis de tener aviso de no os detengáis allí, más que paséis adelante, así como si miramos a un viril, que en viéndole le penetre nuestra vista y ve lo que está después, o de la otra parte del cuando leemos con anteojos que muestran la letra mucho más clara y mas grande que si mirásemos, o leyésemos sin ellos, con nuestra más flaca vista. Pues así como viril, o anteojos nos ha de ser cualquier imagen que vemos, a la cual llegando nuestra vista corporal, ha de pasar la intelectual vista nuestra a lo que nos representa esto que vemos pintado o esculpido o entallado. No que nos derramemos a ir a los lugares santos, ni aun al cielo, sino que en mirando la imagen pintada, nos retraigamos a entrar dentro de nosotros mismos, dentro de nuestro corazón y que en el nos encerremos y dentro de él hallaremos nuestro muy benigno Dios espejo clarísimo.” Y Bernabé de Palma en el capítulo VI de su obra, ‘Que debemos dejar las cosas visibles y pasar nuestra consideración a las invisibles’, no escatima argumentos para negar el valor que tienen los estímulos externos cuando se practica la oración interior y afectiva. LAREDO, B. *Subida del Monte Sion, contiene el conocimiento nuestro, y el seguimiento de Christo, y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta*. Alcalá: Imprenta de Juan de Gracián, 1617 [1535], pág. 172. PALMA, B. *Via Spiritus*. Barcelona: Imprenta de Ioan Carles Amorós, 1549 [1531].

²⁵⁶ OSUNA (1554), *op. cit.*, fol. 7.

²⁵⁷ HUERGA (1961), *op. cit.* págs. 251-254. PINTO CRESPO (1983), *op. cit.*, págs. 147 y ss. PEÑA DÍAZ, M. “Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVII).” En *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 1, 2002, págs. 85-101. PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, págs. 250-254.

²⁵⁸ Tanto la Quinta como la Sexta parte fueron publicadas póstumamente, seguramente ambas se escribieron en 1530.

Dios, cuando se transforma en Él toda el ánima y gusta abundantemente de la suavidad suya, es la unión espiritual con Dios.²⁵⁹

En mi opinión, más allá de que los miedos a ser censurado hayan influido en la totalidad de su obra, la ambigüedad del franciscano se debe a lo prematuro de su teología y la dificultad que implicaba su codificación. Habrá que esperar más de cincuenta años para que Santa Teresa de Jesús y San Juan de Ávila saneen la falta de concreción en la exposición del método, y logren ser respaldados por una ortodoxia que siempre fue reticente, salvo algunas excepciones, a la teología mística.

Bajo este marco de funcionamiento, Osuna codifica uno de sus principales aportes a la mística española: la oración afectiva. Si bien es cierto que nunca niega el ejercicio ascético y lo cree necesario para desarrollar la unión espiritual y amorosa con Dios, también es verdad que su finalidad es lograr una abstracción total, incluyendo capacidad intelectual y sensitiva, en donde se suprima todo ente físico y sólo quede la facultad afectiva. Osuna es sumamente claro cuando explica que para llegar a este estado de unión espiritual con la divinidad se debe haber pasado por un proceso de purgamiento de todo estímulo sensorial y externo. De ahí viene la noción de ‘recogerse en sí mismo’, concepto que le dará el nombre de ‘Recogimiento’ a su mística teológica y que no significa otra cosa que huir de todo lo externo para encontrar en nuestro interior a Dios.²⁶⁰

Una mala lectura del ‘Recogimiento’, algo que por la misma ambigüedad de los textos era muy factible que ocurriera, dio pie a que se produjeran tendencias espirituales que empezaron a influir enormemente en la religiosidad popular. La corriente de mayor incidencia fue el ‘Iluminismo’.²⁶¹ Más allá de las prácticas poco morales de que fueron acusados sus miembros, este movimiento pretendía escindirse radicalmente de todo tipo de ceremonia y mediación eclesial para llegar a Dios. Eventualmente, esto los llevo a

²⁵⁹ OSUNA (1972), *op. cit.*, pág. 592.

²⁶⁰ *Ibid.*, pág. 243.

²⁶¹ Para un estudio completo sobre el nacimiento y desarrollo de este movimiento espiritual a lo largo del siglo XVI, véase: MÁRQUEZ, A. *Los Alumbrados: orígenes y filosofía*. Madrid: Taurus, 1972. ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 354-373. HUERGA, A. *Historia de los alumbrados*. 4 tomos. F.U.E. Madrid, 1980-1988. HAMILTON, A. *Heresy and mysticism in Sixteenth Century Spain. The 'alumbrados'*. Toronto Buffalo: University of Toronto Press, 1992. Para un estudio centrado en el contexto valenciano: PONS FUSTER, F. *Místicos, beatos y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991. SERÉS (2003), *op. cit.*, págs. 58-64.

denigrar cualquier ejercicio ascético o inclusión de la práctica cristiana en la vida. Su expansión significó una amenaza para la Iglesia, ya que si bien no existía un ataque directo a la institucionalidad (como lo hicieron Lutero o Erasmo), era claro que sus ideas iban en contra de cualquier autoridad eclesial. Por su parte, los mecanismos de control de la Iglesia, principalmente la Inquisición, tampoco sabían definir adecuadamente el límite de lo ortodoxo. Por un lado, se empezó a relacionar cualquier brote de desviación con el movimiento protestante de Lutero y, por otro, Erasmo y sus seguidores también fueron tachados como enemigos de la Iglesia. A esto hay añadir el conflicto político y social que se vivía con los judeoconversos, aspecto que se unió al amalgama religioso de la época.²⁶² La proliferación del ‘iluminismo’, ‘quietismo’, ‘erasmismo’, etc., terminó por perjudicar enormemente la obra de Osuna, puesto que la Inquisición decidió cerrar filas entorno a cualquier tipo de desviación. Los *Abecedarios espirituales* fueron censurados y su doctrina tachada de herética.²⁶³ Pero, ¿existía alguna relación entre el ‘iluminismo’, el ‘erasmismo’ y la teología mística que proponía Osuna?

Con respecto al ‘iluminismo’ hay una diferencia fundamental que la Inquisición no supo valorar como debía. Si bien es cierto que en el *Tercer Abecedario* Osuna afirma que la oración de recogimiento es el mejor estado para conocer a Dios, nunca niega la necesidad de un recorrido ascético para llegar a éste. El sistema del franciscano está basado en un proceso ascendente y, asimismo, exige una vida activa al fiel de la cual rescata valores como la penitencia o la participación en las ceremonias católicas.

... para seguir al varón celestial Cristo, dejar las cosas terrenas, para mejor volar tras Él. Que como águila muy ligera nos provoca con las obras de sus ejemplos y con el pico de su doctrina a en tal manera lo seguir, que todo nuestro hombre interior y exterior sea hecho sano en el sábado de holganza, que es el recogimiento, en el cual así hemos de seguir encendidos deseos y pasos del corazón su divinidad, que no dejemos por negligencia los pasos de su humanidad, que son las obras de penitencia y aspereza.

La imitación a la humanidad de Cristo, entonces, hace parte central de la teología mística de Osuna, doctrina que el ‘iluminismo’ no profesó. Con respecto a Erasmo, la

²⁶² Para profundizar en este tema, véase: GIORDANO, M. L. *Apologetas de la fe. Élités conversas entre inquisición y patronazgo en España (siglos XV y XVI)*. Madrid: FUE, 2004.

²⁶³ Para ahondar en las razones y repercusión de la censura de la obra de Osuna: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 387-394.

relación es más compleja y las diferencias menos claras.²⁶⁴ El *Enchiridion* es una obra que ejerció gran influencia en la espiritualidad de Osuna y esto se ve reflejado en los seis *Abecedarios*. A diferencia del ‘iluminismo’, ambos autores comparten la certeza de que la doble naturaleza de Cristo es el centro en el que debe gravitar la vida del fiel. No obstante, el cristocentrismo de Erasmo se basa en una imitación moral de Jesús y su sistema espiritual es, sobre todo, intelectual.²⁶⁵ En este sentido, el roterdano privilegia el estudio de la Biblia y asevera que un correcto seguimiento evangélico conduce al conocimiento de Dios, sin necesidad de un excesivo aparato ritual ni sensorial. Por su parte, Osuna no otorga valor al aspecto intelectual sino que centra todo el sistema de oración en la meditación. El fiel debe trabajar en su interior y lograr retraerse de cualquier pensamiento para alcanzar un estado espiritual en donde el único motor sea la afectividad.²⁶⁶

Lo anterior confirma dos ideas que considero importantes resaltar. En primer lugar, es claro que existió una interpretación errada de la obra de Osuna por parte de algunos círculos laicos y religiosos que aceleró un proceso de purgación. En segundo término, el miedo por las amenazas que representaban pensamientos exteriores como el protestantismo y erasmismo, junto con una intención de expulsar grupos judeoconversos del territorio hispano, conllevó a que la Inquisición realizara un juicio incorrecto de la obra de Osuna e interpretara la teología del ‘recogimiento’ como una modalidad más de herejía foránea. El no dilucidar las diferencias entre Erasmo y Osuna, implicó no ver la particularidad de la obra del último y no entender su autenticidad. Afortunadamente, hubo una serie de personajes a lo largo de todo el siglo XVI que asimilaron la teología del ‘Recogimiento’ y evidenciaron su potencial. Tres de los autores claves para comprender este proceso son San Ignacio de Loyola, Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús. Sus obras confirmaron la riqueza de los *Abecedarios* y lograron conciliar, no sin obstáculos, la honda religiosidad española con el proyecto reformista de Trento.²⁶⁷ Resulta interesante indagar por qué algunas décadas después de

²⁶⁴ Véase: ANDRÉS MARTÍN (1984), *op. cit.*

²⁶⁵ SCAVIZZI (1978), *op. cit.*, pág. 28.

²⁶⁶ OSUNA (1972), *op. cit.*, págs. 520-521.

²⁶⁷ Rafael Pérez García afirma al respecto: “Pasados los años críticos de transición entre las décadas de 1550 y 1560, la producción de literatura religiosa se recuperó, alcanzando, probablemente, niveles superiores a los anteriores. Se imprimieron muchos más libros religiosos. [...] Lo que parece claro es que, al tiempo que hubo de moderar sus expresiones, sus términos y sus contenidos, se acabó imponiendo sobre sus enemigos. La actitud antidivulgativa y antimística perduró a lo largo de todo el siglo XVI, si bien cada vez más débil y con menor capacidad para imponerse en el seno de la Iglesia

la censura de Osuna, Santa Teresa de Jesús, autora claramente influenciada por la teología del “Recogimiento”, no sólo ejerció un peso fundamental en el devenir de la religiosidad hispánica, sino que la Iglesia posicionó su figura como estandarte de la Reforma Católica.

En mi opinión, el sistema de Osuna empieza a mostrar ya algunas de las claves de la cultura española del siglo XVII. Temas como el desencanto del mundo, la vanidad, la búsqueda de canales alternativos de escape, el interés por el individuo, entre otros, son algunos de los ejemplos que permiten ver la importancia de este autor. No obstante, un aspecto fundamental de la España de este periodo que parece no tener cabida en la teología de Osuna, es el inmenso valor que se le otorgará al mundo de los sentidos como sistema de conocimiento. Como mostraré a continuación, será este punto el que permita a la literatura espiritual española acoplarse completamente al sentir religioso popular e intervenir en las manifestaciones culturales de finales del XVI y todo el XVII.

3.1.2. San Ignacio de Loyola y la facultad mental del hombre como eje de la oración.

La obra de San Ignacio de Loyola, en especial los *Ejercicio espirituales*, fue la estructura sobre la cual se construyó definitivamente el nuevo sentir religioso español. Existieron dos razones que permitieron que esto sucediera. En primer lugar, Loyola supo asimilar de forma adecuada la tradición tardo medieval de la ‘devotio moderna’ que pululaba en todos los ambientes, y aplicarla a un sistema espiritual que se acoplaba al marco religioso de los nuevos tiempos. Si bien es cierto que el método de oración contemplativa e interior promulgado por el Santo no comulgaba cien por ciento con la posición oficial de la Iglesia, también es verdad que logró idear la manera en que este sistema se alzara como la nueva arma de lucha frente a la amenaza protestante. Loyola

Católica. [...] No debe creerse que la literatura espiritual y la teología mística atacaban el orden religioso. Sólo se abandonaban las vetustas concepciones altomedievales por otras más modernas. Divulgar era, simplemente, expresión de una readaptación de la relación eclesial-letrada con el conjunto de la sociedad, remodelación de los esquemas sociales de aproximación a lo divino, a lo espiritual, que permitiría el mantenimiento, en definitiva, del papel ideológico dirigente de la Iglesia.” PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, 115-116.

entendió que el escudo que mejor protegería a la Iglesia Católica de las reformas del norte era concretizar una reforma propia que se acomodara a las necesidades del pueblo. La clave de este proceso la encontró en el individualismo religioso, específicamente en el potencial mental del fiel para entender verdades doctrinales. En este sentido, explotó un elemento que marcaría un cambio definitivo con respecto a la escolástica medieval: la unión entre facultad sensitiva y emocional como mejor medio de conocimiento.

En segundo lugar, y a diferencia de Osuna, existió un armazón cristocéntrica de fuertes tintes medievales que sustentó toda la teología de Loyola. En palabras de Bataillon: “El Cristo de Ignacio es el de carne y hueso, el que derramó su sangre en la cruz. El centro de la meditación ignaciana es la contemplación imaginativa de la Pasión, ya muy organizada en la *Vita Christi* del cartujano y llevada a la perfección por los *Ejercicios espirituales*.”²⁶⁸ Esta concepción medieval de la Pasión de Cristo, que terminaría por triunfar dentro de la ortodoxia y que fue respaldada por Trento, conllevó a que dentro del propio método del Santo se desarrollará una teoría de lo visual que influyó en la producción y recepción de las obras de arte. El fundador de la Compañía de Jesús fue sumamente claro en afirmar que los estímulos sensoriales, principalmente los medios visuales, eran fundamentales para una correcta oración y comunicación con Dios.

A gran escala, estos son los puntos principales que trabajaré a continuación. La idea es mostrar cómo estos aspectos cobran cuerpo y unidad en los *Ejercicios espirituales* para posteriormente ver de qué forma y en qué medida la obra determinó la literatura ascético-mística ortodoxa.

3.1.2.1. La espiritualidad ignaciana en la era de las ‘Reformas’: *Los ejercicios espirituales* como manual de ascética.

²⁶⁸ Citado por ABELLÁN (1979), *op. cit.*, pág. 572.

En 1521, Loyola, que para entonces era un militar al servicio de las tropas castellanas, sufrió una herida por bala de cañón que lo hizo vivir una convalecencia de un año.²⁶⁹ En este periodo de quietud entró en contacto con una serie de libros que dieron un vuelco radical a su vida. Gran parte de su recuperación la pasó en el monasterio benedictino de Montserrat que, como ya dije, había experimentado años atrás una reforma espiritual liderada por García Jiménez de Cisneros y que estuvo centrada en la proliferación de obras tardo medievales de espiritualidad. Este contexto le permitió conocer algunos conceptos que serían después fundamentales en el desarrollo de su vida como religioso. Del gran repertorio de obras que seguramente estudió, sobresalen tres por la enorme influencia que ejercieron en el pensamiento del Santo: *El Ejercitatorio de la vida espiritual* de Cisneros, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia e *Imitación de Cristo* de Thomas de Kempis. *El Ejercitatorio* le otorgó una visión muy completa de las ideas de los autores principales de la reforma espiritual en el ocaso de la Edad Media, pues más que una obra original era una recopilación de citas de escritores como San Buenaventura, Mombaer, Pedro Lombardo, Gersón, Gerardo de Zutphen, Hugo de Balma, entre muchos otros.²⁷⁰ Por su parte, la *Vita Christi* del Cartujano e *Imitación de Cristo* de Kempis lo acercó directamente a la espiritualidad de la ‘devotio moderna’ y empezó a forjar en él una cristología de fuertes acentos medievales en donde la

²⁶⁹ Son numerosas las biografías que se han escrito sobre el Santo. Dada la notoriedad de su vida y obra, se encuentran biografías desde mediados del siglo XVI y se extienden hasta nuestros tiempos. Incluso, la primera referencia que ha sobrevivido sobre su narración biográfica es de su propia autoría y fue recogida por el padre Luis Gonçálvez da Cámara entre 1553 y 1555. Del siglo XVI también es de gran relevancia la biografía escrita por Pedro de Ribadeneira. De la bibliografía reciente cabe rescatar los trabajos de Cándido de Dalmasas y Ricardo García-Villoslada. Asimismo, es sumamente interesante el análisis historiográfico que realiza Quintín Aldea, “Biografía Ignaciana. Tres fases de su desarrollo”. En este trabajo plantea las diferentes construcciones que se han hecho del Santo a partir de las necesidades de cada periodo. Básicamente estos son los libros en los que me he apoyado. LOYOLA, I. *El Pelegrí. Autobiografía de Sant Ignasi de Loiola*. Edición de Josep María Rambla Blanch. Barcelona: Editorial Claret, 1983. RIBADENEIRA, P. *Vida del Padre Ignacio de Loyola: Fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Madrid: Impreso por la viuda de Alonso Gómez, 1584. DALMASAS, C. *Ignatius of Loyola. Founder of the Jesuits*. San Luis: Institute of Jesuit Sources, 1985. VILLOSLADA-GARCÍA, R. *San Ignacio de Loyola: Nueva Biografía*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1986. ALDEA, Q. “Biografía Ignaciana. Tres fases de su desarrollo.” En ALDEA, Q (ed.). *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Congreso internacional de Historia: Madrid, 19-21 de noviembre de 1991*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, págs. 79-102.

²⁷⁰ Los *Ejercicios* de San Ignacio se distancian en muchos aspectos de la obra de Cisneros. A Loyola no le interesó seguir un parámetro, buscó ser lo más claro posible en la formulación de sus ideas y este fue el motor de su escritura. En este sentido prefirió alejarse del modelo de citas de Cisneros y trabajó en la depuración de elementos ajenos al núcleo de su objetivo: la explicación del método. Sobre la relación entre *El Ejercitatorio* y *Los Ejercicios*, véase: O'REILLY, T.W., “The Exercises of Saint Ignatius Loyola and the ‘Ejercitatorio de la vida espiritual’”. En *Studia Monastica*, nº 16, 1974, págs. 301-323. RUIZ JURADO, M. “¿Influyó en San Ignacio el *Ejercitatorio* de Cisneros?” En *Manresa*, nº 51, 1979, págs. 65-75.

humanidad de Cristo era el eje de la religiosidad.²⁷¹ Esta experiencia intelectual impulsó su conversión y condicionó la futura formulación de *Los Ejercicios espirituales*.²⁷²

Después de este primer contacto con una incipiente teología mística y ascética de tintes modernos, Loyola decidió vivir en carne propia dos prácticas que se convertirían en el eje de su teología: los ejercicios ascéticos de carácter individual y la imitación a la humanidad de Jesús.²⁷³ Lo primero lo llevó a internarse en solitario por diez meses en una cueva cerca de Manresa y lo segundo a un viaje de peregrinación a Jerusalén. Una vez concluidas ambas vivencias, san Ignacio empezó a desarrollar su método de oración y a promoverlo en diferentes ámbitos eclesiales y laicos. Lo novedoso y moderno del sistema radicaba en su rigurosa realización, en su carácter universal, en lo sencillo de su aplicación y, sobre todo, en el conciliar la piedad popular medieval con una concepción moderna del fiel que favorecía al individuo y su capacidad sensitiva. Todo esto lo encaminó siguiendo la figura de Cristo, particularmente su Pasión, como motor de la existencia del hombre.²⁷⁴

²⁷¹ Sobre el peso de la ‘devotio moderna’ en el monasterio de Montserrat y cómo esto afectó la espiritualidad de Loyola, véase: LETURIA, P. “La ‘Devotio Moderna’ en el Montserrat de San Ignacio.” En *Estudios Ignacianos*, vol. II. Roma: Instituto Historicum S.I., 1957, págs. 73-88. Buscando hilos de comunicación más específicos, Albert Hauf i Valls relaciona *Los Ejercicios espirituales* directamente con la obra *Tractatus de Quator Generibus Meditationum sive contemplationum* de Gert Groote, fundador de los ‘Hermanos de la Vida Común’. Según Hauf, el cuarto modo de meditación o oración que plantea Groote, las invenciones de nuestra fantasía, será una de las bases que permita a Loyola desarrollar su método de oración. HAUF VALLS, A.G. *D’Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aporació a l’estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona: Biblioteca Sanchis Guarner, 1990, págs. 45-47. Para un panorama más general sobre las lecturas que influyeron en la formación del Santo: LETURIA, P. “Lecturas ascéticas y lecturas místicas entre los jesuitas del siglo XVI.” En *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, vol. 2, 1952, págs. 1-50.

²⁷² No se puede dejar de mencionar la estrecha relación entre la espiritualidad de Loyola y la piedad franciscana. Seguramente Loyola conoció las obras de autores como Osuna y Alonso de Madrid, ya que la formulación de la meditación y vida contemplativa presente en los libros de estos religiosos dejó huella en lo *Ejercicios* ignacianos. Al respecto, véase: COUSINS, E.H., “Franciscans Roots of Ignatian Meditation.” En SCHNER, G.P., *Ignatian Spirituality in a Secular Age*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1984, págs 51-64.

²⁷³ Sobre el segundo punto: GARCÍA MATEO, R. “La gran mutación de Íñigo a la luz del *Vita Christi* cartujano.” En *MANR*, nº 61, 1989, págs. 31-44. También ahí alguna referencia al respecto en: RICARD (1964), *op. cit.*, pág. 161.

²⁷⁴ Algunos autores piensan que más que una adaptación de la piedad medieval, la obra de Loyola trascendió y, de cierta manera, modificó la devoción pasional de los siglos XIII, XIV y XV. Es el caso de John W. O’Malley, ya que afirma que la Pasión no fue el eje de los *Ejercicios* y que en este sentido hubo unos cambios importantes con respecto a la espiritualidad medieval. En mi opinión, esta es una apreciación discutible, pues si bien es cierto que la meditación de los sufrimientos del Salvador se llena de nuevos matices en la teología ignaciana, nunca existió una ruptura con la piedad medieval sino que, por el contrario, esta se vio revivificada y tomó nuevos bríos que se extendieron durante los siglos XVI y XVII. O’MALLEY, J.W. *The First Jesuits*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, págs. 64-67. Uno de los estudiosos que mejor ha trabajado el complejo problema del medievalismo en Loyola es Miguel Batllori. Para este autor es imposible catalogar de medieval o renacentista la obra del Santo, pues existe una comunión de ambos aspectos. Sin embargo, afirma que la influencia medieval es muy notoria

Ahora bien, la función activa del fiel también jugó un papel elemental en su espiritualidad. Para Loyola, la imitación de la vida de Cristo no se debía limitar a un seguimiento pasivo y personal, sino que era necesario ejercer una influencia en el resto de la comunidad a partir del ejemplo de Jesús.²⁷⁵ Esto no sólo lo animó a fundar un instituto religioso que se guiara por el rigor de la vida ascética y una constante intervención en la sociedad, sino que, simbólica y pragmáticamente, concibió su orden como una compañía militar en donde los miembros debían ser soldados de Cristo.²⁷⁶ El éxito que tuvo su método de oración y la buena planeación del instituto (una estructura basada en el correcto estudio y preparación ascética de los miembros para una posterior labor activa en la educación y el adoctrinamiento), fueron los dos elementos que permitieron el auge y propagación de sus ideas.²⁷⁷ Todo esto fue determinante para que después del Concilio de Trento, y superando muchas adversidades y voces en contra, la Compañía de Jesús se convirtiera en la abanderada de la Reforma Católica y dirigiera los pasos de la Iglesia en su intención por fortalecer sus territorios y alejarlos de la influencia protestante.

A partir de lo anterior, surge una pregunta que ya había insinuado y que considero fundamental: ¿cuál fue el verdadero vínculo de Loyola con la Reforma Católica? No es

y, por ende, uno de los trasfondos más importantes de la espiritualidad ignaciana. Véase: BATLLORI, M. "San Ignacio de Loyola, ¿personaje medieval o renacentista?" En *El Pueblo Vasco y el Renacimiento (1491-1521). Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Deusto con motivo del V centenario del nacimiento de Ignacio de Loyola*. Bilbao: Universidad de Deusto-Editorial Mensajero, 1994. Págs. 15-30.

²⁷⁵ Esta exigencia será una constante en los escritos de Loyola, sobre todo en las *Constituciones* en donde es enfático en afirmar que se debe seguir a Cristo en todo los aspectos de la vida, espiritual y activa. Véase los exámenes 101 y 102 del capítulo cuarto 'De algunas cosas que más conviene saber a los que entran, de lo que han de observar en la Compañía. LOYOLA, I. 'Constituciones de la Compañía de Jesús.' En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, págs. 464-465.

²⁷⁶ Este es un aspecto que ha generado algunas dudas con respecto a su origen y si realmente Loyola veía de esta forma su naciente instituto religioso. Jesús Iturriuz afirma que en un principio Loyola y sus primeros compañeros no se llamaban compañía por algún motivo relacionado con la militancia. Sin embargo, anota que Nadal y Polanco cuando utilizaban el término 'compañía' sí lo hacían con un sentido militar. En mi opinión, el hecho de que estos dos religiosos lo hicieran implica que efectivamente se visualizaban bajo esta connotación y que lo hacían por influencia de Loyola. Con el tiempo, sobre todo después de finalizado el Concilio de Trento, esta concepción militar se va a ver reforzada y extendida. ITURRIUZ, J. "Compañía de Jesús: sentido histórico y ascético de este nombre." En *Manresa*, n° 27, 1955, págs. 43-53.

²⁷⁷ Para un panorama general y completo de las características principales de la fundación del instituto religioso y sus directrices, véase: O'MALLEY (1993), *op. cit.*, págs. 119-298. Además de la bibliografía que se ha escrito sobre el nacimiento de la Compañía, las *Constituciones* son una fuente accesible y de escritura concisa que permite al lector contemporáneo tener una idea diáfana de cuáles fueron los principios fundadores de Loyola. No se debe olvidar la importancia que tuvo tanto la predicación como las actividades catequéticas dentro de la Compañía y la necesidad de una formación ascética adecuada para realizar esta labor.

sencillo responder, pero lo cierto es que la obra del santo español, tanto sus libros como la fundación de la Compañía de Jesús, condicionaron el Concilio de Trento y, sobre todo, la aplicación de sus decretos durante la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII.²⁷⁸ Este hecho invita a abordar la pregunta desde diversas perspectivas de estudio que permitan tener una respuesta satisfactoria. Como ya mencioné, creo que un punto central en la teología del jesuita que no se ha desarrollado lo suficiente en relación con la cultura religiosa postridentina es la construcción de un sistema cognoscitivo basado en los sentidos y las emociones. Este aspecto, que tomará cuerpo definitivo en la formulación por escrito de lo *Ejercicios espirituales*, está íntimamente conectado a una disposición especial por fijarse en el proceso de recepción que vive el fiel cuando busca comunicarse con Dios. A Loyola le interesa, principalmente, entender cómo funciona la psique del individuo y explotar su facultad mental para transformarlo en un verdadero cristiano, es decir, en un seguidor de Cristo.

En su estado más básico y auténtico, la teología ignaciana se alejó del aparato ceremonial eclesiástico y abogó por vivir la religión desde el interior del alma. Esto ha llevado a muchos autores a articular el pensamiento erasmiano con la obra de Loyola.²⁷⁹ No obstante, esta correspondencia olvida uno de los ejes del método ideado por el Santo: la importancia de los estímulos sensoriales como mejor vía de conocimiento. Si bien es cierto que la oración mental y la búsqueda de un proceso ascético como medio para llegar a Dios siempre jugó un papel central en la espiritualidad de la Compañía de

²⁷⁸ En su estudio, "Ignacio de Loyola, reformador", José Ignacio Tellechea Idígoras evidencia la dimensión reformadora de Loyola y explica en qué sentido se debe entender su reforma. Al concluir, afirma: "¿Ignacio de Loyola reformador? No encontraremos entre sus escritos los Memoriales típicos reformistas de su época, ni en él pose de reformador. Sin embargo, su persona y su obra y la profundización del Cristianismo por medio de sus *Ejercicios*, aportó la verdadera y real reforma de la Iglesia 'por elevación' pautas transformadoras exigentes y eficaces, dinamismo eficiente de ancho y hondo alcance, variados modelos de vida donde el denominador común es el heroísmo y la entrega ilimitada. Por todo ello es genuino, eficaz, profundo reformador de la Iglesia." TELLECHE IDÍGORAS, J.I. "Ignacio de Loyola, reformador." En ALDEA, Q (ed.). *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Congreso internacional de Historia: Madrid, 19-21 de noviembre de 1991*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, pág. 254. Una perspectiva igualmente interesante nos la brinda Miguel Batllori, quien estudia cómo se da el tránsito de la cultura renacentista a la contrarreforma y el papel que jugaron los jesuitas en este proceso. BATLLORI, M. "En torno a los jesuitas, del Renacimiento a la Contrarreforma." En *Archivum historicum Societatis Iesu*, n° 59, 1990, págs. 117-132. Véase también: MC NALLY, R.E. "The Council of Trent, the Spiritual Exercises and the Catholic Reform." En *Church History*, vol. 34, n° 1, 1965, págs. 36-49. OLIN, J.C. *The Catholic Reformation. Savonarola to Ignatius Loyola*. Nueva York: Fordham University Press, 1992. GARCÍA MATEO, R. "Loyola y el luteranismo. ¿Contrarreformista o reformista?" En *Estudios eclesiásticos*, n° 321, 2007, págs. 309-338.

²⁷⁹ BATAILLON (1986), *op. cit.* O'REILLY, T.W., "Saint Ignatius Loyola and Spanish Erasmianism." En *Archivum historicum Societatis Iesu*, n° 84, 1974, págs. 301-321. O'ROURKE BOYLE, M. "Angels Black and White: Loyola's Spiritual Discernment in Historical Perspective." En *Theological Studies*, n° 44, 1983, págs. 241-257.

Jesús, lo que finalmente cuajó con gran fuerza en el desarrollo de sus líneas de acción fue la creación de dispositivos sensoriales que afectaran las emociones y movieran al fiel.²⁸⁰ El concepto de mover a devoción por medio de la estimulación de los sentidos, marcó una diferencia tajante con respecto a la cultura protestante y terminó por definir dos marcos de funcionamiento religioso que se desarrollaron paralelamente desde el siglo XVI. No hay duda, entonces, de la trascendencia de Loyola dentro de la cultura visual católica, y especialmente española, de época moderna. Para demostrar que las ideas planteadas tienen un sustento sólido, es necesario detenerse en el estudio de los *Ejercicios espirituales* y en la manera cómo esta breve obra fue asimilada y continuada por una serie de autores que se encargaron de completar el armazón.²⁸¹

Es difícil determinar con certeza en qué momento San Ignacio expone lo que será la estructura definitiva de sus *Ejercicios*. Para la mayoría de autores y biógrafos la escritura comienza en Manresa (1522) después de su experiencia ascética en la cueva.²⁸² En mi opinión, es muy probable que esta primera formulación se distanciara de la redacción final, ya que en los *Ejercicios* hay una serie de conceptos teológicos que requieren de una formación que es imposible tuviera en el poco tiempo de estadía en Monserrat. En este sentido, su periodo como estudiante en Alcalá, Salamanca y París (1526-1527, 1527-1528 y 1528-1535) debieron ser fundamentales para dotar de estructura sólida su sistema de meditación y oración. De hecho, una de las razones principales por la que los *Ejercicios* no son bien recibidos en Alcalá ni en Salamanca es

²⁸⁰ Este aspecto habría que ligarlo a la cristología promovida por Loyola, ya que el predominio que otorga a la humanidad de Cristo y a su concreción histórica es uno de los elementos centrales que le permite explotar al máximo las emociones del fiel. Este punto también es fundamental para comprender la distancia teológica que existió entre Erasmo y San Ignacio, pues ante el Cristo intangible del cuerpo cósmico del *Enchiridion*, se alzan los Cristo patéticos y dolientes de tinte medieval que se desarrollaron con gran fuerza expresiva durante la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII. Véase: CILVETI (1974), *op. cit.*, pág. 190. ABELLÁN (1979), *op. cit.*, pág. 575.

²⁸¹ La bibliografía que se ha escrito sobre esta obra es abundante. Uno de los libros que mejor recoge y analiza críticamente los trabajos que se han realizado es: ARZUBIALDE, S. *Ejercicios Espirituales de San Ignacio: Historia y análisis*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991.

²⁸² Estos autores basan sus aseveraciones, principalmente, en la *Autobiografía* de Loyola y los testimonios de sus primeros seguidores, sobre todo, en algunas observaciones de Jerónimo Nadal en sus *Exhortaciones* de 1554 (NADAL, J. *XX Exhortaciones y una plática*. Manuscrito. Biblioteca Nacional de Madrid. Mss. Micro / 15499). De entre una considerable cantidad de trabajos, rescato: CODINA, A. *Los orígenes de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Estudio Histórico*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1926. LETURIA, P. "Génesis de los Ejercicios de San Ignacio y su influjo en la fundación de la Compañía de Jesús." En *Archivum Historicum Societatis Jesu*, n° 10, 1941, págs. 16-49. PINARD DE LA BOULLAYE, H. *Les étapes de rédaction des Exercices de S. Ignace*. París, Beauchesne et ses fils, 1950. CALVERAS, H. "El origen de los Ejercicios según Nadal." En *Manresa*, n° 26, 1954, págs. 279-285. LARRAÑAGA, V. "La revisión total de los Ejercicios por San Ignacio ¿en París o en Roma?" En *Archivum Historicum Societatis Jesu*, n° 25, 1956, págs. 396-415. Para un estudio más reciente: ARZUBIALDE (1991), *op. cit.*, págs. 31-62.

la carencia de claridad doctrinal. Como es bien sabido, este asunto se tornó complicado para Loyola que fue tachado de ‘alumbrado’ y encarcelado en dos ocasiones por reunir personas y enseñarles su método de oración. Fue seguramente en París donde supo pulir su obra y, sobre todo, dotarla de un excelente aparato doctrinal que comulgaba, o pretendía hacerlo, con la ortodoxia.²⁸³ De lo que no hay duda es que la fecha de su primera publicación (1541) es muy posterior a su enseñanza y práctica.²⁸⁴

Estas fechas invitan a pensar en algo que considero interesante: el posible influjo que pudo llegar a tener la primera versión no escrita de los *Ejercicios* (de 1522 a 1528) en la obra de Francisco de Osuna y, por consiguiente, de la espiritualidad franciscana. Comúnmente se piensa, en este trabajo también lo planteé así, que la influencia fue al contrario²⁸⁵; no obstante, me gustaría sugerir la posibilidad de que en el momento de la redacción de los seis *Abecedarios espirituales* (1528-1531), Osuna sabía de la existencia de los *Ejercicios* y conocía sus principios básicos. Para poner un ejemplo, se pueden observar los rasgos comunes que tiene el tratado “Habla de un ejercicio devoto conforme a la Pasión del Señor diciendo: figura o imagen viva traigas siempre de Jesús”, sexto tratado del *Segundo Abecedario Espiritual* (1530), con el método de oración ignaciano. En palabras de Osuna:

Traigamos pues no en los reposteros materiales sino en las telas del corazón esculpida la figura o imagen de Jesús Christo pues que él en su divinidad trae siempre una figura humana. Figura o imagen viva traigas siempre de Jesús. Aquí se pone un ejercicio en el cual muchos se ha fallado y se halla muy bien y es traer siempre en la imaginación interior a Christo debajo de la imagen que más nos agradare: o traerlo crucificado o atado a la columna. [...] Si por traer

²⁸³ Por otro lado, fue en París donde el Santo tradujo el manuscrito original del castellano al latín. Santiago Arzubialde, siguiendo el estudio fundador del Padre José Calaveras, demuestra cómo en el proceso de traducción se realizaron algunos cambios formales y de contenido y se añadieron partes. ARZUBIALDE (1991), *op. cit.*, págs. 41-49.

²⁸⁴ Existen una gran cantidad de noticias que demuestran la difusión de los *Ejercicios* antes de su publicación. Además de los ya referidos eventos de Salamanca, está documentada la puesta en práctica de los *Ejercicios* por diversas personas tanto en París como en Roma. Véase: O’MALLEY (1993), *op. cit.*, págs. 47-55.

²⁸⁵ Esta es una opinión que se vio reforzada a partir del estudio de Melquiades Andrés sobre la teología mística del recogimiento. Como ya mencioné, es importante anotar que esta autor, similar a lo que le ocurre a Bataillon con Erasmo, muchas veces es radical en considerar que el ‘recogimiento’, y en particular la obra de Osuna, es el motor de toda espiritualidad ascético-mística española y no evalúa otras posibilidades. Afirma, por ejemplo: “Cuando regresan los primeros jesuitas a la península, poco después de 1540, la mística del recogimiento está en todo su vigor y pujanza. Ellos traen ‘los ejercicios espirituales’ del Fundador, una vía de oración mental y metódica. Y aquí, en España, se va a verificar el encuentro.” Si bien esto es verdad, no indica que antes de que Loyola se fuera de España rumbo a París (1528), ya existía un conocimiento en la península de los *Ejercicios* y muy seguramente habían calado en algunos sectores del entorno de Alcalá y Salamanca. ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, pág. 450.

corporal y groseramente la figura o imagen de la concepción de Nuestra Señora y mirarla se ganan muchos perdones, más creo que se ganará trayendo espiritualmente la figura o imagen de Cristo; hay algunos que para ser movidos a lágrimas y compasión del Señor crucificado no ha menester sino ver su figura o acordarse de ella y de los tormentos que padeció. [...] Debe también tener consigo y mirar muchas veces la figura que trae en la imaginación para que viéndola muchas veces se le imprima algo más en el corazón: y se aficione más a ella: para lo cual también aprovecha ser la imagen muy devota y la figura muy pintada para que mejor se le pinte en el corazón como a Sant Ignacio el noble de Jesús. Y si este tal viere en alguna parte alguna figura del Señor que le parezca muy devota debe guardar en su memoria las facciones y manera della para nunca la olvidar.²⁸⁶

Había afirmado que Osuna pierde esta necesidad por lo visual en el *Tercer Abecedario*, pues refuta de todo tipo de imagen al considerarlas superfluas en un estado espiritual superior. Sin embargo, y dejando de lado la ambigüedad del franciscano, los fragmentos de su obra que están a favor de lo visual tienen mucho en común con las ideas de Loyola, ya que, como mostraré a continuación, se esbozan temas claves de los *Ejercicios* como la memoria, la imaginación, las emociones (particularmente el don de lágrimas) y, sobre todo, un rango de recepción de la imagen (física, mental y espiritual). Más allá de entrar a determinar el orden de las influencias, quiero resaltar que este ejemplo demuestra que en el territorio hispánico se estaban gestando, desde diversos entornos, unos cambios similares que afectaron la religiosidad de la segunda mitad del siglo XVI y el XVII.

Habrá que esperar hasta 1548 para que se publique por primera vez la versión definitiva de lo *Ejercicios*. Loyola había ganado ya la confianza del Papa Pablo III y lo tenía al corriente tanto del objetivo de la obra como de su deseo por fundar un instituto religioso. Las acusaciones de alumbradismo y herejía disfrazada volvieron a surgir, razón por la que hubo muchas voces en contra.²⁸⁷ A pesar de esto, Ignacio y sus primeros compañeros (Pedro Fabro, Diego Laínez, Francisco Javier, Alfonso Salmerón, Simón Rodríguez y Nicolás Bobadilla) supieron moverse muy bien dentro de los círculos del poder romano y lograron obtener el favor de personas allegados al Papa, como don Pedro Ortiz y Vittoria da Colonna.²⁸⁸ Sin duda, el apoyo del Papa fue

²⁸⁶ OSUNA, F. *Segunda parte del libro llamado Abecedario Espiritual: donde se tratan diversos ejercicios*. Burgos: Imprenta de Juan de junta, 1539 [1530], fol. 42.

²⁸⁷ Toda esta situación está bien narrada en la *Autobiografía*. LOYOLA (1983), *op. cit.*, pág. 99.

²⁸⁸ O'MALLEY (1993), *op. cit.*, págs. 52-55.

fundamental para que se publicara la obra en Roma y se difundiera la noticia por el resto de territorios católicos.

El texto fue publicado en latín y no existió interés de que se editara en lenguas vernáculas. Este hecho ayuda a fijar algunas de las características centrales de la obra y demostrar el por qué fue un libro incomprendido por gran parte del público.²⁸⁹ Básicamente, se puede notar que no estaba dirigido al fiel-lector que quisiera realizar el método de oración, sino que el destinatario era la persona que fuese a servir de guía para dirigir su realización; es decir, los *Ejercicios* nunca fueron concebidos como una obra de lectura, pues no se buscaba que los leyera quien los realizara. En este sentido, se debe entender como un manual práctico y su análisis hacerse a la luz de esta característica constitutiva.²⁹⁰ Por lo tanto, no se puede esperar una composición de alto vuelo literario con un hilo argumentativo, ya que, como dice Ignacio Iparraguirre, los *Ejercicios* son, ante todo, un cuaderno de notas.²⁹¹ A esto hay que unirle la mezcla de diferentes géneros literarios (direcciones, oraciones, meditaciones, reglas) que hacen aún más difícil su lectura. El valor de lo *Ejercicios* recae, entonces, en su capacidad

²⁸⁹ Su primera publicación en latín estuvo lejos de convertirse en un éxito editorial. En general, las obras de los jesuitas tardaron en entrar en el circuito de lectores y no fue hasta el último cuarto del siglo XVI que empezaron a triunfar editorialmente; su número de publicaciones se encontraba sólo por debajo de los franciscanos. Para comienzos del siglo XVII, gracias a la enorme difusión que le dieron sus seguidores, los *Ejercicios* ya eran una obra sumamente conocida y practicada. PEREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, pág. 39.

²⁹⁰ Luis de la Palma, uno de los seguidores más fieles de los *Ejercicios* y continuador espiritual de las enseñanzas de Loyola, es consciente de que la propia naturaleza escueta del manual implica una serie de falencias que se deben suplir. La ausencia de materia para la meditación es, seguramente, el mayor de los problemas con el que se enfrenta el fiel que quiere seguir los *Ejercicios*. Muchos de los discípulos de Loyola se encargan de crear este material de meditación y, por lo tanto, sus obras de deben leer como un complemento de los *Ejercicios*. Esto indica cómo la obra de Loyola también fue una especie de trampolín para que se escribieran obras espirituales a lo largo de los siglos XVI y XVII. Precisamente, un ejemplo perfecto de lo anterior es *La Historia de la Pasión* de Luis de la Palma, un libro espiritual de alta calidad literaria que se debe interpretar a la luz de los *Ejercicios*. Así lo afirma el autor en el prólogo: afirma que estos están dirigidos a los maestros que realizan los ejercicios y no a los discípulos y que por ende no contiene la materia de la meditación, o mejor dicho, amplia materia de meditación. Su libro sería un intento de suplir este vacío. “Pues así como ha sido necesario en tratado más largo declarar las reglas, y documentos de este libro, y descubrir el tesoro, que está encerrado en él para que se goce, y dar a la luz a la luz y a la sabiduría que está escondida en él. Así también convenía suplir la falta que tiene (si puede decirse falta) de materia de meditación; lo cual remitió el mismo santo Padre a los maestros, que dan a otros los ejercicios, para que les platiquen los puntos, en que ha de meditar, acomodándose en todo a su capacidad y necesidad. Esta pues ha sido la causa, porque en primer lugar me ha parecido escribir esta historia de la Sagrada Pasión, para satisfacer a la devoción de muchos y socorrer a la necesidad de otros, que se hallan faltos de materia para meditar y deseosos de que se les abra el camino con algunas consideraciones bien fundadas en la verdad, para enderezar por ellas sus discursos y mover sus afectos al ejercicio de las virtudes perfectas.” PALMA, L. *La Historia de la Pasión*. Barcelona: En la imprenta de Juan Pablo Martí, 1704, pág. 4.

²⁹¹ IPARRAGUIRRE, I. “Introducción a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.” En LOYOLA, I. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pág. 61.

didáctica para que el guía logre penetrar en la psique del fiel y lo ayude a renovarse espiritualmente, a encontrarse con Dios.

Teniendo clara la naturaleza de la obra, se puede comprender de mejor manera su finalidad. O'Malley ha señalado que Loyola había diseñado los *Ejercicios* pensando en personas que fueran a dar un paso importante en sus vidas.²⁹² De hecho, y siendo consecuente con su pensamiento, la práctica de éstos era un requerimiento obligatorio para entrar en la naciente Compañía de Jesús. Su fundamentación radicaba en un principio de elección y de acción individual en donde lo principal era lograr un cambio interior para llevar una mejor vida. No obstante, desde el inicio se arranca con la certeza de que el individuo es incapaz de actuar de forma correcta sin la intervención Divina. “Todo modo de preparar y disponer el ánimo, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo.”²⁹³ Los *Ejercicios* tienen, entonces, dos propósitos entrelazados: iniciar un camino de transformación individual que parte desde la interioridad del ejercitante y encontrarse con Dios para que guíe al fiel en su vida futura.²⁹⁴ Es así, como a lo largo de todo el proceso se pretende construir una relación de interdependencia entre la experiencia del fiel y un claro objetivo doctrinal. Lo anterior manifiesta el tinte ortodoxo y evidencia que a Loyola le interesaba, básicamente, demostrar que el camino hacia la purificación del alma depende de dos factores: la voluntad humana y la voluntad divina. Es sobre esta doble vertiente que se cimentan todas las reglas, métodos y oraciones que se plantean en este manual. Ahora bien, ¿de qué modo se pretende cumplir con estos objetivos?; ¿cómo está construido el método?; ¿cuáles son las herramientas que utiliza el autor? Las respuestas de estas

²⁹² “Aunque el enunciado de su fin parece genérico y aplicable a cualquier momento de la vida de una persona, las partes siguientes del libro ponen de manifiesto que Ignacio, en un primer momento, pensaba en alguien dispuesto a hacer una elección acerca del futuro, como casarse, escoger una profesión o vivir en adelante según otro estilo notablemente diferente. Los *Ejercicios* fueron diseñados para ejercitar a uno a hacer esa elección con objetividad y libertad de espíritu y bajo la más inmediata inspiración de Dios. [...] Es obvio, por el texto, que la decisión o la elección está en el mismo corazón o centro de los *Ejercicios*, cuando se hacen íntegramente...” O'MALLEY (1993), *op. cit.*, pág. 56.

²⁹³ LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 221.

²⁹⁴ En su estudio sobre la mística española, Helmut Hatzfeld ya anotaba que la importancia de los *Ejercicios* se basó en la vigilancia constante del proceso ascético, lo cual implicaba el reconocimiento de un peligro constante de desviación. Esto muestra una línea siempre presente en el desarrollo de los *Ejercicios*: el esfuerzo mental del fiel por luchar contra poderes ajenos a su voluntad que no le permiten emprender el cambio vital y encontrar a Dios. Una vez vencidos estos ‘peligros’ el ejercitante está en la capacidad de entender la voluntad divina y minar toda posibilidad de maldad. Según el estudioso alemán, este principio se mantendrá intacto en toda la literatura ascético-mística española, incluso se puede ver en la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. HATZFELD (1968), *op. cit.*, pág. 25.

preguntas conllevan a dilucidar en dónde radicó la originalidad de los *Ejercicios* y demuestran la trascendencia que tuvo dentro de la producción y recepción del arte religioso.

3.1.2.2. El mundo de lo sensorial y lo emotivo. La ‘composición de lugar’ y la facultad imaginativa del hombre.

Los *Ejercicios* son un método de meditación y oración diseñado para realizarse en un mes. Están divididos en cuatro partes, cuatro semanas, que corresponden a un tema específico de meditación y están íntimamente entrelazadas, hacen parte de una unidad.²⁹⁵ En la primera semana el fiel debe concentrarse en el reconocimiento de sus pecados y realizar un examen de conciencia que le permite enmendar su mal obrar. La segunda semana se basa en la contemplación de algunos episodios de la vida de Cristo antes de la Pasión. En esta semana también se incluye una meditación sobre las ‘Dos Banderas, la de Cristo y la de Lucifer’, muy importante para el desarrollo de los demás ejercicios, y se propone una reflexión sobre la elección vital que el ejercitante va a tomar. La tercera parte sigue la narrativa evangélica y centra la atención en la Pasión de Cristo. Por último, la cuarta semana aborda la meditación de la Resurrección y trabaja la manera cómo, a partir del acto salvífico de Cristo, el fiel debe alcanzar el verdadero amor. Esta parte final es, sin duda, un tenue acercamiento a la mística: “Tomad, Señor, y recibid toda mi libertad, mi memoria, mi entendimiento y toda mi voluntad, todo mi haber y mi poseer; Vos me lo distes, a Vos, Señor, lo torno; todo es vuestro, disponed a toda vuestra voluntad; dadme vuestro amor y gracia, que ésta me basta.”²⁹⁶ Explica muy escuetamente cómo la purificación del alma conlleva a un acto de entrega amorosa por parte del fiel en donde se sustrae de toda entidad física para unirse con Dios en espíritu. A pesar de esta consideración, creo que los *Ejercicios* no pretenden que éste sea el fin último del ejercitante y, en este sentido, no se podría hablar de un manual de

²⁹⁵ Esto es lo que recomienda el autor, pero afirma que se puede ser flexible en este aspecto y dependiendo de la disponibilidad del ejercitante se puede recortar o ampliar. Lo importante es seguir el orden establecido y, sobre todo, llevar a cabo todos los pasos propuestos. LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 222.

²⁹⁶ *Ibid.*, pág. 271.

mística. Lo que sí es cierto es que en las últimas tres semanas se condensa la cristología de Loyola, de la que cabe resaltar el énfasis puesto en la doble naturaleza del Salvador y el convencimiento en que el conocimiento de su humanidad es imprescindible para entender su divinidad.²⁹⁷

Al adentrarse un poco más en el esquema general de los *Ejercicios*, se puede percibir que a Loyola le interesa, sobre todo, entender cómo funciona la mente humana y cuál es la mejor manera de desarrollar la disposición cognoscitiva. Siguiendo este principio, es consciente de que existen condiciones que permiten al hombre interactuar intelectualmente con la realidad que lo circunda. Esto lo lleva a considerar que los medios por los cuales el sujeto conoce son las emociones y los sentidos. Por consiguiente, el poder controlar estos dos aspectos conllevaría a que el ejercitante no sólo logre reflexionar sobre cómo funciona su mente, sino que le permite conocer a Dios a partir de su propia experiencia.²⁹⁸ Como ya mencioné, san Ignacio nunca abandona el poder e intercesión divina y, por ende, no admite que el individuo por su propia voluntad pueda controlar su psiquis. Para evitar caer en un antropocentrismo que hubiera sido muy peligroso ante los ojos de la Iglesia, recurre a un principio de carácter sobrenatural: el comportamiento del hombre está condicionado por una lucha de poderes entre Dios y Lucifer.²⁹⁹ No obstante, prefiere ahondar en lo que es su objetivo principal: la capacidad del ejercitante para conocer a Dios. Es así como concibe una herramienta que procurará el control de las facultades mentales del individuo y que se

²⁹⁷ La segunda semana comienza con la metáfora de Cristo como Rey en donde el fiel debe considerar toda la humanidad de Cristo y sus beneficios temporales y mundanos. *Ibid.*, pág. 245. Este principio cristocéntrico no sólo será fundamental para el futuro constitucional de la Compañía de Jesús, sino que marcará toda la literatura ascético-mística española posterior, sobre todo, la llamada mística ortodoxa.

²⁹⁸ Uno de los autores que mejor supo asimilar esta concepción ignaciana del conocimiento fue el franciscano Juan de los Ángeles. La totalidad de su obra es una de las más acabadas, eruditas y profundas que se escribió dentro de la literatura ascético-mística de la época. No hay duda que los *Ejercicios* fueron un libro fundamental para este escritor y que ejercieron una influencia notable, incluso más fuerte que la tradición mística franciscana. El punto que mejor supo explotar Juan de los Ángeles fue el trabajo psicológico del fiel. Hay un interés, al igual que Loyola, por entender cómo funciona la mente del individuo y a partir de esto tratar de crear un sistema teológico de conocimiento divino. De entre su vasta obra, véase: ÁNGELES, J. *Triunfos del amor de Dios. Obra provechosísima para toda suerte de personas, particularmente para los que por medio de la contemplación desean unirse a Dios*. Medina del Campo: Imprenta de Francisco del Canto, 1590. --- *Tratado espiritual de cómo el alma ha de traer siempre a Dios delante de sí*. Madrid: Imprenta Real, 1607. --- *Manual de la vida perfecta*. Madrid: Imprenta Real, 1608.

²⁹⁹ Esto está trabajado en el cuarto día de la segunda semana. Se trata de “La meditación de dos banderas, la una de Cristo, sumo capitán y Señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura. La sólita oración preparatoria” y es un ejercicio que, como ya dije, se pretende sea una constante a lo largo de todo el mes, pues representa lo que para Loyola es la lucha entre el bien y el mal en el diario vivir. LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, págs. 250-251.

convertirá en uno de los ejes del proceso: la ‘composición de lugar’. Ésta no sólo será fundamental para comprender el modo en qué Loyola percibe la regulación de las emociones y los sentidos, sino que brinda los principios para entender el valor de lo visual en su teología.³⁰⁰

La ‘composición de lugar’ se puede definir como un método de visualización cuyo objetivo es llevar al fiel a un estado de alta receptividad que le permita interiorizar la doctrina cristiana.³⁰¹ Se basa en la capacidad imaginativa del fiel, es decir, en la posibilidad de imaginar una escena ficticia como si fuese real:

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar a mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y tofo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.³⁰²

El fiel debe canalizar su potencial intelectual en construir (‘considerar’) mentalmente escenas complejas, caracterizadas no sólo por cierta temática o narrativa sino, esencialmente, por su valor visual (‘lugar corpóreo’). Eventualmente, a lo largo de todos los *Ejercicios* existen elementos que ayudan al ejercitante a poder disciplinar la imaginación, aspecto que aleja tajantemente el método ignaciano de las prácticas de los alumbrados o dejados, ya que estos buscaban dejar la mente en blanco como único

³⁰⁰ Entre otros estudios, véase: FABRE, P. A. *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*. París: Vrin-E.H.E.S.S., 1992.

³⁰¹ En palabras de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: “Uno de los recursos favoritos del santo español es la continua apelación a los sentidos en la meditación no para provocar un misticismo visionario incontrolado, sino todo lo contrario, para disciplinar la sensibilidad de manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar. Donde semejante método se decanta preferentemente es en la llamada ‘composición de lugar’ previa a cada una de las meditaciones, es decir la representación imaginativa del sitio, ya sea de hechos no verificables empíricamente, como el pecado o la presencia divina, bien de sucesos históricos controlables, como la propia muerte o la vida entera de Cristo narrada en los Evangelios. [...] en el segundo a una imagen lo más fiel posible a la realidad histórica, que nos sumerja en el ambiente de lo realmente acaecido o acaecible.” RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma.” En *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, nº 5, 1974, págs. 77-78.

³⁰² LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 236

medio de unión con Dios.³⁰³ En principio, este sería un ejercicio que se le pide a cualquier lector que pretenda involucrarse con una obra de ficción; la novedad de Loyola radica en adecuar un accionar literario a la oración individual.³⁰⁴

La educación de la imaginación es algo que resulta fundamental para el buen desarrollo de los *Ejercicios*, ya que al involucrar sus provechos con el objetivo general del manual le está otorgando un valor constitutivo dentro del proceso de conocimiento divino. Ser capaz de disciplinar la imaginación es, entonces, un principio que sustenta la meditación. Luis de la Puente, jesuita de segunda generación y gran intérprete de la obra de Loyola, ahonda en la importancia de este aspecto y afirma que:

Así también ayuda mucho cuando puede con facilidad formar dentro de si algunas figuras o imágenes de las cosas que se han de meditar: porque esto es como atarla a un solo lugar y poner delante del alma espiritualmente toda la cosa que medita, como si la tuviera presente. Según esto, antes de comenzar la meditación, es bien procurar con la imaginación hacer dentro de nosotros alguna figura o imagen de la cosa que pretendemos meditar, con la mayor viveza y propiedad que pudiéremos. Si tengo que pensar en el infierno, imaginaré un lugar como un calabozo oscuro, estrecho y horrible, lleno de fuego y las almas dentro del ardiendo. [...] Pero al contrario, los muy imaginativos han de estar sobre aviso, porque sus vehementes imaginaciones les pueden ser ocasión de muchas ilusiones, pensando que su imaginación es revelación, y que la imagen dentro de si forman, es la misma cosa que imaginan.³⁰⁵

³⁰³ Haciendo eco de este planteamiento, Juan de los Ángeles en su *Manual de la vida perfecta* expresa la necesidad de mantener la mente siempre pensando en Dios y cómo la mejor manera de lograrlo es por medio de la visualización de la Pasión de Cristo que permite tenerlo presente en la memoria. “*Mastro*:... Digo que si quisieres tener en ti todo merito, toda virtud, y todo bien, que recibas en ti la muerte de Cristo, y que la traigas contigo y te incorpores en ella por continua meditación y consideración. Es recibida en el hombre, reteniéndola en la memoria y pensando en ella con afecto. Y porque ella es la raíz de todo mérito, y de toda virtud; cuando el hombre la recibe en su memoria, y la considera como afición y la rumia con devoción, recibe el mérito y virtud que por ella le ganó Cristo. *Discípulo*: Al fin muerto Cristo, se goza de su pasión, con traerla a la memoria, con pensar de ella, y rumiarla? *Maestro*: Digo que después del sacrificio de la Misa, adonde es ofrecido el mismo Cristo por nuestros pecados a su Padre, no con sangre, como en la cruz, pero en forma más regalada, más pura, y a menos costa suya, aunque no con menor fruto, en los particulares que con debido aparejo le reciben; el modo más cierto para sustentar viva esa muerte de Cristo, es la memoria; por eso medio vive en el hombre, y quién tiene así en si esta sagradísima muerte, tiene en sí el mérito y virtud de Cristo, y hace suya esa muerte, y esta memoria vivifica al hombre y le hace que participe del mérito de Cristo. [...]Por lo cual en ninguna manera se han de oír, los que quitan la meditación, y consideración de la Pasión de Cristo, pareciéndoles de poco fruto, respecto de la contemplación dormida que ellos enseñan, porque les quitan la raíz del mérito, y premio de esa pasión y muerte de Cristo, todo su bien y toda su riqueza.” ÁNGELES (1608), *op. cit.*, fol. 41-42.

³⁰⁴ Fernando Rodríguez de la Flor habla de la creación de una ‘tecnología del yo’, para hacer hincapié en cómo el gran logro de Loyola radica en sistematizar unos métodos de oración mental por medio de los mecanismos literarios. RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1999) *op. cit.*, pág. 218.

³⁰⁵ DE LA PUENTE, L. *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa fe. Con la práctica de la Oración mental sobre ellos*. Barcelona: En la imprenta de Lucas Sánchez, 1609, pág. 25.

Para Luis de la Puente, al igual que para Loyola, el fiel debe controlar la imaginación y ser consciente de que la escena que se forma dentro de sí es producto de su intelecto y no una realidad sobrenatural, aspecto que muestra el peso que se le da a la capacidad mental del individuo. Esta noción de no confundir imaginación con ilusión, es algo que se repite constantemente en Santa Teresa, ya que la religiosa es sumamente cuidadosa en instruir a sus novicias para que no confundan imaginación por visiones engañosas.

Como ya mencioné, la ‘composición de lugar’ será el medio por el cual los fieles logran controlar los sentidos y las emociones. El éxito del método radica en conducir el reconocimiento de sensaciones y alteraciones del ánimo hacia la meta fijada desde el inicio: la transformación personal gracias al encuentro con Dios. Con respecto al primer punto, Loyola cree que los sentidos sirven de detonantes para poder imaginar más fácilmente:

El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a los menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. El segundo oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos. El tercero oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas. El cuarto gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. El quinto tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.³⁰⁶

Con este ejercicio se termina la primera semana y proporciona una expresión clara del significado de la actividad ascética y su valor dentro del proceso. Después del reconocimiento de los pecados, la mortificación imaginaria de los sentidos genera miedo y soledad, razón por la cual se produce una necesidad de alivio que será calmado en las siguientes semanas gracias a la intercesión de Dios por medio de Cristo. De esta forma, la ‘composición de lugar’ en la primera semana comienza haciendo uso de los sentidos del fiel, pero una vez finalizado el ejercicio pretende que el practicante pueda

³⁰⁶ LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 241.

controlar los placeres sensitivos en las tres semanas que quedan y a lo largo de su vida.³⁰⁷

A partir de esta cuestión, sobre todo en la segunda y tercera semana, se desarrolla lo que será la dirección del estado de ánimo en relación con el proceso total. Como algunos autores han anotado, este aspecto de los *Ejercicios* es un fiel reflejo de lo que era la exhibición de las emociones en época moderna.³⁰⁸ Pienso que la obra de Loyola no sólo es un ejemplo, sino que será un referente para escritores posteriores y determinará modos de recepción frente a manifestaciones religiosas, entre estas el arte. Un ejemplo perfecto de cómo se formula este aspecto en los *Ejercicios* es el siguiente: “Considerar lo que Cristo Nuestro Señor padece en la humanidad o quiere padecer, según el paso que se contempla; y aquí comenzar con mucha fuerza y esforzarme a doler, tristar y llorar, y así trabajando por los otros puntos que se siguen.”³⁰⁹ Hay dos elementos de esta cita que llaman la atención. En primer lugar, Loyola piensa que las emociones pueden ser inducidas por la propia voluntad. En este sentido, incita a que se haga un esfuerzo por llorar y conmocionarse. Esta posición invita a pensar que durante la época lo común era exponer las emociones y no coartarse; incluso, que era anormal y sospechoso, no conmoverse ante las escenas religiosas.³¹⁰ El controlar las emociones no significaba, entonces, moderarse en su expresión sino, por el contrario, desbordarse y darles vuelo.

Lo segundo que vale la pena remarcar es cómo la Pasión se convierte en el punto de inflexión de los *Ejercicios*. Los sufrimientos de Cristo deben ser comprendidos por el ejercitante desde dos perspectivas: un acontecimiento histórico digno de recordar y un modelo de comportamiento que se debe seguir. La lectura cuidadosa de la tercera semana sugiere que para que el último aspecto tenga un resultado positivo, el ejercitante

³⁰⁷ James Joyce realiza una plasmación literaria ricamente elaborada y muy acertada sobre este punto de *Los Ejercicios*. Es un episodio de la novela autobiográfica, *El retrato del artista adolescente*, en la que el protagonista, Stephen Dedalus, está siendo guiado en la práctica de los *Ejercicios* por un profesor en su colegio Jesuita. El guía elabora un sermón sobre el infierno basado en la mortificación de los sentidos que afecta enormemente al protagonista y que tendrá grandes consecuencias en su formación como artista.

³⁰⁸ Para un estudio centrado sobre el manejo de las emociones en la obra de Loyola, véase: CHRISTIAN JR (2009), *op. cit.*, págs. 143-166. Es un aspecto del cual ya había llamado la atención Ángel Cilveti, véase: CILVETI (1974), *op. cit.*, pág. 194.

³⁰⁹ LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 265.

³¹⁰ Para el autor anteriormente citado, las lágrimas que se derramaban en la contemplación de la Pasión eran vistas como una manifestación purificadora de los pecados. En este sentido, al igual que ocurría con el llanto provocado en el acto de contrición, el efecto emocional causado por la meditación en los sufrimientos del Salvador era visto también como un símbolo de arrepentimiento y conciencia del pecado. CHRISTIAN JR (2009), *op. cit.*, pág. 159.

debe alcanzar una identificación emocional con la escena imaginada, es decir, desarrollar un fenómeno de empatía. Este enfoque implica que el practicante de los *Ejercicios* ha de ser capaz de imaginar la Pasión de Cristo y que gracias a la empatía que genera sentirá el sufrimiento de Jesús como suyo.³¹¹ De esta forma, la meditación, gracias a la ‘composición de lugar’, tiene efectos en el estado de ánimo y pretende una afectación física que conlleva a que el fiel se mueva a devoción e interiorice una verdad doctrinal: el significado de la redención como eje de la teología cristiana. Finalmente, todo este aparato creado para la conmoción responde a uno de los objetivos esenciales de los *Ejercicios*: la imitación de Jesús como único sentido en la vida de todo cristiano:³¹²

Eterno Señor de todas las cosas, yo hago mi oblación, con vuestro favor y ayuda, delante vuestra infinita bondad, y delante vuestra Madre gloriosa, y de todos los santos y sanctas de la corte celestial, que yo quiero y deseo y es mi determinación deliberada, sólo que sea vuestro mayor servicio y alabanza, de imitaros en pasar todas injurias y todo vituperio y toda pobreza, así actual como spiritual, queriéndome vuestra santísima majestad elegir y recibir en tal vida y estado.³¹³

La formulación de la ‘composición de lugar’, tal cual la realiza Loyola en los *Ejercicios*, creará un efecto duradero en la cultura literaria y visual de los siglos XVI y

³¹¹ Este tema fue ricamente trabajado por Emilio Orozco, quien concibió la cristología esbozada en la literatura espiritual del siglo XVI como un elemento unificador de las diversas expresiones culturales de esta época en España, y que caló hondamente en la piedad y manifestación religiosa popular. Como ya había señalado, las procesiones de Semana Santa serán un excelente ejemplo del alcance de este cristocentrismo que permeó en todas las capas de la sociedad. De las muchas obras en las que toca este trabajo, véase: OROZCO (1994), *op. cit.*

³¹² Este era un principio que compartía con la espiritualidad franciscana y que muy probablemente asimiló en sus lecturas de Montserrat. El franciscano Pedro de Alcántara, religioso que tendrá un peso muy importante en la vida y obra de Santa Teresa de Jesús, en su *Tratado de la oración y la meditación* afirma lo siguiente: “La más provechosa manera que hay de meditar la pasión de Cristo que es por vía de la imitación, para que por la imitación vengamos a la transformación.” ALCÁNTARA, P. *Tratado de la oración y la meditación*. Lérida: Imprenta de Miguel Prados, 1578, fol. 39.

Esto demuestra algo que he venido reiterando y es cómo desde diversos epicentros se estaba gestando una espiritualidad común. Es importante recordar que Pedro de Alcántara tendrá una relación muy estrecha con Francisco de Borja, lo cual lo debió empapar de las ideas de Loyola. El cristocentrismo de los primeros jesuitas también entendía la imitación como un proceso de transformación espiritual. Véase: BORJA, F. “Meditación de la Pasión de Nuestro Señor Jesús Cristo, según las siete horas canónicas”. En *Obras muy devotas y provechosas para cualquier fiel Christiano*. Medina del campo: En la imprenta de Guillermo de Millis, 1552.

³¹³ LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 248.

XVII.³¹⁴ Es muy factible que su concepción del proceso imaginativo como medio idóneo para la oración y la interiorización de la doctrina venga de la ‘devotio moderna’ y, particularmente, de la *Vita Christi* del Cartujano.³¹⁵ San Ignacio supo sistematizar la meditación de la vida de Cristo y crear un método de disciplina mental que dio resultados muy favorables, ya que por primera vez se reflexionaba sobre los procesos psicológicos que vivía el individuo en el momento de la oración. Sin embargo, la ‘devotio moderna’ no es la única fuente de la que bebe el santo español. Fernando Rodríguez de la Flor ha demostrado que la ‘composición de lugar’ está fuertemente relacionada con la Retórica Clásica difundida por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano.³¹⁶ El investigador fundamenta esta aseveración en las correspondencias que encuentra entre el método de disciplinamiento de la imaginación presente en los *Ejercicios* y la noción de memoria artificial que se esboza en las obras sobre retórica de los tres autores mencionados. Seguramente, el concepto de memoria llegó a Loyola por medio de la versión moralizada y pietista de Santo Tomás muy difundida en la segunda mitad del siglo XV.³¹⁷ Lo cierto es que en la España del siglo XVI, el método clásico de composición de imágenes por medio de la memoria se había adaptado a la cultura visual religiosa gracias a los escritores ascéticos y místicos, entre los que Loyola fue el gran referente.

³¹⁴ Con respecto a la literatura del siglo XVII, Francis Cerdán evidencia como el famoso predicador de la corte Fray Hortensio Paravicino, compuso su famoso romance de la Pasión basado en una asimilación de la ‘composición de lugar’. Asimismo, también se ha notado la influencia que ejerció el pensamiento ignaciano en la obra poética de autores como Lope de Vega. Los ejemplos se multiplican y sería imposible determinar con exactitud toda la influencia ejercida por el jesuita. Lo cierto es que en el caso concreto de la poesía penitencial, existió una intención didáctica que llevo a escritores a utilizar elementos visuales para que los fieles tuvieran experiencias sensoriales y emocionales. Véase: CERDAN, F. “La Pasión según Fray Hortensio. Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco.” En *Criticón*, nº 5, 1978, pp. 1-27. LARA GARRIDO, J. “La predicación barroca, espectáculo denostado (Textos y considerandos para su estudio).” En *Analecta Malacitana*, vol. 6, nº 2, 1983, págs. 381-387.

³¹⁵ En palabra de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: “Todos los maestros de aquella moderna espiritualidad habían insistido tanto en la búsqueda de un método gradual y controlable de la oración, como en el realismo psicológico consistente en el sometimiento de los excesos de la sensibilidad a la norma inflexible de la voluntad y al juicio ponderado de la razón. Incluso la antes aludida ‘composición de lugar’ ignaciana parece encontrarse ya en la *Vita Christi* del cartujano Ludolfo de Sajonia, obra que, traducida al romance por fray Ambrosio de Montesino, leyó San Ignacio durante su conversión en la casa solariega de Loyola.” RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 79.

³¹⁶ Véase: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. “La Literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria.” En *Revista de Literatura*, nº 90, 1983, págs. 39-85. ---. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1988.

³¹⁷ Para un estudio histórico sobre el nacimiento y desarrollo del concepto de la memoria (desde la Antigüedad hasta el siglo XVII), véase: YATES, F. A. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Taurus, 1974.

Después de este análisis de los *Ejercicios* ignacianos centrado en la ‘composición de lugar’ como principal elemento constitutivo, considero que lo importante es remarcar que con la implantación y sistematización de esta técnica metodológica, san Ignacio abrió la posibilidad de que se desarrollara una teoría de lo visual. Al profundizar en la creación de imágenes mentales como parte de un proceso de oración y meditación, Loyola no está negando la importancia de la imagen física, sino que está creando niveles de visualización. Esto se ve confirmado en la insistencia por rescatar e, incluso, recomendar el uso de pinturas, estampas o esculturas devotas para despertar sentimientos de compasión y para educar el intelecto a partir de lo visual.³¹⁸ Como mostraré a continuación, esta construcción de grados de visualización divina (física, mental y espiritual) se traducirá en una teoría de la recepción de la imagen.

3.1.2.3. Hacia una teoría de la imagen sagrada y su recepción en san Ignacio de Loyola.

Cuando se plantea la idea de que detrás de los *Ejercicios* existe una teoría de la imagen sagrada y su recepción, se debe partir de una certeza que constituye la naturaleza propia de la obra: la gran mayoría de personas somos incapaces de elevar nuestra mente a niveles de abstracción total e, incluso, a muchos nos cuesta concentrar los pensamientos en una imagen mental concreta por un largo periodo. Loyola es consciente de esta limitación humana y sabe que ante la imposibilidad de lograr una anulación de lo material, es necesario el contacto con la realidad visual, creando una especie de péndulo entre imagen mental e imagen real.³¹⁹ En este sentido, las imágenes se convierten en el

³¹⁸ Sobre el aprecio y necesidad que sentía Loyola por las imágenes materiales, Rodríguez G. de Ceballos afirma: Loyola no se conformaba con la imagen mental, acudía también a una imagen gráfica, cuadro o estampa devota: “Escribe a este propósito el P. Bartolomé Ricci que San Ignacio, ‘aunque ayudado por el Espíritu Santo, había recibido el don insigne de la contemplación, sin embargo siempre que iba a meditar los misterios de la vida de Cristo Nuestro Señor, miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento.’ Era muy lógico, por consiguiente, que los discípulos y colaboradores más directos del santo de Loyola quisieran explicitar más y sacar las consecuencias definitivas de este método suyo.” RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 79.

³¹⁹ Para Alain Besançon está interacción entre imaginar y observar es uno de los puntos que define el arte postridentino y que sustenta la superioridad otorgada a la vista sobre el oído, ya que define y da cuerpo a una serie de nociones como la memoria. Afirma que: “la costumbre de preparar la oración

centro sobre el cual debe girar todo el proceso de oración y meditación. De este aspecto se desprenden un punto central. El Santo está creando niveles de recepción de la imagen sagrada; es decir, no todas las personas tienen la misma capacidad de interacción con la divinidad y, por ende, es necesario crear diversos receptáculos de lo divino, ninguno de mayor valor o efectividad que otro. Esta idea será retomada por Santa Teresa de manera magistral cuando organiza cuidadosamente su proceso de ascensión mística en siete partes. Asimismo, y como mostraré más adelante, el cardenal Paleotti se verá influenciado por esta corriente y lo evidenciará cuando al final de su tratado divide a los receptores de imágenes sagradas en cuatro tipos. En el caso de Loyola y la cultura visual que se empieza a gestar, lo anterior conlleva a dotar con cierto estatus a la imagen sagrada y redimensionar la relación que el fiel debe entablar con ésta.³²⁰

Al aceptar que la imagen sagrada es un elemento esencial dentro de un proceso de conocimiento divino, Loyola estaría exigiendo implícitamente cierto tipo de respuesta psicológica que anticipa el panorama cultural y espiritual que se vivirá a partir de la segunda mitad del siglo XVI y en todo el XVII.³²¹ Para Palma Martínez-Burgos, los fenómenos que explican de mejor manera la relación establecida entre el espectador y el objeto sagrado son la *empatía* y la *imitatio*. Afirma:

Respecto al primero, se trata de la identificación emocional con el contenido de la imagen, de tal forma que el espectador pierde el sentido de la identidad ante el objeto religioso. En cuanto

con un ejercicio metódico de la imaginación conduce a un cuadro completo que la mirada interior establece y escruta, que la memoria retiene y recuerda; lo cual permite contemplar los cuadros ‘exteriores’ por comparación en intercambio constante con el ‘interior’ de manera infinitamente más viva e intensa que la de quienes los visitan actualmente en los museos. Estos larguísimos ‘rollos’ religiosos que a veces nos parecen tan vacíos estaban llenos de sentido, y la frontera que separa hoy el objeto de culto y la creación estética no era tan rigurosa.”. BESANÇON (2003), *op. cit.*, págs. 226-227.

³²⁰ Uno de los historiadores del arte que mejor ha incorporado el concepto de meditación esbozado por autores como Loyola al acto concreto de hacer imágenes físicas es David Freedberg. Precisamente, encuentra en este paralelismo un ejemplo perfecto que explica modos de recepción de la imagen en este periodo. Véase: FREEDBERG (1992), *op. cit.*, págs. 196-224.

³²¹ Sobre la relación entre psicología y arte, existe una tesis doctoral sumamente interesante que analiza la escultura sobre la Pasión de Cristo en la Sevilla de los siglos XIV al XVII a la luz de una teoría sobre la afectividad. El autor de este trabajo, Carlos María López-Fe, afirma que para entender las manifestaciones artísticas de este periodo, y en particular la escultura, el estudioso debe tener en cuenta el aspecto psicosocial y de la percepción. Si bien no se profundiza en una teoría de la recepción artística, sí es cierto que el autor ofrece una mirada muy completa de los alcances que el estudio de la psicología puede llegar a tener en la comprensión histórica de los fenómenos artísticos. Asimismo, y con respecto al desarrollo de esta tesis, resulta sugestivo que le otorga un valor fundamental a la literatura espiritual, especialmente a la jesuita, para entender el contexto psicosocial que dio pie a la espiritualidad del siglo XVII. Véase: LÓPEZ-FE, Carlos María. *Psicosociología del arte. La expresión de sentimientos de agonía, dolor y muerte de Cristo en la imaginería sevillana (siglos XIV-XVII)*. Tesis doctoral inédita. Sevilla, 1986.

al fenómeno imitativo, es la respuesta lógica que sigue a cualquier proceso contemplativo, máxime cuando nos desenvolvemos en un ambiente en el que desde todos los campos se invita a la imitación de Cristo. En torno a estos dos presupuestos, que indudablemente actúan sobre el subconsciente colectivo, se generan una serie de actitudes-respuestas tipificadas ya que no debemos olvidar que son la contestación a una serie de modelos propuestos como verdaderos arquetipos de consumo. El deseo de imitación afectiva provocó además un fenómeno muy común en este tipo de religiosidad en el que se llega a dar vida a las imágenes.³²²

Acorde con este planteamiento de la historiadora española, Freedberg asegura que tanto la *empatía* como la *imitación* son dos acciones que van de la mano y los mejores medios para guiar al fiel por un camino de perfección cristiana. La meditación empática, sustentada en la visualización de las imágenes de la Pasión de Cristo, permite al fiel ser coopadeciente de los sufrimientos de Jesús y seguir sus enseñanzas y acciones como un modelo de vida; en otras palabras, la imitación no es factible si antes no existió un fenómeno empático, y la manera más certera de provocarlo es por medio de las imágenes reales (materiales).³²³ Es de esta forma como Loyola pule su sistema, otorgándole al fiel un método eficaz y universal. El objetivo principal con el que comienzan los *Ejercicios*: “todo modo de preparar y disponer el ánimo, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo”, se cumple en la medida que el fiel entiende que la correcta disposición del alma está directamente ligada al proceso de identificación emocional y que la salud espiritual se alcanza gracias a la imitación de Cristo.³²⁴

Tal y como ya había aclarado, los *Ejercicios* no se caracterizan por ser una obra abarcadora en donde todas las ideas planteadas adquieren un cuerpo plenamente desarrollado.³²⁵ La cuestión que he venido esbozando con respecto a una teoría de la imagen y de la visión en relación con el método de la ‘composición de lugar’, no tiene

³²² MARTÍNEZ-BURGOS (2000), *op. cit.*, págs. 230-231.

³²³ Véase: FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 198. Asimismo, el autor citado anteriormente, López-Fe, afirma: “La imaginería religiosa tiene, pues, un papel importante en el desarrollo y mantenimiento de la actitud religiosa. La imagen hace referencia a un ser concreto cuyo conocimiento tiende a facilitar evocando su presencia, y hacia el que tiende a despertar un sentimiento de adhesión, de entrega, que finalmente mueve al individuo a actuar de una determinada dirección consecuente con el conjunto cognoscitivo-afectivo experimentado.” LÓPEZ-FE (1986), *op. cit.*, pág. 98.

³²⁴ LOYOLA, I. “Ejercicios espirituales.” En LOYOLA (1997), *op. cit.*, pág. 221.

³²⁵ Es algo en lo que insisten los principales exégetas de la obra ignaciana. Véase, por ejemplo: IPARRAGUIRRE (1979), *op. cit.*, pág. 61.

una ejemplificación o explicación práctica en el manual. En este sentido, y en mi opinión, la obra de Loyola se entiende a cabalidad cuando se estudia a la luz de una serie de trabajos posteriores que complementan lo postulado por el Santo. Los autores de estos trabajos no sólo son seguidores de las enseñanzas ignacianas, sino que tuvieron la capacidad de asimilar, expresar, ampliar y defender una forma de espiritualidad que no dejaba de ser peligrosa ante los ojos de cierta ortodoxia. Melquiades Andrés ha señalado el proceso de bifurcación que vivió la naciente Compañía de Jesús en sus primeros años.³²⁶ Por un lado, existió un ala que apoyó incondicionalmente la teología mística y promulgó una espiritualidad acorde a ésta, y, por el otro, los continuos ataques del dominico Melchor Cano y el inquisidor general Fernando Valdés lograron que un grupo determinante dentro del mando de la orden religiosa se alejara de cualquier atisbo de heterodoxia. Si bien fueron dos grupos claramente definidos, lo cierto es que para el siglo XVII el *modus operandi* de la Compañía, sobre todo en lo que respectaba a sistemas de adoctrinamiento, estaba íntimamente ligado a una apropiación y estima por lo visual que se asentaba en los *Ejercicios*.³²⁷ Para los fines de este trabajo, es importante detenerse en algunos de los primeros miembros de la Compañía que se encargaron de promover la teología mística del Santo y, con ella, la teoría de lo visual que he explicado.

Uno de los primeros y más influyentes seguidores de Loyola fue san Francisco de Borja. Fue el tercer general de la Compañía y su espiritualidad estuvo fuertemente influenciada por una arraigada teología mística franciscana. De su obra escrita cabe rescatar las *Obras muy devotas para cualquier fiel cristiano*, en donde se puede encontrar una “Meditación de la Pasión de Nuestro Señor Jesús Cristo” y el “Dechado muy provechoso del ánimo de Cristo Nuestro Señor: a los lectores, que con humildad sacarán la imitación de él”.³²⁸ También es importante mencionar el texto “Siete meditaciones sobre las siete fuentes de sangre”, en donde utiliza la ‘composición de lugar’ para llamar al fiel a la conversión. En estos ejemplos se percibe una cristología de fuerte acento ignaciana y una intención por ofrecer material que permita a los fieles

³²⁶ ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 450-455.

³²⁷ Mucho se ha escrito sobre el papel de los jesuitas en el desarrollo de una cultura altamente visual en el mundo católico durante el siglo XVII. Para un trabajo panorámico, véase: O'MALLEY, J. W. “Sant’ Ignazio e le missioni della Compagnia di Gesù nella cultura.” En *Ignacio e l’arte dei Gesuiti*. Milán: Editoriale Jaca Book Spa, 2003, págs. 17-30.

³²⁸ BORJA (1552), *op. cit.* BORJA, F. “Siete meditaciones sobre las siete fuentes de sangre.” En *Tratados espirituales*. Barcelona: Flors, 1964, págs. 426-430.

meditar en la Pasión de Cristo mientras desarrollan los *Ejercicios*. Pero, más allá de su obra escrita, la figura de san Francisco de Borja fue fundamental para que se formara una generación de religiosos educados bajo una espiritualidad acorde a la teología mística. En este sentido, su gran obra fue la fundación del Colegio de Gandía, institución que prontamente se convirtió en un centro de difusión mística, contribuyendo a su desarrollo e inclusión en la religiosidad de la zona.³²⁹

De las aulas del Colegio salió, por ejemplo, Antonio Cordeses, quien con su *Tratado de la oración mental* trataba de mostrar que los *Ejercicios* eran sólo el primer paso hacia un grado elevado de misticismo.³³⁰ Bajo un esquema muy similar, Baltasar Álvarez y Manrique, quien fue confesor de Santa Teresa y promotor de su misticismo, en sus obras *Tratado de la oración en silencio*, *Relación que dio de su modo de oración al Padre General de la Compañía*, *Ejercicios espirituales varios* y *Meditaciones sobre los Ejercicios de la Primera Semana*, entre otros, evidenciaba el potencial místico que significan los *Ejercicios* y proponía su obra como el complemento ideal para alcanzar un estado de afectividad superior que permitiera al fiel unirse a Dios.³³¹ Si bien es cierto que el Colegio de Gandía ayudó a que se consolidaran los *Ejercicios* como eje de la Compañía, también es verdad que la posición e interpretación de algunos de sus miembros, como Antonio Cordeses, no fue bien recibida por el grueso de la orden y sus lineamientos no se siguieron.³³² A mi parecer, más allá de un eventual conflicto con la ortodoxia de la Iglesia, problema que pretendían evitar los directivos de la Compañía, las ideas de Cordeses o Álvarez no tuvieron apogeo porque malinterpretaban puntos constitutivos de los *Ejercicios*. Al querer equiparar la obra ignaciana con un tratado de mística y mostrar que ese era su objetivo final, como sí ocurría con los tratados franciscanos del recogimiento, se estaba obviando la importancia otorgada a lo visual y

³²⁹ Para ver la enorme influencia de san Francisco de Borja en la espiritualidad valenciana y en su producción artística, véase: FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*

³³⁰ Este tratado y otros escritos de carácter místico como el *Tratado de la tres 'Vidas'* o el *Tratado de la Vida Purgativas*, se encuentran en la edición: CORDESEDES, A. *Obras espirituales del P. Antonio Cordeses. Guía teórico-práctica de la perfección cristiana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Francisco Suárez, 1953.

³³¹ Para un compilado de las obras espirituales de este autor, véase: ÁLVAREZ Y MANRIQUE, B. *Escritos espirituales*. Barcelona: Juan Flors, 1961.

³³² Muchas de estas obras entraron prontamente al índice de libros prohibidos. Para un panorama completo de los autores que sufrieron la censura, véase: PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, págs. 254-270

eliminando la necesidad de imágenes materiales para el buen desarrollo de la oración e imitación a Cristo.³³³

A finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, miembros de la Compañía continuaron escribiendo tratados que buscaban explicar el sentido de lo *Ejercicios* y ofrecer material para la meditación de la Pasión de Cristo. Estas obras se alejaron de la interpretación mística y centraron su atención en el material netamente ascético, exponiendo el funcionamiento de la oración mental y sus beneficios. Obviamente siguieron las nociones fundamentales y constitutivas del pensamiento ignaciano, tales como el cristocentrismo y la defensa a la oración íntima como principio de universalidad de la religión. Para nombrar algunos ejemplos, basta con mencionar los ya citados *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa fe: con la práctica de la Oración mental sobre ellos*, de Luis de la Puente, e *Historia de la Sagrada Pasión*, de Luis de la Palma. Resalto, también, el libro *De la Pasión de Nuestro Señor Jesús Christo*³³⁴ del sevillano Lucas de Soria, el largo tratado *De inquisitione pacis, sive de studio orationis*³³⁵ de

³³³ Algo similar ocurre con el franciscano Juan de los Ángeles. Si bien es cierto que su obra es deudora de los *Ejercicios* y que él fue uno de los escritores espirituales del siglo XVI que mejor supo ahondar en la cuestión psicológica del fiel, el control de las emociones y la imaginación como mejor forma de conocimiento, no se puede negar que su interés por encontrar caminos de unión mística, mucho más acorde con el sistema franciscano del recogimiento, lo lleva a menospreciar el valor de lo visual. En su *Tratado espiritual de cómo el alma ha de traer siempre a Dios delante de sí*, afirma: "...el que contemplare los misterios de la humanidad de Jesús Cristo nuestro Redentor, no fije demasiado, ni por largo espacio de tiempo el pensamiento, en las imágenes que se le representaren, o que le fingiere en su imaginación sino (como dice Gersón) trabaje por subir de semejantes figuras a lo alto. Esto es a la espiritualidad que no está enseñando. Como si mirase la hostia consagrada, que no le es lícito detenerse en las consideración del redondo de ella, ni de la blancura, cantidad, y tamaño, porque se perderá, antes debe forzar su entendimiento, a que se aparte de aquello visible y pase a lo invisible, que a los ojos del alma representa la Fe católica, y responda a su pensamiento, que aquello que ven los ojos del cuerpo no es Dios, sino lo que ven los ojos del corazón, alumbrados por el mismo Dios. Y no condeno por esto, la simplicidad de muchos que dados a la imaginación se hallan muchas veces presentes al nacimiento del Señor, y le cantan con los ángeles, y le lavan los pañalitos, y le acompañan a Egitpo., [...] y entrando en la Pasión, le traen de ordinario delante de los ojos del alma, en diversas figuras devotísimas, y de gran sentimiento: ya coronado de espinas, ya amarrado a la columna, ya azotado, ya puesto en la cruz, ya en los brazos de su madre muerto: y imaginan esto con tan grande fuerza, que vienen a padecer éxtasis, y a arrebatarse con Dios y a tener visiones y representaciones admirables, sin pasar de esta potencia, a veces engañosas y peligrosas y a veces legítimas y verdaderas. Digo lo segundo, que aunque para personas simples, y principiantes, suele ser este entretenimiento virtuoso, no es para detenerse mucho en él, ni para tomarle por principal y ordinario porque el aprovechamiento suele ser poco, y con peligro siempre de ser engañadas con representaciones, e imágenes de criaturas: y las que importaría conservar en el alma cual es la de Cristo crucificado, desaparecen fácilmente..." ÁNGELES (1607), *op. cit.*, págs. 169-170.

³³⁴ SORIA, L. *De la Pasión de Nuestro Señor Jesús Christo*. Sevilla: Imprenta Simón Fajardo, 1635.

³³⁵ ÁLVAREZ DE PAZ, D. *De inquisitione pacis, sive de studio orationis*. Moguntiae: excudebat Balthas Lippius: sumptibus Antonij Hierati, 1619

Diego Álvarez de Paz y la obra general de José Eusebio Nieremberg, el mejor referente de ascetismo jesuita durante el siglo XVII.³³⁶

Sin dejar de reconocer la importancia que tienen estos autores para la difusión de los *Ejercicios*, considero que los que finalmente pudieron darle un alto vuelo a la implantación de la obra de Loyola dentro de la cultura visual española de finales del siglo XVI y todo el XVII, fueron los autores que enlazaron el método de meditación ignaciano con un aparato visual dotado de funcionalidad. Sin lugar a dudas, la obra que mejor encarna esta comunión y asimila de una manera adecuada las bases ignacianas de conocimiento es *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur*.³³⁷ Su creador, Jerónimo de Nadal, es el gran intérprete del significado de lo visual en los *Ejercicios*, pues comprendió que la imagen física es el eje del modelo ignaciano y la dotó de una serie de valores que trascendieron su uso como objeto de contemplación.³³⁸

Jerónimo Nadal conoció personalmente a Loyola y colaboró activamente en la formación de la Compañía de Jesús. Su autoridad era notoria y, gracias a esto, le fue posible intervenir constantemente en la construcción de líneas de acción del naciente

³³⁶ Véase particularmente: NIEREMBERG, J.E. *Vida divina y camino real de grande atajo para la Perfección*. Madrid: en la imprenta de... , 1633. ---. *Del aprecio y estima de la gracia divina, que nos mereció el Hijo de Dios con su preciosa Sangre y Pasión*. Madrid: Imprenta de Juan Sánchez, 1638. ---. *De la diferencia entre lo temporal y eterno, crisol de desengaños*. Madrid: Imprenta Real, 1640.

³³⁷ NADAL, J. *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur*. Ámberes: Antuerpiae Imprenta de Martinus Nutius, 1595.

³³⁸ Existen estudios que explican la gestación e impacto de la obra de Nadal en la cultura española del siglo XVII. Actualmente es un referente necesario para los investigadores que se dedican al arte religioso del siglo XVII, sobre todo, por que se sabe que los grabados sirvieron como modelo a muchos pintores, entre ellos, Francisco Pacheco. Lo anterior no sólo muestra su notoriedad en los círculos artísticos de la época, sino que sugiere que su influencia pudo llegar a ser más duradera. Véase: NICOLAU, M. "El P. Jerónimo Nadal (1507-1580) y los Ejercicios espirituales de San Ignacio." En *Estudios Eclesiásticos*, nº 16, 1942, págs. 99-133. ---. *Jerónimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales*. Madrid, 1949. DELGADO, F. "El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII." En *Archivum Historicum Societatis Iesu*, nº 28, 1959, págs. 354-434. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.* BUSER, T.H. "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome." En *Art Bulletin*, nº 58, (1976), págs. 424-433. FREEDBERG, D. "A Source for Ruben's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images." En *Burlington Magazine*, vol. 120, 1978, págs. 432-441. CARONNI, G. "Jerónimo Nadal e le *Evangelicae imagines*." En *L'Esopo*, nº 12, 1981, págs. 41-48. LECERCLE, F. "Image et méditation. Sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVIe siècle." En *Cahiers V.L.Saulnier*, nº 7, 1990, págs. 45-57. MOFFIT, J.F. "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish 'Picture-within-the-Picture.'" En *The Art Bulletin*, vol. 74, nº 4, 1990, págs. 631-638. MELION, W. "Artifice, Memory, and *Reformatio* in Hieronymus Natali's *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*." En *Renaissance and Reformation*, nº 22, 1998/1999, págs. 5-34. ---. 'The Art of Vision in Jerome Nadal's *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*'. En NADAL, J. *Annotations and Meditations on the Gospels, Volume I: The Infancy Narratives*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2003, págs. 1-32.

instituto religioso.³³⁹ Además de esto, en su función de Vicario General de la Compañía, participó como teólogo en la dieta de Augsburgo y en el Concilio de Trento.³⁴⁰ Estos datos son importantes, pues, como afirma Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, el nacimiento y difusión de las *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur* se debe explicar a partir del espíritu de Trento, particularmente del decreto de la sesión 25 y su deseo por incluir las imágenes sagradas como parte central del adoctrinamiento de los fieles.³⁴¹ Sin embargo, y en esto me alejo parcialmente de la posición de Gutiérrez de Ceballos, pienso que al reflexionar sobre la gestación del libro no se puede abandonar el desarrollo de los *Ejercicios* que, como he explicado, se da a cabalidad antes del Concilio de Trento. Lo que sí parece no tener discusión es que los postulados tridentinos fortalecieron la obra de Nadal y le permitieron propagarse por los territorios católicos.

El libro de Nadal, que se publicará en su versión definitiva en el año de 1595, se compone de tres partes completamente dependientes: anotaciones, meditaciones e imágenes.³⁴² Nadal compuso la parte escrita entre 1573 y 1574 y lamentablemente no pudo ver el producto final, pues murió en 1580. El encargado de escoger a los artistas que realizaron las imágenes correspondientes a cada anotación y meditación fue su secretario Diego Jiménez. El tema del libro son los episodios evangélicos organizados de forma cronológica y con gran cuidado textual.³⁴³ Los dibujos los compusieron Bernardino Passeri y Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri y los grabadores fueron los reconocidos hermanos Wiericx (Antonio, Jerónimo y Juan) y Carlos van Mallery. **(figs. 27 y 28)**. Los 154 grabados, incluyendo la portada, son un referente del grabado flamenco y europeo de finales del siglo XVI y son comparables con la obra de Durero de principios del mismo siglo: “La pequeña Pasión”.³⁴⁴ **(fig. 29)**. La relación indisoluble de imagen y texto se da gracias a unas letras que sirven de guía para el lector. Cada

³³⁹ NICOLAU (1949), *op. cit.*, págs. 15 y ss.

³⁴⁰ Sobre la participación de Nadal en Trento, véase: BATLLORI, M. *Jerónimo Nadal y el Concilio e Trento con unas notas sobre 'lo bisbe Jubí'*. Palma de Mallorca: Sociedad Arqueológica Luliana, 1946.

³⁴¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 81.

³⁴² Antes de editar el libro en su conjunto, se publicaron por separado las anotaciones y meditaciones de las imágenes. Las primeras en 1594 y las segundas en 1593.

³⁴³ Antes de Nadal, Francisco de Borja intentó realizar una obra similar, unas meditaciones al Evangelio, pero por diversos motivos le fue imposible publicar en vida el libro. La obra vio la luz en 1674 y no tuvo las características que buscaba el Santo. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 83.

³⁴⁴ Para una aproximación de los grabados de Durero a partir de la literatura devocional y poder crear puentes con los grabados de la obra de Nadal, véase: FINALDI (2005), *op. cit.*, págs. 140-143.

parte explicable de la imagen está identificada con una letra que corresponde a su respectiva aclaración textual (las anotaciones), llevando al fiel de la mano en la interpretación visual y en la correcta asimilación de los pasajes bíblicos. Las meditaciones, por su parte, son composiciones más autónomas a las imágenes y tienen un claro tinte ascético.



Fig. 27. HYERONIMUS WEIRIX, *Flagellatur Christus*, 1595.

Los grabados están realizados bajo una fórmula italianizante. Esto implica que existe un énfasis por la belleza de las formas y la armonía de las composiciones que no da cabida a un patetismo de tinte medieval. A mi parecer, y a pesar de que Francisco Pacheco toma como modelo esta serie de grabados para ejemplificar algunos de sus conceptos, está no será la fórmula que cale en el sentir de los pintores y escultores españoles del

siglo XVII.³⁴⁵ Por lo tanto, es cuestionable la influencia que estos grabados pudieron llegar a tener en la creación de un estilo del arte devocional español de dicho siglo. Por otro lado, sería imposible determinar si los grabados fuesen del gusto de Nadal y del propio Loyola o si, por el contrario, estos hubiesen preferido unas imágenes de carácter patético, más acordes con la espiritualidad tardo medieval. No obstante, a mi parecer, las imágenes cumplen con las funciones que Nadal pretendía otorgarles: transmitir y soportar visualmente la narrativa de las meditaciones y profundizar en los valores emotivos y sensibles del lector para incitarlo a sentir empatía por Cristo.



Fig. 28. HYERONIMUS WEIRIX, *Emissio Spiritus*, 1595.

³⁴⁵ José Fernández Arenas, entre muchos otros, considera que la repercusión de los grabados en Pacheco deja ver que los pintores lo usaron para acomodarse a la verdad histórica bíblica y no caer en errores condenados por Trento. FERNÁNDEZ ARENAS, J. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte: Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

El gran aporte de Nadal a la cultura visual española del siglo XVII, fue entender que el sistema espiritual delineado por Loyola consistía en indagar cuáles eran las posibilidades mentales que tiene todo ser humano para conocer a Dios y tratar de explotarlo en el ejercicio de la oración.³⁴⁶ En este sentido, lo que en el Santo era un esbozo en forma de manual, en Nadal cobra envergadura práctica y artística. Las *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur* explotan al máximo las posibilidades de unión entre dos formas de comprensión, palabra e imagen, con el fin de transmutar algunos valores medievales como lo era la oración colectiva y mediatizada por una autoridad eclesial.³⁴⁷ Esto llevó a que el fiel se relacionara de una forma diversa a la imagen sagrada, ya que desde su interioridad y privacidad podía crear un vínculo nuevo que llevaba a acciones recurrentes como el coloquio.³⁴⁸ En suma, la obra de Nadal construye una relación directa entre palabra e imagen que básicamente pretende potencializar el valor semántico y simbólico de lo textual por medio de la emotividad que despierta lo visual. **(fig. 30)**. Esta pintura de Antonio Pereda resulta muy sugerente, pues representa la figura del Santo en su entorno de oración. Su mirado al cielo y la trompeta de un ángel que aparece en la parte superior derecha del lienzo, invitan a pensar que está teniendo una visión producto de la oración. Lo interesante es que dentro del espacio, se resalta la presencia de un libro abierto en donde se puede observar un grabado sobre la visión que dos personajes tienen de Cristo y dos ángeles. Creo que el papel que juega el libro dentro de la composición no sólo se refiere a la función de los tratados de oración que

³⁴⁶ En palabras de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "... las *Imágenes de la Historia Evangélica*, gracias a la unión indisoluble de estampa grabada y texto escrito, fueron en su tiempo de una innegable originalidad. [...] actualizaban el método óptico-intuitivo de oración personal que, encontrado por la 'devotio moderna' medieval, había perfilado S. Ignacio de Loyola." RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 94.

³⁴⁷ Al respecto, no se debe olvidar la figura de otro escritor ascético-místico como lo es el franciscano Nicolás Fáctor. Su obra pictórica y escrita se debe entender como un antecedente directo a la relación entre palabra e imagen como mecanismo de devoción. Formado en la escuela mística valenciana, el papel que jugó en el desarrollo de una espiritualidad acorde con la ascética jesuita que he venido esbozando fue fundamental. En el Convento de las Descalzas Reales de Madrid explotó sus facultades artísticas y realizó pinturas devotas sobre la Pasión que acompañaba de versos y oraciones. En este sentido, expuso prácticamente la teoría visual ignaciana y su labor se extendió a las prácticas devotas de la corte. Véase: OROZCO (1994), *op. cit.*, pág. 112. ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 316-317.

³⁴⁸ El número de obras espirituales que se compusieron durante todo el siglo XVII bajo el título de "Coloquio..." es inmenso. Muchos de estos libros, la mayoría en pequeños formatos por su carácter privado y devocional, tenían imágenes de Cristo crucificado en el inicio de los capítulos y exoraban al lector para que su oración la dirigiera en forma de diálogo a la imagen.

En su *Historia de la Sagrada Pasión*, Luis de la Palma, explicando cómo se debe realizar la meditación, afirma: "Al final de la meditación hacer un coloquio hablando con Jesús Cristo, como si lo tuviésemos presente en aquel mismo paso que habemos meditado, compadeciéndonos en sus dolores, estimando su inmensa caridad, agradeciendo tan grande beneficio, acusándonos a nosotros mismo de haber sido causa con nuestros pecados." PALMA (1704), *op. cit.*, pág. 31.

contienen imágenes en la actividad orante de la época, sino que es una prefiguración de la visión que está teniendo el propio Santo. La pintura, entonces, manifiesta el valor y trascendencia de los grabados como agentes que posibilitan el fenómeno místico. Durante el siglo XVII, otras manifestaciones religiosas harán eco de este principio. Como mostraré más adelante, este es un aspecto que recogerá la oratoria sagrada y que explotará al máximo en un entorno distinto al privado: la ceremonia colectiva.

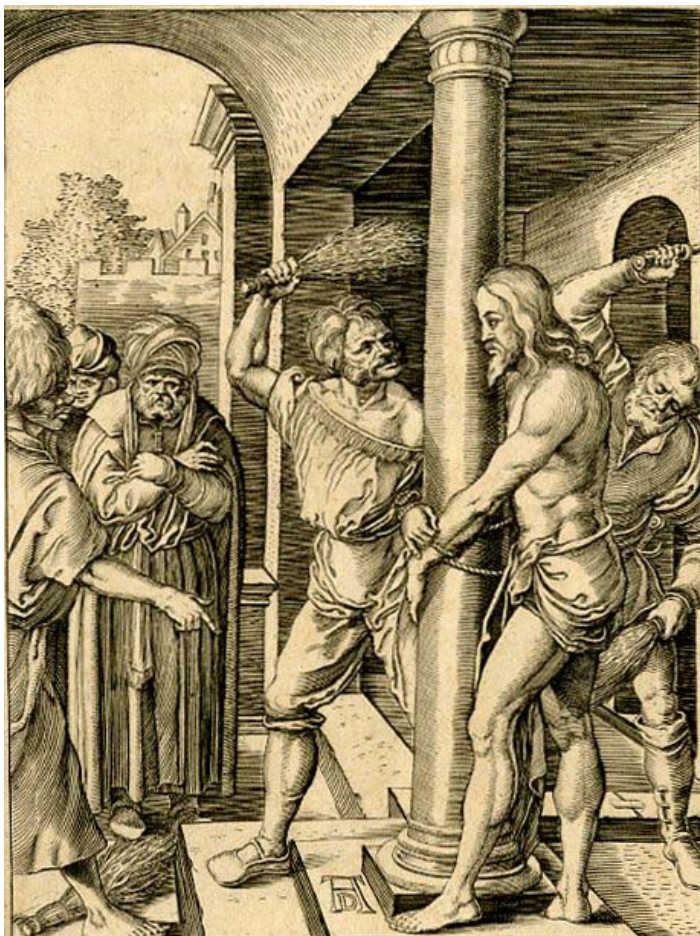


Fig. 29. ALBRECHT DÜRER, *La Flagelación de Cristo*, De la serie *Pequeña Pasión*, 1511.

Finalmente, creo es menester mencionar un claro antecedente de Nadal que ha sido poco estudiado. Me refiero a Francisco de Monzón. Este predicador y doctor en teología y artes de la Universidad de Alcalá, publicó en Lisboa en 1563 un pequeño tratado titulado *Norte de Idiotas*³⁴⁹ que, al igual que hiciera casi 30 años después Nadal, utilizaba imágenes que respaldaban la palabra, mezclando, así, un lenguaje visual con

³⁴⁹ El libro tiene tan sólo 28 folios y tiene un tamaño de bolsillo, lo que indica es de naturaleza devocional y privada. MONZÓN, Francisco de. *Norte de Ydiotas*. [...] *A donde se trata de un ejercicio muy espiritual y provechoso*. Lisboa: En la imprenta de Ioannes Blavio de Colonia, 1563.

material textual.³⁵⁰ Tal y como buscaba Nadal, Monzón con su obra pretende guiar al fiel en la oración y llevarlo, por medio de ocho grabados xilográficos, a una adecuada meditación que le permita entender verdades doctrinales e imitar a Cristo para llevar una óptima vida cristiana.³⁵¹

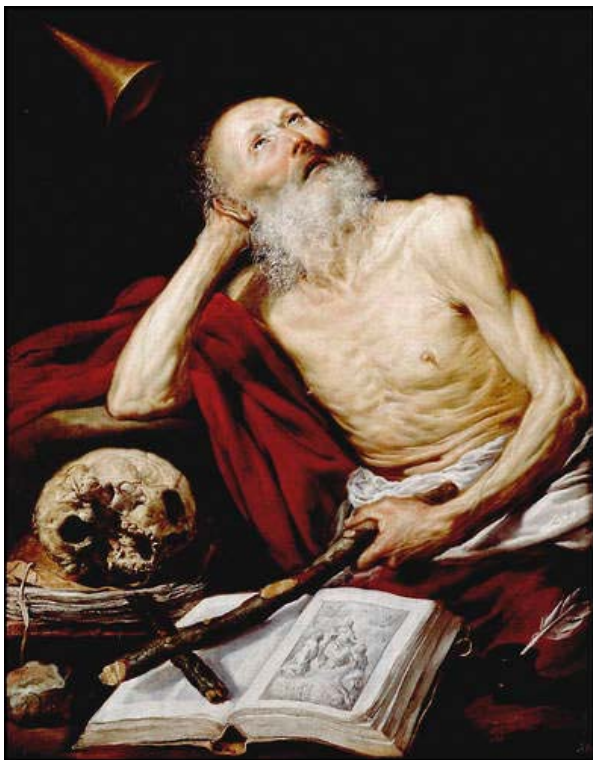


Fig. 30. ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO, *San Jerónimo*, 1643.

³⁵⁰ Pierre Civil escribió un artículo en donde realiza un agudo análisis de la obra a partir de cómo se relaciona su composición bipartita con el contexto religioso-artístico de mitad del siglo XVI. Para el autor, la obra de Monzón es sumamente original, ya que el uso que le da a la imagen y la palabra antecede la aplicación de los postulados tridentinos. Por otro lado, demuestra cómo la obra es deudora de la nueva espiritualidad que nace en España a principios del siglo XVI y que es trasladada a Lisboa, contexto en el que el autor escribe su obra, por un personaje de peso intelectual como lo es Luis de Granada. Es un artículo muy interesante que muestra, a mi parecer, el potencial de esta pequeña obra y la necesidad de ampliar su estudio. CIVIL, P. “Imagen y devoción: el *Norte de Idyotas* de Francisco de Monzón (1563).” En *Actas del III Congreso de la AISO*. Toulouse-Pamplona, 1996. Págs. 109-119.

³⁵¹ En el prólogo dedicado a los lectores, una defensa al uso de imágenes, afirma: “Loable costumbre fue desde el principio de la Iglesia Christiana, aprobada por muchos Concilios generales, y loada por la doctrina de los sagrados Doctores de tener y reverenciar imágenes corporales que representasen a Christo nuestro Redentor, y a los misterios de nuestra redención y a la Virgen María nuestra Señora, y a los otros santos [...] Muchos provechos se siguen, generalmente de la vista y adoración de las imágenes, y principalmente a las personas simples y sin letras, que según se dice, son sus libros, a donde leen y aprenden los hechos de aquellas personas ilustres que allí se representan: que este es el fin que la santa madre Iglesia regida por el Espíritu Santo tuvo, cuando ordenó que en los templos y aun en las casas se pusiesen retablos de tanta diversidad de figuras, avisando, y aun vedando, que no se pudiese ninguna deshonestar, si no de cosas santas y verdaderas: de a donde el espíritu se pueda provocar a devoción, y se incite a imitación de sus virtudes. Este género de lección en las imágenes es tan conveniente como la de los libros, y en la una también como en la otra, se puede fundar la escala espiritual, que San Bernardo intituló de claustrales. Y por este primero grado se puede subir al segundo de la divina meditación, y de allí al de la oración perfecta, hasta llegar al supremo de la contemplación.” MONZÓN (1563), *op. cit.*, fols. 4-5.

El autor compone su tratado a partir de una creación ficcional que involucra a dos personajes, un hombre religioso y virtuoso y una mujer devota. Al ser cuestionada por el hombre acerca de un libro que contiene ocho imágenes y que la mueven a devoción, la mujer le explica que dichas composiciones son el material que necesita para la meditación, ya que no sabe leer.³⁵² A partir de cada imagen le expone un paso de la meditación que dice aprendió de un predicador. La primera imagen representa por medio de una mancha negra el pecado, la segunda es sobre la muerte, le sigue un juez sentado y demonios, la cuarta es una figuración del infierno, a continuación se representa a la Virgen, después viene una imagen de David delante de Dios, la séptima es un Cristo Crucificado y la última es la Gloria representada por la coronación de la Virgen y la Santísima Trinidad.³⁵³ (figs. 31 y 32). La mujer representa a “las personas simples y sin letras”, de ahí el título de la obra, que necesitan de las imágenes para poder entender las verdades doctrinales.

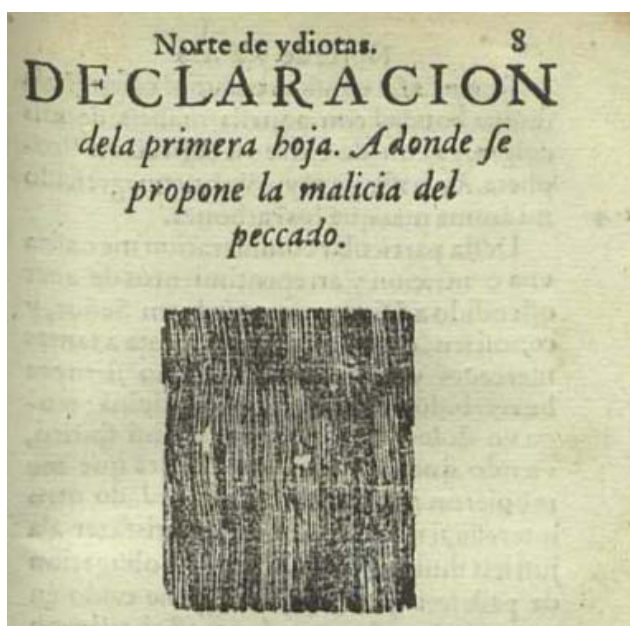


Fig. 31. ANÓNIMO, *La malicia del pecado* en MONZÓN, F. *Norte de Ydiotas...*, 1563.

³⁵² “Considerando aquel religioso la diversidad de afectos que movían aquella devota mujer, tomole grande deseo de saber que era lo que leía en aquel libro con tanta atención que le hacía tener aquella variedad de movimientos espirituales, y allegose con grande cortesía a preguntarle que oraciones leía en aquel libro que le movían a tanta devoción: al cual ella respondió. Padre, yo no tengo aquí escritas letras algunas, ni aun que las hubiera, yo no las supiera leer: sino que conociendo que soy persona simple, hice pintar aquí unas imágenes para inflamar mi tibieza [...] y con estas meditaciones se engendran en mi las pasiones que vistes en mi.” *Ibid.*, fol. 6.

³⁵³ No deja de sorprender la primera xilografía correspondiente al pecado. Es una composición abstracta y conceptual, algo, sin duda, avanzado para su tiempo y que vale la pena resaltar. “Mirando esta primera hoja negra con tantas disformidades (dijo aquella devota mujer) empiezo a entrar dentro de mi y a revolver en mi espíritu cómo con mis pecados he ennegrecido y afeado mi ánima, borrando en ella aquella imagen que Dios le imprimió en su creación...” *Ibid.*, fol. 8.

Como se puede notar al leer la totalidad del tratado, las imágenes están organizadas siguiendo un orden argumental bien definido que responde al que considero es el objetivo central: disciplinar la imaginación para comprender cabalmente la doctrina cristiana. Es una especie de recorrido que comienza con la aceptación del pecado y llega a la bienaventuranza de la Gloria celestial. En este recorrido la figura de Cristo crucificado es central, pues es sólo gracias a su mediación que el fiel puede conocer la Gloria. El lector comprende que su facultad imaginativa durante la meditación depende de un previo contacto con una imagen que eduque sus capacidades mentales. De esta manera, se propone guarde el fiel en la memoria las últimas representaciones y las tenga como ejemplo de vida.³⁵⁴ A mi parecer, la influencia del concepto de la ‘composición de lugar’ ignaciana es notoria, lo cual sugiere que Monzón conocía la práctica de los *Ejercicios* y factiblemente los había realizado. No hay duda que detrás del pequeño tratado existe una noción de meditación visual en relación con la oración mental metódica que plantea san Ignacio, y un clarísimo intento de adoctrinar al pueblo por medio de una adecuada contemplación imaginativa.³⁵⁵ Por consiguiente, no es arriesgado afirmar que la obra de Monzón es la primera manifestación práctica que se produjo de los *Ejercicios* ignacianos.

Con estos ejemplos quise mostrar la que considero una lectura acertada de los planteamientos presentes en lo *Ejercicios*, sobre todo, de lo que sería una teoría de la imagen sagrada y su recepción. Sin embargo, para una adecuada comprensión de los alcances que tuvo dicha teoría en la España del siglo XVII, pienso que se debe estudiar la asimilación del pensamiento ignaciano en dos autores que sirven de puente entre la cultura religiosa del siglo XVI y la pintura del siglo XVII, me refiero a Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús.

³⁵⁴ “Padre mío, yo oí decir a un Predicador que en la Sagrada Escritura daba el Espíritu Santo consejo diciendo considera tu cosas postreras y nunca jamás pecarás, y yo con deseo de no ofender más a Dios, ajuste estas ocho hojas, para que su consideración me moviese a dolerme de mis pecados pasados y al conocimiento de los fines en qué han de parar todas las obras humanas: y así empleaba mi espíritu en estas ocho meditaciones.” *Ibid.*, fol. 7.

³⁵⁵ Al referirse a la séptima imagen, la de la Crucifixión, afirma: “Quedé tan turbada de la Meditación del rigor de la justicia divina y del conocimiento de mi insuficiencia para satisfacer mis culpas, que deseosa de hallar algún favor y patrocinio delante de aquel juicio, volví la séptima hoja, a dónde hallé las imágenes de Christo crucificado y de la Virgen María su madre y Señora nuestra, y la de san Johan a los lados de la Cruz. [...] Mas sosegaba mi turbación cuando consideraba que la principal causa de querer padecer, fue la infinita misericordia suya, con que quiso redimir a los hombres que había hecho a su imagen y semejanza...” *Ibid.*, fol. 20.

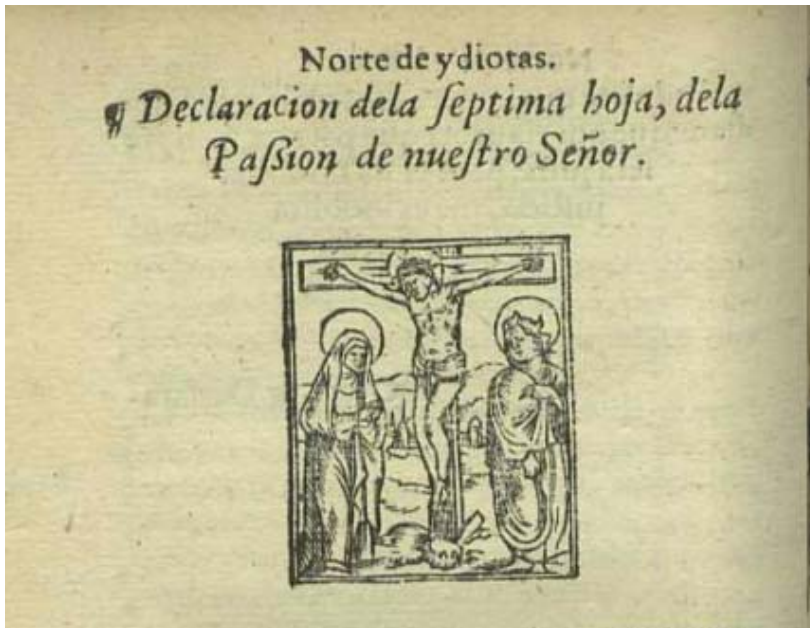


Fig. 32. ANÓNIMO, *De la Pasión de Nuestro Señor*, en MONZÓN, F. *Norte de Ydiotas...*, 1563.

3.1.3. Fray Luis de Granada: El lenguaje al servicio de la devoción.

En su libro, *La lengua de Cristóbal Colón*, Ramón Menéndez Pidal asevera:

Un nuevo periodo, en el siglo XVI, debemos considerar aproximadamente entre 1555 y 1585, en el que se nos ofrece un extraordinario culminar de la literatura religiosa. Los santos españoles del periodo anterior. Ignacio, Francisco Javier, Francisco de Borja, no eran escritores, pero ahora el fervoroso ímpetu que el Concilio de Trento imprimió al pensamiento católico produjo entre nosotros la gran literatura mística de cuatro generaciones convivientes, representadas por fray Luis de Granada, maestro de todos: por santa Teresa, la más original escritora; por fray Luis de León, que editaba las obras de la santa, y por san Juan de la Cruz, tan jovenzuelo al presentarse como auxiliar de la madre Teresa, que no lo contaba ella sino por medio fraile.³⁵⁶

Más allá de que el pensador español parece obviar a escritores de calidad literaria como Francisco de Osuna o san Juan de Ávila, coincido en que durante la segunda mitad del siglo XVI la literatura mística española logra un nivel superlativo de expresión. Este hecho se da, en gran medida, porque autores como Luis de Granada, santa Teresa de

³⁵⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R. *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid: Austral, 1942, pág. 238.

Jesús y san Juan de la Cruz ponen el lenguaje al servicio de la materia doctrinal. En estos autores, todos de manera diversa, el lenguaje literario es el centro sobre el cual gravitan los mensajes que se quieren transmitir, pues son conscientes que un uso excelso de éste les permite, en la medida de lo posible, expresar la inefabilidad de sus experiencias.

De los tres escritores mencionados, Luis de Granada es el único que no pretende exteriorizar un contacto místico y explicarlo o describirlo a los lectores. En su sistema teológico la contemplación de la Pasión se realiza para lograr tres fines: compasión, imitación y caridad. En este sentido, su interés es fundamentalmente ascético, ya que busca otorgar al fiel de un cuerpo dogmático basado para que logre conocer a Cristo. Con un egregio manejo del lenguaje explota una serie de recursos literarios para componer un manual de oración y meditación que incluye todos los pasos y elementos necesarios para que el lector cumpla con el fin propuesto por el autor. En este sentido, el libro de Granada se debe entender como un puente entre la obra práctica de Loyola y la expresión mística de Santa Teresa y San Juan, ya que cimienta su escrito sobre una base claramente ascética (identificación con Cristo), pero abre la puerta para que los santos carmelitas evidencien que la única forma de manifestar una experiencia mística (unión con Dios) es por medio del lenguaje literario.

Por otro lado, Granada es el autor espiritual que mejor supo asimilar la idea de que la oración es universal y, por ende, debe llegar a todo tipo de personas. Por este motivo es insistente en huir de las pesadas disquisiciones intelectuales y escolásticas, lo cual no quiere decir que no exista profundidad doctrinal y cuidada interpretación teológica en sus obras, para poder construir su argumentación sobre un discurso altamente digerible y ameno para cualquier lector. Esta es una de las razones por las que se convierte en el escritor más editado durante los siglos XVI y XVII, y sus obras verdaderos bestsellers de la época. Vale la pena resaltar que no solamente tuvo éxito en el territorio hispánico, sino que sus libros llegaron, incluso, a zonas protestantes en donde fueron apreciadas por su calidad.

Para terminar con esta pequeña introducción, baste con decir que el gran aporte de Granada a la literatura espiritual de los siglos XVI y XVII es la elaborada creación de la meditación realista de la Pasión de Cristo. Este es un aspecto que el dominicano

seguramente aprendió de Osuna y Laredo, pues fueron los primeros en adoptar y desarrollar dentro de la espiritualidad hispánica la técnica medieval de meditación basada en la crudeza de las descripciones. Granada lleva este método a un elevado grado de visualización, logrando que el lector sienta muy próxima cada escena a meditar. Esto lo lleva a construir una plasticidad literaria que ejercerá enorme influencia en la cultura literaria y artística de la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII. La idea de este apartado es, precisamente, analizar los alcances que tiene la literatura de Granada en la configuración de una cultura visual caracterizada por un naturalismo muy particular que determinará la pintura devocional del siglo XVII.

3.1.3.1. El dominico díscolo.

De la biografía intelectual de Fray Luis de Granada quisiera destacar dos aspectos: su vasta formación humanística y sus aptitudes para la retórica.³⁵⁷ Ambas características lo llevaron a ser considerado como uno de los mejores escritores espirituales y oradores de su tiempo.³⁵⁸ La calidad de su obra se debe, en gran medida, a que construyó sus escritos y sermones a partir de una base ideológica muy sólida que denotaba, sin duda, unos lineamientos manifiestos. Una primera lectura de algunas de sus obras más reconocidas como lo son *Libro de Oración y Meditación*, *Guía de pecadores*, *Introducción al símbolo de la fe* o *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica*, evidencia una correcta adopción y asimilación de la teología cristiana de Erasmo, de la espiritualidad de la ‘devotio moderna’ y, en menor medida, de la corriente mística

³⁵⁷ Son dos aspectos que rescata constantemente Álvaro Huerga en la biografía que realiza del fraile granadino. El libro de Huerga es importante para los estudios del escritor, ya que es la primera obra biográfica de carácter científico que se escribió. HUERGA, A. *Fray Luis de Granada. Una vida al servicio de la Iglesia*. Madrid: B.A.C., 1988. Para una biografía más reciente: ALONSO DEL CAMPO, U. *Vida y obra de Fray Luis de Granada*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2005.

³⁵⁸ El tema de la retórica sagrada en fray Luis de Granada es un aspecto fundamental de su producción literaria. No lo abordaré, pues desborda los límites del trabajo. De la bibliografía que se ha escrito sobre el aporte de fray Luis de Granada al género de la retórica eclesiástica, resalto: HERRERA SALGADO, F. “La *Rhetorica Ecclesiastica* de fray Luis de Granada y las retóricas cristianas del Siglo de Oro.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 265-302. LÓPEZ MUÑOZ, M. *Fray Luis de Granada y la Retórica*. Almería: Universidad de Almería, 2000.

franciscana de principios del siglo XVI.³⁵⁹ Todas estas influencias conviven en Granada, pero, existe un motor que mueve todo su aparato teológico: el modelo ascético y cristiano de la naciente Compañía de Jesús expresado, sobre todo, en *Los Ejercicios espirituales* de su fundador.³⁶⁰ Hoy en día sabemos el profundo aprecio que Granada le profesó a los miembros de la Compañía de Jesús y la estima intelectual que tuvo para con sus estructuras de pensamiento y prácticas espirituales. No es casualidad, entonces, que en el año de 1551 decida partir a Portugal (Évora), en parte cansado de las persecuciones inquisitoriales estimuladas por miembros de su propia orden, para respaldar la implantación de la nueva orden espiritual que comenzaba a expandir sus fronteras de acción.³⁶¹ Ahora bien, teniendo lo anterior en cuenta, nace una pregunta: ¿qué papel jugó la orden dominicana en su vida y formación intelectual?

A pesar de que es bien sabido que tuvo querellas constantes con compañeros de su orden que lo aquejaron, es difícil determinar con certeza las causas por las que Granada nunca decidió apartarse de las filas dominicas. Lo que sí se puede establecer con cierta claridad es la posición que adoptó dentro de la orden y los enormes conflictos que esto le trajo a nivel personal e intelectual.³⁶² Es importante resaltar que el enfrentamiento entre Granada y otros miembros de la orden no se debe entender como un caso aislado y particular, sino que es un fiel reflejo de la situación espiritual española de mediados de siglo XVI y, por consiguiente, un acontecimiento que dilucida un contexto amplio y general que, por otra parte, puede ser considerado el momento de mayor tensión en la historia de la espiritualidad española.³⁶³ Antes de analizar algunos de los hechos que revelan las claves de dicha disputa, considero necesario mencionar el móvil por el cual Granada se ve impulsado a entrar en la orden dominicana. El motivo de esta decisión se halla en su gusto por la predicación y las aptitudes que tenía para ésta.³⁶⁴ La orden dominica era la orden por excelencia de los predicadores y, seguramente, éste fue el aliciente que inclinó la balanza para el joven Granada. Además de aprender retórica y

³⁵⁹ CILVETI (1974), *op. cit.*, págs. 178-190. ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 403-409.

³⁶⁰ Sobre esta influencia, véase: ROBRES LLUCH, R. "Fray Luis de Granada y sus amigos santos al servicio de la restauración católica." En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, págs. 329-340.

³⁶¹ Sobre el viaje y estadía en Portugal: HUERGA (1988), *op. cit.*, págs. 96-137.

³⁶² *Ibid.*, págs. 138-157.

³⁶³ ASPE, M.P. "El cambio de rumbo de la espiritualidad española a mediados del siglo XVI." En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, págs. 125-132.

³⁶⁴ Entró a los diecinueve años, en 1523. Además del convento granadino en el que se internó, estudio en Colegio de Santa Cruz y al Colegio de San Gregorio en Valladolid. Para esta etapa temprana en la vida del fraile: HUERGA (1988), *op. cit.*, págs. 14-33.

aprovechar la lectura de autores clásicos, una vez dentro de las filas dominicas el fraile se debió encontrar con algunos pensadores que fueron de su agrado y lo alejaron paulatinamente del pensamiento escolástico que caracterizaba el grueso de religiosos de la orden.³⁶⁵ Muy probablemente fue la obra del predicador toscano Girolamo Savonarola la que lo incitó a cuestionar algunos de los fundamentos de la Iglesia y reflexionar sobre el futuro de ésta a partir de una base reformadora. A pesar de ser juzgado a muerte por el Papa Alejandro VI en 1498 y declarado enemigo de la Iglesia, muchos humanistas y reformadores rescataron el pensamiento del monje toscano y encontraron en sus críticas al lujo e inmoralidad de la Iglesia la base para muchos de sus argumentos reformistas.³⁶⁶ Pero, lo que más alentó el proyecto literario y espiritual del granadino fue la búsqueda de una religión más auténtica, interior, alejada del aparato institucional y centrada en la imitación a Cristo. No en balde, en el año de 1535 traduce y edita uno de los pilares de la ‘devotio moderna’ que se centra en el desarrollo de estos aspectos: *La imitación a Cristo (Contemptus mundi)* de Thomas de Kempis.³⁶⁷

Si bien es cierto que la influencia de Savonarola es un elemento ineludible en la reflexión de Granada, lo que realmente dotó su obra de una estructura sólida y la incluyó dentro de la marea espiritual española, fue la relación con sus maestros y amigos: san Juan de Ávila y Bartolomé Carranza.³⁶⁸ Ambos respaldaban el movimiento espiritual de la ‘devotio moderna’ y se sentían identificados con el nuevo sistema de oración interior basado en la meditación de la Pasión. San Juan de Ávila, por ejemplo, en su obra *Audi Filia* adopta una posición acorde con la nueva literatura ascético-mística. Refiriéndose al modo que se debe tener en la consideración de la Pasión de Cristo, dice:

³⁶⁵ Además de Savonarola, seguramente se sintió atraído por Santa Catalina de Siena, Bautisto de Crema y Serafín de Fermo. Todos autores del ala ascética de la orden dominica.

³⁶⁶ Savonarola es considerado actualmente como uno de los precursores de las reformas protestantes y la Reforma Católica. Sus ideas y acciones son, sin duda, un antecedente de la hecatombe que ocurriría durante el siglo XVI con las guerras de religión. A pesar de que fue ejecutado en la hoguera y en plaza pública, su pensamiento sobrevivió y cobró mayor fuerza bajo la tutela de los *Piagnoni* y un grupo de franciscanos. Cabe decir que con su moralismo ejerció una influencia enorme en la producción pictórica de uno de los centros de mayor trascendencia de la época como lo era Florencia. Un ejemplo es la pintura de Boticelli bajo el influjo del dominico, cuyo contenido cambió radicalmente. Como éste, muchos pintores siguieron las órdenes de Savonarola y modificaron los temas y el tratamiento de estos, adelantándose a lo que ocurriría en la época postroidentina.

³⁶⁷ KEMPIS (1618), *op. cit.*

³⁶⁸ ABELLÁN (1979), *op. cit.*, págs. 275.

Este ejercicio de pensar en los pasos de la vida o muerte de Jesús Cristo nuestro Señor, se puede hacer de una de dos maneras: o con representar a vuestra imaginativa, la figura corporal de nuestro señor o solamente pensar sin representación imaginaria. Y sabes que pues el altísimo e invisible Dios se hizo hombre visible, para que con aquello visible nos metiese adentro donde esta lo invisible, no se debe pensar sino que fue muy provechosa cosa mirarle con ojos corporales para poderle mirar con los espirituales, que son de la Fe, si la malicia de quien lo miraba no lo impedía. [...] Y a este intento nuestra madre la Santa Iglesia, y con mucha razón, nos propone imágenes del cuerpo del Señor, para que despertados por ellas, nos acordemos de su corporal penitencia, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de lo mucho que se nos comunicará con la presencia. Y pues me trae provecho una imagen pintada en un palo fuera de mi, también lo traerá la que fuera pintada en mi imaginativa dentro de mi, tomándola por escalón para pasar adelante. Porque todo lo de nuestro Señor, y lo que le toca y representa, tiene virtud maravillosa para llevarnos a él. Y aunque os parezcan cosas bajas, más por ser medio para cosas altas, altas os deben parecer.³⁶⁹

Las resonancias de la teología mística del recogimiento son notorias, pero, sobre todo, hay un claro acento ignaciano que inunda su pensamiento. Asimismo, los *Comentarios al Catecismo Cristiano* del dominico Bartolomé de Carranza constituyen una honda reflexión y defensa a los nuevos principios espirituales que empiezan a tomar cada vez mayor respaldo por diferentes esferas eclesiásticas y laicas.³⁷⁰ De entre estos postulados, cabe resaltar la defensa de una universal recepción de la teología mística, el otorgar mayor importancia a la oración individual que a la colectiva, la búsqueda de un cristianismo auténtico alejado de tanto aparato ritual y disquisición escolástica, y el énfasis en la Pasión de Cristo como medio de ascensión divina.

Tanto Granada como Carranza se toparon con un muro de contención dentro de su orden que no sólo les plantó una dura batalla doctrinal y teológica, sino que perjudicó el desarrollo de sus obras y acciones. Es bien sabido que la orden dominica fue la que protegió de manera más radical el ideario ortodoxo y defendió a ultranza los intereses de la Iglesia tradicional frente a las nuevas olas reformistas. Bajo este marco, cualquier tipo de desviación o amago de reforma era visto por los miembros de la orden como una amenaza equiparable al protestantismo del norte. Por consiguiente, resulta evidente que a pesar de la influencia que estos tres autores ejercieron en el desarrollo de la nueva

³⁶⁹ ÁVILA, J. DE. *Obras del padre maestro Juan de Ávila*. Madrid: En la Imprenta de Pedro Madrigal, 1588, fol. 417

³⁷⁰ CARRANZA, B. *Comentarios del reuerendissimo señor Frai Bartholome Carrança de Miranda [...] sobre el catechismo Christiano*. Anvers: En la imprenta de Martin Nucio, 1558.

espiritualidad española, del apoyo con el que contaron por parte de personajes de gran poder político y del enorme éxito a nivel editorial que vivieron sus obras, específicamente las de Granada, no pudieron escapar de las fuertes acusaciones y sanciones realizadas por miembros de su propia orden. De entre todos los autores que se oponían a la publicación y difusión de las ideas de los tres religiosos, fue Melchor Cano quien con más ahínco y determinación se ocupó de demostrar que sus pensamientos significan un peligro para el orden de la Iglesia y que, por ende, debían ser suprimidos o corregidos.³⁷¹ Con la ayuda del inquisidor general Fernando Valdés, en quien ejercía una enorme influencia, Cano estructuró un régimen antimístico que conllevó a consecuencias tan notorias como el *Índice de libros prohibidos* de 1559, que afectó el desarrollo de la nueva teología mística perjudicando enormemente a Granada.³⁷²

Ávila y Carranza pagaron un alto precio por los ataques de Cano. En 1531, San Juan de Ávila fue acusado ante la Inquisición de Sevilla por erasmismo, razón por la cual estuvo encarcelado el tiempo que duró el proceso. Fue absuelto, pero se vio obligado a abjurar de algunas proposiciones que había realizado en la predicación de sus sermones. Por su parte, Carranza fue condenado por la Inquisición como sospechoso de herejía y también se le demandó se retractara de dieciséis de sus aseveraciones presentes en los *Comentarios*. Sin duda, el calvario de Carranza comenzó con la publicación en 1559 de la *Censura*³⁷³ a los *Comentarios* escrita por Cano.³⁷⁴ Como afirma Rafael Pérez García,

³⁷¹ Granada conoció a Cano en su etapa de estudiantes en Valladolid. Al parecer, en ese momento Cano no había adoptado su posición radical y su pensamiento no se alejaba de la nueva espiritualidad. Es al volver del Concilio de Trento, en donde había atacado fuertemente a los jesuitas, que decide optar por enfrentar tajantemente cualquier atisbo de teología mística en España. Obviamente Cano no era el único dentro de la orden que rechazaba la obra de Granada y compañía. Domingo de Soto, Domingo Báñez, Juan Hurtado de Mendoza y Juan de la Cruz, entre otros, son todos enemigos de las reformas. Véase: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 395-433.

³⁷² Para una bibliografía sobre el papel de la Inquisición en la vida y obra de Granada, ir a la nota al pie # 104, pág. 59.

³⁷³ CANO (1871), *op. cit.*, págs. 536-602.

³⁷⁴ Otra obra similar y que también es fundamental para comprender a cabalidad la posición antimística son los *Diálogos* de Juan de la Cruz. Este libro es tajante en afirmar que la oración afectiva e interior no conduce a un mejor conocimiento de Dios, sino que, por el contrario, desvía al fiel de los verdaderos misterios de la religión que sólo pueden ser administrados por los agentes de la Iglesia. Por esta razón, el hombre no debe concentrarse solamente en sí mismo para amar a Dios, como asegura Granada cuando explica el ejercicio de la aniquilación. También rechaza por completo la posibilidad de que la oración y meditación afectiva pueda ser realizada por cualquier persona. CRUZ, J. de la. *Diálogos sobre la necesidad y obligación de la oración y divinos loores vocales*. Salamanca: En la imprenta de Juan de Canova, 1555.

Para tener un concepto más claro de qué es lo que rechazan Cano y Juan de la Cruz, cito a Granada cuando explica lo que es el conocimiento de sí mismo: “Demás de estos ejercicios susodichos, hay otro provechisísimo, copiosísimo y suavísimo en el conocimiento de sí mismo y en la virtud de la humildad. Con todas las demás que de ella proceden. Porque para esta virtud ayuda grandemente la consideración,

esta obra representa uno de los mejores testimonios de la posición antimística del sector intelectualista e inquisitorial de la época y es un fiel reflejo de lo que fue la disputa entre ortodoxia y heterodoxia.³⁷⁵ Algunos de los aspectos que Cano tacha como inviables son: la posibilidad de que el fiel establezca una relación directa con Dios, que el conocimiento venga exclusivamente de Jesús sin necesidad de mediación por parte de los sacerdotes, la proposición de que la perfección cristiana se alcanza independientemente del estado religioso de la persona y afirmar que los libros deben estar al alcance de todos.³⁷⁶ Si bien no hace referencia a la cuestión de las imágenes, se puede intuir que el fraile dominico tampoco estaba de acuerdo con que las imágenes sagradas se sacaran de su contexto ritual y se incluyeran en el marco de lo privado, en donde el fiel podía entablar un contacto íntimo y directo con éstas.

...declarando al pueblo las formas y materias y ceremonias de los Sacramentos, y las cualidades y condiciones de los ministros, los oficios dellos, los Ritos con que han de ordenar y como con que ceremonia han de administrar los misterios de la iglesia quasi el mismo daño nos hace aunque ocultamente que si nos quitase la Religión porque nos profana y hace públicos los misterios della, [ca] no se puede conservar la Reverencia y acatamiento a la Religión ni no hay misterios y no hay misterio do no hay secreto, y así en publicándose al vulgo, como dejan de ser secretos dejan de ser misterios, y al fin el pueblo lo que trata con las manos cada día y con quien tiene familiaridad cotidiana, a lo de menospreciar...³⁷⁷

Como se puede notar, lo que Cano niega es la viabilidad de que exista cualquier tipo de conocimiento que se salga del control y administración de la Iglesia, representada por una determinada jerarquía eclesial.

pues no es otra cosa humildad, como define san Bernardo, sino un verdadero desprecio de sí mismo, el cual procede del conocimiento de sí mismo. Por do parece que la consideración y conocimiento de sí mismo es la fuente de humildad, y por consiguiente de todas las otras virtudes que de ella proceden. Este ejercicio llaman algunos de *aniquilación*, porque el fin de él es conocer el hombre clarísimamente cómo de su parta es nada, y cómo todo que tiene es Dios, para que vea a Él solo debe servir y amar, pues a Él solo debe todo lo que es y espera ser.” GRANADA, L. *Manual de oraciones y espirituales ejercicios*. Madrid: F.U.E., 1994, pág. 87.

³⁷⁵ PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, pág. 103.

³⁷⁶ Cabe decir que la pretensión de que el método de teología mística llegara y fuera realizable por todo tipo de personas es ya evidente en Francisco de Osuna Es una preocupación que el franciscano plasma constantemente en sus prólogos e incluso incita a que las personas aprendan a leer para poder usar los manuales de oración. Sin embargo, lo cierto es que en la práctica su teología mística estaba dirigida a personas religiosas que pudieran dedicar grandes periodos a la contemplación recogida para llegar al punto místico. En este sentido, sus enseñanzas no podían ser tan universales como quería.

³⁷⁷ CANO (1871), *op. cit.*, pág. 536.

En el caso de Granada no hubo prendimiento, pues antes de que ocurriera logró huir a Portugal desde donde se defendió de los ataques inquisitoriales. Sin embargo, Cano logró convencer a Valdés de que incluyera la obra de Granada en el *Índice* de 1559 causándole gran perjuicio a su imagen. Este catálogo de libros prohibidos nació de la Pragmática-sanción de 1558, que estableció un complejo sistema de control del libro. No sólo se vigiló la producción, sino que la circulación también fue examinada.³⁷⁸ El resultado se dejó ver inmediatamente y las consecuencias fueron nefastas para la literatura ascético-mística. Además de que la producción bajó considerablemente, a las obras que no alcanzaron a ser prohibidas se les censuró páginas completas o se le pidió a sus autores, entre estos a Granada, que reeditaran los textos con los cambios exigidos. Álvaro Huerga considera que esto no fue del todo negativo para el desarrollo de la obra del dominico, pues la demanda inquisitorial hizo que puliera su obra.³⁷⁹ No comparto la opinión de Huerga, ya que a mi parecer cualquier cambio involuntario que se haga de la propia obra, sea supresión de fragmentos o cambio de conceptos e ideas, altera el sentido original y, por lo tanto, es una pérdida irreparable dentro de la biografía intelectual de un pensador y de la producción cultural de un país. Se puede afirmar, entonces, que en la década de 1550 la literatura espiritual española vivió uno de los reveses más fuertes en toda su historia.³⁸⁰ La eficacia de las acciones represivas de la

³⁷⁸ Es un tema que ha sido vastamente estudiado. Uno de los especialistas que mejor explica y analiza el proceso es Rafael Pérez García. Con respecto a la Pragmática, afirma: “El año de 1558 fue clave en la historia de Europa y en la historia del libro y de la lectura en España. En el contexto que venimos describiendo, de crisis generalizada y por el avance del protestantismo, con el emperador enfermo primero y moribundo después en Yuste, en una Castilla azotada de forma apocalíptica por el hambre y la peste, y como culminación de un proceso de cambio en las actitudes del poder político hacia el libro, se promulgó en Valladolid una disposición trascendental: la Pragmática-sanción de 7 de septiembre de 1558. Significó el final de toda una época. La Pragmática tomó medidas en un doble plano. Por un lado, ofrecía remedios para afrontar la situación del momento, inmediata. Por otro, establecía un completo sistema de control de la producción y la circulación del libro. Se volvió todo mucho más fuerte y la Inquisición tuvo mayor protagonismo y poder, por ejemplo: creación del Índice. [...] Significó, desde luego, la compenetración definitiva entre Inquisición y Consejo Real en la cuestión del libro.” PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, pág. 162.

Véase también: BATAILLON (1986), *op. cit.*, págs. 702-713. PINTO CRESPO (1984), *op. cit.* ---. “Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII.” En *Edad de Oro*, vol. 8, 1989, págs. 181-192. PEÑA DÍAZ, M. “Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVII).” En *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 1, 2002, págs. 85-101.

³⁷⁹ En su artículo “Fray Luis de Granada entre mística, alumbrado e inquisición”, Huerga analiza muy bien la relación entre Granada y la Inquisición y estudia cómo fue el proceso de censura. Su intención es demostrar que el Santo Oficio no fue tan duro con el autor dominico como se ha querido mostrar. Es interesante porque evidencia los cambios que tuvo que realizar el fraile granadino y, según él, lo positivo que fueron en muchos aspectos. Véase: HUERGA (1993), *op. cit.*, págs. 289-306.

³⁸⁰ En palabras de Pérez García: “Estamos ante el primer ataque generalizado contra la literatura espiritual en romance. El paso de la prohibición concreta y puntual al catálogo de libros prohibidos significa un salto cuantitativo y cualitativo en la oposición de los sectores eclesiásticos recelosos de la teología espiritual y contrarios a la mística y a su difusión en vernáculo. La prohibición de tal masa de libros afectaba a cualquier persona de los reinos y señoríos de Felipe II: nadie los podía tener ni leer, ni

Inquisición, lograda, en parte, gracias al apoyo que siempre tuvieron por parte de las esferas de poder políticas y eclesiásticas, demuestra que durante estos años la batalla entre teólogos místicos y escolásticos fue ganada por los últimos.³⁸¹

No obstante, en los primeros años de la década siguiente las cosas empezaron a tomar un giro favorable para el pensamiento místico. Nuevamente se empezaron a publicar los libros espirituales y su circulación incrementó. Es indudable que los autores fueron más medidos en algunas aseveraciones y pretendieron ser muy cuidadosos en no desviarse de la ortodoxia, pero lo cierto es que el auge se dio porque la Iglesia empezó a adoptar cada vez más la teología mística e incluirla en sus doctrinas. El Concilio de Trento permitió que se fijaran unos límites muy bien marcados y esto hizo que los escritores tuvieran una mayor claridad de lo que era y no era permitido. Asimismo, Trento, en líneas generales, buscó que la Iglesia fuese más abierta con la mística y ascética cristiana, comprendiendo que su sistema teológico era adecuado para el adoctrinamiento de fieles. El resultado de esta iniciativa fue el de maridar teología mística con ortodoxia. Fue el propio Concilio el que en 1563, contradiciendo la sentencia de la Inquisición, aprobó la obra de fray Luis de Granada y confirmó que sus páginas eran muy provechosas para salud espiritual de los fieles.³⁸² Con el tiempo estas ideas se fueron reforzando cada vez más y para mediados del siglo XVII escritores místicos eran canonizados, aspecto que era poco probable sucediera en la convulsa primera mitad del siglo XVI.³⁸³ Por este motivo, el arte devocional del siglo XVII español pudo recibir enteramente los cauces de la literatura ascético-mística del siglo pasado y apropiarse esta espiritualidad a sus propias composiciones. Granada es, sin duda, uno de los referentes más claros de todo este proceso. Al ser un autor que vivió de lleno todo el periodo, sufriendo las derrotas y gozando de las victorias, se puede ver su obra como un ejemplo

vender. [...] Por estos medios se indujeron de manera efectiva actitudes individuales y sociales de autocensura, de prudencia, de miedo y de aceptación de la nueva realidad. El efecto en la sociología castellana de la lectura espiritual es indudable.” PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, pág. 256.

³⁸¹ Al respecto, Pinto Crespo afirma: “...la inquisición, mediante la actividad censoria, contribuyó decisivamente a cambiar el clima intelectual del siglo XVI, no tanto por las prohibiciones, sino porque su actividad incidía directamente sobre las condiciones de producción y difusión intelectual y porque los mismos hábitos académicos fueron cambiando al compás de la presión inquisitorial, pero también de los intereses sociales, políticos y religiosos que fueron anidando en las universidades y colegios”, y que para el caso barcelonés podríamos añadir los intereses económicos de los grupos dirigentes en su juego de colaboración y exigencias hacia el poder monárquico.” PINTO CRESPO (1987), *op. cit.*, pág. 184.

³⁸² TELLECHEA, J.I. “Aprobación por el Concilio de Trento de la obra de fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, págs. 303-319.

³⁸³ No obstante, es importante decir que no todos los escritores ascético-místicos contaron con la suerte de Granada. Es el caso de Osuna, por ejemplo, que su inclusión dentro del *Índice* de 1559 significó su fracaso editorial.

del camino que tuvo que recorrer la teología mística y su literatura para consolidarse dentro de la ortodoxia católica. Es muy probable que sin el esfuerzo de autores como Granada, Santa Teresa nunca hubiera podido publicar sus obras y la literatura espiritual hubiese sufrido un golpe mortal.³⁸⁴

He trazado a grandes rasgos unos ejes temáticos que atraviesan las obras ascético-místicas durante la primera mitad del siglo XVI. Aspectos como la intención universal, el conocimiento no mediado, el concepto de amor como medio para llegar a Dios sin necesidad del intelecto, un arraigado cristocentrismo, etc., son principios que adquieren un sentido muy sólido en Granada, constituyen lo que es su modo de pensamiento y son vectores necesarios a tener en cuenta para comprenderlo. Como se puede evidenciar, los puentes que se pueden crear con san Ignacio de Loyola son numerosos y comprueban la continuidad de la que ya he hablado y que seguirá con Santa Teresa. Finalmente, se puede afirmar que tanto los aportes de sus amigos e influencias, como los ataques de sus detractores, ayudaron a edificar la totalidad de la que actualmente es considerada una de las obras más importantes de la literatura española del siglo XVI.

3.1.3.2. El cristocentrismo de Granada y su plasmación literaria: Los recursos literarios como herramientas de lo visual.

La literatura espiritual de fray Luis de Granada se sustenta sobre la figura de Cristo y, particularmente, sobre el significado de su muerte en el misterio de la Redención. A diferencia de la teología mística de los franciscanos de comienzos de siglo, el dominico en ningún momento abandona la humanidad de Cristo, ya que el fin último de su sistema de oración y meditación es encontrar el verdadero amor en Jesús para aprender

³⁸⁴ De igual forma se siguieron realizando índices de libros prohibidos. El más famoso fue el de Quiroga publicado en 1583 y que constaba de dos partes, un índice de libros prohibidos y un índice expurgatorio. Se basó en el catálogo realizado en 1564 durante el Concilio de Trento y, por ende, siguió las líneas básicas de lo que eran los nuevos límites de la ortodoxia. Según Pinto Crespo, este catálogo “supuso una toma de conciencia del valor del catálogo como instrumento de acción censoria. Sirvió para racionalizar tal actividad, ampliar su campo de acción y delimitar mejor los objetivos censorios. Fue el catálogo más concienzudamente elaborado del siglo XVI y en cierto modo puede considerarse modélico. Por otra parte, fue una de las primeras manifestaciones de la asunción del programa religioso diseñado en Trento.” PINTO CRESPO (1984), *op. cit.*, pág. 281.

a imitarlo. En este sentido, su obra está muy ligada al pensamiento ignaciano y es heredera directa de las ‘imitaciones a Cristo’ tardomedievales.³⁸⁵

Por cierto, Señor, gran gloria es para mí que por mí hiciste los tiempos, y criaste todas las cosas: pero mayor gloria es para mí que vos, Dios eterno, tuviste por bien de hacernos temporal, y nacer en este mundo por mí. Mucho os debo porque me hiciste a vuestra imagen y semejanza, pero mucho más os debo porque tomaste forma de siervo, y os hiciste semejante a mí. Gran beneficio es haber sido el hombre hecho a imagen de Dios, pero mayor es sin comparación haberse hecho Dios a imagen del hombre. [...] ¿En qué me debo yo gloriarse sino en la honra de Dios y en la salud del hombre? Pues ¿dónde se halla lo uno y lo otro perfectamente, sino en la cruz? Allí fue Dios honrado como él merecía amado más de lo que merecía, con tan gran beneficio y redención.³⁸⁶

De esta manera, la obra de Granada evita teorizar sobre la pura trascendencia y, por el contrario, pretende construir un método simple de comprensión y seguimiento de la humanidad de Cristo que conduzca a la contemplación de su divinidad y que lleve a la trascendencia. Lo cierto es que, a diferencia de Osuna o Santa Teresa, el motor inicial del sistema granadino no es el encuentro espiritual entre el fiel y Dios basado en un abandono de la materialidad y realidad circundante, sino entender que el verdadero amor hacia Cristo es el inicio de un proceso de imitación.³⁸⁷ Lo anterior no significa la inexistencia de un interés místico, pero sí implica un énfasis en lo tangible y en la exploración de los medios para que el fiel conciba el misterio de la Redención a partir de la Encarnación.

En su continua búsqueda por el proceder que mejor se adapte a su objetivo, encuentra en la Pasión de Cristo, en su sufrimiento, el modelo preciso de la perfección cristiana. Las penas y dolores por las que tiene que pasar Jesús antes de su muerte, simbolizan los valores cristianos que Granada quiere inculcar. Este es el eje que le permite al fiel identificarse con Jesús y asimilar correctamente el significado de su humanidad.

³⁸⁵ Entre estas la que mayor resonancia tiene en la obra de Granada son las *Meditaciones en la Pasión de Cristo* de San Buenaventura. Las referencias al franciscano son constantes. Para un estudio más detallado de la influencia de Buenaventura en Granada, véase: HUERGA, A. “La huella de San Buenaventura en fray Luis de Granada.” En *San Buenaventura*. Madrid: F.U.E., 1976. Págs. 69-103.

³⁸⁶ GRANADA, L. *Meditaciones de la vida de Cristo*. Madrid: F.U.E., 1994, pág. 147.

³⁸⁷ Para una interpretación de la cristología de Granada, véase: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 398-406. ABELLÁN (1979), *op. cit.*, págs. 277-285. GALMES MAS, L. “Cala en el humanismo cristiano de fray Luis de Granada a través de sus cartas.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, págs. 467-488.

Pregunto pues: ¿Qué materia de consideración nos pudiera proponer el Salvador más alta para los sabios, y más fácil para los simples, y más eficaz para movernos a devoción y compunción e imitación de sus virtudes, que la sagrada pasión? Y sobre todo esto, ¿qué cosa había que más nos pudiese levantar, y que más nos abriera camino para el conocimiento e las perfecciones divinas, que aquí y en todas las obras criadas resplandecen, que ella? ³⁸⁸

Y en *Libro de la oración*:

Pues, ¡oh clementísimo y dulcísimo señor!, ¿qué hay en mí con que te pueda yo pagar tan grande beneficio? Si yo tuviese todas las vidas de los hijos de Adán, y todos los días y años del siglo, y todos los trabajos de los hombres que son, fueron y serán, todo esto sería nada para pagarte el menor de los trabajos que padeciste por mí. Y pues por ninguna vía puedo salir desta deuda, páguete yo siquiera, Dios mío, con nunca jamás olvidarme della. Pídote, señor, por las entrañas de tu inmensa caridad que así hieras mi corazón con tus heridas, y así embriagues mi ánima con tu sangre, que a doquiera que me volviere, siempre te vea crucificado, y doquiera que pusiere los ojos, todo me parezca resplandecer con tu sangre. Ésta sea toda mi consolación, estar siempre crucificado contigo, y ésta toda mi aflicción, pensar otra cosa fuera de ti. Mira, Dios mío, el precio por que me compraste, y no permitas que un tan precioso tesoro haya sido derramado en balde por mí, ni que sea yo como el hijo abortivo, al cual pare su madre con gran dolor, y él no goza del fruto de la vida. ³⁸⁹

La salvación del hombre, el sentido de la Redención, sólo se puede hallar en la contemplación de la Pasión de Cristo.³⁹⁰ No obstante, Granada no se queda en la mera admiración. Entiende que la clave para vivir una verdadera transformación cristiana y tener un contacto con la divinidad, depende de la capacidad del hombre para poder seguir la humanidad de su Redentor. Por esta razón, define la devoción como un fenómeno activo en donde el fiel debe estar obrando constantemente como un buen cristiano y actuando acorde con los mandamientos.³⁹¹ Ésta es vista como un ejercicio en el que convergen contemplación y acciones de carácter penitencial.³⁹²

³⁸⁸ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 284. (*Meditaciones...*)

³⁸⁹ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 232. (*Libro de oración...*)

³⁹⁰ De acorde con este pensamiento granadino, san Juan de Ávila afirma: - “Los que mucho se ejercitan en el propio conocimiento, como tratan a la continua y muy de cerca sus propios defectos, suelen caer en grandes tristezas y desconfianzas, y pusilanimidad del corazón, por lo cual es necesario que se ejerciten en otros conocimientos que le alegre y esfuerce, mucho más que el primero les desmayaba. Y para esto ningún otro hay igual, como el conocimiento de Jesús Cristo nuestro Señor, especialmente pensando cómo padeció y murió por nosotros.” ÁVILA (1588), *op. cit.*, fol. 405.

³⁹¹ En el capítulo primero de la segunda parte del *Libro de la oración...*, “En el cual se declara cosa sea devoción”, dice: “Devoción, propiamente hablando, es cosa bien diferente de lo que muchos

Considero que para los fines de este trabajo, la importancia de interpretar correctamente el sistema teológico y devocional que despliega Granada radica en la enorme importancia que le otorga al fiel. Al igual que ocurre en Loyola, la modernidad de su obra consiste en el tratamiento que realiza del sujeto como ente que recibe y actúa. Ambos autores aciertan en la hondura psicológica que le otorgan a sus sistemas, ya que por medio de este penetrar en el funcionamiento de la psique del lector están reinventado la manera como el hombre entiende la divinidad y las posibilidades que tiene de trascender su propia realidad. Si en Loyola todo se basaba en las capacidades imaginativas que llevaban a una identificación emocional con la vida Jesús, en Granada la imaginación pasará a un segundo plano y se centrará en la generación de emociones como principio básico que deben alcanzar los lectores. Las claves que estos métodos espirituales y literarios empiezan a ofrecer para comprender de mejor manera la pintura devocional de la época son inmensos. Como mostraré más adelante, al igual que la literatura de Granada, las pinturas sobre la Pasión de Cristo se crean sobre la base de la búsqueda de trascendencia por parte del espectador lograda, básicamente, gracias a la producción desbordada de emociones.

El sentido de la escritura devocional en Granada no radica en una lectura esquemática o informativa sobre los hechos de la Pasión, su idea es construir un ambiente, una atmósfera, en la que el lector se sienta identificado y pueda crear hilos comunicantes con su propia realidad. Esto lo lleva a basar su composición literaria en lo que se podría denominar un principio de ‘presencialidad’.³⁹³ La oración y meditación, gracias a la

entienden. Porque muchos piensas que devoción es una ternura de corazón que sienten algunas veces los que oran, o alguna consolación y gusto sensible de las cosas espirituales, lo cual propiamente hablando no es devoción. [...] Por esta causa, dice Santo Tomás que devoción propiamente no es ternura de corazón, ni consolación espiritual, sino una promptitud y aliento para bien obrar y para el cumplimiento de los mandamientos de Dios y de las cosas de su servicio. Porque, mirada la significación propia del vocablo, varón devoto es aquél que está dedicado y pronto para el servicio de nuestro Señor; y, por consiguiente, devoción que serán aquella promptitud con que el hombre está ofrecido y aparejado para hacer su santa voluntad. Y allende de esto, devoción llamamos aquello que acompaña siempre la buena y santa oración; y lo que siempre la acompaña es esta promptitud y esfuerzo para todo lo bueno, lo cual muchas veces se halla sin aquellas consolaciones y ternura de corazón...” GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 292. (*Libro...*).

³⁹² Véase el Tratado segundo de la Tercera para del *Libro de la oración...*, “De la virtud del ayuno y asperezas corporales.” *Ibid.*, págs, 505 y ss.

³⁹³ Al respecto, Francisco Javier Serdeño y Juan Miguel Serrano de la Torre, afirman: “En un contexto religioso, el asunto que se presta de forma más eficaz a esta finalidad lo constituye ‘el nervio de nuestra imaginaria: los pasajes de la Pasión de Cristo’. Por lo tanto, los escritos devocionales tenían por objeto ‘no la fría lectura, sino despertar en el lector la PRESENCIA de un determinado cuadro o ambiente’.” SERDEÑO RODRÍGUEZ, F. J., y SERRANO DE LA TORRE, J.M. “Introducción.” En

confección literaria, se convierten en una experiencia de ‘presentación’ para el lector, es decir, éste no es un ente ajeno a lo sucedido sino que debe ‘vivir’ la escena. Sólo comprendiendo este valor, se puede vislumbrar el significado que tiene la devoción en Granada y la importancia, por ende, que el lector adquiere como figura activa y comprometida con lo narrado. Ahora bien, ¿desde un punto de vista literario, cómo se logra esto en la obra de Granada?

Según Agustín Turrado, el estilo literario de Granada se debe definir a partir de cuatro características: *naturalidad, realismo, emoción y movilidad*.³⁹⁴ Me gustaría detenerme en el realismo y la emoción, ya que, en mi opinión, son los dos vectores que fijan la literatura del escritor español. De la misma manera que ocurre con la pintura del siglo XVII, utilizar el término ‘realismo’ para definir lo particular y auténtico del estilo puede ser peligroso o, en todo caso, muy vago. No hay duda que existen una serie de elementos que permiten al lector asimilar el material doctrinal a partir de lo que se podría denominar una ‘vulgarización de la teología’. Los evangelios adquieren un estatus de acontecimiento y, en este sentido, entran a ser parte de una narrativa que se debe desarrollar. La Pasión de Cristo se ‘ficcionaliza’ y, por consiguiente, es válida la utilización de algunas herramientas literarias que ‘embellezcan’ el evento fáctico. Por esta razón, Granada puede desplegar sus cualidades como escritor y emprender un proyecto que se sustenta bajo unos principios netamente literarios. Es así como decide adoptar un estilo ‘realista’, pues, como ya señalaré, se adapta perfectamente a sus necesidades literarias, es decir, lo que quiere despertar y transmitir al receptor. Es importante anotar que detrás de esta búsqueda de ‘realismo’ literario está siempre presente el valor devocional y la mejor forma de alcanzarlo, éste es el centro sobre el cual gira el proyecto de Granada.³⁹⁵

Poesías completas: Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga [1641]. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pág. 57.

³⁹⁴ TURRADO, A. “El estilo literario de Fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, pág. 162.

³⁹⁵ Como demostraré más adelante, este acercamiento a lo devocional como valor que determina la calidad y validez de la obra literaria, fue algo que se dio también en las artes plásticas. Federico Zeri ha señalado (analizando cómo Giglio en sus *Diálogos* (1564) recomienda que la escena religiosa sea impresionante, realista y conmovedora) cómo este principio estético significó el paso del Manierismo al Barroco. Más allá de marcar límites y etiquetas históricas, quisiera coincidir en que el valor de lo devocional sí implicó unos cambios en la espiritualidad que se reflejaron en las manifestaciones artísticas gracias a la posición tomada por la Iglesia en el Concilio de Trento. Esto muestra la enorme influencia que tuvo la literatura espiritual española de la primera mitad del siglo XVI dentro del devenir de la Historia del arte religioso. ZERI, F. *Pittura e Contrariforma*. Torino: Einaudi, 1959, págs. 24-28.

Teniendo en cuenta la premisa de que el estilo ‘realista’ es una opción estética tomada por el autor, se puede analizar con mayor cuidado cuáles son los componentes que permiten se dé dicho estilo. En primer lugar habría que hablar de la *hipotiposis* como la principal figura literaria utilizada por Granada. Se puede definir como una descripción viva, detallada y eficaz de una situación, una persona o una cosa. En general, la *hipotiposis* siempre se refiere a la descripción física de una persona y por eso fue una figura tan importante en las narraciones de la Pasión de Cristo.³⁹⁶ El trato que hace Granada de ésta figura se aparta del uso corriente, ya que liga la descripción con un foco narrativo que no es estático, concediéndole, así, un carácter de movimiento a la descripción. Es en el capítulo II de la primera parte del *Libro de la oración y la meditación*, “De cinco partes de la oración”, en donde se pueden encontrar los mejores ejemplos. Al referirse a la escena de los azotes, Granada afirma:

Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas. Allí verás luego ceñirse aquel sacratísimo cuerpo de cardenales, y rasgarse los cueros, reventar la sangre, y correr a hilo por todas partes. Mas, sobre todo esto, ¿qué sería ver aquellas tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta, adonde principalmente caían todos los golpes? Creo, sin duda, que estaría tan abierta y tan ahondada que, si un poco pasaran más adelante, llegaran a descubrir los huesos blancos entre la carne colorada, y acabar aquella santa vida antes de la cruz, en la columna. Finalmente, de tal manera hirieron y despedazaron aquel hermosísimo cuerpo, de tal manera le araron, y le cargaron de azotes, y sembraron de llagas, que ya tenía perdida la figura de quién era, y aun apenas parecía hombre. Mira, pues, ánima mía, cuál estaría allí aquel mancebo hermoso y vergonzoso, estando, como estaría, tan maltratado y tan avergonzado y desnudo. Mira cómo aquella carne tan delicada, tan hermosa, y como una flor de toda carne, es allí por todas partes abierta y despedazada.³⁹⁷

Después de una delineación general de la escena que permite al fiel ubicarse en el espacio y tiempo, Granada centra la atención en un punto específico sobre el cual gira todo el peso del acontecimiento: los golpes y sus efectos en el cuerpo de Jesús. Esta movilidad del foco de atención, este ir y venir entre una vista amplia del momento y un

³⁹⁶ En la literatura de Granada el uso de estas figuras literarias es algo que se puede estudiar desde su plasmación práctica y su formulación teórica. Gracias a su *Rhetorica*, su obra se puede entender desde la perspectiva de la preceptiva y desde el campo netamente artístico. Granada fue un autor que supo sacar ventaja de las figuras retóricas esbozadas en su oratoria sagrada para el desarrollo de sus obras devocionales. LÓPEZ MÚÑOZ (2000), *op. cit.*

³⁹⁷ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 75. (*Libro...*)

aspecto concreto de la acción, construyen una narrativa sumamente dinámica y cargada de valores visuales.

Asimismo, la descripción de las llagas es detallada y no escatima palabras para crear una 'imagen' lo más certera y gráfica posible. El fragmento "...sin duda, que estaría tan abierta y tan ahondada que, si un poco pasaran más adelante, llegarán a descubrir los huesos blancos entre la carne colorada...", es un buen ejemplo del afán por mostrar, por hacer que el fiel pueda ver lo que lee. Esta intención de visualización no nace con Granada, pues desde la Baja Edad Media, como he anotado reiteradamente, las meditaciones de la vida y Pasión de Jesús buscaron crear imágenes muy detalladas de los tormentos físicos. No obstante, lo que sí hay en la obra granadina de novedoso es un manejo muy sutil y contenido de la descripción, evitando el desborde o la exageración. Su estrategia narrativa se fundamenta en la discreción del tono. A pesar de que estamos presenciando como lectores un momento cruel y repulsivo, hay un dejo elevado en el lenguaje que dignifica la escena sin apartarnos del sentimiento de dolor.³⁹⁸

Muchos autores espirituales posteriores a Granada quisieron imitar esta forma de describir los sufrimientos de Cristo. En términos generales, se puede afirmar que es muy difícil encontrar un escritor que logre utilizar el lenguaje con tal calidad de mesura y, al mismo tiempo, de eficacia descriptiva. Durante el siglo XVII, las narraciones y meditaciones de la Pasión se fueron recargando con descripciones más toscas que se asemejaron a las realizadas a finales de la Edad Media y durante los primeros años del siglo XVI.³⁹⁹ Para descubrir las diferencias, cito el mismo momento narrado por el

³⁹⁸ En palabras de Agustín Turrado: "En cambio, en fray Luis de Granada todo es delicado. Su realismo tiene un 'tinos discreto, un tacto, un buen gusto que le preservan de visiones repulsivas'. Su realismo es un realismo *español* 'noble y digno, que rechaza lo prosaico y cotidiano', afirma Azorín. Es un 'realismo *mágico*', resumirá Salinas en una adjetivación feliz. Por eso, el realismo de fray Luis cala hondo, 'llega al alma', como nos llega al alma el realismo de las rodas de Zurbarán." TURRADO (1993), *op. cit.*, págs. 163-164.

³⁹⁹ La influencia de las *Revelaciones* Santa Brígida fue inmensa. Muchos autores no sólo la reconocían como una voz de autoridad sino que citaban grandes fragmentos de su obra. La idea del testigo directo que ve la escena, en el caso de la santa sueca es la propia Virgen la que narra, fue el elemento que permitió a los escritores acercarse a la descripción detallada y esto caló hondamente el gusto de la época. En su *De la Pasión de Nuestro Señor Iesu Christo*, Lucas de Soria, por ejemplo, cita constantemente a Santa Brígida cuando quiere narrar los acontecimientos más crueles: "Cuando llevaron a azotar a mi Hijo, lo ataron cruelmente a una columna, y por mandado del verdugo se desnudó, y de su voluntad se abrazó con la columna, y le ataron las manos sin alguna piedad, quedando tan desnudo como cuando nació, padeciendo la vergüenza de su desnudez; levantaronse sus enemigos (huyendo sus amigos) y lo cercaron y azotaron y su cuerpo limpio de toda mancha y pecado, y lo hirieron y lo despedazaron, porque los instrumentos con que lo azotaron estaban sembrados con puntas de hierro que asentándose en la carne cuando levantaban el azote, no solo arrancaban el pellejo, sino hacían también sulcos de grandes

cartujano Antonio de Molina en sus *Ejercicios Espirituales*, una obra de 1615 que fue de las más leídas durante todo el siglo XVII:

Mira, como a los primeros golpes, se cubre todo de ronchas y cardenales, y luego revienta la sangra y se cubre de llagas, y después añadiendo azotes sobre azotes y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas, se pone todo enconado, hecho viva carne, y una sola llaga, destilando sangre por todo él, y corriendo hilo a hilo, hasta regar la tierra, y tener salpicadas las manos, rostros y vestidos, de los verdugos, indignos de tan gran tesoro...⁴⁰⁰

Como se puede notar, si bien sigue existiendo una clara intención de plasticidad para que el fiel visualice la escena, el énfasis para lograr dicha imagen en el lector recae en la sobrecarga de la descripción que repite mucho y dice poco.⁴⁰¹ Esto llevo a una exageración en el estilo que desbordó el ‘realismo’ contenido de Granada. Para los autores espirituales empezó a ser importante determinar cuántas llagas realmente tuvo Cristo (cifra que solía ser irrisoria), la cantidad de sangre que derramó, cuáles fueron los instrumentos de tortura que se usaron, el estado de su cuerpo, etc., aspectos que denotaban la intención por centrar la atención en el detallismo descriptivo, en el exceso y la falta de sutiliza.⁴⁰²

heridas en su cuerpo; y lo vi tan desnudo de su carne que pude contarle los huesos y costillas, siendo lo más amargo y doloroso de esto, que siempre que levantaban el azote arrancaban en el también la carne, y así estaba mi Hijo todo herido y sangriento: y cuando lo desataron de la columna yendo a tomar su vestido apenas le dieron lugar de vestirse, porque en el tiempo que fueron tirando de el se fue vistiendo, y con la sangre que de su cuerpo había salido quedaron señaladas las huellas de sus pasos, y todos los que dio los dejó de manera señalados con la sangre que por el rastro de ellas pude conocer adonde iba, y limpiose con la túnica su rostro que todo el manaba sangre.” SORIA (1635), *op. cit.*, fols. 134-135.

⁴⁰⁰ MOLINA (1622), *op. cit.*, pág. 629.

⁴⁰¹ Para Thomas H. Bestul estas características son muy notorias en la literatura devocional medieval, aspecto que se ve corroborado en las pinturas de la época. El autor pone como ejemplo el uso desmedido de llagas en grabados o pinturas, algo que se repite en los textos pasionales cuando se realizan las descripciones del cuerpo de Cristo, incluso, afirma, se hace recurrente la metáfora de Cristo como leproso. El *Primer Abecedario* de Osuna estaría mucho más acorde con este gusto medieval. Al narrar el momento en que Jesús está siendo clavado a la cruz, dice: así que ya no suda sangre pensando en la muerte como en el huerto, mas manan y llueven hilos de sangre de las fuentes del Salvador. [...] Echando mano a uno de los clavos assientanlo sobre la mano izquierda del Señor porque está más cerca del corazón y siente más pena, y como acudiesen allí todos los nervios y sangre por los golpes crueles que con el grueso clavo detenía llegavase allí quedando el otro como amortecido.” El eco de la pintura tardo medieval es notorio, sus palabras ejemplifican un cuadro de la Pasión de Grünewald. Esas características volverán a cobrar fuerza en la gran mayoría de libros devocionales sobre la Pasión en la España del siglo XVII y también se puede ver en la escultura de la época. La pintura, como mostraré más adelante será mucho más contenida y continuará la línea trazado por Granada. BESTUL (1996), *op. cit.*, pág. 44. Al respecto, véase también: MARROW (1979), *op. cit.* OSUNA (1537), *op. cit.*, fol. 41.

⁴⁰² PUENTE (1609), *op. cit.* MOLINA (1622), *op. cit.* SORIA (1635), *op. cit.*, etc. También es cierto que la oratoria sagrada empezó a influir en los escritores de tratados de oración. Los predicadores durante el siglo XVII, como mostraré más adelante, en los sermones sobre la Pasión adoptan la visualidad de la literatura ascético-mística del siglo precedente para llevarla a un alto nivel de detallismo. Como ejemplo, se puede ver este fragmento del sermón “Christo Azotado” del agustino Gabriel de Morales:

Este ‘realismo’ contenido en Granada desemboca en el que sería el segundo aspecto fundamental de su literatura: la *emoción*. Más que una figura literaria, se estaría hablando de una estrategia narrativa que tiene un fin doctrinal muy claro: crear una empatía tal con la figura de Cristo que despierte en el fiel la necesidad de imitación.⁴⁰³ A un nivel conceptual, si se analiza el proyecto de la obra de Granada como un intento por aprehender una verdad o un misterio, no se podría dudar lo efectivo que resulta la construcción literaria centrada en la producción de emoción. La ‘identificación emocional’ de la que hablan Freedberg y Martínez Burgos, encuentra en la obra de Granada uno de sus grandes referentes y modelos a seguir.⁴⁰⁴ Como ya mencioné brevemente, la clave de esta estrategia narrativa está en la posición o estatus que va a adquirir el lector dentro de la diégesis. Existe una cercanía muy pronunciada entre la perspectiva del narrador y los personajes que permite al lector acercarse a la escena. Pero, también hay una intención por incluir al fiel dentro de lo que está ocurriendo, convertirlo en un espectador directo de las acciones. Para poner un ejemplo de cómo se da este fenómeno dentro de la narrativa, cito unos pasajes:

¿Qué haces, ánima mía, qué piensas? No es ahora tiempo de dormir. Ven ahora al huerto de Getsemaní, y allí conmigo verás grandes misterios. Allí verás cómo se entristece la alegría, y tema la fortaleza, y desfallece la virtud, y se confunde la majestad, y se estrecha la grandeza...⁴⁰⁵

Y en el episodio del *Ecce Homo*:

“...Traen diferentes instrumentos de cordeles, de cambrones, de puntas de hierro para azotarle: Envisten (el calla y sufre) en su delicado cuerpo, con rabia infernal. Rompen, despedazan, desangran aquellas santísimas carnes. Tan encarnizados en ellas, que para herirle más fuerte, descansaban unos verdugos, y entran otros de nuevo a esta sangrienta ejecución, hasta darle cinco mil y más azotes. No mandó tanto Pilato, padeció tanto mi Dios por mi de sus enemigos. Tanto, que dicen muchos Autores, fueron las llagas de este cuerpo santísimo, cinco mil cuatrocientas y setenta y cinco. Que vergüenza padecería mi Dios, de verse desnudo. Que dolores tan intensos, siendo forzoso con tanto golpe repetido, herir muchas veces en una parte. A no ser así, no cabía en un cuerpo proporcionado cinco mil y más golpes. Que paciencia tan incontrastable, en ofensa tan frecuente, tan cruel, tan repetida? Contéplelo la alma fiel. Para discurrir en ello, pide el predicador gracia.” MORALES, G. de. *Penas de la mas inculpable inocencia, afrentas de la mas propia y venerable majestad Christo Dios ... : Prodigios al assombro de su padecer... : en veinte sermones para la Semana Santa...* . Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1653. pág. 161.

⁴⁰³ Para profundizar en el análisis del peso que tiene la afectividad en Granada y algunos de sus referentes más claros, véase: LÓPEZ-FE, C. “El lenguaje afectivo en las ‘Meditaciones de la Pasión’, de fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, págs. 207-230.

⁴⁰⁴ FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 198. MARTÍNEZ-BURGOS (2000), *op. cit.*, págs. 230.

⁴⁰⁵ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 60. (*Libro...*).

Ánima mía, ¿qué haces? Corazón mío, ¿qué piensas? Lengua mía, ¿cómo has enmudecido? ¿Cuál corazón no revienta? ¿Cuál dureza no se ablanda? ¿Qué ojos se pueden contener de lágrimas, teniendo delante de sí tal figura? Oh dulcísimo Salvador mío, cuando yo abro los ojos y miro este retablo tan doloroso que aquí se me pone delante, ¿cómo no se me parte el corazón de dolor? Veo esa delicadísima cabeza, de que tiemblan los poderes del cielo, traspasada con crueles espinas. Veo escupido y abofeteado ese divino rostro, escurecida la lumbre de esa frente clara, cegados con la lluvia de la sangre esos ojos serenos. Veo los hilos de sangre que gotean de la cabeza, y descienden por el rostro, y borran la hermosura de esa divina cara. [...] Y, después que así lo hubieras mirado, y deleitádate de ver una tan acabada figura, vuelve los ojos a mirarle tal cual aquí le ves: cubierto con aquella púrpura de escarnio, la caña por sceptro real en la mano, y aquella horrible diadema en la cabeza, y aquellos ojos mortales, y aquel rostro difunto, y aquella figura toda borrada con la sangre, y afeada con las salivas que por todo el rostro estaban tendidas. Míralo todo dentro y fuera: el corazón atravesado con dolores, el cuerpo lleno de llagas, desamparado de sus discípulos, perseguido de los judíos, escarnecido de los soldados y despreciado de los pontífice [...] Y no pienses esto como cosa ya pasada, sino como presente; no como dolor ajeno, sino como tuyo propio. A ti mismo te pon en lugar del que padece, y mira lo que sentirías si, en una parte tan sensible como en la cabeza, te hincasen muchas y agudas espinas, que penetrasen hasta los huesos.⁴⁰⁶

Ambos ejemplos muestran cómo la llamada constante al lector por parte del narrador y la idea de que éste último vea lo que está ocurriendo, quebranta los límites de los espacios narrativos. Emilio Orozco, uno de los primeros autores en rescatar esos valores de la literatura granadina, afirma que las llamadas al lector se hacen para introducirlo en la escena y para impulsar la composición de lugar, logrando, una efecto de inmediatez y proximidad.⁴⁰⁷

Asimismo, el tratamiento que se hace del rol de la Virgen como personaje puente entre el sufrimiento del Hijo y la reacción del fiel refuerza este principio de cercanía.⁴⁰⁸ El creyente no sólo siente empatía con Cristo, sino que también vive como suyo el dolor de la Virgen y se compenetra con sus sentimientos, se convierte en un modelo a seguir.

Pues cuando la Virgen lo tuvo en sus brazos, ¿qué lengua podrá explicar lo que sintió? ‘Oh ángeles de la paz, llorad con esta sagrada Virgen, llorad los cielos, llorad estrellas del cielo; y todas las criaturas del mundo acompañad el llanto de María’. Abrázase la madre con el cuerpo

⁴⁰⁶ *Ibid.*, págs. 78-79.

⁴⁰⁷ OROZCO (1963), *op. cit.*, págs. 445-451. (“La literatura...”).

⁴⁰⁸ Véase: SÁNCHEZ MESA MARTÍN, D. “Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la Imagen como elemento de persuasión.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 4, n° 7, 1991, págs. 167-185.

despedazado; apriétalo fuertemente en sus pechos – para esto solo le quedan fuerzas -, mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro, tíñese la cara de la madre con la sangre del hijo, y riégase la del hijo con las lágrimas de la madre.⁴⁰⁹

El fiel ve la escena, la siente y vive, desde la perspectiva de la Virgen, Cristo ya está muerto y no sufre más, pero el dolor se mantiene y se expresa en la figura de la Madre, el mismo sufrimiento que se pide al lector. La gran plasticidad del relato, la delicadeza en la descripción y la fuerza emotiva del pasaje apuntan a construir en el personaje de la Virgen María un ejemplo de coopadecimiento. No es extraño, entonces, que unas páginas atrás Granada le ceda la voz narrativa al propio Cristo para decir:

En ti está todo mi corazón, y dentro del tuyo tengo hecha mi morada, y mi vida toda depende de ti. Y pues tú, por espacio de nueve meses, tuviste mis entrañas por morada, ¿por qué no tendré yo estos tres días por morada las tuyas? Si ahí dentro me recibieres, ahí seré yo contigo crucificado, crucificada; y contigo sepultado, sepultada. Contigo beberé de la hiel y vinagre, y contigo penaré en la cruz, y contigo juntamente expiaré.⁴¹⁰

Son palabras dirigidas a la Virgen, pero que Granada utiliza con la intención de que el fiel se sienta identificado con la Madre y, por ende, entienda que su padecer es el mismo que el debe sentir.

Al trastocar los roles narrativos y romper los límites de la diégesis, se logra la experiencia de ‘presencialidad’, de vivencia de lo descrito. Lo que en Loyola era una semilla en potencia, en Granada adquiere cuerpo gracias a la expresión artística. La ‘composición de lugar’, tal cual la ideó Loyola, es el sustento teórico sobre el cual Granada construye sus *Meditaciones* y las puede literaturizar.⁴¹¹ Cabe recordar que el dominico también fue un gran predicador y que sus sermones bebieron constantemente de literatura devocional y viceversa. Así como ocurría en la predica de un sermón, Granada sabía que el éxito de su empresa consistía en el grado de emoción que generará

⁴⁰⁹ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 101. (*Libro...*).

⁴¹⁰ *Ibid.*, pág. 85.

⁴¹¹ Bajo esta misma idea, Carlos López-Fe afirma que existen dos recursos para lograr la plena participación del lector: “1. Llamada a la participación activa de toda la persona. 2. Implicación de la afectividad propiamente dicha: Mediante el estímulo de la imaginación y mediante el estímulo directo del sentimiento.” Bajo este esquema, la presencia del sistema ignaciano sería evidente. En mi opinión, y como ya mencioné, la imaginación del lector es algo importante para lograr los efectos de afectividad, pero en Granada lo primordial es las posibilidades que le brindan ciertos recursos literarios como la *hipotiposis* para despertar emoción en el fiel. LÓPEZ-FE (1993), *op. cit.*, pág. 215.

en los fieles, pues éste iba directamente relacionado con el despertar de la devoción.⁴¹² Por otro lado, la plasticidad de su escritura nace de un convivir constante con imágenes devocionales y meditar con ellas. Es sabido que el dominico oraba siguiendo el modelo jesuita y seguramente realizó en muchas ocasiones los *Ejercicios* ayudándose de pinturas o pequeñas estampas.⁴¹³

Muchos autores han llamado la atención sobre las relaciones que existen entre pinturas y esculturas de la segunda mitad del siglo XVI y el XVII con la obra de Granada. Creo que actualmente es algo innegable, ya que al leer el *Libro de la oración y meditación* o *El manual de oraciones y espirituales ejercicios* y tener un conocimiento de la cultura visual española de dicho periodo, se puede notar inmediatamente el grado de influencia.⁴¹⁴ Sin embargo, estos autores se han quedado en el análisis de contenidos y no han profundizado en el papel que juega el receptor como agente fundamental que condiciona la producción artística. Al centrar la atención en lo que se busca despertar en

⁴¹² Luis Muñoz, biógrafo de Granada, cuenta que en sus prédicas los espectadores no podían contener las lágrimas y la emoción, ya que era tal la calidad y eficacia de sus palabras que era imposible no romper en llanto. “Siendo Prior de Escala-Celi bajaba de aquella soledad a predicar a Córdoba. Un Viernes Santo subió al púlpito con un misal en la mano (fue costumbre en la primitiva Iglesia); abrióle a vista de una gran multitud que se oprimía; leyó sólo el título del Evangelio que dice: *Passio Domini nostri Jesu Christi*. Dilatóse largamente en explicar lo que significa el nombre Pasión, y cuando llegó a decir que la Pasión era de Nuestro Señor Jesucristo, ponderó esto con tanta fuerza de elocuencia, con tan vivas ponderaciones y afectos, con tanto sentimiento y ternura, que causó una gran conmoción en los oyentes; y fueron tantos los gemidos y los llantos, que no le dieron lugar a proseguir el sermón y se hubo de bajar del púlpito; quedó la gente tan movida a compasión y devoción, que se miraban atónitos, sin poder hablar palabra, lleno de espanto y admiración.” MUÑOZ, L. *Vida y virtudes del V.P.M. Fray Luis de Granada del Sagrado Orden de Predicadores*. Madrid: En la imprenta de María de Quiñones, 1639, fol. 56.

⁴¹³ “Contaba la compostura de su celda, o la pobreza compuesta de dos grandes Cruces en las paredes, dos tablas de pintura, una de nuestra Señora otra del Descendimiento de la Cruz, y algunas estampas de papel de Santos y Misterios, con quien tenía particular devoción, fijas en la pared, dados de verde los márgenes, porque como era casi ciego los pudiese ver, y paseándose por la celda los andaba mirando y contemplando, y hablando con ellos amorosa y tiernamente. *Ibid.*, fol. 91.

⁴¹⁴ Tal vez el primero en remarcar esta relación con claridad compositiva y otorgando ejemplos concretos es Emilio Orozco. En muchos de sus escritos demuestra que la obra de Granada estuvo influida e influyó en las composiciones de pintores y escultores. Habla por ejemplo del ascetismo de Sánchez Cotán y cómo éste se ve reflejado en sus bodegones. Otro trabajo que vale la pena resaltar es “Literatura y plástica en fray Luis de Granada” de Domingo Sánchez Mesa Martín. En este artículo, el autor destaca las similitudes en el tratamiento de los temas devocionales entre Granada y los artistas contemporáneos y de todo el siglo XVII. Para este estudioso, una de las claves de la relación radica en la actitud de los personajes representados, ya que sus miradas y gestos llaman al espectador a crear un contacto directo, al igual que ocurre en la escritura de Granada con las estrategias narrativas ya mencionadas. SÁNCHEZ MESA MARTÍN, D. “Literatura y plástica en fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO (1993), *op. cit.*, págs. 135-146. Son muchos los trabajos en los que Orozco toca el tema, véase, sobre todo: OROZCO (1963), *op. cit.*, (“Devoción...”). ---. (1963), *op. cit.*, (“La literatura...”). --- (1977), *op. cit.* Para la relación con las pinturas de Sánchez Cotán: ---. “Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán.” En *Goya*, nº 1, 1954, págs. 19-28.

Véase también: PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. “El libro de la oración de Fray Luis de Granada y los judíos de Modéjar.” En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 8, nº 15, 1999, págs. 215-246.

el lector, el involucramiento que éste tiene dentro de la obra y los objetivos doctrinales, se puede vislumbrar que tanto Granada como Loyola están construyendo su espiritualidad a partir de los efectos de recepción que pueden llegar a tener las manifestaciones artísticas. Como mostraré más adelante, este principio se repetirá tanto en la oratoria sagrada como en la literatura artística, demostrando que su estudio es necesario para comprender la naturaleza de la pintura devocional española del siglo XVII. Pero antes de entrar al análisis de estas fuentes, es necesario detenerse en el estudio de la obra mística de Santa Teresa de Jesús. La carmelitana será quien otorgue al sistema espiritual que he venido esbozando la estructura más completa y sólida, pues conjuga camino ascético y experiencia mística.

3.1.4. A la conquista de Dios. La espiritualidad de Santa Teresa de Jesús.

La mística del Recogimiento que nació a principios del siglo XVI y que en la figura de Francisco de Osuna vio a su gran codificador, alcanzó su cúspide en la plasmación literaria de la experiencia mística de Santa Teresa de Jesús. Varios aspectos debieron confluír para que la carmelita lograra publicar una obra que no dejaba de ser sospechosa ante los ojos de muchos, más cuando unos años atrás se había condenado a escritores de la calidad de Granada por introducir a los fieles en el camino de la oración individual. A esto hay que añadir el hecho de que fuese una mujer y además de familia conversa, lo que empeoraba sus posibilidades de aceptación.⁴¹⁵ Más allá del apoyo que tuvo la Santa por parte de ciertas personalidades influyentes y de la enorme admiración que sintieron algunos grupos religiosos, sobre todo los jesuitas, por su vivencia espiritual, considero que el enorme éxito de su obra se debió a su integración a la nueva religiosidad que se empezaba a forjar en el territorio hispánico después de Trento.

La vida y obra de la Santa enlazaba dos principios básicos de la espiritualidad contrarreformista: la reforma de las órdenes religiosas basada en un retorno a los orígenes, y la posibilidad de que el fiel conjugará la piedad individual con el sistema

⁴¹⁵ Sobre la vida y obra de la Santa en relación con su tiempo: EGIDO LÓPEZ, T. *Perfil histórico de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2009.

ceremonial mediatizado por la autoridad eclesial. Bajo este esquema, la experiencia mística, tal cual la explicaba Santa Teresa, logró ser aceptada cabalmente dentro de la religiosidad contrarreformista y se convirtió en un modelo de santidad a seguir.⁴¹⁶ Todo lo anterior confirma la idea de que los vencedores en la disputa religiosa de mediados del siglo XVI, son los autores espirituales que defendían la oración individual y los beneficios del camino místico, aspecto que, por otro lado, permite vislumbrar la continuidad de un proceso que comienza a finales de la Edad Media con la asimilación de la ‘devotio moderna’ y termina a mediados del siglo XVII con la sistematización total del programa de la Reforma católica.⁴¹⁷

Actualmente es innegable la importancia que tienen las páginas escritas por la Santa dentro de la historia de la literatura española y universal, ya que junto a la obra poética de San Juan de la Cruz, constituye la elaboración más acabada y profunda de la literatura mística, es decir, de la expresión estética de un fenómeno inefable: el contacto con la divinidad. Obviamente, este hecho ha significado que exista una enorme cantidad de estudios e interpretaciones de los libros teresianos, de su vida y de su teología mística. Mi intención en este apartado es ligar la obra de la Santa al desarrollo histórico de la espiritualidad española que he venido trazando, y su relación con las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII. Al igual que he hecho con los dos autores anteriores, pretendo interpretar y analizar los aspectos literarios a la luz de una teoría de lo visual que creo es clara en los tres escritores y que determina la pintura devocional posterior. En el caso de Santa Teresa existe una enorme ventaja: sus libros tienen un componente autobiográfico y, por ende, otorgan una visión histórica más precisa del papel de la pintura dentro de la nueva espiritualidad. Para lograr este fin, me detendré en el estudio de tres obras de la carmelita: *El libro de la vida*, *Castillo interior (Las moradas)* y *Camino de perfección*. Estos libros son un excelente ejemplo de la escritura de la Santa y de las partes que componen toda su literatura: aspecto biográfico, material teológico y componente

⁴¹⁶ Véase: KAMEN, H. “Santa Teresa y la Contrarreforma.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 581-607, págs. 287-296.

⁴¹⁷ Como afirma Santiago Sebastián López: “Los místicos españoles representan, como lo ha escrito Hatzfield, lo que se ha llamado el misticismo clásico, pues a impulsos de una honda piedad subjetiva son los continuadores de la *devotio moderna* de Kempis y Gerson, y por ello los precursores y defensores de la reforma que supuso el Concilio de Trento. Así, la Contrarreforma no hizo sino fomentar la espiritualidad en el sentido de la mística nuestra, hasta el extremo de ‘españolizar’ la Iglesia postridentina.” SEBASTIÁN LÓPEZ (1989), *op. cit.*, pág. 62.

didáctico. Además, son el mejor testimonio del significado de la teología mística teresiana y desarrollan, desordenadamente, una teoría de la imagen religiosa que trataré de entresacar para dotarla de un cuerpo coherente.

3.1.4.1. Mujer y conversa

De *El libro de la vida* se pueden descubrir los datos más relevantes de la formación religiosa de la Santa. Estos se deben interpretar bajo el filtro de su mirada e intenciones y, por consiguiente, es importante reconocer que el lector se enfrenta, ante todo, a una reconstrucción literaria de unos hechos. Las implicaciones de esto dentro de un estudio histórico son claras, no se puede leer *El libro de la vida* como un testimonio infalible y tampoco como un mero relato autobiográfico. Como afirma Enrique Llamas, el libro es “en el fondo y en su núcleo, una enseñanza doctrinal, un compendio de vida espiritual y de adoctrinamiento en la práctica de la oración mental.”⁴¹⁸. Siguiendo estas palabras, cabe resaltar que el principio didáctico se fundamenta sobre la base de la experiencia individual y que ésta siempre está detrás de la enseñanza, lo que no supone que la experiencia no haya estado manipulada en el momento de la escritura. Sin embargo, estas trabas históricas enriquecen el aspecto netamente literario: la creación de una voz expresiva sumamente auténtica y original dentro de la literatura espiritual. Se puede afirmar, incluso, que sin quererlo, la obra teresiana logra legitimar socialmente una expresión históricamente reprimida, la de la mujer.⁴¹⁹

⁴¹⁸ LLAMAS, E. “Libro de la Vida.” En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, pág. 352.

⁴¹⁹ Resulta interesante pensar que la carmelitana no sólo se enfrentaba a un sistema institucional de coerción como lo era la Inquisición, sino que luchaba en contra de una ordenanza cultural de fuerte arraigo histórico. Esto no quiere decir que exista una especie de profeminismo en la obra de la Santa. Era una persona de su tiempo y seguramente compartía los mismos juicios que el resto de la sociedad; sin embargo, sí era consciente de sus limitaciones y supo cómo superarlos. También es cierto que el hecho de que no exista una defensa de la mujer en su obra, ni siquiera una intención, no reduce el gran logro de otorgar una voz a la feminidad dentro de un contexto de producción cultural restringido al hombre. Es interesante ver, por ejemplo, estas palabras de Melchor Cano y pensar que son reflejo de una concepción general sobre el papel de la mujer dentro de las dinámicas sociales y, en consecuencia, religiosas: “Sin letras, ni humana erudición, ni magisterio, guiados por el Espíritu Santo, se prometían luz para entender, como si Dios les hubiese abierto a ellos, como a los apóstoles, el sentido de entender la Sagrada Escritura. [...] Era expuesta a mujercillas a puerta cerrada. Más aún, la exponía también mujeres.” (CANO (1871), *op. cit.*, pág. 577). Después de su lectura sorprende aún más la aceptación social que tuvo la obra de Santa Teresa. Para profundizar en el tema, véase: DENEUVILLE, D. *Santa Teresa de Jesús y la mujer*.

Hay dos aspectos que permiten entender la creación de la voz narrativa teresiana y su posibilidad de éxito: la intervención divina y el didacticismo. El primer elemento se debe interpretar siguiendo una línea de desarrollo narrativa, la cual contiene una serie de estrategias que se evidencian a lo largo del proceso de escritura. Durante los primeros tres capítulos del *Libro de la Vida*, la Santa se detiene en contar sus primeros años de existencia. Afirma que fue una pecadora y que estuvo desviada del camino de Jesús, hecho que la llevó a sentir un gran temor por Dios, pues recibió castigos por sus pecados, básicamente enfermedades.⁴²⁰ Este verse como pecadora será una constante que nunca abandonará su relato, incluso en los momentos en donde recibe gracias constantes por parte de Dios.⁴²¹ Siguiendo esta dirección de autorecriminación, y posteriormente a su decisión de convertirse en monja y servir a Dios, la Santa empieza a tener sus ‘arrebatos’ y visiones. Estos hechos los narra de una manera muy ambigua, pues piensa que no son del todo buenos y que detrás de sus experiencias está la acción del Diablo. Su narración se llena de inseguridad y debilidad, manifiesta claramente que eran momentos de dudas, y que su condición de mujer y pecadora la llenaba de temores.⁴²²

Es precisamente en el momento más crítico de su relato, cuando da un giro que le permite legitimar su experiencia. Lo genial del asunto, literariamente hablando, es que lo hace por medio de una reflexión sobre el propio acto de escribir. Para lograr este fin incluirá diversas voces de autoridad que no sólo interpretan sus visiones y ‘éxtasis’

Barcelona: Herder, 1966. Asimismo, para un estudio general sobre la condición de la mujer en la Europa del momento que ayuda a valorar la obra de Santa Teresa: VIGIL, M.D. *La vida de las mujeres en los s. XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

⁴²⁰ Durante los capítulos III al VI, la enfermedad es un eje que atraviesa la vida de la Santa. Es visto como una prueba de fe, pero también como un castigo por las vanidades. Es, asimismo, el primer contacto con el sufrimiento de Cristo, aspecto que cobrará gran sentido cuando explica los estados místicos más avanzado. DE JESÚS, T. *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, 2009, págs. 129-169.

⁴²¹ “Diérame gran consuelo, mas no han querido, antes atándome mucho en este caso; y por esto pido, por amor del Señor, tenga delante de los ojos quien este discurso de mi vida leyere, que ha sido tan ruin, y que no ha hallado santo de los que se tornaron a Dios con quien me consolar. Porque considero que, después que el Señor los llamaba, no le tornaban a ofender: yo no sólo tornaba a ser peor, sino que parece traía a resistir las mercedes de Su Majestad...” *Ibid.*, pág. 117.

⁴²² “Hízome mucho daño no saber yo que era posible ver nada si no era con los ojos del cuerpo, y el demonio, que me ayudó a que lo creyese así y hacerme entender que era imposible, y que se me había antojado, y que podía ser el demonio y otras cosas de esta suerte, puesto que siempre me quedaba un parecerme era Dios y no era antojo; más, como no era a mi gusto yo me hacía a mi misma desmentir; y yo, como no lo osé tratar con nadie, y tornó después a hacer gran importunación, asegurándome que no era mal ver persona semejante, ni perdía honra, ante que la ganaba, torné a la mesma conversación, y aun en otros tiempos a otras, porque fue muchos años los que tomaba esta recreación pestilencial...”. *Ibid.*, pág. 160.

como verdaderos, sino que sustentan su espiritualidad dentro de un marco de ortodoxia acorde con las directrices de la Reforma Católica y le sugieren que escriba lo que le ocurre. Las principales figuras que sostienen y validan su religiosidad son sus confesores, entre los que sobresalen los jesuitas.⁴²³ También es importante mencionar que la Santa no escatima elogios a ciertas obras de literatura espiritual que codifican sistemas místicos de oración individual, afirmando que fueron parte de su formación como religiosa.⁴²⁴ Ahora bien, ¿en dónde se encuentra la reflexión sobre el acto de escritura?

En primer lugar, se debe entender que las voces de autoridad, los confesores, son los primero receptores de una narración que en su estado primigenio fue oral. En este sentido, con sus consejos y peticiones son los encargados de dotar de carácter escrito las experiencias místicas de la monja. Esto no quiere decir que el *Libro* no evidencie una intención por parte de la autora de escribir, pero ella quiere ser clara en que la decisión,

⁴²³ Entre los confesores jesuitas más importantes, cabe mencionar a Diego de Cetina, Baltazar Álvarez, Juan de Prádanos y Rodrigo Álvarez. También fundamental recordar que San Francisco de Borja fue su consejero.

⁴²⁴ En el *Libro de la vida* no hay una referencia directa a fray Luis de Granada o a San Ignacio de Loyola, si la hay a Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo. Sin embargo, es sabido, por otros de sus libros, que recomendaba la lectura de la obra de Granada a sus monjas y afirmaba que debía estar en los conventos reformados, incluso lo hacía antes de que el Concilio de Trento y Pio IV eliminasen la censura del dominico. “Tenga cuenta la priora con que haya buenos libros, en especial *Cartujanos, Flos Sanctorum, Contentus Mundi, Oratorio de Religiosos, Cartujanos, Flos Sanctorum, Contentus Mundi, Oratorio de Religiosos*, los de fray Luis de Granada, y del Padre fray Pedro de Alcántara, porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma, como el comer para el cuerpo. (véase: DE JESÚS, T. “Constituciones que la Madre Teresa de Jesús dio a las Carmelitas Descalzas.” En *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974, pág. 674). Por otro lado, en el *Camino de perfección*, sobre todo en el capítulo 21 que trata sobre la lucha entre teólogos ortodoxos y teólogos místico, hay referencias implícitas a Granada y lo provechoso de su aprobación para el estado espiritual del pueblo. (véase: DE JESÚS, T. “Camino de Perfección.” En *Ibid*, págs. 334-337) Finalmente, existe una carta escrita por la Santa y dirigida a Granada en donde se puede ver el inmenso aprecio que sentía por él, y cómo era para ella un maestro de espiritualidad. Dice: “De las muchas personas que aman en el Señor a vuestra Paternidad, por haber escrito tan santa y provechosa doctrina, y dan gracias a su Majestad por haberle dando a vuestra Paternidad para tan grande y universal bien de las alma, soy yo una.” (DE JESÚS, S. “Carta LXXXIX.” En *Ibid.*, pág. 836). Para profundizar en el tema, véase: RICO SECO, A. “Fray Luis de Granada, maestro predilecto de Santa Teresa.” En *Ciencia Tomista*, vol. 213, 1986, págs. 85-107. BORRIELLO, L. “Fra Luigi di Granada e Santa Teresa d’Avila.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (1993), *op. cit.*, págs. 157-172, vol. II.

Con respecto a Loyola, cuando se refiere a los jesuitas se nota el gran aprecio que les tiene y la permanente influencia que ejercen en su espiritualidad. Sin duda, es el ala jesuita adepta a la teología mística la que estima. En el *Libro de la vida* afirma, por ejemplo: “Más como Su Majestad quería ya darme luz para que no le ofendiese ya y conociese lo mucho que le debía, creció de suerte este miedo, que me hizo buscar con diligencia personas espirituales con quien tratar, que ya tenía noticia de algunos, porque habían venido aquí los de la Compañía de Jesús, a quien yo, sin conocer a ninguno, era muy aficionada, de sólo saber el modo que llevan de vida y oración.” DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 295.

el impulso, no fue tomado por sí misma.⁴²⁵ Esta es una de las razones principales por las que desarrolla un estilo literario muy particular, en donde no encontramos una cuidada y pulida escritura sino una narración de tipo oral.⁴²⁶ Es claro que la razón de este estilo tosco y algo ingenuo no se debe a una imposibilidad de la carmelita por escribir de manera “correcta”, pues desde pequeña fue una lectora asidua y si bien no tenía formación universitaria estaba lejos de ser una ignorante, como continuamente quiere mostrar.⁴²⁷ Lo interesante de la forma coloquial de su escritura radica en que hace de los lectores unos oyentes, nos ubica en el plano de los confesores. Es así como logra dos objetivos: representarse como una persona con un nivel de educación inferior que mantiene el status quo de la jerarquización social y legitimar su escritura a partir de la evidencia de que su pluma cuenta lo mismo que ya había referido a sus confesores.⁴²⁸

La complejidad de la obra teresiana muestra que estas estrategias tienen más de una intención. En mi opinión, es acertado ver en el modelo narrativo del *Libro de la vida* una de las primeras manifestaciones de la conquista de la individualidad en la literatura española.⁴²⁹ Sin embargo, no deja de ser inquietante que su forma de lograrlo sea por

⁴²⁵ Ya en la primera frase del prólogo, afirma: “Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida. [...] Sea bendito por siempre, que tanto me esperó, a quien con todo mi corazón suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan...”. Y en el epílogo: “Yo he hecho lo que vuestra merced me mandó en alargarme, a condición de vuestra merced haga lo que me prometió de romper lo que mal le pareciere.” DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 118-119 y 482.

⁴²⁶ Al referirse al estilo literario, Emilio Orozco afirma: “En la Santa culmina esa literatura, en cuanto a la expresión de una propia experiencia mística de forma original y personal, partiendo precisamente de una humilde postura antiliteraria de escritora que incluso disimula su saber y que huyendo de tecnicismos – salvo algún término habitual de sus lecturas – y de elegancias de estilo, escribe porque se lo mandan y se lo piden – pero también por sentir obedecer a una íntima e incontenible necesidad de expresión y comunicación y a una inspiración sobrenatural – con la principal preocupación de hacerse entender como si estuviese hablando. [...] Con poderoso instinto artístico crea un estilo literario partiendo de una actitud que quiere ser antiliteraria.” OROZCO, E. *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*. Granada :Diputación provincial, 1987, págs. 14-15. Para un estudio sobre el estilo coloquial, véase: MANCINI, G. “Tradición y originalidad en el lenguaje coloquial teresiano.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 479-493.

⁴²⁷ Además de lo ya dicho sobre la influencia de Granada, Loyola y Osuna, para un estudio de carácter general sobre las influencias literarias y espirituales de Santa Teresa, véase el capítulo “Formación literaria” de: CHICHARRO, D. “Introducción.” En DE JESÚS (2009), *op. cit.*, págs. 33-53. Hay una bibliografía muy completa sobre el tema.

⁴²⁸ Al respecto, véase: EGIDO, A. “Los prólogos teresianos y la ‘Santa Ignorancia’.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 581-607.

⁴²⁹ Habría que añadir otra obra española fundadora de la modernidad literaria que también logra conquistar la voz del ‘yo’: *Lazarillo de Tormes*. Posteriormente, y de una manera más compleja, se podrá ver como el *Quijote* de Cervantes también construye su modernidad bajo un esquema similar de individualización.

medio de la anulación de la propia individualidad. No satisfecha con ceder la decisión de escritura a sus confesores, afirma reiteradamente que no escribe por voluntad propia sino porque Dios está detrás de todas sus acciones. Determina, en consecuencia, que el motor de su proyecto se mueve gracias a la aprobación de una voz de autoridad inquebrantable, Dios.⁴³⁰ Esto cobrará mayor fuerza en *Las Moradas y Camino de Perfección*, pues es lo que sostiene la idea de que una experiencia mística que por definición es inefable, pueda ser detallada y explicada de una manera sistemática utilizando el lenguaje.⁴³¹ Al final, el propio acto de escritura se convierte en parte de la experiencia mística, ya que es Dios quien le otorga a la Santa la posibilidad y gracia para plasmar literariamente el ‘matrimonio espiritual’. La escritora parece ser, entonces, un medio, una vía que permite comunicar un mensaje sublime ajeno a sus posibilidades. Pero, este fundamento teológico, si se quiere, no suprime el gran logro literario: como lectores somos partícipes del proceso en el cual el lenguaje adquiere un cuerpo coherente para expresar una experiencia de vida, demostrando, así, que la autora consiguió conquistar la voz en primera persona.⁴³² Esta es uno de las características que hace sumamente moderna la obra teresiana dentro del corpus de la literatura espiritual. Antes de ella, ningún autor había podido encontrar el modo de relacionar de una forma

⁴³⁰ Guillermo Serés ha explicado como esta voluntad o autoridad divina se ve reflejada en el manejo del concepto de ‘merced’: “La obra de la carmelita tiene una palabra y concepto clave: ‘merced’. Le da el significado de don de Dios y la explica de forma autobiográfica, como un hecho de experiencia. [...] Está muy bien recibido que Santa Teresa alberga como pocas la ‘merced’ de saber declarar y explicar las mercedes místicas y el afán de hacerlo.” SERÉS (2003), *op. cit.*, pág. 141.

⁴³¹ En el *Libro de la vida* estas referencias pueden ser un poco implícitas. Es, sin duda, en *Las moradas* donde el protagonismo de Dios, la voluntad divina, será fundamental dentro del desarrollo del proceso de escritura. De hecho, al entrar en las últimas cuatro moradas, o niveles de oración, la autora le cede reiteradamente la voz a Dios o al Espíritu Santo. En una especie de pérdida de facultades para poder narrar lo que le ocurre, recurre a esta estrategia para mostrar que la voz que cuenta lo que le ocurre no es la de ella y, más importante aún, no depende de ella. Véase, sobre todo, el capítulo I de las “Cuartas Moradas”. DE JESÚS, T. “Castillo interior o Las moradas.” En *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974, págs. 404 y ss.

⁴³² En palabras de Juan Antonio Marcos: “Junto a la continuidad con una tradición que enlaza con la literatura espiritual del momento, hay una ruptura de base que *desautomatiza* la escritura, que *trastorna la retórica*, originando un discurso que, en su globalidad, puede ser calificado como fenomenológico, existencial y pragmático. Porque son estas tres las lecturas o interpretaciones que, de una manera decisiva, contribuyen a subrayar la actualidad de los escritos teresianos. [...] La lectura o interpretación *existencial* surge de la centralidad que, en el mundo literario teresiano, ha adquirido el ‘yo’ y su experiencia. Frente a la teología especulativa, de corte tomista, se alza ahora una literatura espiritual que hunde sus raíces en las vivencias del individuo, en la experiencia inmediata de la existencia propia. Estamos en pleno Renacimiento, y ahora toda es a la medida del hombre: *Yo lo sé muy bien por experiencia*, repetirá incansablemente Teresa. La continua presencia del ‘yo’ hace que su discurso se construya como una constelación que la acompaña siempre, girando a su alrededor. Surge así la subjetivación o presencia de la autora en su discurso.” MARCOS, J.A. “La prosa teresiana: lengua y literatura.” En BARRIENTOS (2002), *op. cit.*, pág. 288. Sobre un estudio específico del tema, véase: VILANOVA, A. “El yo narrativo en el *Libro de la vida*.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 1058-1076.

tan íntima la vivencia personal con la expresión literaria. Es cierto que en fray Luis de Granada se puede ver a un escritor de gran sutileza y excelso manejo del lenguaje, pero la sinceridad y naturalidad que se siente al leer *El libro de la vida* es algo nunca antes explorado y que tampoco se pudo llegar a superar.⁴³³

Es muy factible que de no existir todo este entramado de legitimizaciones, la obra escrita de Santa Teresa no hubiese sobrevivido y ella hubiese sido tachada de hereje como le pasó a tantas otras.⁴³⁴ El hecho de ser mujer no fue en su caso un obstáculo de escritura, por el contrario, fue lo que le permitió explotar al máximo el juego de máscaras y simulaciones típico de la época.⁴³⁵ La falsa modestia, esa cualidad retórica tan común en los escritores españoles de los siglos XVI y XVII, no es un aspecto más de la obra teresiana, es el eje sobre el cual se permite contar y describir las particularidades de su vida y construir un sistema de teología mística que caló profundamente en el sentir religioso del pueblo católico.

En segundo lugar, el didacticismo es el otro aspecto que ayuda a comprender la creación de esta particular voz narrativa. Como ya mencioné, en *El libro de la vida* la Santa hace referencia constante sobre quién o quiénes son los receptores de sus mensajes. La idea de que el libro está escrito para que sus confesores lo lean es un primer círculo de interpretación o, mejor, la fachada que pone la autora. A medida que la narración en el libro avanza, se empieza a suprimir el carácter autobiográfico para entrar en un auténtico tratado de oración. El tono confesional se abandona y la voz narrativa adquiere una cualidad didáctica.⁴³⁶ La intención adoctrinadora es evidente y la

⁴³³ Para autores como Hatzfeld, Cilveti u Orozco, es en este punto donde reside la genialidad de la Santa como escritora y la razón por la cual la ubican en la cúspide de la mística occidental. Y es que si se piensa que el gran logro de la obra teresiana es describir el fenómeno místico, es indudable que el contacto natural y certero con el lector es un aspecto central para alcanzarlo. HATZFELD (1968), *op. cit.*, págs. 212-287. CILVETI (1974), *op. cit.*, págs. 202-215. OROZCO (1987), *op. cit.*, págs. 14-18.

⁴³⁴ Unos de los casos más famosos son las de las 'alumbradas' María de Cazalla e Isabel de la Cruz. Véase: BATAILLON (1986), *op. cit.*, págs. 471-475. Milhou-Roudié, A. "Hétérodoxie et condition féminine: le cas de María de Cazalla". En REDONDO, A (ed.). *Images de la femme dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, Colloque du C.R.E.S., sept.-oct. 1992*. París: Publications de la Sorbonne, 1994, págs. 269-78.

⁴³⁵ Como ha hecho notar Orozco, la cultura española de la época era sumamente teatral y las manifestaciones artísticas como las dinámicas sociales se teatralizaron. Véase: OROZCO (1969), *op. cit.*

⁴³⁶ Del capítulo XI al XXI, se puede afirmar que el *Libro de la Vida* es esencialmente un tratado de oración. En estos apartados, la autora se detiene en la explicación de cuatro grados de oración. Las reminiscencias a Granda, Loyola, Osuna o Laredo son claras. El tono didáctico de puede observar en las siguientes palabras: - "Pues, tornando a lo que decía, ponémos a pensar un paso de la Pasión (digamos el de cuando estaba el Señor en la columna), anda el entendimiento buscando las causas que allí dan a entender los dolores grandes y pena que Su Majestad tenía en aquella soledad y otras muchas cosas, que

experiencia vital se convierte en una herramienta más para cumplir con este objetivo. En este sentido, es claro que los verdaderos receptores de la obra no pueden ser los confesores. Entonces, ¿a quiénes está dirigido realmente *El libro de la vida*?

La respuesta a esta pregunta se encuentra en las otras obras místicas de carácter didáctico, sobre todo en *Camino de Perfección*. En este tratado de oración, Santa Teresa especifica que se dirige a las monjas de su convento. Esto lleva a pensar que tanto en el *Libro de la Vida* como en *Moradas*, las principales destinatarias también son las mismas monjas. La importancia de este hecho radica en dos puntos. En primer lugar, si se sigue la idea de que Santa Teresa usa constantemente máscaras para esconder sus verdaderas intenciones, cabría preguntarse si su propósito realmente es limitar su obra a un pequeño grupo de lectores. Pienso que una vez más la escritora está usando una estrategia para poder validar y hacer circular su obra. Al lector desprevenido que lea estos tratados espirituales, le parecerá normal que las monjas de un convento sean guiadas por su maestra y Madre superior. En este sentido, la escritura de los libros no implica ningún peligro dentro de la ortodoxia y son válidos en tanto enseñan a unas personas particulares el camino espiritual que deben seguir en su diario vivir.

El didactismo, entonces, es otra máscara de la voz narrativa que permite superar ciertas barreras producidas por su condición. El usar a sus monjas como pantalla, significó la mejor herramienta para poder llegar a un público mucho más amplio, aspecto que permite interpretar correctamente las intenciones y objetivos de la escritora.⁴³⁷ Los tres libros referidos, junto con *Conceptos de amor de Dios*, son, ante todo, tratados espirituales que esbozan una teología mística y que pretenden, por consiguiente, inculcar en el pueblo una espiritualidad basada en los beneficios de la oración individual.⁴³⁸ Este era, sin duda, el mismo objetivo buscado por Francisco de Osuna, San Ignacio de Loyola y fray Luis de Granada. En esta empresa, los tres se vieron

si el entendimiento es obrador podrá sacar de aquí, ¡u que si es letrado!... Es el modo de oración en que han de comenzar y demediar ya acabar todos, y muy excelente y seguro camino hasta que el Señor los lleve a otras cosas sobrenaturales.” DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 212.

⁴³⁷ Según Emilio Orozco también se debe incluir a Dios como posible receptor. Es factible que sea cierto, pero es una interpretación ligada a una mirada un tanto medieval de la literatura teresiana que creo se escapa de esa modernidad patente de su literatura. OROZCO (1987), *op. cit.*, pág. 54.

⁴³⁸ Sobre el modelo de oración teresiana en relación con la historia de la oración en el siglo XVI, véase: ÁLVAREZ, T. “Santa Teresa e i movimenti spiritali del suo tempo.” En *Santa Teresa, maestra di orazione*. Roma: Teresianum, 1963, págs. 7-54. DE PABLO MAROTO, D. *Dinámica de la oración. Acercamiento del orante moderno a santa Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1973.

fuertemente atacados por los mecanismos de control y tachados, en ciertos periodos de sus vidas, de herejes. Sorprende, entonces, la forma en que Santa Teresa supera sus limitaciones sociales y logra fundar una obra que no sólo sobrevivió a los juicios ortodoxos, sino que se convirtió en parte medular de la institucionalidad católica.⁴³⁹

En segundo término, el otro punto que vale la pena rescatar de la utilización de sus monjas como destinatarias, es el hecho de que reflexiona sobre cuál debe ser el papel jugado por el receptor al enfrentarse a una obra de carácter estético. Por un lado, el fondo didáctico exige cierta disposición práctica ante el mensaje que se recibe; pero, lo que realmente está buscando es a un lector que sea capaz de encontrar distintos niveles semánticos, que escrute el lenguaje para hallar varios significados. Por este motivo, es notorio que detrás del coloquialismo que descubre cierto ‘realismo’ literario, se esconden una serie de mensajes doctrinales que el receptor debe ser capaz de elucidar. Una vez más, se puede ver el juego de máscaras que evidencia una multiplicidad semántica que se repetirá posteriormente en muchas de las obras maestras de la literatura del siglo XVII.

Cabe mencionar la existencia de una segunda complicación con la que supo lidiar la escritora carmelita. Durante muchos años pasó por desapercibido un hecho que la Santa supo ocultar con gran maestría: su condición de conversa.⁴⁴⁰ Es claro que de haberse sabido en su tiempo esta situación, las dificultades para realizar tanto su obra escrita como la reforma del Carmelo y las fundaciones de sus conventos, hubiesen sido unas misiones espinosas. No obstante, lo interesante del hecho radica en que hay una serie de elementos constitutivos de la obra teresiana que permiten entrever una defensa a los

⁴³⁹ Es importante aclarar que Santa Teresa también tuvo problemas con la Inquisición, ya que fue denunciada en varias ocasiones. El *Libro de la vida* fue una de las obras que más sospechas despertó. No obstante, nunca hubo una persecución sistematizada y tampoco una condena o censura. Las acusaciones se quedaron en simples denuncias típicas de la época que la Inquisición nunca aceptó, pues siempre actuó a favor de la Santa. Antes de ser publicados por fray Luis de León por encargo del Consejo Real, los manuscritos de las obras ya gozaban de un gran prestigio. Vale la pena recordar que Felipe II quiso que en la biblioteca del Escorial hubiese una edición de la obra. Para tener una idea clara de cuáles eran las acusaciones y cómo la Santa respondió a ellas, véase las *Cuentas de conciencia* 53° y 54°. (DE JESÚS, T. “Cuentas de conciencia.” En *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962, págs. 454-462. Son documentos valiosísimos para entender la posición doctrinal de la carmelita y tener una panorámica general del estado espiritual conflictivo y no bien determinado que todavía se vivía en la época. Para profundizar en el tema, véase: LLAMAS, E. *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. Madrid: CSIC, 1972.

⁴⁴⁰ Véase: MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. “Santa Teresa y el Linaje.” En *Espiritualidad y literatura en el Siglo XVI*. Madrid: Alfaguara, 1968, págs. 141-205. ALCALÁ, A. “El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro.” En *Manuscrits: revista d’història moderna*, nº 10, 1992, págs. 91-118.

conversos. Me refiero, básicamente, a una profunda reflexión sobre la oración como un acto de destino universal y unificador. La influencia de Osuna es notoria y lo hace notar cuando afirma que leyó el *Tercer abecedario*, sin importarle que parte de la obra del franciscano había sido censurada.⁴⁴¹ Al igual que este autor, Teresa de Ávila no solamente cree en la inclusión al catolicísimo de todo aquel que sinceramente lo sea, sino que considera que el futuro de la Iglesia está en el carácter universal del beneficio de Dios y en la posibilidad de que todas las personas, sin importar su condición, puedan recibir correctamente el mensaje cristiano.⁴⁴² En este sentido, la lucha de la Iglesia Católica en contra del protestantismo, o demás infieles, consiste en su universalización.

Los dos puntos que he ido esbozando con respecto a la construcción de una voz femenina en primera persona, tienen gran incidencia en la teoría de la imagen sagrada que elabora Santa Teresa en su obra. En primer lugar, la intervención divina como estrategia de anulación de la individualidad es algo que la carmelita ve en las imágenes devocionales que hacen parte de su vida. Las representaciones de Cristo o la Virgen son, ante todo, manifestaciones divinas en donde se suprime el factor humano de producción. La experiencia estética que puede despertar cierta imagen sagrada está subordinada a la experiencia espiritual. Siguiendo la misma línea, el didacticismo de su obra y la idea de que el receptor de la obra literaria debe leer bajo líneas, también encuentra un paralelo en el modelo de espectador que crea. Al hablar de su experiencia frente a las pinturas de carácter devocional, demuestra que detrás de la simple vista de

⁴⁴¹ “Cuando iba, me dio aquel tío mío que tengo dicho que estaba en el camino, un libro: llámese *Tercer Abecedario*, que trata de enseñar oración de recogimiento; puesto que este primer año había leído buenos libros [...], no sabía cómo proceder en oración, ni cómo recogerme, y así holguéme mucho con él, y determinéme a seguir aquel camino con todas mis fuerzas.” (DE JESÚS (2009), pág. 137). A pesar de esta referencia y tantas otras, es importante mencionar que la Santa se distancia de Osuna, como mostraré más adelante, en cierto momento de su teología mística, ya que no acepta el abandono a la humanidad de Cristo tal y como lo plantea el franciscano en el *Tercer Abecedario*. En este sentido, se adapta mucho mejor al sistema de Loyola y, sobre todo, al de Granada. Sin embargo, con respecto a la defensa de la oración con destino universal, es evidente que tanto Granada como santa Teresa beben de la enseñanza de Osuna y se inclinan hacia su postura. Estas palabras del *Primer Abecedario* en las que se defiende a los judeoconversos como receptores de la teología mística, muestran, por ejemplo, la concordancia entre los tres autores: “la conclusión es que pues somos hermanos no nos debemos unos a otros menospreciar. Hermanos somos y aun si bien lo miramos de padre y madre: nuestra madre es la tierra de que fuimos formados, nuestro padre que está en los cielos es el que crió nuestras ánimas. Solamente es la diferencia en el nacer, que unos nacen primero que otros. La natividad del cristiano es en el santo Bautismo en que todos nacemos a Dios, y así como cuando nace el niño, sus hermanos, si son los que deben, se deben gozar y amarlo como hermano, así los cristianos viejos que habían de gozaren gran manera y habían de amar a los cristianos nuevamente nacidos en Cristo como verdaderos hermanos pues lo son.” (OSUNA (1537), *op. cit.*, fol. 107). Para ver la relación y posible grado de influencia de Osuna en la carmelitana, véase: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 621-642.

⁴⁴² Sobre la idea de la divulgación y el destino universal de la teología mística: PÉREZ GARCÍA (2006), *op. cit.*, págs. 73-91.

un tema o una figura se esconde todo un mundo de significado que el fiel debe indagar. A continuación mi idea es demostrar cómo ocurre esto en sus libros, cuál es la teoría de la imagen que está creando la Santa y su relación con lo hecho por autores como Loyola y Granada.

3.1.4.2. La humanidad de Cristo y la posibilidad del contacto divino.

Uno de los ejes que atraviesa todo el desarrollo de la experiencia mística de Santa Teresa es la humanidad de Cristo. Son numerosos los fragmentos de sus libros en los que esboza una teología cristocéntrica muy similar a la ignaciana y granadina, pero postulada con mayor contundencia.⁴⁴³ En el capítulo séptimo de la sexta morada de *Castillo Interior*,⁴⁴⁴ afirma:

También os parecerá que quien goza de cosas tan altas no tendrá meditación en los misterios de la sacratísima Humanidad de Nuestro Señor Jesucristo, porque se ejercitará ya toda en amor. Esto es una cosa que escribí largo en otra parte (*se refiere al capítulo XXII del Libro de la Vida*), y aunque me han contradecido en ella y dicho que no lo entiendo, porque son caminos por donde lleva Nuestro Señor, y que cuando ya han pasado de los principios, es mejor tratar en cosas de la Divinidad y huir de las corpóreas, a mí no me harán confesar que es buen camino. [...] También les parecerá a algunas almas que no pueden pensar en la Pasión; pues menos podrán en la Sacratísima Virgen, ni en la vida de los Santos, que tan gran provecho y aliento nos da a su memoria. Yo no puedo pensar en qué piensan; porque apartados de todo lo corpóreo, para espíritus angélicos es estar siempre abrasados en amor, que no para los que vivimos en cuerpo mortal, que es menester trate y piense y se acompañe de los que, teniéndole, hicieron tan grandes hazañas por Dios, cuanto más apartarse de industria de todo nuestro bien y

⁴⁴³ Sobre la cristología en la obra de Santa Teresa, véase: SAGRADO CORAZÓN, E. “Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de Cristo.” En *Revista de espiritualidad*, nº 22, 1963, págs. 773-781. DE LA CRUZ, T. “Jesucristo en la oración de Santa Teresa.” En *El Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, nº 88 (1980), págs. 335-365. CASTRO, S. *Cristología teresiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978. ---. “Mística y cristología en Santa Teresa.” En *Revista de Espiritualidad*, nº 56, 1997, págs. 75-117. ÁLAVREZ, T. “Primera fuente cristológica de Santa Teresa. ¿Leyó Teresa niña el Evangelio de la Pasión?” En *El Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, vol. 116, nº 2, 2008, págs. 267-285. CASTELLANO, J. “Espiritualidad teresiana. Experiencia y doctrina.” En BARRIENTOS (2002), *op. cit.*, págs. 157-282.

⁴⁴⁴ El capítulo se titula: “Trata de la manera que es la pena que sienten de sus pecados las almas a quien Dios hace las mercedes dichas. Dice cuan gran yerro es no ejercitarse, por muy espirituales que sean, en traer presente la humanidad de nuestro Señor y Salvador Jesucristo, y su sacratísima pasión y vida, y a su gloriosa madre y santos...”

remedio, que es la sacratísima Humanidad de Nuestro Señor Jesucristo. [...] Al menos yo les aseguro que no entren a estas dos moradas postreras, porque si pierden la guía, que es buen Jesús, no acertarán el camino; harto será si se están en las demás con seguridad. Porque el mismo Señor dice que es camino; también dice el Señor que es luz, y que no puede ninguno ir al Padre sino por Él; y quien me ve a Mí ve a mi Padre. Dirán que se da otro sentido a estas palabras. Yo no sé esotros sentidos; con este que siempre siente mi alma ser verdad, me ha dicho muy bien [...] Verdad es, que a quien mete ya el Señor en la séptima morada, es muy pocas veces, o casi nunca, las que ha menester hacer diligencia, por la razón que en ella diré, si se me acordare; mas es muy continuo no apartarse de andar con Cristo Nuestro Señor por una manera admirable, adonde, divino y humano junto, es siempre su compañía.⁴⁴⁵

Junto con el capítulo XXII del *Libro de la Vida*,⁴⁴⁶ este aparatado corresponde a uno de los ejemplos más claros del significado que tiene la humanidad de Jesús en la espiritualidad de la Santa y, por ende, es necesario detenerse en su interpretación.

Las palabras se pueden analizar desde diversas perspectivas. Por un lado, y pensando exclusivamente en la motivación de la escritora, es factible que esta posición se deba a la creación de un escudo que la protegiera de los ataques inquisitoriales.⁴⁴⁷ Para la fecha en que escribe ambos libros, ya había transcurrido un tiempo desde la culminación del Concilio de Trento y sus decretos empezaban a regir en los diversos territorios de la catolicidad, especialmente en España. La Santa debía conocer perfectamente la postura oficial de la Iglesia y sabía, por lo tanto, cuáles eran los límites que no podía sobrepasar.⁴⁴⁸ No hace falta un análisis detallado para observar que las líneas citadas son una reproducción de la doctrina fijada por los teólogos de Trento con respecto a la naturaleza de Cristo y al culto de su humanidad, el de María y los santos. Asunto que, por otra parte, la llevaba a distanciarse de la mística del Recogimiento, sistema teológico al que tanto debía, ya que refutaba uno de los puntos centrales de dicho

⁴⁴⁵ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, págs. 453-455.

⁴⁴⁶ Lleva por título: “En que trata cuán seguro camino es para los contemplativos no levantar el espíritu a cosas altas si el Señor no le levanta; y cómo ha de ser el medio para la más subida contemplación la humanidad de Cristo. Dice de un engaño en que ella estuvo un tiempo”. DE JESUS (2009), *op. cit.*, págs. 283 y ss.

⁴⁴⁷ Véase: LLAMAS (1972), *op. cit.*

⁴⁴⁸ En palabras de José Luis Abellán: “Es evidente que con esta actitud Santa Teresa entra dentro de la más ortodoxa escuela mística española, para la cual la figura de Cristo es eje cardinal de toda vida religiosa, pero el historiador, ante una insistencia tan obsesiva de la Santa y su temor de ver al demonio tras la tendencia contraria, no puede dejar de preguntarse hasta qué punto no estaba tras de ella el miedo de la Inquisición, que hacía pocos años había perseguido a los movimientos iluministas y que, a partir de Trento, había incluso empezado a ver con malos ojos la piedad intimista e interiorista.” ABELLÁN (1979), *op. cit.*, pág. 318.

método espiritual: el rechazo de todo lo corpóreo, incluyendo la humanidad de Jesús, en los grados más elevados de contemplación.⁴⁴⁹ Lo anterior, en mi opinión, no implicaba un desdén al Recogimiento sino una nueva lectura que lo adaptaba a la religiosidad de finales del siglo XVI. Fue, precisamente, esta reinterpretación del Recogimiento la que permitió que este movimiento no quedase como un ala más de la heterodoxia. En este sentido, Santa Teresa consiguió modificar la teología mística de comienzos del siglo de una manera muy concreta: hacer girar la experiencia mística alrededor de la presencia física de Jesús.⁴⁵⁰ Esto es algo que tanto Ignacio de Loyola como Luis de Granada habían intuido, pero nunca llegaron a formular un sistema místico completo, pues al acercarse a los estados más elevados de unión afectiva preferían detenerse.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede percibir de qué manera la carmelita inicia el camino final hacia la unión con Dios en el punto en que Loyola y Granada concluyen el suyo. Al estudiar el *Castillo interior*, obra en la que mejor se expresa el recorrido espiritual, se observa una división muy clara del proceso ascético y del místico. Como es bien sabido, este camino está explicado a partir de la metáfora de un castillo dividido en siete estancias ordenadas jerárquicamente y por las cuáles el alma cristiana tiene que

⁴⁴⁹ Al respecto, Luigi Borriello afirma que si bien Osuna proporcionó a Teresa de Jesús muchas herramientas, también le creó algunos problemas, sobre todo, cuando afirma que conviene a los que quieren llegar a la alta y pura contemplación dejar las criaturas y la sagrada humanidad. Para este autor, Santa Teresa no quiere seguir esta doctrina del maestro de su juventud y prefiere centrarse en las enseñanzas cristológicas de fray Luis de Granada, quien realiza una condenación rotunda a la recomendación de prescindir de la humanidad de Cristo para llegar a los altos grados de contemplación. Véase: BORRIELLO (1993), *op. cit.*, pág. 189.

Un ejemplo muy claro de lo que sería la posición del Recogimiento con respecto a la contemplación de la humanidad de Cristo y lo que Santa Teresa rechaza, se encuentra en el siguiente fragmento de *Subida al Monte Sión* del franciscano Bernardino de Laredo: “De más de esto habéis también de entender, que mirando al Crucifijo o a la Cruz o alguna imagen, habéis de tener aviso de no os detengáis allí, más que paséis adelante, así como si miramos a un viril, que en viéndole le penetre nuestra vista y ve lo que está después, o de la otra parte del cuando leemos con anteojos que muestran la letra mucho más clara y mas grande que si mirásemos, o leyésemos sin ellos, con nuestra más flaca vista. Pues así como viril, o anteojos nos ha de ser cualquier imagen que vemos, a la cual llegando nuestra vista corporal, ha de pasar la intelectual vista nuestra a lo que nos representa esto que vemos pintado o esculpido o entallado. No que nos derramemos a ir a los lugares santos, ni aun al cielo, sino que en mirando la imagen pintada, nos retraigamos a entrar dentro de nosotros mismos, dentro de nuestro corazón y que en el nos encerremos y dentro de él hallaremos nuestro muy benigno Dios espejo clarísimo.” LAREDO (1617), *op. cit.*, pág. 172. En Santa Teresa, la ‘presencia del Señor’ es factible sólo gracias a lo corpóreo, a la posibilidad de poder ‘ver’ la humanidad de Cristo y no a la contemplación abstracta de dicha presencia.

⁴⁵⁰ Melquiades Andrés Martín tiene otra opinión al respecto. Según este autor, la cristología de Osuna y Santa Teresa es la misma. Si bien acepta que la carmelita se debió sentir confundida por la separación de humanidad y divinidad en la que insisten Osuna y Laredo, cree que al final adopta una doctrina similar. A mi parecer, la Santa conocía perfectamente la teología del Recogimiento y sabía, también, los problemas que ésta había tenido con la Inquisición. Por lo tanto, considero que sí se distancia conscientemente de las enseñanzas de Osuna y Laredo y, como afirma Borrillo, prefiere adoptar una posición más cercana a la de Granada. Para ver la posición y argumentos que da Andrés Martín, véase: ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, págs. 634-637.

pasar, una por una, para llegar a la última morada en donde podrá unirse con Dios, alcanzar el ‘matrimonio espiritual’.⁴⁵¹ Las tres primeras moradas corresponden al estadio ascético de la ascensión y, obviamente, son pasos ineludibles para merecer las escalas místicas. A partir de la cuarta morada, el alma empieza a adentrarse cada vez más en sí misma y, lentamente, se abandona todo el mundo exterior que rodea al orante. De esta forma, la preparación ascética es sólo la base de un proceso mucho más amplio y complejo. La quinta y sexta morada corresponden a los dos niveles místicos por excelencia, estadios en los que la voluntad del fiel se ha perdido y tan sólo le queda un infinito deseo de estar por siempre unido a Dios, algo que se logrará en la última morada, etapa de gozo supremo y total perfección.⁴⁵²

Si bien es cierto que desde la cuarta morada (oración de quietud) ya soporta fenómenos sobrenaturales de ‘arrebatos’ y ‘éxtasis’, intensificados en la quinta morada (oración de unión), es únicamente en las últimas dos moradas cuando se vive plenamente la experiencia mística, explicada bajo los términos de ‘desposorio espiritual’ y ‘matrimonio espiritual’. Es, precisamente, en estas etapas cuando la Santa confirma la necesaria ‘presencia corpórea’ de Cristo.⁴⁵³ Por esta razón, el fragmento citado al comenzar el apartado tiene un peso tan grande dentro de la cristología teresiana. La afirmación de que la humanidad de Cristo es necesaria y que su contemplación es el

⁴⁵¹ Mucho se ha escrito sobre el manejo del lenguaje en la obra teresiana y de la formulación sistematizada de su experiencia espiritual. Del primer aspecto cabe mencionar, además de la ya indicada naturalidad de su prosa, el uso constante de metáforas y símiles dentro de sus descripciones. En *Castillo interior* se puede ver un perfecto ejemplo del alcance que tiene el uso de estos recursos literarios dentro del proyecto teresiano. No sólo todo el libro se construye a partir de un gran símil, sino que a lo largo de su desarrollo muchas de las experiencias se explican por medio de ingeniosas comparaciones. En la morada quinta, por ejemplo, equipara el alma y su acto de oración con una oruga. La autora expresa por medio del símil, cómo el trabajo constante de la oración transforma el alma, así como del gusano sale la mariposa. La oruga, esa casa en donde se trabaja, también debe ser vista como Cristo, pues el fiel vive en Cristo. Esta casa querría dar a entender aquí, que es Cristo. En una parte me parece he leído u oído que nuestra vida está escondida en Cristo, o en Dios, que todo es uno, o que nuestra vida es Cristo.” DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 420.

Para un estudio del símil del ‘Castillo interior’, véase: MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. “El símil del Castillo interior: sentido y génesis.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 495-522.

⁴⁵² Para un estudio de la estructura de la obra, véase: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Á. R. “Génesis y estructura de las Moradas del Castillo interior.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 609-636. RODRÍGUEZ, J.V. “Castillo interior o las moradas.” En (2002), *op. cit.*, págs. 484-541.

⁴⁵³ Sobre cómo el cristocentrismo se convierte en un eje estructural de todas las moradas, véase: CASTRO, S. “La experiencia de Cristo, centro estructurador de ‘Las Moradas’.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 927-944. MAS ARRONDO, A. *Teresa de Jesús en el matrimonio espiritual. Un análisis teológico de las séptimas moradas del ‘Castillo interior’*. Ávila: Fundación Sánchez Albornoz 1994.

detonante para iniciar un proceso de purificación que permita la unión última con Dios, no sería significativa si estuviera expresada en las primeras tres moradas o, incluso, en la cuarta y quinta. De hacerlo, Santa Teresa se hubiera limitado a repetir lo dicho por Osuna en el *Tercer Abecedario* y lo que ya habían denotado perfectamente Loyola, Granada y tantos otros. Sin embargo, es antes de entrar a la descripción de las últimas moradas, las dos etapas más importantes de la mística teresiana, cuando asevera que siempre se debe estar acompañado de la *memoria y contemplación* del cuerpo de Cristo y, específicamente, de su Pasión. Si se lee desde un enfoque literario, lo anterior no deja de tener beneficios prácticos, ya que le ofrece un medio por el cual puede seguir exponiendo su vivencia en momentos donde parece ser inefable. Pero, más allá de esto, lo importante es notar que para la carmelitana es imposible retraerse de lo material y corpóreo, puesto que “para los que vivimos en cuerpo mortal” es ineludible concebir cualquier experiencia cognoscitiva bajo términos sensoriales. En suma, el ‘ver’ a Cristo, lo que se transformará en un sentir a ‘Cristo’, es una acción que acompaña siempre a la Santa.⁴⁵⁴

Dentro de la teología teresiana, lo fundamental del hecho recae en que demuestra que la experiencia mística no exige una dejación de la vida cristiana activa. Si Cristo acompaña al orante en todos los niveles del proceso, hay, inevitablemente, una asimilación por parte del fiel del mensaje evangélico. Ahora bien, cuando este Cristo es el hombre de carne y hueso que murió por la salvación de la humanidad y que sufrió numerosos tormentos por pecados ajenos, la doctrina se inscribe dentro de la corriente pasionista que tanto influyó en el Concilio de Trento y, consecuentemente, en la religiosidad de las personas de estos siglos.⁴⁵⁵ Al finalizar la descripción de la séptima morada, afirma:

⁴⁵⁴ Este principio de la obra teresiana es un aspecto que, según Melquiades Andrés Martín, marcó la literatura mística de la época y perduró en siglo XVII. “La mística española no se limitó a una lógica o a una teoría de la pura trascendencia. Vivieron la verdad de la encarnación o antropologización de Cristo, que hizo en cierto modo inmanente lo trascendente. Insisten más en la comunión con Cristo sufriente, por ser la cruz inseparable de la vida humana y haber elegido Cristo libremente el camino del Calvario. De ahí el aprecio de las mortificaciones. No son expresiones de masoquismo, sino de vida en Cristo. El siglo XVII continúa caminando a la contemplación de la Divinidad por medio de la meditación y contemplación de la Humanidad.” ANDRÉS MARTÍN (1994), *op. cit.*, pág. 245.

⁴⁵⁵ Un claro ejemplo de cómo se asimiló la teología mística teresiana en la literatura espiritual posterior, se encuentra en las *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa fe* del jesuita Luis de la Puente. No sólo tiene un capítulo que trata sobre las vidas activa y contemplativa figuradas en el seguimiento de Marta y María, tal y como lo recomendaba Santa Teresa, sino que es enfático en que la meditación de la Pasión de Cristo debe fundamentarse sobre el principio de transformación activa, es decir, de imitación. “Lo primero, procurando en la meditación sentir en nosotros lo que sintió Cristo, con

Aunque en los efectos de ellas lo habréis entendido, si advertisteis en ellos, os lo quiero tornar a decir aquí, porque no piense alguna que es para solo regalar estas almas, que sería grande yerro; porque no nos puede Su Majestad hacérmolo mayor, que es darnos vida que sea imitando a la que vivió su Hijo tan amado; y así tengo yo por cierto, que son estas tres mercedes para fortalecer nuestra flaqueza, como aquí he dicho alguna vez, para poderle imitar en el mucho padecer. [...] Mirad que importa esto mucho más que yo os sabré encarecer. Poned los ojos en el Crucificado, y se os hará todo poco. Si Su Majestad nos mostró el amor con tan espantables obras y tormentos, ¿cómo queréis contentarle con solo palabras? ¿Sabéis qué es ser espirituales de veras? Hacerse esclavos de Dios, a quien, señalados con su hierro, que el de la cruz, porque ya ellos le han dado su libertad, los pueda vender por esclavos de todo el mundo, como El lo fue; que no les hace ningún agravio ni pequeña merced.⁴⁵⁶

El mensaje final de la carmelitana es la imitación a Cristo como propósito único de todo fiel. La experiencia mística, en consecuencia, enseña que seguir a Jesús en sus padecimientos, humildad y caridad implica un involucrarse de lleno en el sentir cristiano.⁴⁵⁷ El desencanto del mundo, esa actitud tan típica del ‘barroco español’, no se expresa en la obra de Santa Teresa en un abandonar la realidad para adentrarse en una interioridad hermética, se manifiesta, por el contrario, en la imitación de la vida y tormentos del redentor para comprender, así, los vicios y vanidades del mundo, tal y como a ella le ocurrió.⁴⁵⁸ La concordancia con la teología ignaciana no puede ser más clara, hecho que demuestra, una vez más, la enorme influencia que ejercieron los

los afectos de compasión, dolor y tristeza: de modo que quedemos transformados en Cristo, triste y afligido por nosotros y espiritualmente crucificados con él, de la manera que la Virgen Santísima sintió los dolores de su Hijo, que traspasaría su ánima el cuchillo no corporal, sino espiritual, de compasión y dolor.” DE LA PUENTE (1609), *op. cit.*, pág. 4, t. II.

⁴⁵⁶ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, págs. 481-482. (*Castillo...*).

⁴⁵⁷ Al respecto, Jesús Castellano afirma lo siguiente: “El alcance de esta tesis va más allá de la refutación de la opinión de los espirituales de su tiempo; supera las sutilezas y las técnicas de meditación, para convertirse en una tesis de vida cristiana. En una ideología de la oración que es vida, la presencia de Cristo no puede reducirse a un abstruso problema de teología mística acerca de la posibilidad de percepción de imágenes si la contemplación es oscura; no puede quedar enmarcado el problema dentro de la conveniencia o necesidad de que la Humanidad sea o no motivo de meditación. Se trata de confirmar que el misterio de Cristo, Dios y Hombre, es el *camino* y la medida de toda vida espiritual. (6M 2, 6). La cuestión mística de la humanidad de Cristo se entrelaza en la mente de la Santa con el problema del humanismo cristiano y del amor al prójimo, a imitación de Cristo. Cristo se convierte así en norma de toda actuación cristiana; su humanidad se refleja en el humanismo cristiano, su amor a los hombres en fundamento de la caridad; nos encontramos ante una *crístonomía* teresiana que funda la ideología y la praxis cristiana en el misterio mismo de Cristo Dios y Hombre” CASTELLANO (2002), *op. cit.*, págs. 221-222.

⁴⁵⁸ Emilio Orozco afirma, por ejemplo, que a diferencia de san Juan de la Cruz, al llegar a la unión espiritual con Dios, la carmelita sólo ve en su entorno las fealdades y rechaza, incluso, la naturaleza como camino para llegar a la divinidad. En este sentido, la contemplación a la humanidad de Cristo no sólo se convierte en el único medio, sino que anula las demás opciones ofreciendo, así, una visión desencantada del mundo circundante. OROZCO (1987), *op. cit.*, pág. 203.

confesores jesuitas en la vida y obra de la Santa y el muy seguro conocimiento y constante realización que hizo de los *Ejercicios Espirituales*.

Siguiendo con las posibles causas que determinaron la configuración de la cristología teresiana, es necesario detenerse en otros puntos o perspectivas de estudio. A pesar de que en muchos aspectos es esclarecedor el posible miedo a la Inquisición como motor del cristocentrismo de su obra, el pretender reducir esta formulación tan compleja a una motivación externa a su configuración no es del todo acertado o, por lo menos, resulta incompleto. Se podría afirmar, en primer término, que esta posición implicaría necesariamente un dejo de insinceridad en su teología que, a mi parecer, es poco probable. He demostrado cómo su obra está construida a partir de máscaras o juegos de ocultamiento, sin embargo estas estrategias no tienen por que tocar, y de hecho no creo que lo hagan, el fondo doctrinal de los libros. Cabe recordar que los escribió pensando en la educación espiritual no sólo de las monjas de sus conventos, sino de todos los fieles que se acercarían a su obra, razón por la cual debía ser franca en una materia tan espinosa. Por otro lado, más allá de que la ambigüedad es una constante en la literatura de la Santa, existen ciertas continuidades temáticas en todos sus libros que reflejan posiciones inmutables. Una de estas es la incidencia de la humanidad de Cristo durante toda su vida y no sólo en el proceso o recorrido místico. Teniendo en cuenta esta idea, se podría indagar en otras posibles razones que motivaron el profesado cristocentrismo teresiano y que complementan al ya referido influjo de la Inquisición.

3.1.4.3. El arte al servicio de la mística y la mística al servicio del arte.

La configuración doctrinal de la obra teresiana viene condicionada por dos aspectos fundamentales: el convulso estado religioso en el que le tocó vivir y la riquísima cultura visual de su época. Con respecto al primero, ya he anotado las principales vertientes de análisis y extenderme implicaría repetir lo ya anotado. Baste con decir que la lucha de una ortodoxia jerárquica y de tinte escolástica en contra de una espiritualidad de trasfondo mística y universal, contribuyó a que se reflexionara sobre la naturaleza de Cristo y el papel que su figura jugaría en la religiosidad del pueblo; por consiguiente,

cualquier autor de carácter espiritual o doctrinal debía adoptar una posición. Dentro del movimiento místico, Santa Teresa tomó una postura conciliadora, ya que si bien nunca negó la humanidad de Cristo dentro de la totalidad de su sistema espiritual, sí afirmó que el fiel podía llegar a Dios sin necesidad de la intervención de un tercero, solamente con la ayuda de Jesús. Este hecho tampoco la indujo a rechazar ciertos rituales como la Eucaristía, sino a demostrar la existencia de caminos alternos en los que Dios se hace ‘presente’ y el fiel se puede unir a Él.

En segundo término, existió otro elemento que contribuyó a la creación de la cristología teresiana: una cultura visual dinámica que intervino en todos los estratos culturales incluyendo el religioso. Santa Teresa tuvo contacto durante toda su vida con imágenes.⁴⁵⁹ Esta relación con lo visual favoreció cierta atracción por lo sensorial que se verá reflejada en su estilo de escritura. Pero, dejando a un lado la construcción de un mundo literario a partir de los sentidos, quisiera detenerme en la influencia que ejerció una incipiente teoría de la imagen sagrada, cierta forma de entender lo visual, en el cristocentrismo pasional de la Santa.⁴⁶⁰ Cuando en el *Libro de la vida* narra la primera experiencia que la llevó a tener un contacto directo con Cristo, afirma:

⁴⁵⁹ T. Egido López asevera que la afición por las imágenes no se da en la escritora por una convicción contrarreformista o una lucha antiluterana, sino que son las formas de religiosidad popular de su tiempo las que moldean su gusto por la imagen; religiosidad que, por otro lado, está muy cercana a la tardo medieval. Comparto esta apreciación, ya que a mi parecer Santa Teresa es, ante todo, un fiel modelo de la espiritualidad popular de su época y, parte de su genialidad, consistió en saberla plasmar en su obra. EGIDO LÓPEZ, T. “Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 197-227.

⁴⁶⁰ A pesar de la enorme bibliografía que se ha escrito sobre Santa Teresa y que el arte visual es un eje de su obra, no se ha escrito aún un estudio monográfico del tema. La gran mayoría de los autores toca el asunto, pero no profundizan en éste. Aparte de los estudios embrionarios de Michel Florisoone (FLORISOONE, M. *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Ávila et Saint Jean de la Croix.* París, 1956), hay una serie de trabajos que vale la pena mencionar. Existe un artículo de Antonio Cea Gutiérrez que analiza algunos fragmentos de la obra teresiana en donde se entabla una relación con las imágenes. Lo cito como complemento a lo aquí expuesto, pues, si bien los caminos de interpretación son disímiles y estudia algunas imágenes que aquí no interesan, hace referencia a algunos textos que yo no mencionaré, como *Cuentas de conciencia, Fundaciones* y ciertas cartas; véase: CEA GUTIÉRREZ, A. “Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila.” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 61, nº 1, 2006, págs. 7-42. Otro estudio que aborda el tema del arte en la vida y obra de Santa Teresa, es: PRADOS GARCÍA, J. M. “El arte en Santa Teresa” en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español.* Madrid: CSIC, 1997. págs. 81-92. Con una perspectiva más acorde a la del presente trabajo, rescato el artículo: WILSON, C. C. “Teresa of Ávila vs. The Iconoclasts: Convent Art in Support of a Church in Crisis.” En ROE, J y BUSTILLO, M. (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 45-58. En menor medida, pero con aportes que considero importantes: PELSSON, N. *Études sur Sainte Thérèse.* París: Centre de Recherches Hispaniques, 1968 y OROZCO (1987), *op. cit.*

Pues ya andaba mi alma cansada y, aunque quería, no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaecióme que, entrando un día en el oratorio vi una imagen que habían traído a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se había en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, todo me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía: y arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle...⁴⁶¹

Hay varios puntos que merecen ser analizados.⁴⁶² Primero, es importante ver el contexto espacial en el que la Santa se enfrenta a la imagen, un oratorio en soledad. Segundo, el tema de la imagen: Cristo llagado. Tercero, su reacción: “arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas”.

Estas tres características que se esbozan en el fragmento permiten reconstruir lo que sería una respuesta típica frente a una imagen de carácter devoto en la época. El ‘don de lágrimas’, ese desborde emocional tan propio de la época y exigido al fiel en las contemplaciones religiosas, tiene una serie de connotaciones importantes.⁴⁶³ Santa Teresa llora mucho a lo largo de toda su vida y es enfática en expresarlo en momentos especiales: cuando siente la presencia de Dios. Ahora bien, hay diversas formas en que ella percibe la divinidad cerca: comulgando, en su imaginación, en las visiones y en las imágenes. Todas las experiencias son distintas, pero tienen un punto en común: se refieren a una ‘presencia divina’ y le producen una respuesta similar. A lo largo de todos sus ‘arrebatos’ y ‘visiones’ narrados en *Libro de la vida*, en *Camino de Perfección* y en *Castillo interior*, hay una constante muy bien definida: el miedo a que sean producto de un engaño del diablo. Esta insistencia en el temor y la consecuente necesidad de ayudas externas (los confesores) para saber si son visiones verdaderas, indican el cuidado que debía tener para con los sistemas de control. No obstante, más allá de esta precaución, hay algo de espontaneidad en la desconfianza. Las ‘visiones’, en

⁴⁶¹ DE JESÚES (2009), *op. cit.*, pág. 177.

⁴⁶² Con respecto al cuadro que pudo haber visto, José María Prados García afirma que: “En su memoria estarían escenas de la catedral de Ávila o el famosos Cristo de Burgos, también pudo contemplar el berruguetesco Ecce Homo de San Juan de Olmedo o el no menos dramático Cristo a la columna de Diego de Siloé, o bien, en una de las ermitas del monasterio de San José de Ávila, ante el Cristo atado a la columna.”. PRADOS GARCÍA (1997), *op. cit.*, pág. 87.

⁴⁶³ Sobre el ‘don de lágrimas’ en Santa Teresa: TAUSIET (2009), *op. cit.*, págs. 190-193.

un principio, no le daban la seguridad de estar frente a una ‘presencia real’, algo que no le ocurría con las imágenes materiales.⁴⁶⁴

Bajo este esquema de pensamiento, se le dificulta el pensar en Dios abstrayéndose de lo físico. No puede ‘imaginar’ a Jesús sin antes haberlo ‘visto’; de hecho, le cuesta pensar en Él cuando no tiene una imagen suya al lado.

Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que vía, no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones adonde se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre; mas es ansí que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y vía imágenes, sino como quien está ciego u ascuras, que aunque habla con una persona y ve que está con ella, porque sabe cierto que está allí (digo que entiende y cree que está allí, más no la ve), de esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en nuestro Señor. A esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desaventurados de los que por su culpa pierden este bien! Bien parece que no aman al Señor, porque si le amaran holgáranse de ver su retrato, como acá aun da contento ver el de que se quiere bien.⁴⁶⁵

Esta actitud frente a las imágenes, la necesidad por ‘mirar’, no es una característica que se limite a la experiencia de la Santa o, mejor dicho, a una parte de su narración vital. Para ella, el valor de las imágenes es algo que se debe enseñar y promover. En *Camino de perfección*, dirigiéndose a sus monjas, afirma:

No os pido ahora que penséis en El, ni que saquéis muchos conceptos, ni que hagáis grandes y delicadas consideraciones con vuestro entendimiento; no os pido más de que le MIRÉIS. [...]

⁴⁶⁴ Víctor Stoichita ofrece una interpretación complementaria del fragmento citado. Según él, Santa Teresa está haciendo uso de la imagen física para después poder describir la visión. En este sentido, lo que habría en el apartado citado sería una especie de introducción retórica a lo que será la posibilidad de utilizar el lenguaje para poder expresar las visiones y demás experiencias místicas. “Me parece muy significativo que esta descripción recurra, de entrada, a una comparación tocante al ámbito de la pintura. La imagen de Cristo resucitado desempeña el papel de *terminus proximus*. La diferencia específica es, sin embargo, como en toda definición, la parte más importante. ¿Qué es lo que distingue la *visión* de *pintura*? La respuesta es: ¡todo! Una afirmación tan tajante (‘es disparate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro’) puede parecer contradictoria. ¿Por qué, entonces, compara visión y pintura si, al fin y al cabo, no existe entre ellas ninguna relación? Debemos concluir que comparar lo incomparable es un medio de comunicar lo incommunicable. De ahí que convenga leer este testimonio inaugural de Teresa de Ávila como un ejercicio retórico de comunicación de una vivencia que escapa al orden del discurso.” STOICHITA (1996), *op. cit.*, págs. 45-46.

⁴⁶⁵ DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 108.

Pues nunca, hijas, quita vuestro esposo los ojos de vosotras, haos sufrido mil cosas feas y abominaciones contra El, y no ha bastado para que os deje de mirar...⁴⁶⁶

No es una cuestión unidireccional, el acto de ‘mirar’ involucra una reciprocidad, Cristo también mira a los fieles. En suma, se puede afirmar que la ‘presencia real’ de Cristo está determinada por la posibilidad de verlo físicamente y este es el acto que posibilita la unión que el fiel u orante tendrá con Dios.⁴⁶⁷

Sin embargo, más adelante mostrará cómo en estados espirituales elevados también vivía como algo real la presencia de Dios. En el *Libro de la vida* no profundiza en ello, pero en *Castillo interior* es claro que en las dos últimas moradas el esquema visual da paso a una representación mental de la humanidad que otorga sentido a la ‘presencia’. La imposibilidad de contemplar una imagen física en los últimos estadios del recorrido místico, obligan a Santa Teresa a pensar en la mejor forma para mantener cerca la ‘presencia’ del cuerpo de Jesús y no dejarse desviar por los engaños del Diablo.⁴⁶⁸ En la entrada de la penúltima morada, y al expresar su necesidad por estar junto a la humanidad de Cristo, afirma:

Llamo yo meditación al discurrir mucho con el entendimiento de esta manera: comenzamos a pensar en la merced que nos hizo en darnos a su único Hijo, y no paramos allí sino vamos adelante a los misterios de toda su gloriosa vida; o comenzamos en la oración del Huerto, y no para el entendimiento hasta que está puesto en la cruz; o tomamos un paso de la Pasión, digamos como el prendimiento, y andamos en este misterio, considerando por menudo las cosas que hay que pensar en él y que sentir, así de la traición de Judas, como de la huida de los Apóstoles, y todo lo demás; y es admirable y muy meritoria oración.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 344.

⁴⁶⁷ Lo interesante de estas últimas tres citas, es que son reflexiones que escribe en un momento avanzado de edad y cuando ya ha pasado por una experiencia mística completa. En este sentido, se puede afirmar que el haber logrado entrar en un estado de unión espiritual máximo con Dios, no significó un dejar de lado las ventajas de las imágenes físicas, por el contrario, manifestó una defensa de su uso y beneficios.

⁴⁶⁸ En palabras de David Freedberg: “Se ha concebido y divulgado el acto de meditación como un paralelo concreto del acto de hacer imágenes. Quien medita debe representarse escenas mentales del mismo modo que el pintor representa escenas del mundo real. Y luego se lleva este paralelismo un paso más adelante. El meditador imita a Cristo (por ejemplo) igual que el pintor copia su modelo; y esto es así precisamente porque a Cristo se le hace Hombre, como uno de nosotros. Una vez más, el misterio de la Encarnación ofrece claras implicaciones para aquello que por su naturaleza misma trasciende el reino de lo cotidiano, lo accesible y susceptible de ser representado por la materia burda.” FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 196.

⁴⁶⁹ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 456. (*Castillo...*).

Las pinturas, estampas y esculturas, empiezan a funcionar como medios que despiertan la *memoria*. Son detonantes que permiten conservar la visualidad como principal método del proceso cognoscitivo. La resonancia de Loyola es evidente, pues la meditación para Santa Teresa no significa otra cosa que la ‘composición de lugar’; es la única manera en la que se puede sustituir la imagen material sin perder su funcionalidad.⁴⁷⁰ El episodio narrado en el *Libro de la Vida* sobre la respuesta que tuvo cuando vio el cuadro de un ‘Cristo con llagas’, persiste en esta ‘visualización’ mental. Pero, ésta sólo es posible gracias al contacto previo y extendido en el tiempo con imágenes físicas que despiertan devoción, educan los sentidos, estimulan las emociones y vivifican la imaginación. No es casualidad, entonces, que en la fundación de sus conventos se encargara personalmente de la compra de pinturas de carácter devocional y las dispusiera en los claustros.⁴⁷¹ Asimismo, es importante anotar que en algunas ocasiones mandó a que se pintaran cuadros de sus visiones, como este *Cristo a la columna* realizado por Jerónimo Dávila.⁴⁷² (fig. 33). El contacto permanente con las pinturas, su contemplación, era uno de los puntos esenciales para la educación espiritual de todas sus monjas.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Así lo demuestra este fragmento extraído del *Libro de la vida*: “Pues, tornando a lo que decía, de pensar a Cristo a la coluna, es bueno discurrir un rato y pensar las penas que allí tuvo y quién es el que las tuvo y el amor con que las pasó; más no se canse siempre en andar buscar esto, sino que se ÉSTE ALLÍ CON ÉL, acallado el entendimiento. Si pudiera, ocuparle en que mire que le mira, y le acompañe y hable y pida; humíllese y regálese con él y acuerde que no merecía estar allí. Cuando pudiera hacer esto, aunque sea al principio de comenzar la oración, hallará grande provecho, y hace muchos provechos esta manera de oración.” DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 216.

⁴⁷¹ En *Fundaciones* hace algunas referencias a cuadros que compró. En el capítulo XV, por ejemplo, habla de dos cuadros que adquirió para el convento de Toledo. Véase: DE JESÚS (1974), *op. cit.*, cap. XV. Según Christopher C. Wilson, los cuadros a que hace referencia son un Cristo Caído y un Varón de Dolores sentado sobre una roca que todavía se conservan en el claustro de dicho monasterio. WILSON (2010), *op. cit.*, pág. 49.

⁴⁷² Michel Florisoone afirma que describía con precisión la visión al artista y vigilaba la ejecución de la pintura para que se logrará una correspondencia exacta. Con respecto al citado *Cristo en la columna*, dice que la Santa afirmaba Cristo estaba cubierto de heridas y de uno de sus brazo colgaba un pedazo de carne desgarrada. Véase: FLORISOONE, M. “La mystique plastique du Greco et les antecedents de son style.” En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 6, t. 49, 1957, págs. 25-26. Por su parte, Christopher Wilson otorga más datos sobre la elaboración del cuadro: One of these contains the best-documented example of a work that Teresa commissioned, a fresco of Christ bound to the column. Meticulously advising how he should paint the ropes binding Christ to the column, the facial features, the hair, the wounds, and, especially, a laceration on the left elbow. The compositional formula has a parallel in other Golden-Age devotional paintings that isolate a close-up view of one or a pair of protagonists against a dark background in an attempt to facilitate heightened emotional experience, such as Luis de Morales’ *Pietà* or Murillo’s *Christ at the Column with Saint Peter* 1665-70. On the opposite Wall of the hermitage the painter placed an image of the repentant Peter, thus completing an iconographic program, presumably devised by Teresa, in which the nun imitates Peter by gazing upon and weeping over Christ’s wounds, just as the foundress herself had experienced a transformative emotional response while viewing the statue of the wounded Christ described in her autobiography.” WILSON (2010), *op. cit.*, pág. 50.

⁴⁷³ Melquiades Andrés Martín ha anotado que el Convento de las Descalzas Reales de Madrid es un excelente ejemplo de cómo las imágenes devotas eran una presencia constante en la vida de las monjas

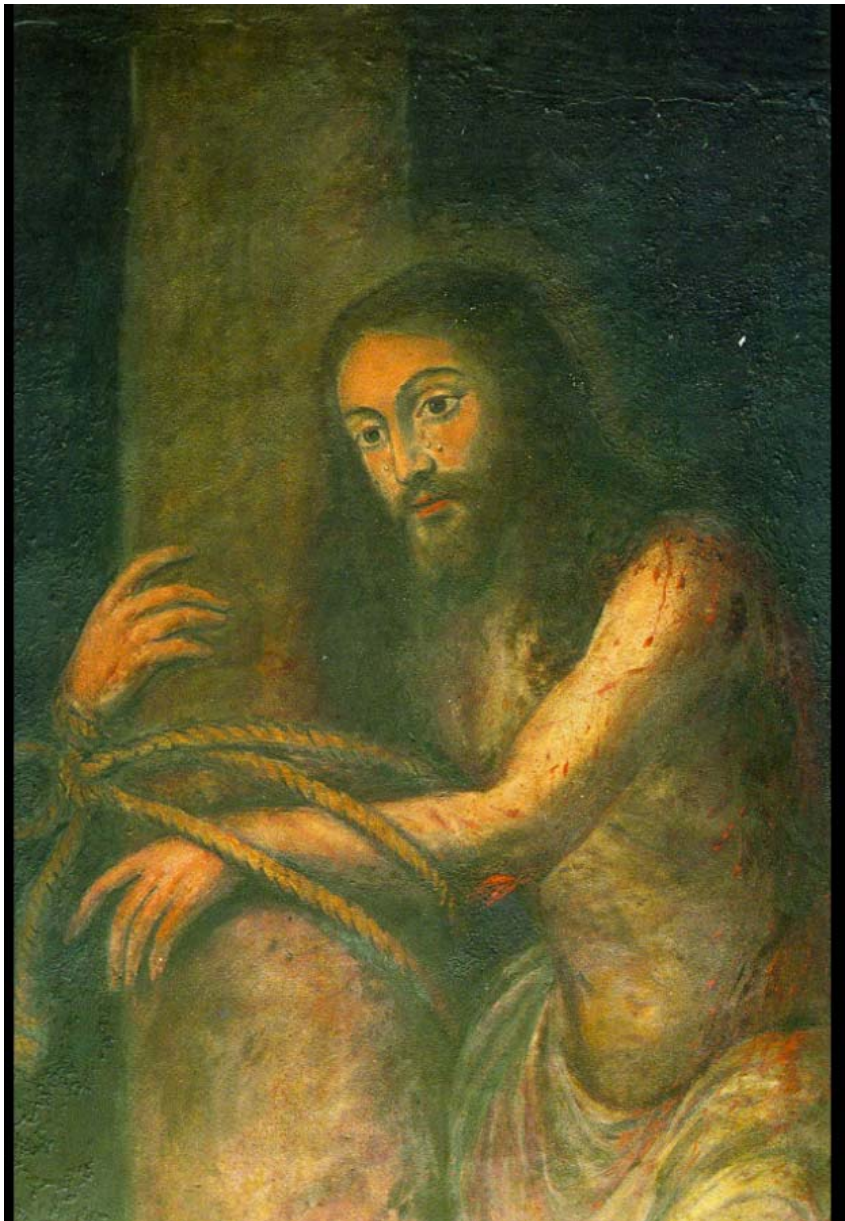


Fig. 33. JERÓNIMO DÁVILA, *Cristo en la columna*, ca. 1568.

Por otro lado, otro punto esencial que se incluye en la teoría de la imagen devocional trazada por la autora, es la idea de una figuración ‘realista’. Si bien no es explícita al abordar temas de estilo artístico, tal vez no sería del todo conveniente incluir estos asuntos en sus obras, se pueden interpretar ciertos fragmentos de sus libros como verdaderos programas de representación pictórica. En *Camino de perfección*, dice:

de clausura y cómo éstas cumplían una función dentro del sistema de oración. Este convento tiene cuadros pintados por el escritor místico Nicolás Fátor, obras que factiblemente pensó como pasos de un recorrido ascético-místico. Seguramente en los conventos de las carmelitas descalzas fundados por Santa Teresa, también existió este marcado interés por dotar los espacios de cuadros o esculturas que despertaban la devoción en las religiosas. ANDRÉS MARTÍN (1976), *op. cit.*, pág. 46.

Si estáis triste miradle atado a la Columna, lleno de dolores, todas sus carnes hechas pedazos por lo mucho que os ama: tanto padecer, perseguido de unos, escupido de otros, negado de sus amigos, desamparado de ellos, sin nadie que vuelva por Él, helado de frío, puesto en tanta soledad, que el uno con el otro os podéis consolar. [...] Miraros a El con unos ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores por consolar los vuestros, solo por os vayáis con El a consolar y volváis la cabeza a mirarle.⁴⁷⁴

Y en el *Libro de la vida*:

Aparecióme como otras veces y comencóme a mostrar la llaga de la mano izquierda y con la otra sacaba un clavo grande que en ella tenía metido. Parecióme que a vuelta del clavo sacaba la carne. Veíase bien el grande dolor, que me lastimaba mucho, y díjome que quien aquello había pasado por mí, que no dudase sino que mejor haría lo que le pidiese...⁴⁷⁵

Las descripciones de cómo se le presenta Jesús o las recomendaciones a sus monjas de cómo deben imaginarlo, están guiadas por una inclinación hacia un ‘realismo’ crudo muy cercano al gusto tardo medieval. Pero, en sus descripciones también se vislumbra un notorio interés por rescatar valores de tipo emocional. El patetismo como base de la representación es evidente cuando utiliza los términos ‘soledad’, ‘ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas’, ‘grande dolor que me lastimaba mucho’.⁴⁷⁶ Esta percepción artística es fruto de una educación visual basada en obras devocionales con gran carga emocional como se observa en este ‘*Ecce Homo*’ de Luis de Morales. (**fig. 34**). Sin embargo, y en mi opinión, el verdadero gestor de este gusto estético presente en la obra de Santa Teresa es Luis de Granada. Ya indiqué de qué modo Granada, sin abandonar las descripciones realistas y crudas de la Pasión, prefiere dotar a la voz narrativa de un tono patético y centrar su atención en ciertos aspectos específicos, tales

⁴⁷⁴ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 344.

⁴⁷⁵ DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 458.

⁴⁷⁶ Al analizar el sentimiento de la humanidad de Cristo experimentado por la Santa, Emilio Orozco afirma: “...lo sentía no ya sólo como si estuviera junto a Él en su presencia real, sino que incluso llega a experimentar la sensación de que lo tiene entre sus brazos echado sobre las piernas a la manera como *pintan la Quinta angustia*; o que se sienta a su lado y le *tomaba sus manos* y las *llegaba a su costado* mostrándole sus llagas, o la visión impresionante de ver a Cristo que le mostraba ‘la llaga de la mano izquierda y con la otra sacaba un clavo grande que en ella tenía metido, parecióme – dice – que a la vuelta del clavo sacaba la carne’ [...] Y hasta llega a sentir después de comulgar que la sangre del Señor le llena la boca y le chorrea y le envuelve adhiriéndose sobre todo el cuerpo. La intensidad realista de esas sensaciones no sólo visuales o plásticas sino además, con la enorme fuerza de lo materialmente táctil de sus connotaciones sensoriales, extrema dicho sentimiento de la humanidad de Cristo como sólo se logrará en la sensibilidad y expresión barroca.” OROZCO (1987), *op. cit.*, pág. 193.

como el rostro, la mirada o las lágrimas. La carmelita es heredera de este sentir religioso con respecto a los sufrimientos de Cristo y sabe aplicarlo a su sistema místico. Es importante mencionar que no se debe hablar de un abandono al 'realismo' crudo en ninguno de los dos autores, pero sí de un nuevo interés por un estilo de carácter enternecedor y patético que mueva las emociones y despierte la devoción de los fieles de manera más eficaz. Ahora bien, ¿cuáles son las posibles consecuencias de esta postura con respecto a la función de la imagen religiosa?



Fig. 34. LUIS DE MORALES, *Ecce Homo*, segunda mitad del siglo XVII.

San Juan de la Cruz, en *Subida al Monte Carmelo*, le dedica tres capítulos del tercer libro a la reflexión sobre las imágenes sagradas.⁴⁷⁷ Este autor sí se explaya en la disquisición sobre el uso de las imágenes, y si bien adopta ciertas posturas de su maestra, se distanciará de otras o, mejor, será más cuidadoso y claro en la exposición de los argumentos. En dicho libro, afirma:

El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción [...]; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción se ha de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato.⁴⁷⁸

Al igual que Santa Teresa, rescata el valor devocional de las imágenes sagradas, su capacidad para mover a los fieles y afirma que se deben estimar las que están hechas en un estilo ‘realista’, pues son las que mejor sirven para dichos fines. No obstante, en los tres capítulos referidos, reconoce el peligro que implican las imágenes y se atiene en todo momento de convertirlas en elementos idolátricos. Para él, existe un riesgo patente en la relación que puede entablar el fiel con la imagen, pues éste puede llegar a confundirla con la misma divinidad y adorarla como tal. Por eso mismo, en su sistema místico rehúsa de ellas, sin negar, por supuesto, la necesaria presencia de la humanidad de Cristo en todos los niveles de espiritualidad.⁴⁷⁹ ¿Se puede afirmar que Santa Teresa también adopta estas medidas para asegurarse haya un buen uso de las imágenes sagradas?

Teniendo en cuenta que en la obra de la carmelita no existe un texto de tipo expositivo, sino citas sueltas que muchas veces pueden llegar a ser contradictorias entre sí, es muy difícil determinar con total certeza la manera cómo Santa Teresa entendía se debía aproximar el fiel a la imagen religiosa. Sin embargo, y a pesar de la ambigüedad de muchas de sus aseveraciones, me atrevo a afirmar que en términos generales la teoría de

⁴⁷⁷ Capítulos 35, 36 y 37. DE LA CRUZ, J. “Subida al Monte Carmelo.” En *Místicos del Siglo XVI. T. II. San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009, págs. 313-320

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pág. 313.

⁴⁷⁹ Para autores como Víctor Stoichita, san Juan de la Cruz rechaza radicalmente el uso de imágenes en el desarrollo del ejercicio espiritual. En mi opinión, sí hay un distanciamiento con la imagen física, pero éste se debe más a un miedo por la confusión en el fiel que a una negación de los beneficios de la imagen. Basta con recordar, que el escritor también fue pintor y realizó dibujos de sus visiones místicas, entre estas un Cristo crucificado de gran factura. (fig. 35). STOICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 12 y 59.

la imagen postulada por la carmelita no está en contra de la latría de la imagen y da cabida, en este sentido, a una confusión entre presencia y representación. En el *Libro de la vida*, por ejemplo, afirma:

Fuime, estando así, a una ermita bien apartada – que las hay muchas en este monasterio – y estando en una adonde está Cristo a la coluna, suplicándole me hiciese esta merced, oí que me hablaba una voz muy suave, como metida en un silbo. [...] Pasado mi temor, que fue presto, quedé con un sosiego y gozo y deleite interior, que yo me espanté que sólo oír una voz (que esto oído con los oídos corporales) y sin entender palabra, hiciese tanta operación en el alma.⁴⁸⁰

Y en *Camino de Perfección*:

¡Oh Señor del mundo, verdadero Esposo mío! (le podéis vos decir, si se os ha enternecido el corazón de verle tal, que no solo queráis mirarle, sino que os holguéis de hablar con El, no oraciones compuestas, sino de la vena de vuestro corazón, que las tiene El en muy mucho). ¿Tan necesitado estáis, Señor mío y Bien mío, que queréis admitir una pobre compañía como la mía, y veo en vuestro semblante que os habéis consolado conmigo? [...]. Lo que podéis hacer para ayuda de esto, procurad traer una imagen o retrato de este Señor, que sea vuestro gusto, no para traerle en el seno y nunca mirarle; sino para hablar muchas veces con Él, que El os dará qué decirle. Como habláis con otras personas, ¿por qué os han más de faltar palabras para hablar con Dios?⁴⁸¹

Siendo consecuente con el valor que le otorga a lo visual en su teología mística, las imágenes para la Santa abarcan realidades que sobrepasan la mera representación. Hay, por consiguiente, una ‘presencia real’ del personaje representado, significada en la experiencia del fiel cuando contempla una imagen y las posibilidades que esta mirada le brinda, por ejemplo: entablar un diálogo con Jesús.⁴⁸²

⁴⁸⁰ DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 460.

⁴⁸¹ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, págs. 344-345.

⁴⁸² Al analizar el nacimiento del arte devocional en el siglo XVI y relacionarlo con la producción de literatura espiritual, Hans Belting afirma: “En un principio, el particular no quería una imagen de aspecto distinto al de la imagen de culto pública, sino simplemente una que fuera propiedad exclusiva suya. No obstante, esperaba que la imagen le hablara a él personalmente, del mismo modo que, en los milagros, las imágenes o las mismísimas personas celestiales habían hablado a los santos. Sin embargo, en lugar de aguardar un milagro, quería llevar a cabo ese diálogo en su imaginación, y la imagen debía ayudarle a ello. Por eso quería que éste representase un acto de comunicación verbal, rasgo que va a determinar el sistema estético. [...] Tampoco las imágenes antiguas resultaban ya satisfactorias, porque narraban demasiado poco y mantenían muy alejadas a las personas representadas. Así pues, los nuevos textos y las nuevas imágenes, que surgen al mismo tiempo y tratan los mismos temas, desempeñaron una función muy similar en este deseo de una nueva representación. Textos e imágenes ofrecían material a la



Fig. 35. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cristo crucificado*, 1572-1577.

Pero, y ya que mi intención no es ofrecer una lectura sesgada de la obra, es necesario repetir que la ambigüedad es algo que caracteriza la escritura de la carmelita. En este sentido, también existen fragmentos, en los mismo libros, en donde parece adoptar una posición más acorde con la ortodoxia católica y afirma, por ende, que no se puede confundir una imagen con el original, pues la función de esta es sólo hacernos recordar aquello que representa. En *Camino de perfección*:

Si esto habéis de pedir mirando una imagen de Cristo que estamos mirando, bobería me parece dejar la misma persona por mirar el dibujo. ¿No lo sería, si tuviésemos un retrato de una

fantasía, y los textos apoyaban las comprensión de las imágenes en la misma medida en la que las imágenes ayudaban a entender mejor los textos. En la ‘triple razón’ de las imágenes, los autores eclesiásticos partían de la idea de que el ojo recibe impresiones más vivas que el olvidadizo oído. Por eso la imagen era más apropiada que los textos para movilizar el ‘sentimiento indolente’.” BELTING (2009), *op. cit.*, págs. 547- 550.

Asimismo, analizando el contexto hispánico y específicamente la obra ignaciana, Palma Martínez-Burgos dice: “lo más característico será la ‘composición de lugar’. De esta forma llegamos al coloquio con la imagen sagrada así como a la percepción, con todos nuestros sentidos, de lo que estamos meditando. El ejemplo más conocido de cómo éstos participan activamente es el quinto ejercicio, referido a la meditación del infierno: [...] La relación que el santo establece con lo que contempla se efectúa bajo la fórmula ‘mirar, advertir, contemplar’ lo que parece remitirnos a una imagen no sólo mental sino también física: a un cuadro o estampa devota.” MARTÍNEZ-BRUGOS (1990), *op. cit.*, pág. 166.

persona que quisiésemos mucho, y la misma persona nos viniese a ver, dejar de hablar con ella y tener toda la conversación con el retrato? [...] Para cuando está ausente la misma persona, o quiere darnos a entender lo está con muchas sequedades; es gran regalo ver una imagen de quien con tanta razón amamos. [...] Desventurados estos herejes, que ha perdido por su culpa esta consolación con otras. ⁴⁸³

Y, en el *Libro de la vida*:

Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que vía, mas por otras muchas no, sino que era el mismo Cristo, conforme a la claridad con que era servido mostrárseme. Unas veces era tan confuso, que me parecía imagen, no como dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que harto he visto buenos; es disbarate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera, no más ni menos que la tiene una persona viva a su retrato, que por bien que esté sacado, no puede ser tan al natural, que, en fin, se ve es cosa muerta [...] No digo que es comparación, que nunca son tan cabales, sino verdad, que hay la diferencia que de lo vivo a lo pintado, no más ni menos. Porque si es imagen, es imagen viva; no hombre muerto, sino Cristo vivo; y da a entender que es hombre y Dios, no como estaba en el sepulcro, sino como salió de él después de resucitado. Y viene a veces con tan grande majestad, que no hay quien pueda dudar sino que es el mismo Señor, en especial en acabando de comulgar, que ya sabemos que está allí, que nos lo dice la fe: represéntase tan Señor de aquella posada, que parece toda desecha el alma se ve consumir en Cristo. ⁴⁸⁴

Si estas citas se interpretan en relación con lo que he venido sustentando, es importante recordar que al entrar en este tema tan complejo se debe ser consciente de que a lo largo de toda la obra hay diferentes tipos de imágenes: imagen física, imagen mental y visión divina.⁴⁸⁵ Estas tres formas de representación constituyen los principales modos de visualidad que marcan el desarrollo de su mística.⁴⁸⁶ La misma naturaleza de la

⁴⁸³ DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 365.

⁴⁸⁴ DE JESÚS (2009), *op. cit.*, pág. 338.

⁴⁸⁵ Para un repertorio de fragmentos en los que se especifican los diferentes tipos de visiones, véase: HATZFELD (1968), *op. cit.*, pág. 220-221.

⁴⁸⁶ Es importante mencionar que Santa Teresa se encargó de tejer una profunda interrelación entre estos tipos de visualidad. Como ya mencioné, en algunas ocasiones hizo que un pintor representara sus visiones en un lienzo. Esto es interesante, ya que resalta ese juego entre visión y pintura: la creación del ciclo imagen física-visión imaginaria-imagen física. No sólo ella bebe del arte, sino esta también bebe de sus experiencias místicas. En palabras de Emilio Orozco: “Santa Teresa con mucha frecuencia hizo pintar o esculpir imágenes conforme a las visiones que había tenido; en algún caso hasta llegó a diseñar ella misma la composición. Así la Santa fue la verdadera creadora de un tipo iconográfico de San José de los más característicos de la estatuaria española del Barroco: el que lo representa de pie, como en marcha, llevando al Niño Jesús a su lado. Son varias las obras que se conocen, en particular de pinturas, que encargó y dirigió la Santa respondiendo a algunas de las visiones de Cristo que había tenido. Todas ellas representan algún momento de la pasión, sobre todo imágenes de dolor: un resucitado, un Ecce homo, un Cristo a la columna. [...] Se da, pues, en ella una auténtica actividad de artista, una realización de esta

narración hace que sea complicado esclarecer a qué tipo de imagen hace referencia. Por ende, considero que para desenmarañar la ambigüedad de su posición frente al uso de las imágenes sagradas, lo mejor es relacionarla con el total de su teología mística.

Siguiendo este principio, habría que determinar en qué medida acepta la ‘presencia real’ de Cristo dentro de su realidad circundante. Además de la comunión, el momento en donde no se puede negar una ‘presencia real’ de la divinidad es en las últimas dos moradas.⁴⁸⁷ En ambos estadios, la autora afirma que existe una unión real con Cristo y que dicha unión es la que produce su estado de ‘éxtasis’ y satisfacción espiritual. Ahora bien, cabe preguntarse cuál es la naturaleza de dicha ‘presencia’. La respuesta se encuentra en la plasmación cristológica que planteé anteriormente: para Santa Teresa la única manera de llegar a Dios es por medio de la humanidad de Cristo, de su cuerpo. Por lo tanto, la ‘presencia’ en los momentos cumbres de unión afectiva debe ser ‘visual’ y es posibilitada gracias a la ‘composición de lugar’ ignaciana. No es arriesgado afirmar, entonces, que si la carmelita acepta la ‘presencia real’ de Cristo lograda por medio del uso de la imaginación, o en las visiones, también considere que ciertas imágenes sagradas, bajo unas condiciones particulares, contengan a la divinidad, más cuando ha dicho que le costaba representar a Cristo en su imaginación y que por eso era tan ‘amiga’ de las imágenes.⁴⁸⁸ Esto explicaría el hecho de que sea precisamente una imagen de ‘Cristo llagado’ el detonante que inició a la Santa en el camino del contacto divino.

Es evidente que en toda la obra existe una defensa al uso de las imágenes sagradas. El punto confuso es determinar cuál es el culto que permite se haga de ellas y qué tipo de

constante aspiración a la visión plástica, pues no solo concibe sino que también da forma al cuadro y a la escultura.” OROZCO (1977), *op. cit.*, pág. 42.

⁴⁸⁷ Sobre la comunión afirma: “Porque, si no nos queremos hacer bobos y cegar el entendimiento, no hay que dudar que esto no es representación de la imaginación, como cuando consideramos al Señor en la cruz, o en otros pasos de la Pasión, que le representamos en nosotros mismos cómo pasó. Esto pasa ahora, y en entera verdad, y no hay para qué irle a buscar en otra parte más lejos; sino que, pues sabemos que mientras no consume el calor natural los accidentes del pan, está con nosotros el buen Jesús, que nos lleguemos a El. Pues si cuando andaba en el mundo, de solo tocar sus ropas sanaba los enfermos, ¿qué hay que dudar que hará milagros estando tan dentro de mí, si tenemos fe, y nos dará lo que le pidiéramos, pues está en nuestra casa? Y no suele Su Majestad pagar mal la posada si le hacen buen hospedaje.” DE JESÚS (1974), *op. cit.*, pág. 364. (*Camino...*).

⁴⁸⁸ Stoichita, afirma: “En los escritos de los grandes místicos españoles del siglo XVI proliferan las referencias a la alteridad fundamental de lo sacro, a la ruptura ontológica entre el acá de la experiencia y el allá de la visión. Pese a esta diferencia, la comunicación entre el imaginario místico y el artístico es constante. Existe un ir y venir entre visión y pintura que se puede advertir tanto en los grandes místicos como en la religiosidad popular.” STOICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 48.

funciones acepta. Tratando de trazar una línea de continuidad con la obra de Loyola y Granada, he pretendido demostrar que para Santa Teresa las imágenes sagradas no sólo son elementos que recuerdan a Cristo, la Virgen y los santos, sino que su función devocional, ese ‘mover a lágrimas’ y despertar emociones en el fiel, implica aceptar una teoría de lo visual en donde el fiel confunde ‘presencia’ con ‘representación’.⁴⁸⁹ Más allá de esto, lo innegable es que en la obra de la carmelita, además de una defensa al uso de las imágenes sagradas, hay reflexiones sobre la forma en que se deben componer y, lo más importante para el caso, de la manera en que se deben ver.

Por último, baste con recordar que el didacticismo que mencioné como eje constitutivo de la obra teresiana, es un elemento más que respalda esta argumentación sobre una teoría de lo visual manifestada en la teología de la carmelita. De entre todos los aspectos que se pueden sacar de sus libros, no cabe duda que uno de los principales es la consolidación de un nuevo orante. El hecho de que la obra de la carmelita sea, sobre todo, una creación literaria de sus experiencias, no debe opacar uno de los objetivos más profundos de sus textos: la enseñanza de cómo se debe orar para lograr un contacto verdadero con Dios por medio de la humanidad de Cristo.⁴⁹⁰ La construcción de este nuevo modelo de fiel, en donde el sentido de la devoción privada tiene gran valor, implica, en consecuencia, el interés por expresar cuál debe ser el papel de las imágenes devocionales dentro del sistema de oración.

A manera de conclusión parcial, recuperaré dos puntos que considero centrales y que seguiré elaborando a lo largo de todo el capítulo. En primero lugar, se puede afirmar que he demostrado que existe una línea de continuidad dentro del desarrollo de la literatura ascético-mística española del siglo XVI. Partiendo de la teología mística franciscana de comienzos de siglo expuesta por Francisco de Osuna en su teología del Recogimiento, pasando por los *Ejercicios* ignacianos y la formulación de la ‘composición de lugar’ como método de oración, siguiendo con la fijación ‘realista’, plástica y patética del material de meditación pasionista plasmado en la obra de Luis de Granada y terminando con la creación de un nuevo modelo de orante capaz de gozar los

⁴⁸⁹ Véase: RINGBOM, S. “Devotional Images and Imaginative Devotions.” En *Gazette des Beaux-Arts*, n° 23, 1969, págs. 159-170. FREEDBERG (1992), *op. cit.*

⁴⁹⁰ Sobre la relación entre la Reforma Católica y la reforma de la oración reflejada en *Camino de perfección*, véase; MAROTO, D. “Camino de Perfección.” En BARRIENTOS (2002), *op. cit.*, págs. 411-464.

beneficios de un ‘contacto real’ con Dios en la obra teresiana, espero haber justificado que esta ala de la literatura espiritual, si bien los autores tienen diferencias marcadas entre sí, comparten una serie de aspectos fundamentales que los ayudaron a consolidarse dentro de la espiritualidad de la época y determinar el rumbo de un inmenso número de autores que siguieron sus líneas de pensamiento. De entre estos elementos, cabe rescatar la construcción de un cristocentrismo, pasiocentrismo si se quiere, muy bien trabajado y la elaboración de una teoría de la imagen sagrada que en Loyola y Santa Teresa tuvo a sus mayores exponentes.

En segundo término, creo importante mencionar que dentro de esta incipiente teoría de la imagen, existió una preocupación marcada por el fiel y la manera en que éste se debía enfrentar al material visual. En este sentido, no es osado afirmar que en las obras estudiadas se creó una teoría de la recepción que, como mostraré, tuvo unas implicaciones muy notorias en el arte devocional durante la primera mitad del siglo XVII. Por otro lado, la idea con la que terminé este apartado, la aceptación por parte de Santa Teresa de que el fiel confunda ‘presencia’ con ‘representación’, es un aspecto que se verá reflejado en otras manifestaciones religiosas del siglo XVII, como las procesiones penitenciales y la predicación. Esto último invita a cuestionar el cumplimiento del decreto tridentino sobre el buen uso de las imágenes sagradas en la sociedad española de la época, ya que otros factores, en mi opinión más determinantes, condicionaron la forma cómo el fiel debía enfrentarse a la imagen, estableciendo una continuidad con ciertos elementos tardo medievales. En el siguiente apartado, expondré cómo la oratoria sagrada del siglo XVII, desde otro ámbito, hace eco de esta posición teresiana con respecto al uso de las imágenes sagradas influyendo, también, en la producción de arte devocional del mismo siglo.

3.2. La Oratoria Sagrada del siglo XVII. Una aproximación desde la Historia del arte.

En 1968, Dámaso Alonso aseguraba que de los sucesos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes durante el siglo XVII fueron el teatro y la

oratoria sagrada.⁴⁹¹ Esta aseveración, posteriormente comprobada por numerosos estudios que se acercaron a la predicación como fenómeno literario de gran incidencia en la sociedad del momento, se fundamenta sobre un hecho irrefutable: el valor que tuvo el espectáculo como principal herramienta de adoctrinamiento de la Iglesia Católica.⁴⁹² En dicho siglo, la oratoria sagrada alcanzó niveles de innovación inéditos que se acoplaron al afán propagandístico, típico de una cultura de masas, manifestado por las autoridades religiosas y políticas.⁴⁹³ Con el fin de persuadir a los fieles de una manera eficaz y duradera, los predicadores empezaron a hacer uso de un complejo aparato visual que terminó por determinar la naturaleza espectacular de sus intervenciones públicas. Además de la asimilación del mensaje doctrinal, que de otra forma hubiese sido imposible de obtener por el alto índice de analfabetismo, los espectadores experimentaban un auténtico goce estético comparable con el que vivían en las procesiones pasionales de Semana Santa.⁴⁹⁴ Dentro de esta perspectiva, el arte plástico jugó un papel esencial en el desarrollo de la oratoria sagrada y los predicadores fueron agentes de su uso. Por consiguiente, considero que ésta se debe estudiar como una expresión de valor estético, logrado mediante el uso de manifestaciones artísticas distintas y complementarias.

Curiosamente, y a pesar del protagonismo de lo visual en la predicación, no ha habido un apropiado interés por parte de los especialistas al estudio del arte plástico dentro de la oratoria sagrada del siglo XVII.⁴⁹⁵ Esta ausencia, de calidad más no de cantidad ya

⁴⁹¹ ALONSO, D. "Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII." En *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1968, pág. 95.

⁴⁹² Miguel Ángel Núñez Beltrán, autor de uno de los estudios más completos que se ha realizado sobre la oratoria sagrada española del siglo XVII, afirma: "La predicación en el barroco excede el puro ámbito religioso pastoral. El sermón se revela como parte del 'espectáculo' público-eclesiástico que conforma, junto con el arte, las devociones, las procesiones, fiestas y celebraciones litúrgicas, un vigoroso instrumento en el proceso de comunicación de la Iglesia Católica de la Contrarreforma. La alta frecuencia del sermón y el amplio auditorio, con el que cuenta, otorgan a la predicación una relevancia primordial en el fenómeno de transmisión ideológica-doctrinal de la época." NÚÑEZ BELTRÁN (2000), *op. cit.*, pág. 423.

⁴⁹³ Sobre el concepto de 'cultura de masas' en la época, véase: MARAVALL (2012), *op. cit.*, págs. 143-180.

⁴⁹⁴ Según Palma Martínez-Burgos: "La predicación llegó a cotas de calidad que nunca antes había rozado y la gran cantidad de referencias visuales, explícitas y escenográficas que contenían, abrían ante el fiel un mundo tan real como imaginario." MARTÍNEZ-BURGO (1990), *op. cit.*, pág. 226.

⁴⁹⁵ Al lector interesado en un amplio listado bibliográfico sobre la oratoria sagrada española del siglo XVII, lo remito a dos textos de Francis Cerdán: CERDÁN, F. "Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica." En *Criticón*, vol. 32, 1985, págs. 55-107. ---. "Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2002): Balance y perspectivas." En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 9-42.

que la gran mayoría de investigaciones sobre la materia reconocen la relación entre imagen y palabra como un hecho, se debe a que las personas que se han dedicado a su estudio son, en su mayoría, literatos, filólogos, historiadores o teólogos y, por ende, no prestan mayor atención al aspecto del arte visual.⁴⁹⁶ Considero que el estudio de la oratoria sagrada desde la perspectiva de la Historia del arte, no sólo otorga una mirada más íntegra de esta manifestación cultural, sino que abre nuevos caminos para comprender de mejor manera algunos aspectos de la producción y recepción del arte religioso de la época, particularmente de la pintura devocional.⁴⁹⁷

No obstante, cito cinco trabajos que considero claves por su embargadura e incidencia dentro del desarrollo de la materia. Además del ya citado Núñez Beltrán: SMITH, H.D. *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of some Preachers of the Reign of Philip III*. Oxford, 1978. HERRERO SALGADO (1996-2004), *op. cit.* NEGREDO DEL CERRO (2001), *op. cit.* RICO CALLADO, F.L. *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII - XVIII*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

⁴⁹⁶ Es muy poco lo que se ha escrito desde la disciplina de la Historia del arte. *Los sermones y el arte* de María del Pilar Dávila Fernández, constituye uno de los pocos intentos y es un apoyo fundamental para cualquier historiador del arte que desee involucrarse en el tema. La autora realizó un catálogo de sermones en los que identificó todas las referencias a obras de arte o cualquier otro tipo de relación con el arte del momento. Asimismo, el artículo de Victoria Pineda, "Pintura y elocuencia en el sermón del Hospital de la Caridad de Sevilla", es un trabajo sugestivo, pues entabla un diálogo entre predicación de sermones y pintura a partir del análisis de un programa pictórico bajo la estructura de un sermón. Estos acercamientos muestran una inclinación por relacionar arte y predicación, pero no tocan un punto que considero central en la relación de ambas manifestaciones: el uso particular que hacen los predicadores de las pinturas y sus efectos en el fiel. Quien si toca el tema pero lo hace de manera parcial es Palma Martínez-Burgos. La autora dedica algunas páginas de *Ídolos e imágenes...* a establecer diferencias y similitudes de carácter estilístico entre sermones sobre la Pasión y pintura devocional del mismo tema, y hace referencia al uso didáctico (mnemotécnico) que le dan los predicadores al arte. Por otra parte, rescato el trabajo *Retórica-sermón-imagen* de José Ramos Domingo, puesto que es de los pocos autores que plantea las implicaciones que el uso de imágenes dentro de la predicación tuvo en la respuesta del fiel frente al arte. Quisiera mencionar las contribuciones de Emilio Orozco, quien en muchos de sus libros trabajó la oratoria sagrada con base en su relación con el teatro y el arte. Sus aproximaciones brindan fundamentos para entender la predicación como un fenómeno artístico, espectacular y multidisciplinario. Me limito a nombrar un artículo en donde condensa esta teoría: "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante". Por último, en el caso valenciano es importante anotar el trabajo de Borja Franco. En su tesis doctoral, *Espiritualidad, Reformas y arte en Valencia...*, dedica un apartado al estudio de predicación desde un enfoque teatral. El autor reconoce el valor de la imagen en esta práctica y ofrece datos que considero importantes. Por ejemplo, la relación entre el pintor Juan de Juanes y el predicador Juan Bautista Agnesio, hecho que invita a pensar que el pintor colaboraba en la elaboración de cuadros devocionales para la predica. DÁVILA FERNÁNDEZ, M. *Los sermones y el arte*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1980. OROZCO, E. "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante." En *CILH*, vol. 2, n° 3, 1980, págs. 171-188. MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 99-108. RAMOS DOMINGO, J. *Retórica – sermón – imagen*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997. PINEDA GONZALES, M. V. "Pintura y elocuencia en el sermón del Hospital de la Caridad de Sevilla." En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 247-256. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 112-128.

⁴⁹⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, afirma al respecto: "Si no existiera la incomunicación que en verdad existe entre las disciplinas relativas a la historia del arte y aquellas que se ocupan del campo filológico, tal vez haría ya tiempo que hubieran proliferado los análisis de corte iconológico, a través de los cuales comprenderíamos de modo fehaciente y puntual cómo mucha arquitectura, y prácticamente toda la pintura y arte efímero del siglo XVII, se concibe en función ilustradora, iluminadora, de la oculta palabra de Dios revelada mediante el sermón. En otras, el registro plástico funciona metafóricamente como sermón *visual y topográfico*. Podemos incluso decir, con un ligero forzamiento de la expresión

Los tres apartados que siguen a continuación ofrecen en su conjunto una propuesta de análisis basada en el rol que cumplió el predicador como mediador entre el espectador y la imagen. En el primer apartado, siguiendo la convicción de que los sermones se conforman a partir de una doble naturaleza (escrita y representada), pretendo mostrar cómo desde la propia composición literaria existe un fuerte componente visual. La influencia de los libros espirituales, sobre todo de las obras de Luis de Granada, es notoria y ayuda a establecer unos primeros hilos comunicantes.⁴⁹⁸ El segundo apartado, por su parte, es una aproximación a la relación palabra-imagen dentro del ámbito de la predicación como espectáculo. Este acercamiento lo hago a partir de algunas retóricas e instrucciones de predicación que manifiestan cómo se debía dar dicho vínculo. En la tercera parte, por último, estudio algunos sermones de desagravio en los cuales, a mi parecer, se puede percibir una posición común sobre la naturaleza y función de las imágenes sagradas. De esta forma, espero demostrar que la oratoria sagrada, haciendo eco de la teología de la imagen delineada por los autores ascético-místicos ya estudiados, condicionó, o por lo menos buscó hacerlo, la respuesta de los fieles frente a la imagen sagrada.

3.2.1. La plasticidad de las palabras en los sermones sobre la Pasión de Cristo.

clásica, que la estética postridentina se basa en una interrelación palabra / imagen: en efecto, *ut picturae sermones*. No es sólo que la imagen sea la *Biblia pauperum*, sino que más bien la imagen, dotada siempre de un sentido ambiguo, se ancla al sentido literal por una interpretación que sólo la palabra es capaz de prestarle.” RODRIGUEZ DE LA FLOR (1999), *op. cit.*, pág. 318.

⁴⁹⁸ No se debe olvidar que la *Retórica Eclesiástica* de Granada fue unas de las preceptivas más influyentes durante el siglo XVII. Es indudable que su retórica hace eco de muchos de los principios de su literatura espiritual que esboqué anteriormente. Esto permite afirmar que su *Retórica* es un puente entre la literatura ascético-mística y la predicación del XVII. Con respecto al peso de la obra de Granada, Francis Cerdán afirman lo siguiente: “A lo largo del siglo XVI, la oratoria sagrada fue el objeto de interrumpidas confrontaciones y discusiones de las que salieron muy abundantes obras de perspectiva. El examen de estos tratados del ‘arte de predicar’ es la mejor vía para llegar a comprender lo que fue la predicación en el Siglo de Oro. [...] Pero el verdadero faro de la preceptiva oratoria del siglo XVI fue fray Luis de Granada, quien llegó al mayor equilibrio, armonizando las dos corrientes anteriores y aunando los preceptos clásicos con el fervor apostólico. La *Retórica eclesiástica* de Fray Luis de Granada integra perfectamente todos los tratados anteriores a ella, escritos tanto en latín como en castellano, y sirve de matriz a todos los posteriores.” CERDÁN, F. “Introducción crítica a los *Sermones cortesanos* de Fray Hortensio Paravicino.” En PARAVICINO, H. *Sermones Cortesanos*. Madrid: Editorial Castalia, 1994, pág. 18.

Los predicadores comprendieron la utilidad de la retórica y del buen uso de sus figuras para alcanzar los fines que promovió la Iglesia a partir del Concilio de Trento. Para que esto tuviera un alcance general y alta difusión, especialmente en el ámbito misional, era necesario regularizar su uso escribiendo retóricas y valerse de los beneficios de la imprenta para su buena circulación.⁴⁹⁹ El resultado de esta iniciativa emprendida por las órdenes religiosas y apoyada por la Iglesia, se ve en la posterior publicación de sermones en donde se encuentran aplicadas estas reglas.

Al igual que ocurrió con los manuales de oración y meditación, el martirio de Cristo fue uno de los temas preferidos por los predicadores.⁵⁰⁰ La enorme carga emocional del tópico y el hondo sentir cristocéntrico de la sociedad de la época, fueron factores que resultaron propicios para que la oratoria sagrada lograra cumplir con sus objetivos principales: mover a devoción y persuadir a los fieles.⁵⁰¹ Asimismo, en este tipo de sermones se puede observar el funcionamiento de una serie de figuras retóricas claves para entender la sermonaria de la época y sus efectos en el espectador. Por consiguiente, su estudio brinda una aproximación correcta a la doble naturaleza de la predicación: componente escrito y puesta en escena. Teniendo lo anterior en cuenta, intentaré mostrar cómo los sermones en su forma escrita ofrecen una variedad de recursos que indican un énfasis por lo visual; es decir, una conciencia de las posibilidades de la literatura para generar imágenes de alto alcance emocional.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Para un estudio completo de algunas de las preceptivas más influyentes de la época, véase: VILLEGAS PAREDES, G. *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Filología Española, 2008. En el capítulo 2.5, la autora realiza una lista de los autores que considera más importantes, págs. 38-40.

⁵⁰⁰ Por otro lado, es importante mencionar que dentro del desarrollo de la oratoria sagrada como género literario y fenómeno cultural, el tema de la Pasión no nace en el siglo XVI ni XVII. Como ya había explicado, la espiritualidad cristocéntrica de este periodo se remonta a la Baja Edad Media, momento en el que la religiosidad empieza a girar entorno al sufrimiento de Cristo. En el territorio hispánico, y hablando específicamente de la oratoria sagrada, el antecedente más claro de lo que fue la predicación pasional es Vicente Ferrer.

⁵⁰¹ Palma Martínez-Burgos, afirma: “Partiendo del hecho de que nos movemos en una corriente pasional, de piedad emotiva, no es de extrañar que uno de los pasajes evangélicos en los que más se insistiera fuera el de la Pasión. Desde los púlpitos se evoca la Pasión de Cristo y en todos los sermones el episodio de la flagelación y coronación de espinas adquiere tintes dramáticos.” MARTÍNEZ-BURGOS (2000), *op. cit.*, pág. 231.

⁵⁰² Quien mejor ha trabajado este tema es Giuseppina Ledda. En un artículo titulado “Predicar a los ojos”, concibe el sermón escrito y su posterior predicación como manifestaciones inscritas dentro de la cultura visual del siglo XVII. Adoptaré algunas de las posiciones de esta autora, ya que las considero acertadas y apropiadas para la comprensión de lo que fue la relación entre palabra e imagen durante la predicación. LEDDA, G. “Predicar a los ojos.” En *Edad de Oro*, vol. 8, 1989, pág. 129-142. Por otra parte, es importante mencionar que ya en 1971, Michael Baxandall mostró la estrecha relación que existe entre la retórica de una lengua y la manera de ver las imágenes. Si bien su estudio se centra en la Italia del

En el prólogo de su *Rhetorica sagrada*, el predicador franciscano Francisco Ameyugo dice a los lectores:

El poner tambien los Sermones, y Oraciones, que aqui pongo para ideas, puede parecer presunción con humos de vanidad, no lo es, pues es mi intento, que los Oradores Evangelicos sean como los Pintores, y Estatuarios, que tienen museos con diversas pinturas, y fragmentos de estatuas donde observan los aciertos, o errores de sus Artifices; con este fin propongo yo varios artificios Retóricos, en ellos seran raros los aciertos, los errores muchos; puedese aprender de los unos, y los otros notando el acierto para seguirle, y el error para evitarle.⁵⁰³

La comparación entre el orador evangélico y el pintor, paralelo que se repite en muchas de las retóricas e incluso en algunos sermones, invita a plantear una serie de cuestiones.⁵⁰⁴ En primer lugar, creo que es fundamental anotar la conciencia por parte de Ameyugo de que el predicador es un artista y que, por consiguiente, sus métodos de trabajo se deben equiparar al de cualquier quehacer artístico. Las retóricas sagradas, bajo este esquema, son preceptivas que cumplen la función de guiar a los predicadores en el buen uso de la materia prima de su arte: las palabras.⁵⁰⁵ El saberse “artífice” es el principio para reconocer que el orador sagrado debe alcanzar ciertas capacidades que le permitan realizar un producto de nivel estético. En segundo término, estas convicciones lo conducen a indagar en las posibilidades, formas y recursos que puede usar el predicador para concebir una obra artística que responda a sus intenciones; de ahí la necesidad de una preceptiva o retórica que configure este sistema. Estas reflexiones presentes en el prólogo toman cuerpo en el capítulo quinto, titulado: “De la gala, y aliño del artificio retórico, capítulo primero del primer aliño del artificio retorico; que es el Trope de las palabras”, en donde el autor caracteriza y propone la forma de lograr ese

siglo XIV, es un antecedente a tener en consideración. Véase: BAXANDALL, M. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*. Madrid: Visor, 1996.

⁵⁰³ AMEYUGO (1673), *op. cit.*, pág. 1.

⁵⁰⁴ Como mostraré más adelante, los tratadistas de pintura del siglo XVII también adoptan la misma posición. No sólo comparan las dos artes, sino que se valen de herramientas de la oratoria para poder explicar de mejor manera algunos conceptos sobre la pintura. Véase: ROE, J. *Velázquez's 'imitation' of nature seen through 'ojos doctos': a study of painting, Classicism and Tridentine reform in Seville*. Tesis doctoral. Leeds: University of Leeds, Department of Fine Art, 2002, págs. 135-185.

⁵⁰⁵ Además de la ya citada Gladys Villegas Paredes, es importante mencionar otros estudios de carácter general que brindan un panorama amplio y completo de las retóricas sagradas del siglo XVII. MARTÍ ALANÍS, A. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1972. LÓPEZ GRIGERA, L. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

“artificio”.⁵⁰⁶ La explicación y aplicación de recursos literarios tales como: la metáfora, la catacrexis, la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia, la onomatopeya, la hipérbole, la hipotiposis, la prosopopeya, la metalepsis y la antífrasis, entre otros, son el centro en el que gira este razonamiento y el punto que quisiera analizar.

De todos las figuras literarias presentes en un sermón y esbozados en las retóricas, me centraré en la hipotiposis y la prosopopeya.⁵⁰⁷ Estas no sólo son un claro ejemplo de cómo el sermón escrito busca constantemente lo visual, sino que son elementos centrales para entender el alcance que tuvo el uso de pinturas en la predicación de sermones de la Pasión.⁵⁰⁸ Si bien la hipotiposis y prosopopeya fueron de suma utilidad para sermones de diversos temas, donde se potencializó su uso, a causa de los efectos que se lograban, fue en los sermones de la Pasión.

En las retóricas suelen definir la hipotiposis como aquel recurso que describe de la mejor manera posible, detallista si se quiere, una escena lejana al público y lo hace de manera patética y emotiva. La idea es lograr que lo que se figura por medio de las palabras llegue al fiel como si estuviese presenciando la escena. Por lo mismo, no se trata de un relato de los hechos sino de intentar hacer que el acontecimiento adquiera inmediatez. El dominico Alonso de Cabrera, predicador de Felipe II y uno de los personajes más influyentes dentro del ámbito eclesiástico de la corte, utilizaba así la hipotiposis en un sermón titulado *Consideraciones del Viernes Santo*:

Estiran con cordeles recios sus pies y brazos, con tanta fuerza, que los cordeles se entaban y sumían en la carne ternísima; y (como dicen algunos contemplativos) la sangre le reventaba por las uñas de lo mucho que los apretaron. Comienzan luego con firmeza inaudita sobre Él sus

⁵⁰⁶ *Ibid*, págs. 57-61.

⁵⁰⁷ Para el estudio de otros recursos literarios igualmente interesantes dentro del desarrollo del tema como, la hipérbole, la metáfora o el símil, véase: VILLEGAS PAREDES (2008), *op. cit.*, págs. 204-364. HERRERO SALGADO, F. “Lengua y retórica en la oratoria sagrada española del Siglo de oro: teoría y práctica.” En *Boletín de la Real Academia Española*, t. 89, c. 299, 2009, págs. 41-76. Por su parte Hilary Smith en el capítulo “Preacher in Action” también trabaja algunas figuras literarias, véase: SMITH (1978), *op. cit.*, págs. 60-88.

⁵⁰⁸ La anteriormente citada Giuseppina Ledda, fue la primera autora en rescatar estas dos figuras retóricas como elementos que permiten ver una relación directa entre palabra e imagen en la predicación, ya que demuestra que la eficacia y el éxito de la imagen física depende de su adecuada activación hecha por la palabra y la posterior *actio*. LEDDA (1989), *op. cit.* págs. 131-134. Por su parte, Francisco Rico Callado hace referencia a los efectos que esto tuvo en el público que asistía a las misiones, afirmando que fueron los dos recursos que permitieron que se logrará el objetivo máximo de la predicación, *mover* a los fieles. RICO CALLADO, F. L. *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII - XVIII*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, págs. 332-348.

látigos y disciplinas, ciñen el santo cuerpo de cardenales y verdugos, rasgan los cueros, revienta la sangre y corren arroyos de ella; rompen la carne, surcan el cuerpo, añaden llagas sobre llagas. Abren sus espaldas hasta descubrir sus entrañas, y en poco tiempo no dejan en él figura de hombre, sino de un leproso y de mal de San Lázaro. ¡Oh yunque divino! ¡Oh espaldas sufridoras de tantas martilladas! ¡Oh cuerpo blanco, cómo te tiñen de colorado! Y cuanto el rosicler fino es más subido y, tanto es más para ti costoso. ¡Oh Virgen y madre bendita, y cómo han de lastimaros a vos en el alma estos golpes y llagas que después veréis en este sagrado cuerpo!⁵⁰⁹

El uso reiterado de palabras que denotan el aspecto de Cristo (cardenales, verdugos, rasgan los cueros, rompen la carne, corre la sangre, añaden llagas, cuerpo de leproso, etc.) es el elemento que permite al predicador construir un fragmento sumamente plástico.⁵¹⁰ Asimismo, las hipérboles, “revienta la sangre y corren arroyos de ella” o “abren sus espaldas hasta descubrir sus entrañas”, sirven de complemento a la descripción y refuerzan su valor sensorial. El lector, o bien el espectador que oyera dicho sermón, adquiriría numerosos recursos para visualizar la escena de una forma precisa. Por otra parte, Cabrera es consciente de la necesidad de ubicar al lector-espectador dentro de la escena. En este caso, utiliza a la Virgen como el puente que une al fiel con el cruel espectáculo; en otras palabras, es a partir de la perspectiva de la Madre que se ‘ve’ a Cristo en su doloroso estado. El fiel no sólo se identifica con el dolor de María, también ve por sus ojos.

Unas páginas después, y para que no quede duda de la intención plástica de las palabras, Cabrera concluye con el siguiente símil:

Finalmente, tal es su figura, que no parece hombre, sino un retablo de dolores, pintado por mano de aquellos crueles pintores y de aquel mal juez, a fin de que abogase por él ante sus enemigos esta tan dolorosa figura, tanto que, porque no pensasen era otro, o algún leproso, fue menester avisarles: *Ecce Homo*. Señal es de condenación no compadecerse en este paso de los dolores del Salvador. Porque si él estaba tal que pensó Pilato bastaba para quebrar los

⁵⁰⁹ CABRERA, A. de. “Consideraciones del Viernes Santo. De la Pasión de Jesucristo Nuestro Redentor.” En *Predicadores de los Siglos XVI y XVII. Tomo I: Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera*. Madrid: Librería editorial de Bailly, 1906, págs. 427-428.

⁵¹⁰ De una manera muy similar, el agustino y calificador del Consejo superior de la Inquisición, Gabriel de Morales, describía con esta hipotiposis la escena: “Las manos que formaron cielo y tierra, atadas a una columna con fuertes lazos, rendido el cuerpo a la más infernal crueldad de verdugos infames, que encarnizados le azotan, las carnes santísimas despedazadas al rigor de los golpes, tan hondas, tan abiertas las heridas, que por las roturas se asoman los huesos, tan atrocamente abiertas, que es cada una, una fuente de sangre, que riega el suelo tan continuas una con otra, que aquel santísimo cuerpo es toda una herida, una llaga desde el cerebro a los pies.” MORALES (1653), *op. cit.*, pág. 165.

corazones de tan obstinados enemigos, ¿cuánto más debe ser poderoso para mover a compasión a los fieles que nos preciamos de sus amigos?⁵¹¹

Por medio de la comparación el autor está ahondando en el carácter visual de su sermón y afirmando la necesidad de alcanzar un desborde sensorial y emotivo para lograr compadecer a los fieles. Otro ejemplo de una llamada directa al fiel para que asimile la plasticidad de las palabras, la ofrece el predicador de Felipe IV, el jesuita Manuel de Nájera:

Si en lastimosos descabellados trabajos se compadecen los ojos, y vierten lágrimas para evaporar congojas: si lastimosas relaciones atormentan los oídos, prevenid lágrimas, Fieles, que hoy, hecho todo una llaga el cuerpo de nuestro Redentor Jesu Christo, lastimas no solo a ojos compasivos; pero aun ojos inhumanos, y los repetidos golpes hacen temblar oídos. Era costumbre, que el que había de padecer en el Leño, fuese ya bien azotado; y aquí se observó, y se excedió la costumbre, y fueron los azotes para la Cruz muy previas disposiciones.⁵¹²

La constante referencia al sentido de la vista hace que el oír o leer las palabras pase a un segundo plano, ya que el énfasis está puesto en cómo la construcción de la imagen mental mueve al fiel.⁵¹³ Al igual que ocurría con los manuales de oración y meditación del siglo XVI, los predicadores aspiraban a que los lectores y asistentes entendieran lo provechoso que resultaba la oración intelectual; es decir, el sistema de meditación imaginativo y sensorial.⁵¹⁴

Siguiendo con esta concepción de la hipotiposis, cabe insistir en que una parte fundamental de su utilización es la forma explícita e imperativa en que se pide al público ‘mire’ la materia predicada, aspecto que no deja de tener la misma connotación para el lector cuando se aproxima al sermón escrito. Además de un llamado directo e imperativo, existieron distintas formas de incitar al público a que centrara su atención

⁵¹¹ *Ibid*, pág. 430.

⁵¹² NAJERA, M. de. *Sermones de Semana Santa*. Imprenta Imperial por José Fernández de Buendía, 1679, fol. 243.

⁵¹³ Así lo hace notar el predicador agustiniano Cristóbal de Almeida en su sermón de los Pasos: “No es día hoy, en que tiene lugar los oídos, sino los ojos, porque no es día de discurrir, sino de llorar, después de ver un espectáculo tan triste, y una tragedia tan lastimosa, quien queda con juicio para los discursos, muestra que le falta el corazón para los sentimientos.” ALMEIDA, C. “Sermón de los Pasos de Christo nuestro Redentor, que comprende la jornada que hizo desde la casa de Pilatos hasta el Monte Calvario.” En AAVV. *Lavra Ivisitana, o sermones varios de diversos predicadores...* Madrid: Imprenta de Andrés Martínez de la Iglesia, 1679, pág. 39.

⁵¹⁴ NÚÑEZ BELTRÁN (2000), *op. cit.*, pág. 338.

en el acto de ‘mirar’. El jesuita Jerónimo López, por ejemplo, en un coloquio con Dios Padre que proponía predicar después de un sermón de la Pasión, decía:

Oh Padre Eterno! Mirad a este hombre llagado y desfigurado por mis pecados; vos me mandais que le mire para compadecerme de él; y yo os suplico que le miréis, para que os compadescáis de mi, queréis que le mire para imitarle; miradle vos Señor para que me de fuerzas para ello. Padre Soberano aquí todos los hombres hemos ofendido con nuestros pecados, mirad a vuestro hijo atormentao con grave dolor por satisfacer mis ofensas. Oh Padre de Misericordia, *Ecce Homo*, mirad a este hombre que tiene dentro de su corazón a todos los hombres y ofrece por ellos la vida...⁵¹⁵

Si en el fragmento citado Dios Padre era el medio que incitaba a los fieles, el dominico san Luis Beltrán utilizaba, al igual que Cabrera, la figura de la Virgen para llamar al fiel a ‘mirar’:

Pasad vos lastimada Madre por el pretorio de Pilato, y mirad a vuestro Hijo, que por descender de Jerusalén a Jericó, ha caído en manos de los Fariseos. [...] Pues pasad vos, desconsolada Señora, y condoléos de él y tomad el vino, de vuestros amargos dolores, y lavadle con ellos sus llagas, tomad el aceite de la compasión, y doléos de vuestro Hijo, pues vos sola sois la que habéis de sentir en el ánima su pasión. [...] O paso digno de toda compasión, y de lástima! Dime Christiano, que corazón habrá, que no reviente de dolor, y qué dureza tan endurecida, que no se ablande? Qué ojos hay que no se conviertan en fuentes de lágrimas, viendo al Hijo de Dios tan deshonorado? A quién no se le romperán las entrañas de dolor, viendo aquella delicadísima cabeza, de quien tiemblan los poderosos del Cielo, traspasada con crueles espinas.⁵¹⁶

Esta idea que ya estaba presente en Loyola y que perfeccionó Granada, fue explotada al máximo por los predicadores y conllevó al uso de pinturas o esculturas (básicamente crucifijos) dentro de la *actio*.⁵¹⁷ Lo esencial de este hecho recae en la convicción de que

⁵¹⁵ LÓPEZ, J. “Varios coloquios con Christo Crucificado para acabar los sermones.” En LÓPEZ, J. *Sermones y pláticas para misiones populares*. Manuscrito, publicado en el siglo XVI, fol. 114. [Biblioteca Nacional de Madrid. Mss /6032].

⁵¹⁶ BELTRÁN, L. “Sermón IV. De la Pasión de Christo Nuestro Señor.” En *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso Padre y segundo Apóstol valenciano San Luis Beltrán*. Valencia: En la imprenta de Jaime de Bordazar, 1688, págs. 527-528.

⁵¹⁷ La *actio* es la quinta y última parte de las retóricas. Los autores explican cuestiones de carácter práctico tales como el uso de la voz, la manera de subir y bajar del púlpito, las acciones y gestos que se deben hacer, cómo ayudarse de medios visuales, etc. En general, la consideran la parte central del ‘ars predicandi’, puesto que se condensa toda la capacidad persuasiva y, por ende, la posibilidad de mover al fiel, gran objetivo de la predicación. Con respecto a la importancia que se le da a la trasmisión de la palabra, a la mejor manera de hacerla llegar a los fieles, es interesante el análisis que ofrece Fernando

para lograr una persuasión contundente era necesario acudir a lo visual, ya que la mejor manera de traer la presencia divina era por medio de los ojos.⁵¹⁸ No obstante, antes de que la imagen física interviniera en la predicación, la palabra, por si sola, debía adquirir unos valores visuales que otorgaran mayor contundencia y sentido a los cuadros. En mi opinión, este es el punto central en el que gira toda la cuestión sobre la relación entre palabra e imagen en la predicación, ya que la presentación del hecho artístico no se limitó a la exigencia de un ejercicio de imaginación, sino que determinó un uso particular de las imágenes religiosas y condicionó la recepción de éstas.⁵¹⁹

La prosopopeya o personificación, por su parte, es una figura que le otorga a cosas inanimadas e irracionales cualidades de los seres animados. En las retóricas de la época también se le definía como una herramienta que permite traer a personas ausentes, muertos o seres sobrenaturales.⁵²⁰ Según Heinrich Lausberg, la prosopopeya puede ser identificada como una metáfora sensibilizadora y es un recurso altamente usado en las composiciones de carácter afectivo.⁵²¹ Una de sus características principales es dotar de habla a las cosas inanimadas, aspecto de carácter teatral que fue muy bien aplicado por los predicadores durante la *actio* del sermón, pues el estructurar la predicación bajo una forma dialogada les brindaba un soporte para explotar sus habilidades histriónicas. En los sermones sobre la muerte o el Juicio final, por ejemplo, solían sacar al púlpito una calavera y entablar una conversación con el objeto.

Y porque en el sermón de la muerte, o en otra ocasión algunos suelen sacar una calavera; para que esta acción se haga debidamente se han de observar semejantes avisos, preparando el

Rodríguez de la Flor en el capítulo “El cuerpo elocuente” de la *Península metafísica*. Véase: RODRIGUEZ DE LA FLOR (1999), *op. cit.*, págs. 307-345.

⁵¹⁸ Manuel Morán y José Andrés Gallego muestran que Fray Luis de Granada en su *Ecclesiastica Rhetorica* concede una importancia central a la hipotiposis, ya que fundamenta la *praesentia*, elemento clave para comprender de qué manera se persuadía a los fieles. MORAN, M y GALLEGGO, J. A. “El predicador.” En *El hombre barroco*. Madrid: Alianza editorial, 1993, pág. 170.

⁵¹⁹ Miguel Ángel Pascual al hablar sobre la importancia de ambos sentidos y la necesidad de utilizar imágenes durante la predicación, afirma: “El tercer medio, que también es de la clase de el Sermón, por quanto va conjunto a él, como el Acto de Contrición, y sacar el Santo Christo, a que precede comúnmente, es el de los espectáculos, los quales no son otra cosa que unas imágenes, en que se proponen a los ojos, como en su retrato propio las mismas verdades, que se propusieron al oído, para que se introduzca por mas puertas, y llegue a hazer mas concepto de ellas nuestra alma.” PASCUAL (1698), *op. cit.*, pág. 249.

⁵²⁰ Granada la denomina *conformación* y la define de la siguiente forma: “La conformación es cuando una persona no está presente, se finge que lo está, y cuando una cosa muda o informe, se hace elocuente y formada, y se le atribuyen palabras o alguna acción que le corresponda.” GRANADA, L. *Rethorica Ecclesiastica I, Libros 1-3*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pág. 353.

⁵²¹ LAUBERG, H. *Manual de Retórica Literaria. Vol. II*. Madrid: Gredos, 1976, págs. 241-243.

auditorio como dijimos, quando la abra enseñando al auditorio, y ponderando como esta fin hermosura, cubierta de fealdad, discurriendo por todos los sentidos, y partes de ella, cortejando con la gala, y bisarría gastaba algún tiempo; la a de hacer varias preguntas, unas en orden a su cuerpo: que es de aquella belleza de su rostro? Que de aquellos ojos lascivos, lengua, etc.; y otras en orden a su alma: como salió del juicio Divino! que sentencia le dieron? Y después de las preguntas, pedirle: que predique al auditorio: y introducir que responde con una *Ethpoya* diciendo las penas que padece, las que a pasado en el infierno, y quanto siente hayan de durar para siempre, las maldiciones que fe echa a fi misma, y contra Dios, como en otra parte dijimos: y después el Predicador volviendo fu razonamiento al auditorio podrá decirle. Hermanos míos, lo que a hablado este difunto no es para fi; que para el no ay remedio; para nosotros e predicado, que aun tenemos remedio fi nos damos a la penitencia: pues como no os aprovecháis del sermón, como no pedís a Dios misericordia, &c. ⁵²²

Este ejemplo evidencia que, al igual que la hipotiposis, la prosopopeya es fundamental para comprender prácticas específicas que se realizaron en la predicación de los sermones sobre la Pasión. Su repercusión en el desarrollo de la *actio* la liga al uso de pinturas de Cristo otorgándole, como mostraré más adelante, nuevos valores a la interacción entre las imágenes y los fieles. ⁵²³

Sin embargo, en la composición netamente escrita del sermón, la prosopopeya también funcionó como un detonante de carácter visual sin la necesidad de apoyarse en medios físicos. En el inicio de un sermón titulado “A las llagas de Cristo”, el autor, Manuel de Guerra y Rivera, sustenta la totalidad del texto sobre una personificación: las llagas y corazón de Cristo son las que predicaran:

Ya que nuestro corazon se resiste a la fuerza de los discursos, pretendo ver si se niega a la evidencia de los ojos. Desconfiando justamente de mi boca han de predicar estas cinco tardes de los domingos cinco bocas soberanas. Merezcan la compasion por ser amorosas llagas, consigan la atencion por ser divinas bocas. Hable elocuente su sangre [...] Y ¿quien habla, que dice?: escuchen lo que habla. Habla el corazon porque esta llagado de amor (...) porque quede

⁵²² BARCELONA, F. *Tratado portvmo, instrvccion de predicadores para hazer bien los sermones, y predicarles provechofamente*. Barcelona: Iofeph Forcada, 1679, pág. 102.

⁵²³ En palabras de Fernando Negredo del Cerro: “Mediante dos figuras retóricas, la prosopopeya y la hipotiposis, se consigue que ante los ojos de un público huérfano de eventos visuales –con el cine y la televisión, todo cambiará-, resurjan los personajes del Antiguo Testamento, los santos e incluso el mismo Mesías. El predicador pone voz a los protagonistas de sus historias, las narra al detalle, introduce una “banda sonora” (interrogaciones, admiraciones, silencios expresivos...) que favorece su memorización, y al final logra el efecto deseado: mover a los oyentes y perpetuar en su memoria toda una serie de ideas que considera fundamentales.” NEGREDO DEL CERRO (2001), *op. cit.*, pág. 406.

mas impreso en nuestros corazones este desengaño he pretendido lo diga claramente el mismo corazon de Cristo.⁵²⁴

Si bien es cierto que durante la predicación el cura se podía sostener de una pintura o escultura de la Crucifixión para ser más efectivo en la persuasión, no hay duda que en su forma escrita se alcanza un efecto certero. Por medio de una imagen poética logra realizar un vivo cuadro de la Pasión de Cristo en donde no necesitamos de un soporte material para percibir su fuerza sensorial.

Por último, es necesario hacer referencia a un género literario que se complementa con la hipotiposis y la prosopopeya de manera particular: el *exemplum*.⁵²⁵ Fue muy popular durante la Edad Media y en los siglos XVI y XVII también tuvo una fuerte incidencia. En la sermonaria, el *exemplum* se desarrolló a modo de pequeñas narraciones que eran introducidas en medio de los sermones para ilustrar algún concepto moral y persuadir de mejor manera a los fieles.⁵²⁶ Los predicadores centraron su uso en la narración de la vida de personajes ejemplares (sobre todo de Cristo, la Virgen y los santos), pues así se cumplía una de las funciones esenciales de la predicación y de la literatura espiritual en general: hacer que el oyente despertara deseos de emulación. Es así como el cristocentrismo de la época permitió que los predicadores convirtieran la vida de Jesús en el centro sobre el cual giraban la mayoría de sermones.

⁵²⁴ El sermón fue predicado en 1682 en Madrid, véase: GUERRA Y RIBERA, M. de. "Vespertinas." En *Oraciones varias. Vol. VIII*. Madrid: Imprenta Real por Don Miguel Francisco Rodríguez, 1742, págs. 1-2.

⁵²⁵ Es un tema muy amplio y que ha sido bien estudiado por parte de los especialistas. Sin embargo, a causa del espacio no puedo ahondar en su análisis. Mi único objetivo es situar la importancia que tiene dentro del argumento del trabajo y resaltar su importancia. Remito al lector a tres textos de los cuales se puede tener una idea completa del tema y obtener más bibliografía: CUEVAS, C. "Para la historia del *Exemplum* en el Barroco español. (El *itinerario* de Andrade)." En *Edad de oro*, vol. 8, (1989), págs. 59-76. ARAGUES, J. *Deus Concionator. Mundo predicado y retórica del "exemplum" en los Siglos de Oro*. Ámsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1999. ---. "Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: El lugar del ejemplo histórico." En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, vol. 84-85, 2002, págs. 81-99.

⁵²⁶ No siempre se ubicaba en el medio del sermón, muchas veces los predicadores preferían concluir con el *Exemplum* para que tuviera mayor efecto en el fiel. Miguel Ángel Pascual en la introducción a sus sermones afirmaba lo siguiente: "Por este mismo motivo distribuyo cada Sermon en tres, o quatro Platicas, y cada una de estas la procuro concluir con un Exemplo, refiriendolo con sus circunstancias, y no vulgar estilo; aquello, porque sobre no cansar tanto con esta division, no le cueste al Misionero el reducirlo, y trabajarlo. Y esto de el Exemplo, porque es uno de los medios mas proporcionados para el fruto, el qual es mucho mayor, quanto mas trae de gusto el referirle." PASQUAL, M.A. *El oyente desengañado, convencido, y remediado en cinco sermones de mission, divididos en diez y siete platicas, enriquecidas de varias, y fecundisimas materias, para Misereres, Quaresmas, y Dominicas de entre año*. Valencia: Imprenta de Diego de Vega, 1692, pág. 1.

Los sermones estaban creados a partir de una estructura vertical que buscaba condicionar el estado de ánimo del fiel: sumergirlo en la más profunda desazón para después llevarlo a la gloria.⁵²⁷ El climax se lograba cuando las sensaciones de dolor y lástima se traducían en un sentimiento de culpa. El sufrimiento de Cristo adquiría connotaciones morales y se reflejaba en una serie de valores que el fiel debía asimilar: caridad, paciencia ante el sufrimiento, sentido del sacrificio, etc. Al interiorizar los beneficios que se ganaban al imitar el comportamiento de Jesús, el predicador mostraba el camino para superar la oscuridad del pecado y alcanzar la gloria junto a Cristo. Gabriel de Morales concluía así su sermón de la Pasión:

Glorioso, de que ha trasplantado a su cabeza santísima, las espinas, que la tierra de nuestro inculto natural produjo: glorioso, que las ha hecho flores hermosas, y fragantes, para que cogiéndolas de ese hermoso jardín de su cabeza, trayéndolas en nuestros pechos, manos, y cabezas, ahuyentamos la serpiente infernal, de quien son veneno: Venid, fieles, venid, veréis al Salomón verdadero Christo coronado.⁵²⁸

El seguir el ejemplo de Cristo implicaba, entonces, superar la condición pecadora del ser humano y comprender que la Redención otorgaba una sensación de esperanza, agradecimiento y consuelo. La tensión que se creaba a lo largo de toda la narración ejemplar y su posterior desborde emotivo, terminaba en el momento que el predicador daba signos de esperanza y enseñaba el verdadero significado de la doctrina de la Redención.

Este gusto por el *exemplum* en los sermones pasionales del siglo XVII permite varias lecturas y se presta para muchas interpretaciones. Una de estas, y que se relaciona directamente con lo que vengo planteando en este apartado, es que su apogeo en la sermonaria de este siglo se debió a la necesidad por vivificar por medio de la palabra escenas que por su peso emocional y doctrinal permitían conmover a los fieles que leían u oían el sermón. No obstante, la oratoria sagrada de la época no se limitó a una

⁵²⁷ En palabras de Núñez Beltrán: “Consigue en el oyente, por medio de un entorno impactante, un estado anímico de abatimiento expectante que le conducirá, a través del contenido del sermón, al anhelo de la gloria eterna. El sermón es considerado como un proceso ‘in crescendo’ que dirige el sentimiento del que escucha al desengaño de lo temporal y deseo de lo eterno mudándole desde una tristeza o un temor provocados a la esperanza alegre de la bienaventuranza eterna. La prédica evoluciona en un desarrollo ascendente que mantiene la tensión del oyente hasta un final convincente que actúe en su interior y, por tanto, en su comportamiento.” NÚÑEZ BELTRÁN (2000), *op. cit.*, pág. 49.

⁵²⁸ MORALES (1653), *op. cit.*, pág. 179.

persuasión o conmoción pasiva. El peso que tuvo en la sociedad de la época se debió, principalmente, a que logró condicionar la mentalidad del pueblo y determinar comportamientos.⁵²⁹ Por esta razón, las figuras retóricas como la hipotiposis o la prosopopeya funcionaron como medios para llegar al verdadero objetivo de cualquier sermón sobre la Pasión, hacer que el fiel transformara su vida siguiendo el modelo pasional de Cristo y la Virgen. Lo que quiero dejar anotado es que junto a la hipotiposis y la prosopopeya, el *exemplum* es la base para entender la manera en que los fieles recibieron la predicación y comprender algunos de los casos más extremos de asimilación, como lo fue el acto de contrición. Cabe repetir que la influencia de la literatura ascético-mística es clara, ya que fueron estos escritores los que mejor lograron adaptar el sentir cristocéntrico a un sistema teológico basado en la imitación de Cristo, particularmente de su Pasión.

En este apartado pretendí mostrar que la búsqueda por lo visual queda inscrita como meta del predicador y que esto se debe lograr desde la composición escrita del sermón. Al igual que ocurría con el sistema ascético-místico planteado por Loyola, Granada y Santa Teresa, la capacidad de imaginación del fiel es el agente de movilidad que fundamenta el empleo de pinturas y revela la naturaleza de su recepción. Se puede afirmar, entonces, que la relación entre imagen y palabra en la oratoria sagrada del siglo XVII comienza en la escritura del sermón, y se logra por medio de figuras retóricas que se apoyan en lo visual. Después del somero análisis de los dos recursos literarios, quisiera conectar lo expuesto con el uso de imágenes físicas durante la *actio* y proponer una lectura de su funcionamiento a partir de la manera cómo los predicadores condicionaron la recepción de los fieles.

⁵²⁹ Son elocuentes las siguientes palabras de Miguel Ángel Núñez Beltrán: “La predicación pretende mover al oyente, cambiar y dirigir conductas. Supone, por ende, una acción psicológica-didáctica capaz de tocar las fibras más íntimas del ser humano. Utiliza para ellos todos los resortes en su haber. En un siglo en el que existe tanto nivel de analfabetismo, la palabra adquiere una importancia única. El artificio de la palabra, unido a la acción psicológico-didáctica, es el medio principal para conseguir encauzar los comportamientos. No hay que olvidar tampoco el carácter sensorial e irracional del barroco. Se intentará no tanto convencer con la lógica del razonamiento sino a través de los sentidos. También los predicadores, conocedores de su oficio, tendrán en cuenta estos aspectos.” NUÑEZ BELTRÁN (2000), *op. cit.*, pág. 41.

3.2.2. “Es un *Ecce homo visto*”. Las imágenes como herramientas de predicación.

Una de las mayores dificultades que se tiene al estudiar la oratoria sagrada pasional del siglo XVII, es la imposibilidad de reconstruir con exactitud el momento preciso de la predicación. Algunos grabados de la época ofrecen una idea cercana de la disposición del evento y dejan ver elementos interesantes. (figs. 36-38). Estos tres grabados no sólo evidencian el uso de imágenes durante la predicación, sino que sugieren empleos diversos. El primer grabado enseña de qué forma el orador utiliza los recursos visuales como un medio de explicación. A modo de pizarra, ilustra su discurso con imágenes que le sirven de respaldo y que los asistentes pueden ver. El segundo, por el contrario, parece indicar un uso distinto de la imagen. El predicador muestra el crucifijo a los fieles y estos reaccionan notoriamente ante el hecho, se podría hablar, incluso, de un fenómeno afectivo. Pareciera que no hay una intención explicativa, sino que la función de la escultura es, ante todo, emocionar y conmover. El último grabado, por su parte, hace referencia a la llegada de un predicador-misionero a alguna localidad y, al igual que ocurre con el anterior, los fieles reaccionan emotivamente frente a la imagen de Cristo y se arrodillan ante su presencia. Estos tres ejemplos revelan aspectos importantes del uso que dieron los predicadores a las imágenes, pero no dejan de ser incompletos para comprender la respuesta de los espectadores frente a éstas.

El sermón escrito puede servir de complemento a estos documentos visuales y suplir, hasta cierto punto, los vacíos referidos.⁵³⁰ El sermón funcionaba, entre otras cosas, como un guión y, por consiguiente, en algunos casos se hacía alusión a aspectos prácticos que se podían tener en cuenta al momento de su puesta en escena. Si bien en la gran mayoría de ocasiones la escritura del sermón era posterior a su predicación, la intención principal era dejar un documento que sirviera de ayuda a los curas en formación. La idea no era replicar el sermón una y otra vez, sino valerse de una estructura compositiva y de un cuerpo de citas. A pesar de esta característica, no es fácil

⁵³⁰ Giuseppina Ledda, con respecto a la naturaleza del género, afirma “... la peculiaridad del texto-prédica, texto verbal escrito que no se agota en sí mismo, sino que está concebido y predisposto para la oralidad. A la par del texto contiguo, teatro, plantea el problema que ha dividido a estudiosos de la literatura y semiólogos sobre la oportunidad y legitimidad de considerar el texto escrito en cuanto autónomo, autosuficiente, o, al contrario, parcial e insuficiente respecto al texto ‘integral’, compuesto de signo verbales y acústicos (voz, expresión, ritmo), y no verbales (visuales, prosémicos).” LEDDA (1989), *op. cit.*, pág. 142.

encontrar dentro de un sermón escrito una referencia directa al uso de imágenes. Muchas veces se puede intuir que en un punto específico del sermón el autor indicaba el uso de una imagen como suplemento a la narración.⁵³¹ Generalmente, esta percepción se produce cuando aparece una figura retórica como la hipotiposis. El empleo imperativo y reiterativo de los verbos ‘mira’, ‘contempla’, ‘ve’, etc., parece advertir al lector que el soporte visual es necesario en ese instante.



Fig. 36. ANÓNIMO, *Ad sensus aptat coelestia...*, en VALDÉS, D. *Retórica Christiana*, 1579.

⁵³¹ Hay muchos ejemplos, cito dos que pienso son indicativos: “Mira cómo después de haberle enclavado, le levantan en alto y le ponen a vista. Mira cómo muchos de los que había cercado, se indignan contra si mismos, viendo aquel espectáculo. Y ya que tú no te mueves, por no poder ver con los ojos corporales aquella venerable persona tan llagada y tan cubierta de sangre y de duelos, alza esta vista y ponla en esta figura, y mira que obligaron al tus culpas al Padre Etern, pues por ellas puso tal a su hijo.” MURILLO, D. “Viernes Santo de la Pasión de Christo Redentor Nuestro.” En *Discursos predicables para la Semana Santa*. Zaragoza: imprenta de Ángel Tauano, 1601, pág. 133.

“A los ojos de todo un pueblo obligado, con innumerables beneficios, favorecido con rarísimos milagros sacan a costa de prodigios HOY a nuestro Redentor, coronado de juncos, ensangrentados los ojos, acardenalados todos, con los azotes, los miembros; y lo que fue entretenimiento en lo retirado de los soldados, en los público se ve lo que a Christo le cuestan nuestros entretenimientos. Como no ven los hombres la fealdad interior de su delito, dijo Drogon, que sacar hoy a Christo nuestro bien en tan feo traje, fue para que mirásemos en su cuerpo, como en terso, y cristalino espejo, la fealdad de nuestro ánimo, y el premio de nuestro yerro. Pues fieles, no perdamos la ocasión, pues Pilato pone en público el espejo, y no dudemos, que lo que representa a los ojos; este cristalino espejo, es lo que pasa al pecador en el ánimo: miremos la corona de espinas, que maltrata su cabeza; y si el mismo Señor dijo, que en las espinas estaban significadas las riquezas, y las glorias vanas del mundo, abominemos de destempladas codicias y entendamos.” NÁJERA (1679), *op. cit.*, fol. 168. De este último ejemplo es interesante rescatar el hecho de que Nájera estructura su sermón a partir de una reactualización de la escena representada. Al sacar la imagen el espectador sienta que esta reviviendo el momento histórico, lo cual hace que sienta un sentimiento de culpa mayor, pues se le está comparando directamente con el pueblo judío que lo condeno.

Existe, sin embargo, un ejemplo muy elocuente de un sermón que sí habla específicamente sobre el uso de imágenes. Fue predicado por el jesuita Antonio Vieira en la Capilla Real de Lisboa en 1655 y se publicó nueve años después en Madrid. La obra de este predicador tuvo gran repercusión en muchos territorios de la monarquía hispánica. El sermón cuenta la experiencia del autor durante una misión en Marañón en la que pasó algunas dificultades. A partir del conocimiento adquirido durante la misión, explica a los asistentes la manera cómo cree se debe predicar. Siguiendo esta idea, afirmaba:

El verbo divino es palabra divina; pero importa poco, que nuestras palabras sean divinas si van desacompañadas de obras. La razón de esto es, porque las palabras se oyen, las obras se ven; las palabras entran por los oídos, y las obras entran por los ojos, y nuestra alma más se rinde por los ojos, que por los oídos. [...] La razón es, porque Dios en el cielo, es Dios visto, Dios en la tierra, es Dios oído: en el cielo entra el conocimiento de Dios en el alma por los ojos, en la tierra entra el conocimiento de Dios por los oídos, y lo que entra por los oídos se cree, y lo que entra por los ojos se necesita; si los oyentes vieran en nosotros lo que nos oyen, muy diferentes serían los efectos del Sermón. Va un predicador predicando la pasión, llega al Pretorio de Pilatos, refiere cómo a Christo le hicieron Rey de burlas, dice, que tomaron una púrpura, y se la pusieron sobre sus hombros: oye el caso con atención el auditorio, prosigue con que le tejieron una corona de espinas y se la asentaron sobre la cabeza: oyen todos con la misma atención, que le ataron las manos, que le pusieron en ellas una caña por cetro, continúa el mismo auditorio con el mismo silencio y con la misma suspensión. Córrese en esta ocasión una cortina, aparece la imagen de un *Ecce Homo*: y veis aquí a todos los oyentes postrados por tierra, darse golpes de pechos, verter muchas lágrimas, herirse con bofetadas las mejillas, y de ahogar el corazón con suspiros lastimosos; qué es esto que pasa en este auditorio? Qué cosa hay de nuevo en esta Iglesia? Todo lo que descubrió aquella cortina, lo tenía ya dicho el predicador, y había referido la púrpura, la corona de espinas, y la caña por cetro; pues si es lo mismo, y entonces no sacó del corazón un suspiro, cómo ahora ocasiona tantos? Porque entonces era *Ecce Homo* oído y ahora es visto el *Ecce Homo*. La relación del Predicador entraba por los oídos, y la representación de aquella figura se les entra por los ojos. Sabed, Padres predicadores, porque hacemos poco fruto, o ninguno en nuestros sermones, porque no predicamos a los ojos, predicamos a los oídos.⁵³²

No hay duda que estas palabras constituyen una clara defensa a la predicación espectacular. Por medio de un elogio a la vista como medio idóneo para conocer a Dios, incita a los predicadores a usar imágenes para mover a devoción al público y hacer que

⁵³² VIEIRA, Antonio de. “Sermón en la doménica de la sexagésima.” En *Sermones varios del Padre Antonio de Vieira*. Madrid: En la imprenta de José Fernández de Buendía, 1664, págs. 65-66.

éste entienda con mayor contundencia el mensaje doctrinal que se quiere transmitir. No hay un deseo de maridar palabra e imagen, hay un intento por construir una estructura vertical en donde la vista ocupa el puesto de honor. En este sentido, se puede afirmar que la reflexión que hace Vieira sobre el valor de la vista es un referente que explica, en cierta medida, la forma en la que la religiosidad era vivida y los canales por los cuales se manifestaba.



Fig. 37. ANÓNIMO, *El Sermón*, siglo XVII.

A pesar del ejemplo citado y de que en algunos sermones sobre la Pasión u otros temas propicios para el uso de imágenes se puede entresacar material útil para el correcto entendimiento de ésta práctica, sigue siendo insuficiente para un correcto análisis de la respuesta de los fieles. No obstante, creo que estas limitaciones se pueden superar cuando se estudian los sermones de la Pasión a la luz de la explicación de la *actio* presente en las retóricas e instrucciones. Este tipo de fuente es una herramienta de gran

valor para el historiador del arte, ya que en ellos los autores se aproximan a la imagen sagrada desde diversos aspectos, generando una multiplicidad de perspectivas que enriquecen la comprensión de las funciones y el empleo de la imagen sagrada en la época.



Fig. 38. ANÓNIMO, *Bienvenida de los misioneros*, siglo XVII.

Una forma adecuada de acercarse al uso de imágenes a partir de las retóricas e instrucciones de oratoria sagrada es por medio de los autores jesuitas, ya que le dieron gran importancia a la predicación espectacular y fueron muy asiduos en la publicación de preceptivas que sirvieran como guía para los nuevos predicadores. Además, como ya he dicho en varias ocasiones, su defensa y uso de imágenes condicionó la cultura visual del periodo. En 1645 se publicó la *Rhetórica Christiana* del misionero y predicador jesuita Joan Baptista Escardó. Este libro, fruto de su vasta experiencia como predicador, fue uno de los más influyentes dentro de la oratoria sagrada de la época. Los capítulos LXXVI y LXXVII,” son un pequeño tratado que pretende guiar a los predicadores en el bueno uso de las imágenes.⁵³³ Félix Herrero Salgado propone una división tripartita, un

⁵³³ Los capítulos llevan por título “Del modo como se ha de haber el predicador en los sermones, en que se sacan en el púlpito imágenes devotas para mover a lágrimas” y “De los modos con que se puede sacar en el púlpito, la imagen de Christo Crucificado para mover al auditorio”. Véase: ESCARDÓ, J. B.

preámbulo y dos capítulos, que me parece acertada.⁵³⁴ El preámbulo está construido sobre la reflexión de la alteración afectiva del fiel, particularmente de la compasión. El primer capítulo, por su parte, refiere una serie de avisos que pretenden facilitar la labor del predicador al usar imágenes y asegurar los efectos positivos de tal práctica. El segundo capítulo, por último, expone los modos en que se deben sacar las imágenes en el púlpito, es la parte funcional del tratado y es muy similar a lo propuesto en otras retóricas. Uno de los puntos más sugestivos y novedosos de la obra de Escardó, es la idea de empezar por un preámbulo que aborde el tema de los afectos, ya que además de defender el uso de imágenes durante la predicación, logra desplegar un sustento sólido de la práctica sobre la base de dicha justificación. El eje de su argumentación, entonces, es la construcción de una teoría de la recepción y uso de la imagen sagrada dentro de un determinado contexto, algo imposible de lograr si se limitara a dar una serie de indicaciones prácticas.

Al desarrollar su argumentación sobre la necesidad de usar imágenes sagradas durante la predicación, Escardó afirma lo siguiente:

Todos estos diez y seis lugares (*se refiere a las escenas de la Pasión*), sirven para mover el afecto de compasión. Y en particular usan mucho los predicadores en los sermones de la Semana Santa del nono lugar, haciendo coloquios con la corona de espinas, con que fue coronada la cabeza de Christo nuestro Redentor, con los clavos, que enclavaron sus Sagradas manos, y los pies; con la Santa Cruz; con los otros instrumentos de la Pasión; y con la misma cabeza, manos, pies y costado del Salvador. [...] Ni se ha de pasar de corrida uno de los lugares que señala Artístóteles para mover este afecto por ser más necesario, así para el sermón de la Pasión, como para otros de grande moción. Dice pues el filósofo: *Misericordiam sepe, et signa ipsa, est facta sollicitant: ut cruenta vestis, qui passi sunt*. Mueve a compasión algunas veces ver con los ojos las señales de las heridas y llagas que algunos recibieron indignamente, y los vestidos ensangrentados, como sucedió al patriarca Jacob cuando le mostraron la vestidura de su hijo teñida en sangre. Y ésta es la causa, que los predicadores algunas veces para mover más al auditorio, sacan en el púlpito algunas devotas imágenes en el sermón de la Pasión y en algunos otros de grande emoción.⁵³⁵

Rhetorica christiana, o, Idea de los que dessean predicar con espíritu y fruto de las almas... . Mallorca: Imprenta de Gabriel Guasp, 1647, fols. 341-355.

⁵³⁴ HERRERO SALGADO, (1996-2001), *op. cit.*, pág. 336. Vol. 3.

⁵³⁵ ESCARDÓ (1647), *op. cit.*, pág. 343.

Son palabras sumamente importantes porque condensan una serie de elementos que considero esenciales para entender el valor de la imagen sagrada dentro de la predicación. La cita no sólo comprueba que los sermones sobre la Pasión son propicios para sacar imágenes y que ésta es una práctica común en la época, sino que reflexiona sobre el por qué se deben sacar las imágenes en este tipo de sermones. Es importante notar que el énfasis de la justificación está puesto en el efecto de su uso, pues lo que interesa al autor es señalar que el ‘mover a compasión’ es la razón que fundamenta el acto de ‘mostrar’; antes de declarar el cómo, considera necesario aclarar el por qué.

Al iniciar el tratado ya se había remitido a Aristóteles para explicar el mecanismo de ‘mover a compasión’:

Aquella parte del epílogo, en que procura el orador, mover los ánimos de los oyentes a derramar lágrimas, ora sean de compasión, o de compunción, se llama conquestión. Y nace este afecto de la aprehesión de algún mal, que causa dolor, o puede causar la muerte a alguno, que no merece padecer tal calamidad. Tres cosas considera Aristóteles en cada afecto: 1. qué personas son inclinadas a él, cómo a ser misericordiosos, 2. A qué personas solemos tener compasión; 3. y por qué causas. Siendo pues este afecto de conmiseración, imaginación de algún mal, se entiende que el mal esté presente, o que muy presto haya de venir, y que pueda venir a mi, o alguno de los míos. Y así fácilmente se inclinan a usar de misericordia los que en algún tiempo han padecido semejantes males.⁵³⁶

Para Escardó la tragedia como género, tal como la concibe Aristóteles en su *Poética*, es un referente directo a los sermones de la Pasión porque enseña que la mejor forma de mover al espectador es mostrarle las desgracias de una persona semejante a él. Esto es aún más certero si se representa la tragedia de alguien moralmente correcto, pues se caracteriza la manera ‘heroica’ de sobreponerse a las desgracias y se invita al público a la imitación del héroe. Desde este enfoque, la figura de Jesús es un prototipo heroico, su vida una tragedia que despierta sentimientos de compasión y los fieles son el público propicio en tanto se presentan como pecadores que pueden sufrir lo padecido por Cristo. De esta forma, se valida el hecho de mostrar explícitamente el sufrimiento de Cristo. Su padecer se convierte en la materia perfecta para lograr que los fieles imitasen un comportamiento ejemplar. La compasión, en este sentido, es un paso necesario en el proceso del adoctrinamiento.

⁵³⁶ *Ibid.*, pág. 341.

Por otro lado, la referencia a Aristóteles implica una aproximación a la predicación desde principios teatrales, aspecto que tendrá grandes repercusiones en el desarrollo de la oratoria sagrada del siglo XVII. Como mostraré más adelante, existen una serie de puentes muy concretos entre el teatro y la oratoria sagrada que determinaron, en gran medida, el funcionamiento de ésta última. Con respecto a la búsqueda de la compasión en el sermón y la semejanza que un predicador como Escardó ve con la formulación de la tragedia hecha por Aristóteles, cabría preguntarse cuál era la disposición de los fieles ante la predicación, e intentar descubrir si era igual a la que tenían durante el espectáculo teatral. Sin embargo, antes de entrar en esta materia, creo que es necesario continuar con el tratado de Escardó y centrar la atención en cómo después del preámbulo justificativo, explica la manera adecuada de usar las imágenes religiosas.

Habiendo argumentado, dentro del marco del adoctrinamiento, lo necesario de la compasión para obtener una respuesta ideal del fiel ante la materia predicada, el autor propone nueve avisos que todo predicador debe tener en cuenta al sacar las imágenes. El primer aviso, “Prudencia”, indica que no siempre es acertado sacar una imagen y que, por lo tanto, se debe saber con exactitud cuáles son los momentos propicios. En este aviso hay dos puntos importantes de anotar. Por un lado, está indicando que durante la predicación hay un instante preciso para la revelación visual y que éste depende del estado de los espectadores.⁵³⁷ Por otro lado, ofrece unas primeras observaciones sobre el aspecto de la imagen de Cristo, ésta no tiene que ser muy pequeña porque todos los asistentes la deben poder mirar, pero recomienda tampoco sea muy grande pues no se

⁵³⁷ Este es un punto en el que coinciden casi todos los tratados e instrucciones. Sirva de ejemplo las siguientes palabras de Miguel Ángel Pascual en su *Misionero Instruido*: “El sacar el Santo Christo, con que suelen concluirse: y acerca de esto, digo, que aunque esto es bueno, que se haga en todos los Sermones, no todo lo que es bueno conviene siempre, que se haga: y mas sino estuvieren los animos movidos, y bien dispuesto el auditorio; porque eso fuera pensar introducir el fuego, sin que precedan grados de calor, querer sacar centellas de la misma nieve [...] Algunos sacan el Santo Christo todo de repente, y aunque puede aver caso, que convenga hacerlo asi; pero mas conduce para la mocion, irle sacando poco a poco; porque de esta suerte se comprende mejor cada parte de sus penas, y añadiéndose la consideración de la otra sobre la antecedente, da nuevos motivos, y gran realce al sentimiento. Si el Acto de Contricion, o sacar el Santo Christo, pudiera hacerse cada vez con alguna novedad, en quanto a las razones, motivos, modos, y circunstancias, ayudara mucho mas; porque la novedad sobre que deleyta, y atrae, inmuta, y mueve: pero ya que no sea facil esto, hágase todas las vezes que se pueda. Ya se que mucho por seguir esta instrucción suelen bolver el Santo Christo de Espaldas, dándoles a los oyentes, amenazándoles, que sino se convierten les bolvera su Majestad el rostro. Otros llegan a tomarle de lo alto de la cabeza de la Cruz, y la juegan, o vibran contra el Pueblo, al modo de una espada para moverles a temor, y no falta quien lo tiene prevenido con tal arte, que le haze mover la cabeza, u desenclavar el brazo, para manifestar afecto, u piedad, u de justicia: pero esto dexolo a la prudente consideración de cada uno.” PASCUAL (1698), *op. cit.*, 245-247.

podrá esconder ni menear. El segundo aviso, “En qué sermones”, advierte sobre cuáles son los tipos de sermón en los que es conveniente usar imágenes. Básicamente hace rereferencia a tres temas: la Pasión, la conversión de la Magdalena y los *Novísimos*.⁵³⁸ Este segundo aviso supone que hay una conciencia de delimitación de género y que la manifestación visual debe ser coherente con la materia predicada. Asimismo, alude a las diferencias entre predicar en una ciudad y un pueblo, aseverando que en las misiones el uso de imágenes tiene mejores resultados y es más provechoso.⁵³⁹

Los avisos tres, cuatro y cinco contienen el grueso de lo que sería el planteamiento de una teoría de la imagen sagrada y su recepción dentro del marco de la predicación. Por contener ideas muy valiosas, cito algunos fragmentos:

⁵³⁸ Los *Novísimos* eran sermones que trataban sobre el tema escatológico. También fueron muy populares en la España de la época, pues eran propicios para moldear conductas. Tenían una estructura muy bien definida (pecado, muerte, infierno, purgatorio, gloria celestial) y una de sus características centrales fue el apoyo de material visual. No era de extrañar, entonces, que en el medio de un sermón sobre las ‘Penas del Infierno’ o el ‘Alma condenada’ el predicador sacará una pintura de una persona consumida por el fuego, como se puede observar en esta pintura de Francisco Ribalta. (fig. 39). El predicador e instructor franciscano, Joseph Gavarrri, aconsejaba: “Lleve el padre misionero un cuadro, que de una parte este pintado un feo condenado, y de la otra un alma en el cielo, y enseñarlos al pueblo en una plaza, y en el día de fiesta, para que los del campo las vieran, explicándoles, como el condenado esta en el infierno por no haber hecho penitencia. Y para hacer grande fruto con el condenado, pintarle en la cabeza un fiero dragón, como que se lo comen, y en la boca unas mordazas, y en las manos, unas cadenas, y en el corazón, un sapo, y por todo el cuerpo, que tengan muchas llamas, y debajo unos reales de a ocho pintados. Y para explicar todo esto, decirles quiero preguntar a este condenado me digo, por que padre tan singulares tormentos: y asó, dime condenado, ¿por que tienes en tu cabeza este fiero dragón? Y luego dices al publico: oíd lo que dice, y sacando la mitad de la voz, dirá figurándolo algo, en nombre del condenado: has de saber ministro de Dios, que en el dragón que tengo en la cabeza, es un fiero demonio que me esta atormentando, en castigo de lo soberbio que fui, y de los pensamientos que tuve en ella consentidos de venganza, y de sensualidad.” GAVARRRI, Joseph. *Instrucciones predicables y morales, no comunes, que deben saber los padres predicadores, confesores, y en especial los misioneros apostólicos*. Barcelona: Iacinto Andreu, 1675, pág. 56.

⁵³⁹ Esto es un principio que compartirán los predicadores dedicados a la actividad misionera. Es una idea muy ligada a la *biblia pauperum* y que indica el elevado número de analfabetismo que existía en los pueblos. El hecho de que los predicadores consideraran que el uso de imágenes fuese más provechoso en los pueblos, no implica que en la ciudad, e incluso en contextos de elevado grado cultural como la corte, no se utilizaran las imágenes como apoyo constante de la palabra. En mi opinión, es necesario entender que la imagen sagrada se podía emplear de varias formas y que dependiendo el lugar de predicación se explotaban sus beneficios. En este sentido, un predicador de la corte no solía usar la imagen como un medio de adoctrinamiento y enseñanza, sino como un sustento ideológico con fines políticos o propagandísticos. En todo caso, como mostraré más adelante, todas las formas de oratoria sagrada en la época compartieron una misma concepción de la naturaleza de la imagen sagrada y la función devocional que debía tener dentro del marco de la respuesta del fiel. Fuera del ámbito jesuítico, dos autores que desarrollan muy bien el aspecto de la *biblia pauperum* dentro del contexto misional y explotan la función adoctrinante de la imagen son los ya nombrados Diego de Estella y Diego de Valadés, franciscanos ambos. El caso de Valadés es fundamental para entender el proceso de adoctrinamiento en las Américas, un espacio en donde la complejidad de la comunicación fue muy grande y, por ende, el lenguaje pictórico esencial. Su obra, además, contiene un gran número de grabados que ilustran sus ideas. Véase: ESTELLA, D. *Modo de predicar y modus condicionandi*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, [1576]. VALADÉS (1579), *op. cit.* Para bibliografía complementaria sobre la relación entre palabra e imagen en la obra de Valadés, véase: la nota al pie # 75, pág. 49.

El Tercer aviso es, que el que lo ha de sacar, para que le salga bien, no sólo ha de estar movido, sino también tener muy movido al auditorio. Aquel día desde la oración de la mañana, y en la misa, procure moverse a sí, con medios santos. En el sermón, antes de sacar el Christo, disponga el auditorio, con cosas a propósito dichas con cierto género de voz, que penetre los corazones, y con tiernos coloquios con Dios, rogando al Señor salga del Sagrario, y les muestre la cara, o sus llagas, y espaldas, y lo que cuestan las almas. También hablará con los oyentes preguntándoles, si quieren ver a Christo para pedirle perdón, o si se lo pedirían, si le viesan salir del Sagrario coronado de espinas, azotado, crucificado, si se postrarían a sus pies; o exhortándoles, que le salgan a recibir con suspiros y lágrimas, pues viene a darles la bendición. Para esto es menester, que el predicador tenga muy en la memoria lo que se ha dicho del modo cómo se han de hacer los coloquios por modo de diálogo con varias preguntas y respuestas. Una vez se harán estos coloquios con Christo o con la Virgen, otras introduciendo, que Christo habla con el predicador, y le responde que no quiere salir, ni dejarse ver, porque los obstinados no se convirtieran, ni haran caso de su presencia. [...]

El Cuarto aviso es que tenga premeditadas así las acciones que ha de hacer, como las palabras que ha de decir antes de sacarlo, cuando lo tenga en la mano y cuando le habrá de entrar. Y procure que haya orden en las palabras y acciones; las mayores y más afectuosas, para el último lugar, y hacer que vayan subiendo las cosas, dejando para lo último las que más han de mover y aumentar las lágrimas. Como si saca la imagen de Christo cubierta, después le quitará el velo, le besará los pies, hará un coloquio con ella, mostrará al auditorio, y alguna vez al Eterno Padre y a la Virgen. [...] y persuadiéndose, que los obstinados no quieren a Christo, subirá otra vez el Christo diciendo: Así que las espaldas le volveis, no os queréis convertir a Él, pues Christo os vuelve las espaldas, y os hecha la maldición, (y entonces volver el Christo de cara al predicador,) diciendo: *Discedite maledicti*: y después rogará a Christo, que vuelva el rostro a los buenos, y les heche la bendición. Introduzirá también que Christo hace algunos coloquios con el pecador, y le dice: Yo soy tu Dios, yo bajé del Cielo para salvarte, mira lo que me cuestas; que te hecho yo, porque no me quieres a mí, sino al pecador? pídemelo perdón, seamos amigos.

El Quinto aviso. Si cuando saca el Christo, la gente llora, no la haga callar, porque cesará el llanto, y entrará la imagen fría, y no es razón que el afecto vaya en disminución, sino en aumento. Y por eso, los oradores, en habiendo movido al auditorio, luego le dejaban con la moción, que es muy buen deho, y daban fin a su oración. Pero si los gritos que dan los del auditorio son tan grandes que no se pueda oír lo que dice el predicador, entonces hablará con acciones, dándose golpes en el pecho, señalando con el dedo las llagas, las espinas, los clavos, besando el Christo, abrazándole, dando algunos gritos, y diciendo algunas palabras de grande eficacia: esto es de Fe, estos es Escritura Sagrada, ríndete, alma, ríndete a tu Creador. Y acabar dando con el Christo tres bendiciones.⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ ESCARDÓ (1647), *op. cit.*, fols. 343 y 346.

Los últimos cuatro avisos tienen que ver con no decir largas sentencias en latín, el tipo de voz que se debe poner, las figuras retóricas con las que se debe acompañar y el reconocimiento de cada tipo de sermón para sacar bien las imágenes. Cabe recordar que Escardó fue un misionero que dedicó su vida a la predicación y que su *Rétorica* es fruto de esa experiencia, por lo tanto estos avisos tienen alto valor histórico al ser testimonios de un hecho de suma trascendencia para la sociedad del momento. Junto con esta característica, los fragmentos citados también se deben interpretar desde un enfoque que analice las cualidades que se le está otorgando a la imagen sagrada, es decir, a su función dentro del sistema cultural y, por ende, religioso de la época.



Fig. 39. FRANCISCO RIBALTA, *El alma en pena*, 1605-1610.

Bajo esta idea, lo que cabría anotar es que Escardó confiere a la imagen un valor activo dentro de la predicación. La imagen no sólo se muestra para ser contemplada, sino que también habla e interactúa con los asistentes. En consecuencia, el predicador exige una respuesta particular a la exhibición de la imagen, pues al no ser un simple objeto de contemplación, se crea un vínculo que demanda cierta actitud por parte del espectador. La 'compasión', en este sentido, es algo que también se debe mostrar y exteriorizar, el fiel no sólo llora y se muestra afectado por el sufrimiento de Cristo, sino que también puede hablarle, pedirle perdón, tocarlo. Estas posibilidades de contacto con la imagen sagrada son muy similares a las que autores como Granada, Loyola o Santa Teresa

desarrollan en sus obras. Si bien el entorno y la naturaleza del acto religioso dista mucho, el empleo y finalidad es la misma. En ambas manifestaciones, oración individual y predicación, se pretende que el creyente entre en un estado de conmoción máximo y que las imágenes activen todas estas respuestas. En mi opinión, esto demuestra que la imagen devocional se debe caracterizar a partir de la función que cumple y no del contexto o medio en el que se inscribe. El grabado de un cristo caído utilizado por un fiel para meditar en la Pasión o la pintura de un Cristo crucificado en una capilla frente a la cual reza el creyente, tienen el mismo valor devocional que una escultura mostrada por el predicador en el púlpito, pues las tres generan unas respuestas similares.

Por otro lado, los consejos de Escardó también evidencian una preocupación por hacer que la relación entre palabra e imagen se aborde adecuadamente. El cuarto aviso plantea la idea de que la palabra se subordine a la imagen. La estructura *in crescendo* del sermón debe responder al momento culmen de la tensión adquirida, y dicho instante se cumple cuando el predicador logra sacar la imagen; todo debe girar alrededor del elemento visual, ya que de esta forma se explotan al máximo sus efectos. Es lo mismo que Antonio Vieira proponía en su sermón, las palabras por sí solas no surten el resultado esperado, no logran ‘mover’ al fiel de un modo tan certero como sí lo hacen las imágenes. Cabe aclarar que al afirmar esto no se está dejando de lado uno de los valores centrales que la imagen siempre ha tenido para la Iglesia: *la biblia pauperum*. Cómo ya mencioné, para los predicadores era importante que los fieles incorporaran a su vida la doctrina bíblica de una manera correcta. Las imágenes, en este caso, servían como apoyo a la palabra y ayudaban a que la interiorización fuese más duradera.⁵⁴¹ Vale recordar, además, que en el caso de las misiones los curas se encargaban de repartir estampas, entre otros objetos de carácter devocional, que respondían a esta intención de que el mensaje doctrinal no se perdiera con el tiempo.⁵⁴² Pero, lo cierto es que en los

⁵⁴¹ Palma Martínez-Burgos afirma: “La utilización de las imágenes en la predicación del sermón no sólo consigue enseñar, mover y deleitar sino también desarrollar la memoria artificial que rápidamente asociaba un determinado pasaje bíblico con una estampa concreta y viceversa.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op- cit.*, pág. 100. Para profundizar sobre el tema de la memoria en relación con las imágenes y la predicación, véase: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. “La Literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria.” En *Revista de Literatura*, nº 90, 1983, págs. 39-85. ---. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1988.

⁵⁴² Es significativo mencionar la importancia que le concedieron las órdenes religiosas a la impresión y repartición de pequeños pliegos con canticos y oraciones que los fieles debían aprender en las misiones. La intención de esto era involucrar al máximo a los fieles en las actividades propuestas por los

sermones de la Pasión este valor quedaba relegado a un segundo plano, porque la intención primaria del predicador no era transmitir unos conocimientos bíblicos específicos, sino alterar el estado anímico de los fieles.

La gran mayoría de retóricas e instrucciones que se escribieron en este siglo comparten la posición de Escardó, más si se inscriben dentro del ámbito jesuita. Por este motivo considero innecesario realizar un análisis de otras obras. Sin embargo, junto con la *Retórica christiana*, existe un libro que por su propia naturaleza resulta de suma trascendencia para la correcta interpretación del uso de imágenes durante la predicación. Me refiero a *El Misionero perfecto* escrito por el predicador jesuita Martín de la Naja. Ya había mencionado la importancia de esta obra para el estudio de las misiones interiores, cabe repetir algunos aspectos pues ayudan a situar correctamente el tema de este apartado. Al igual que la *Retórica* de Escardó, este tratado constituye un testimonio valiosísimo de la función que tuvieron las imágenes sagradas en la época y el modo en que los predicadores las usaron. Como ya había anotado, el material del cual se vale el autor es la experiencia del misionero Jerónimo López.⁵⁴³ La figura de este predicador tuvo gran repercusión en el ámbito español, ya que su forma de predicar penetraba eficazmente en los fieles. Su labor como misionero, realizada en la primera mitad del siglo XVII, se extiende a diversos lugares del territorio hispánico. Además de su nativa

curas. Muchos de estos pliegos buscaban extender el efecto de las misiones y en este sentido funcionaban como una continuidad de lo que se predicaba durante la estadía de los misioneros y por este motivo se entregaban al finalizar la misión. El pliego titulado “Navegación para el Cielo”⁵⁴² escrito por un cartujo, es un excelente ejemplo de la estrecha relación entre el contenido doctrinal de la predicación y los pliegos (fig. 40). La idea era que el fiel fuera desdoblado el papel siguiendo un orden indicado por números. En treinta y cuatro pasos, muchos acompañados por imágenes, el fiel debía reflexionar sobre un tema específico. “Navegación al Cielo” es un pliego que trata sobre la muerte y la vanidad de la vida. En el quinto paso aparece un Cristo crucificado que se dirige directamente al fiel y le habla sobre sus pecados. Esta unión entre imagen y palabra tiene el mismo objetivo de la utilización de pinturas sobre la Pasión durante las predicaciones: por medio de un recurso visual se busca llegar emotivamente al fiel y captar su concentración en la idea que se quiere transmitir. Por este motivo los pasos funcionan como un recorrido visual que tienen un fin específico. En el caso de este pliego se pretende que el fiel entienda la vanidad de la vida, sienta compasión y empatía por los sufrimientos de Cristo, reconozca sus pecados ante él, despierte del desengaño y se entregue en oración a San Bruno quien es el intercesor entre el fiel y la divinidad. Sobre la repartición de estos pliegos al finalizar las misiones, véase: PALOMO (2007), *op. cit.*, pág. 256.

⁵⁴³ Uno de los valores que tiene la obra de Martín de la Naja es rescatar una serie de documentos escritos por Jerónimo López para reconstruir su vida y obra. Vicente de Navarrete, canónigo magistral de Zaragoza, escribe lo siguiente en la aprobación del libro: “Concluyo diciendo que el Autor de este libro, no solamente se le debe conceder, la licencia, que suplica, para dar a la estampa este libro, sino juntamente las gracias, por haber recogido en él, tantos, y tan saludables documentos, para la luz, y enseñanza de Predicadores, Misioneros, Confesores, y Operarios de la Viña del Señor, confirmados y animados con el ejemplo del V.P Gerónimo López, a quien Dios N.S envió a su Iglesia, en estos tiempos, por espejo, molde, y ejemplar de Perfectos y fervorosos Misioneros.”. DE LA NAJA (1678), *op. cit.*, aprobación.

Valencia, estuvo activo en los reinos de Aragón y Navarra, en el principado de Cataluña y en Castilla.⁵⁴⁴



Fig. 40. ANÓNIMO, *Navegación para el cielo*, primera mital del siglo XVII.

El padre Jerónimo López era conocido por sus entradas magistrales a los pueblos y por su capacidad para afectar emocionalmente a los fieles. Martín de la Naja cuenta que no sólo utilizaba constantemente pinturas y esculturas que sacaba en el momento de mayor dramatismo, sino que su vehemencia en el púlpito era tal que se compenetraba perfectamente con la materia predicada.⁵⁴⁵ No hay duda que la formación jesuita le

⁵⁴⁴ En el “Libro tercero”, Martín de la Naja narra un gran número de misiones realizadas por López. Incluye noticias de prácticamente todos los territorios por los que el predicador se movió. *Ibid.*, págs. 231-319.

⁵⁴⁵ El apartado en el que los que mejor explica el modo de predicar de López y su gran capacidad para persuadir y mover al público es el capítulo 7 del segundo libro. Se titula: “Del Fervor, con que predicaba el V.P. Moción que despertaba en el Auditorio, y de la fuerza que Dios N.S. comunicó a sus palabras para persuadir.” Afirma De la Naja: “ Con que hallándose interiormente movido el V.P. de los afectos que pretendía despertar, e imprimir en los oyentes, no es maravilla que consiguiese esta moción, con tanta facilidad y felicidad. Porque cómo podrá mover a dolor, el que interiormente no se duele con lo que predica? Cómo sacará lágrimas de los ojos, el que los tiene enjuntos? Porque no calienta, sino el

brindó las bases para elaborar un sistema de predicación cimentado en el uso de imágenes como recursos de adoctrinamiento. La similitud con la actitud del italiano Paolo Segneri es muy notoria, aspecto que indica el valenciano conocía la vida y obra de éste. Todo este bagaje le permitió construir un sistema de predicación muy completo y cuyos resultados fueron visibles e inmediatos: el público no sólo gustaba de atender sus predicaciones, sino que era movido a devoción y era persuadido para confesar pecados y cambiar conductas.⁵⁴⁶

Más que seguir anotando las características de la predicación de López, aspecto que ya había señalado, me interesa explorar si Martín de la Naja expone algún tipo de reflexión sobre la función de la imagen sagrada y la respuesta de los fieles. Teniendo esto en cuenta, uno de los puntos que vale la pena resaltar es su certeza de que las imágenes se ven beneficiadas por la oratoria sagrada. Es en el capítulo veinte del libro quinto, “De los espectáculos que usaba el V.P. en el Púlpito para mover y convertir a los pecadores obstandos”, en donde realiza las reflexiones más hondas acerca de esta cuestión a partir de citas de sermones predicados por López en los que sacaba imágenes. En dicho capítulo, afirma:

Y si las Sagradas Imágenes por sí solas son lenguas, que callando, mudamente, y sin ruido enseñan, alumbran, mueven y aprovechan las almas que las contemplan, ¿cuánto mas poderosamente obraron estos efectos puestos en manos de un predicador celoso, y fervoroso, que sabe hacerle hablar, manifestando y declarando los Misterios que se representan? Pero aunque todas las razones y ejemplares referidas faltaren, bastaba para defender, y justificar, el uso de los espectáculos en el pulpito, entender que la Santa Iglesia, gobernada por el Espíritu Santo, se vale de ellos, pues vemos que en tiempo de la Semana de la Pasión, en los Divinos Oficios, levanta en alto y pone delante los ojos del pueblo Christiano los Estandartes de nuestra Redención, y en ellos representados los instrumentos e insignias visibles de la Pasión del Salvador [...] Para mover a los fieles a dolor y sentimiento de sus pecados, pues ellos fueron la causa de su Pasión y muerte del Salvador. Con que parece que por medio de este piadoso, y doloroso Espectáculo de las Vnderas, quiso la Santa Iglesia calificar, y como canonizar, el uso de los devotos espectáculos visibles, que despiertan santo y provechosos afectos y sentimientos.⁵⁴⁷

fuego, no humedece son el agua; ni cosa alguna comunica otra el color que no tiene en si.” *Ibid.*, págs. 100-105.

⁵⁴⁶ A lo largo de todo el libro se hacen referencias a los resultados notables de la predicación de López, véase particularmente los capítulos 10, 11, 12, 26 y 26 de la segunda parte y *Ibid.*, págs. 114-136 y 213-231.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pág. 567.

Existe una intención por mostrar que las imágenes por sí solas no surten el mismo efecto que cuando son activadas por las palabras. En mi opinión, el autor no adopta la misma posición que Escardó o Vieira, puesto que no le interesa jerarquizar las manifestaciones. Reconoce, por el contrario, que ambas expresiones son necesarias y que se complementan mutuamente. La imagen, en este sentido, se enriquece cuando está acompañada por las palabras y penetra más fácilmente en las emociones de los fieles. Sin embargo, cita un texto de López en el que afirma que la imagen tiene mayor capacidad de asimilación por parte del fiel y que el predicador no debe tener miedo al momento de innovar en su uso:

Somos tan rudos y materiales, que no nos contentamos con que los desengaños de la predicación evangélica nos entren por las puertas de los oídos sino también por los ojos; y es tan privilegiado el sentido de la vista, que no solamente introduce en el alma más prontamente las imágenes sensibles sino que las grava y estampa más fielmente. [...] Conviene salir del paso común, de la predicación ordinaria y usada, y buscar nuevos medios, aunque parezcan extravagantes y poco usados, y esto aunque la prudencia humana los condena por imprudentes, pues vemos que con semejantes remedios bien aplicados, cobran salud los enfermos desauiciados.⁵⁴⁸

El trasfondo jesuita se hace evidente en esta cita y demuestra que, ante todo, el público se movía en una cultura altamente visual en donde el sentido de la vista era el que regía la transmisión del conocimiento.

Teniendo en cuenta el valor que le otorga a las imágenes dentro del marco de la predicación, se puede interpretar con mayor exactitud cuál es el verdadero papel que juegan éstas en su sistema. Según De la Naja, cuando ya había mostrado la pintura o escultura al público, el predicador entablaba un diálogo con Cristo de la siguiente forma:

Dadme licencia, Señor, que me arroje a vuestros pies para gemir mis pecados como la Magdalena los gimió. No salen de mis ojos tantas lágrimas que puedan regar vuestros pies, pero de vuestros pies sale tanta sangre que puede labar mis pecados. Ellos son la causa de vuestra muerte y éste es el dolor de mi corazón. ¿Quién te ha puesto esa fiera diadema? Los

⁵⁴⁸ *Ibid.*, pág. 563.

que consienten en pecados deshonestos. ¡Ay de mí, loco de mí! Por un pensamiento afrentar a Cristo, espinar a Cristo, vender el cielo. Tonto e insensato, ¿dónde tenía el entendimiento y la consideración? ¿Dónde tenía el corazón? Perdonadme, Señor, y dadme gracia que no consienta más en tales pensamientos, dadme fortaleza para pelear con un enemigo tan fuerte y tan disimulado como la carne. Quién Dios mío te ha clavado las manos? el que tiene pensamientos deshonestos, el que hurta la hacienda ajena [...] Quién Dios mío te ha clavado los pies? El que caminaba a ca casa de la manceba, a la casa del juego...⁵⁴⁹

La similitud con el cuarto aviso de Escardó es notoria. Detrás de ambos textos se puede leer que los autores incitaban al predicador a que se involucrara sinceramente en el acto representado. La influencia que ejerció Escardó en Martín de la Naja es notoria, de hecho lo cita en muchos capítulos y lo coloca como una voz de autoridad dentro del contexto de la predicación.⁵⁵⁰ El diálogo con la imagen no era visto como algo preconcebido, como parte de un guión, sino que era un momento del sermón en el que al predicador también se le permitía desbordarse afectivamente. No es casualidad que los autores de las retóricas aconsejaran a los predicadores realizar ejercicios devotos desde por la mañana para estar adecuadamente preparados antes de subir al púlpito. Era imperativo que sus mentes estuviesen receptivas para alterar su ánimo y expresar emociones. De esta forma, los fieles veían que la imagen sagrada ejercía cierto tipo de poder sobre el sacerdote, pues éste reaccionaba ante su presencia. La imagen adquiría un carácter sobrenatural que afectaba tanto al público como al predicador. No es casualidad, entonces, que Martín de la Naja narrara el siguiente suceso que había ocurrido a un famoso predicador capuchino, Francisco de Bocherio, mientras predicaba un sermón de la Pasión un viernes santo:

Estando predicando este religioso a la vista de la Imagen de un Santo Crucifijo, dijo con gran fervor y fuerza de voz: *Guárdate, guárdate pecador, que la justicia de Dios dará sobre ti repentinamente, y castigará tu atrevimiento. No te fies en que Christo tiene las manos atadas, y clavadas, porque si es menester, las soltará y desenclavará, y empuñará una espada para castigarte.* Caso horrendo, al punto que esto dijo, el Santo Cristo, desenclavó de la cruz la mano derecha, moviendo gran ruido, y la levantó en alto, como amenazando a los pecadores con el castigo, sino se enmendaban y apartaban del pecado. Los buenos efectos, que se siguieron de esta demostración de la ira de Dios, fue, que todo era derramar lágrimas de los ojos, arrancar

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pág. 570.

⁵⁵⁰ En el apartado “Del Espectáculo de Christo N.S. Crucificado”, capítulo 20 del quinto libro, afirma que los avisos del capítulo 76 del tratado de Escardó se deben tener siempre en cuenta por su acierto y fruto. *Ibid.*, pág. 567.

gemidos del corazón, clamar misericordia y perdón; llegando a ser tan grande, y tan verdadera la moción, que aplacó Cristo su enojo, y en testimonio de que era así, volvió la mano al puesto mismo en que antes estaba.⁵⁵¹

No hay duda que la imagen adquiere un protagonismo esencial, en tanto es el motor que impulsa la conversión y permite la manifestación directa de la divinidad dentro del acto de la predicación.

Antes de continuar con el análisis de la respuesta del fiel frente a la imagen sagrada, es necesario detenerse en un aspecto al que ya he aludido y que condiciona lo expuesto hasta el momento, me refiero a la relación entre teatro y oratoria sagrada o, lo que es lo mismo, la teatralización del púlpito.⁵⁵² Las obras de Escardó y Martín de la Naja declaran una notoria defensa a la predicación espectacular. Este hecho seguramente se deba a que a mediados del siglo XVII, momento de mayor actividad de López, hubo serias discusiones dentro del seno de la Compañía por la aceptación de esta práctica.⁵⁵³ Los retractores consideraban que la espectacularidad significaba una desviación que convertía el acto religioso en una especie de comedia. En este sentido, los fieles no se

⁵⁵¹ *Ibid.*, pág. 568.

⁵⁵² Este es un término utilizado por Emilio Orozco. Para este autor, el teatro es el arte por excelencia de la España de la época. No sólo las demás manifestaciones artísticas adoptan elementos teatrales, sino que la vida misma se teatraliza. Para el desarrollo de esta teoría, véase: OROZCO (1969), *op. cit.* Sobre la relación específica entre teatro y oratoria sagrada se han escrito varios e importantes trabajos. Para el caso específico de los jesuitas, rescato los trabajos de Benedetta Majorana y un pequeño artículo de Heinrich Pfeiffer que relaciona la teatralidad de la predicación con los *Ejercicios espirituales* de Loyola. En el territorio hispánico, véanse los estudios del ya mencionado Emilio Orozco y Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Con una perspectiva de estudio amplia, el artículo sobre los modos de teatralidad en la oratoria sagrada de Giussepina Ledda es muy útil. OROZCO (1980), *op. cit.*, págs. LEDDA, G. “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del 600.” En *Studi Ispanici*. -- (1982) -- págs. 87-106. 171-180. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1991), *op. cit.*, págs. 101-121. PFEIFFER, H. “La radice spirituale dell’attività teatrale della Compagnia di Gesù negli ‘Esercizi Spirituali’ di Sant’ Ignazio.” En CHIABÒ M y DOGLIO, F. (coords). *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. Convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. Roma: Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, págs. 31-37. MAJORANA, B. “Elementi Drammatici Nella Predicazione Missionaria. Osservazioni su un caso gesuitico tra XVII e XVIII secolo”. En MARTINA, G. y DOVERE, U (eds.). *La Predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento, Atti del X Convegno di Studio dell’Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, Napoli, 6 a 9 di Settembre 1994*. Nápoles: Dehoniane, 1996, págs. 127-152. ---. (1996), *op. cit.* ---. (2002), *op. cit.*

⁵⁵³ Vale la pena recordar la disputa entre los jesuitas Valentín Antonio de Céspedes, defensor de la espectacularidad en la predicación, y Joseph Ormazá, adversario a esta forma de predicar. Cabe decir que para el estudio de la teatralidad en la oratoria sagrada jesuita es importante tener en cuenta la obra manuscrita *Trece por docena* de Céspedes, ya que no sólo es una defensa a esta práctica sino que es uno de los textos que mejor evidencia la manera cómo la *actio* del predicador también es una imagen que se muestra al público y que tiene unos efectos muy notorios. Este tema lo desarrollo, sobre todo, en el “Azote II”. Para un estudio de la obra, véase: LÓPEZ SANTOS, L. “La oratoria sagrada en el Seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín Céspedes.” En *Revista de Filología Española*, nº 30, 1946, págs. 353-368. Para profundizar en el tema de la disputa y en algunos aspectos de la espectacularidad en Céspedes, remito a la nota al pie # 95, pág. 56.

concentraban en lo importante, el material doctrinal, sino que fijaban su atención en elementos secundarios como la actuación del predicador. El jesuita José Antonio Xarque lo veía de la siguiente manera:

Algunos de los Oradores de nuestro Siglo ponen toda su felicidad en predicar a los ojos con viveza de accion, y para hacer alarde della en los de sus oyentes, mandan abrir las ventanas del templo, y flechan arcos, y esgrimen el estoque de Abraham, y juegan la honda de David. No se puede negar, sino que la accion ajustada, y compuesta, es en la oracion el alma de lo que se dice. Pero toda afectación ofende, y desdice mucho de la autoridad del puesto, y del oficio: y esas luzes que requieren para ser mirados, y admirados, se lucieran más en verle al Predicador en las manos un devoto Crucifijo, una calavera, o figura horrible de un alma condenada, que loablemente sacan al pulpito cuerdos, y Apostolicos Predicadores, dejando lo demas para el Teatro. [...] Dios nuestro Señor, que sabe lo que mas conviene, no dize que gusta de eso, sino de que prediquemos al alma, de que hablemos al corazon.⁵⁵⁴

Xarque no critica el uso de imágenes como parte integral de la predicación, incluso considera su empleo como algo positivo. Lo que no acepta es que el predicador adopte una actitud histriónica, dialogue con la imagen y manifieste emociones desbordadas. Lo cierto es que estas acciones reprochadas por Xarque y otros, no sólo eran del gusto del pueblo sino que fueron admitidas por la Iglesia y promovidas por las autoridades de la Compañía.⁵⁵⁵ Por consiguiente, fue el modo espectacular de Jerónimo López y el uso que hizo de las imágenes el que marcó la pauta de la predicación en el siglo XVII.

La mayoría de tratados e instrucciones hicieron eco de este estilo teatral al enfatizar la *actio* como algo histriónico. Las recomendaciones de cómo se debían comportar en el púlpito los oradores sobrepasaban, en muchos casos, los principios de decoro y compostura que se supone debían tener.⁵⁵⁶ Los fieles que asistían a la predicación no

⁵⁵⁴ XARQUE (1657-1660), *op. cit.*, pág. 355.

⁵⁵⁵ “Sus alegaciones y las de los que las justificaban fueron objeto de reflexión en la Congregación que celebró en Valencia la Provincia de Aragón el año 1649. La Congregación las examinó atentamente y no solamente las aprobó y alabó, sino que, además, ‘aquel docto y religioso Senado hizo especial decreto de que sirviesen estos piadosos espectáculos de ejemplar a los Padres Predicadores y Misioneros de la Provincia para que los imitasen y siguiesen en la forma que los usaba el Venerable Padre.’” HERRERO SALGADO (1996-2004), *op. cit.*, pág. 398.

⁵⁵⁶ Borja Franco, afirma: “Volviendo al sentir popular y a cómo se desarrollaban las prédicas, los feligreses asistían a los sermones como una fiesta. El predicador se convertía en un *showman* que debía captar la atención de los feligreses, divertirlos (pero como se ha dicho sin caer en la exageración). Para ello, no ahorra gesto, modulaba la voz, recurría a los retruécanos, y, aún más importante para nosotros, al arte como medio de persuasión y complemento de sus parlamentos.” FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, pág. 115.

sólo se sintieron atraídos por la elaboración de complejas arquitecturas efímeras y escenografías construidas para la predicación, sino que la intervención del cura se convirtió también en un espectáculo visual.⁵⁵⁷ Pero, ¿se puede afirmar que el predicador se limitó a copiar el arte del comediante?

Si bien los autores veían en las técnicas del comediante una rica fuente de inspiración, también es cierto que prefirieron marcar una distancia y no ubicar el teatro como modelo único. Es fundamental aceptar el hecho, las fuentes son determinantes en esto, de que la predicación durante el siglo XVII se vio claramente influida por el teatro y que tomó tintes de éste. Lo que se debe cuestionar es hasta qué punto esa influencia limitó las posibilidades de que la oratoria sagrada creara una expresión propia. Por ende, es conveniente fijar cuál es la naturaleza de la relación. El predicador franciscano, Francisco Ameyugo, afirmaba:

La verdad, muertamente representada no mueve más que si fuera una ficción, y una ficción vivamente representada, mueve del mismo modo que si estuviera a los ojos la verdad [...] de lo segundo, que mayor argumento que los comediantes? estos en los teatros representan mil ficciones, más representanlas tan bien, y tan vivamente, que mueven a los oyentes a ira, a lágrimas, a ternuras, a odios, y a otros afectos, como si les propusieran el mismo caso delante de los ojos.⁵⁵⁸

Al asegurar que los comediantes representan ficciones tan vivamente realizadas que mueven a los espectadores hasta las lágrimas, haciéndolos creer que son verdaderas, nunca duda del carácter ficticio de la materia representada en el teatro. Por el contrario,

⁵⁵⁷ Con respecto a las escenografías y cómo los retablos y demás decorados de la Iglesia se convirtieron en una especie de tramoyas para el predicador, Miguel Ángel Núñez Beltrán, afirma: “El envolvente arquitectónico, unido a la ornamentación, la música, e incluso a los aromas, hace que el templo en su conjunto, y de ello es consciente el orador sagrado, encarna una escenografía didáctica que él utiliza en sus prédicas intentando que la sensación que produce fuerce un estado anímico que favorezca la consecución de su objetivo final: mover conductas. Gonzalo Sánchez Lucero, canónigo magistral de la catedral de Granada, utiliza en este sentido los monumentos y recuerdos fúnebres existentes en dicha catedral: [...] No se debe olvidar que junto a todo este tipo de sensaciones que el ambiente provoca, se utiliza en este tiempo la reflexión imaginativo-sensitiva sobre los tormentos de la Pasión de Cristo, los sufrimientos del infierno, la consideración del cuerpo muerto, etc. Actuando como envolvente sensual del mensaje que conmueve el espíritu del individual. [...] Esta arquitectura fúnebre es una escena viva para los asistentes. No difiere mucho de un decorado teatral en el que se va a representar una trama mortuoria. Este montaje visual, parecido por el juego de luces y sombras, a una pintura tenebrista, se torna en un espectáculo audiovisual al ensamblarlo todo en un acto en el que la estructura inmóvil adquiere dinamismo al son del repique de campanas, el ritmo de la música sacra y la voz, hábilmente modulada, del orador. El sermón en un elemento más de la representación y el predicador utiliza el montaje construido para la catequesis.” NÚÑEZ BELTRÁN (2000), *op. cit.*, págs. 46-48.

⁵⁵⁸ AMEYUGO (1673), *op. cit.*, pág. 74.

el predicador no basaba su *performance* en la ficción sino en la verdad. Las acciones de su cuerpo debían responder a un estado emocional real relacionado con la materia que estaba predicando y que, además, quería transmitir a los fieles.

El fiel, de la misma manera, sabía que la predicación de un sermón en esencia no era lo mismo que una obra de teatro y, por consiguiente, configuraba su percepción para recibir una escenificación de carácter diverso. Las personas en el siglo XVII asistían tanto al teatro como a las predicaciones constantemente y eran un público educado para ambos eventos. Si bien es cierto que los fieles reconocían cierta naturaleza espectacular en la predicación, estos no adoptaron una actitud igual a la que tenían cuando concurrían a una obra de teatro. De lo contrario, y como profundizaré más adelante, ¿cómo explicar las prácticas de castigo corporal en los actos de contrición? La predicación como ‘aparato multisensorial’ no fue entendida por los autores, y tampoco por la mayoría de receptores, como una obra de arte o un simple espectáculo. Los diversos elementos que constituyen el proceso de comunicación en la oratoria sagrada se equipararon en forma al espectáculo teatral pero nunca en fondo, ya que uno se basaba en principios ficcionales y el otro en principios doctrinales. Elocuente es el siguiente testimonio de Luque de Fajardo. Lo escribió a principios del siglo XVII después de asistir a una predicación del famoso agustino Pedro de Valderrama:

“¡Señor mío Jesucristo! parezca aquí Vuestra Divina Majestad, y vea este pueblo el estrago que con sus pecados han hecho en su santa persona, tan digna de respeto y veneración!”. Apenas había su demanda hecho, cuando [...] de improviso, sale la santa imagen de Cristo, puesto en Cruz, y a los lados las antorchas o ciriales, con tal admiración y espanto de los circunstantes, que milagrosamente no murieron muchos allí y fue de manera el alarido de voces y lamentos, pidiendo misericordia, cual no es posible pintarse sin mucha prolijidad. Unos preguntando de dónde había venido, si del cielo, si de la tierra; discurrendo en estas dudas, pavor y miedo etc. Empero basta saber que el predicador no pudiendo (por el ruido) hablar más palabras, abrazado con el santo Crucifijo, puesta su boca en el clavo, con silencio, daba gracias al mismo Señor por el suceso. Y por no referirlo tan por mayor, es de saber que las mujeres perdidas (que de ordinario asistían a lo sermones) estaban en una tarima al pie del pulpito, sin mantos; éstas, pues, todas juntas, como si fuera de acuerdo, echando las tocas y el cabello al aire, mesándose

e hiriéndose en el rostro con bofetadas y grandes lamentos, pedían misericordia, como gente de veras convertida.⁵⁵⁹

Se puede afirmar, entonces, que la teatralidad del púlpito respondía a una necesidad comunicativa, a un medio que tenían los misioneros para conmover a los fieles. El *performance* no buscaba otro objetivo que llevar a los asistentes de la predicación a un estado de conmoción que los convirtiera en receptores propicios de la doctrina y el disciplinamiento. Bajo este marco de análisis se puede buscar una interpretación del fenómeno artístico en relación con su composición interdisciplinar. No obstante, es necesario tener claro que la oratoria sagrada española del siglo XVII fue, ante todo, un mecanismo de control cultural creado por un ente regulador de la sociedad: la Iglesia. Hermanar los efectos netamente espectaculares con los fines buscados por la Iglesia permite rastrear una posible base teórica que dé respuesta al por qué los fieles entraban en un estado de conmoción tan profundo. Ahora bien, ¿si se tiene en cuenta que las imágenes son parte integral del ‘aparato multisensorial’ y del proceso de adoctrinamiento que éste significa, sería acertado pensar que, al igual que los recursos teatrales, éstas funcionaban como simples medios para cumplir los objetivos?

Si bien es cierto que todas las retóricas e instrucciones dan a entender que las imágenes son instrumentos que permiten al cura explotar los efectos de su predicación, hay una serie de elementos que invitan a pensar que durante el desarrollo de ésta las imágenes eran algo más que herramientas de trabajo. En mi opinión, es errado considerar que cuando autores como Escardó o Martín de la Naja, entre tantos otros, recomendaban entablar un diálogo con la imagen de Cristo, idearan a la divinidad como un personaje más del espectáculo. En este sentido, tanto los predicadores como los asistentes, concebían la imagen sagrada no como una *representación* sino como una *presencia*, es decir, creían que el que se dirigía a ellos era realmente Cristo, no el personaje de Cristo. La imagen, efectivamente, adquiriría presencia cuando era activada por el ritual de la predicación. Así lo expresaba en 1629 José de Valdivieso, poeta y autor dramático: “Y aunque es verdad Católica que el Arte no puede dar alma a las imágenes, se las dan con los afectos todos los que con culto religioso las reverencia, implorando con fe viva las

⁵⁵⁹ LUQUE FAJARDO, F. *Razonamiento grave y devoto que hizo el padre M.F.P. de Valderrama muy cercano a la muerte, con más de un breve elogio de su vida y predicación del Maestro fray Pedro de Valderrama*. Sevilla, 1612. Citado en OROZCO (1988) *op. cit.*, págs. 289-290.

intercesiones de lo que representan...”.⁵⁶⁰ Esta manera de entender y acercarse a la imagen sagrada está ligada a las ideas de Loyola y Santa Teresa. No se puede olvidar que los predicadores eran hijos de su tiempo y que, por consiguiente, también estaban sumergidos en la religiosidad delineada por los escritores espirituales del siglo XVI. No es de extrañar, entonces, que los predicadores siguieran los métodos de oración y meditación diseñados por estos autores y que entablaran una relación con la imagen devocional acorde a estos sistemas.

A pesar de lo expuesto hasta el momento, es muy complicado determinar con certeza las características de la recepción en una manifestación artística de la que ya no tenemos más que vestigios. Más allá de algunos episodios en los que se afirma que la imagen cobra vida, como el Cristo que se desclavó de la cruz durante el sermón de Francisco Bocherio, puede llegar a ser peligroso afirmar que los fieles y el predicador concebían la imagen religiosa como una verdadera presencia de la divinidad, aspecto, además, que contradecía los decretos de Trento. Pero, ¿existe algún aspecto de la predicación que permita corroborar el planteamiento de la imagen como *presencia* de la divinidad?

Algunos hechos referidos por las retóricas como el movimiento de los brazos, el diálogo con la imagen, el arrodillarse, muestras efusivas de emotividad, entre otras, pueden ser vistos como actos histriónicos necesarios para lograr el fin buscado. Por esta razón no son elementos de los cuales sea posible agarrarse para demostrar el grado de compenetración del padre con la materia predicada. El único aspecto que proporciona una evidencia sólida es el acto de contrición. Estas prácticas se realizaban después de terminado el sermón sobre la Pasión y en muchas ocasiones, principalmente durante las misiones, eran fruto de un sermón específicamente preparado para este acto.⁵⁶¹ En una misión de 1657 realizada por Jerónimo López en Oviedo, el testigo Miguel de Villaverde relataba entusiasmado y conmovido la manera como los hombres del pueblo realizaban el disciplinamiento después de la predicación de un sermón sobre la Pasión en Oviedo:

⁵⁶⁰ Cita de un fragmento de la obra *En gracia del arte noble de la pintura*, recogido por: CALVO SERRALER, F. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, pág. 350.

⁵⁶¹ Es nuevamente Martín de la Naja uno de los autores que mejor supo explicar el funcionamiento del acto de contrición y sus efectos en el público. Jerónimo López fue uno de los grandes ejecutores de esta práctica y, por ende, el *Misionero Perfecto* contiene una serie de noticias y explicaciones que son de inmensa ayuda para comprender la naturaleza de estos actos. Véase, sobre todo, los capítulos 26, 27 y 28 del Libro segundo. DE LA NAJA (1678), *op. cit.*, págs. 213-231.

Muchos con disciplinas de sangre que derramaban en copiosísima abundancia; otros aspados, otros con pesadas cruces, otros con grillos en los pies, esposas en las manos vueltas a las espaldas y llenos de cadenas todo el cuerpo; otros en carne todo el cuerpo menos lo que permitía la decencia y con piedras pesadísimas en los hombros, otros con piedras muy grandes atadas al cuello, de modo que con el peso les obligaba a ir tan inclinados que parecían cocidos a la tierra [...] Todos ellos capitaneados en la procesion por el P. Rector en cuerpo, corona de espinas, con una sogá al cuello que colgaba hasta el suelo y otra a la cintura y el Santo Cristo en los brazos con linternillas y faroles.⁵⁶²

Los actos descritos adquieren mayor sentido si se relacionan con palabras típicas que se pronunciaban en un sermón preparatorio para el acto de contrición. Las siguientes palabras del predicador Alfonso de Villegas son un buen ejemplo:

Esta vara que es Christo, y que vareara algún día al malo, le echara al infierno, pone nos la hoy la Iglesia delante descortezada: esta Jesu Christo desollado, despedazado, hecho leproso y muerto, para que concibamos mirándole, partos que le parezcan, para que hagamos obras sanctas y buenas, doliéndonos de verle tal: encolerizándonos contra el pecado que es la bestia pésima que le trago: contra este nuestro pecado nos enojemos, diciendo: Maldito sea nuestro pecado, que a tal punto ha traído a Jefe Christo, y así doliéndonos del, y enterneciéndonos viéndole como esta, procuremos siempre servirle para que asé merezcamos alcanzar el premio de su Pasión que es gracia en este mundo, y gloria en el otro.⁵⁶³

También cabe rescatar la siguiente exhortación de la Pasión propuesta por Jerónimo López para el acto de contrición:

Quién le rasga sus sagradas espaldas? Tus pecados. Quién taladra sus pies y manos? Nuestros pecados. Quién traspasa su delicada cabeza? Tus pecados. Quién crucifica? Quién quita la vida a un Hombre Dios? Tus pecados. Si así prende el fuego de la divina justicia en el leño verde, qué será en el seco? Si así se castigan pecados ajenos en el Hijo de Dios, cómo se castigarán en

⁵⁶² Citado por SÁNCHEZ GARCÍA, J. *Los jesuitas en Asturias*, Oviedo: Instituto de estudios asturianos, 1991, págs. 279-280.

⁵⁶³ VILLEGAS, A. *Sanctorvm quarta y vltima parte. Y discvrsos, o sermones, sobre los evangelios de todas las Dominicas del año, ferias de Quarefma y de fanctos principales: en que fe contienen expoficiones literales, doctrinas morales, documentos efpirituales, auifos y exemplos prouechofos, para todos eftados*. Barcelona: en la imprenta de Noel Baresson, 1593, pág. 199.

el esclavo los propios? Cómo no tiembas, Christianos? Cómo no amas a un Dios tan piadoso?⁵⁶⁴

Las tres citas muestran que el pilar sobre el que se construía el sentido de esta práctica era la imitación a Cristo, fundamento doctrinal del cristocentrismo de la época.

El hecho de que las diversas herramientas tanto retóricas como visuales sumergían al espectador en un estado de emotividad supremo, no responde del todo al por qué el fiel llegaba al punto de sufrir en carne propia la Pasión de Cristo y exteriorizarlo en público. No cabe duda que el estado emocional era un factor necesario para que los misioneros lograran la configuración de un rito penitencial público, pero se requería más que esto para que los fieles se dispusieran a soportar dolor físico y mental. El miedo al castigo es el verdadero detonante para que se dé el acto penitencial. Las citas anteriores evidencian, en este sentido, una clara conciencia de pecado.

El siguiente fragmento de un sermón para el acto de contrición del predicador Juan Agustín Ramírez Horta, brinda otras claves con respecto al tema del pecado:

Espejo de los ejemplos, que habia un pecador abominable, al cual no los repetidos ruegos de sus amigos, no los avisos de los predicadores, habian sido bastantes para hacerle dejar su escandalosa vida. Enviole Dios una grave enfermedad, rogaronle que se confesase, y no quiso hacerlo: aparaciósele el mismo Jesus Cristo clavado en una Cruz, haciendole ostencion de sus llagas, y diciendole, que solamente hiciese una verdadera confesion de sus pecados le perdonaria: mas ni por eso, no quiso hacerlo. A la vista pues de tal ingratitude, desclavó Jesus Cristo el brazo derecho de la Cruz, y tomando con la mano mando sangre de la sangrada llaga de su costado, se la estrello en la cara al miserable, diciendole: Esta sangre, que tan villanamente malbaratas, sera en el dia del Juicio la marca de tu eterna condenacion. Pues advierte pecador desdichado, que te puede suceder lo mismo: logra pues la ocasion arroja te a los pies de este divino Señor, diciendo: *Señor mio Jesus Cristo.*⁵⁶⁵

El recurso del *ejemplo* se utiliza como un medio eficaz para penetrar en la interioridad del fiel y hacer que este exteriorice su culpa. De esta forma, se puede observar que el

⁵⁶⁴ LÓPEZ, J. “Actos de Contrición. Con exortación.” En LÓPEZ, J. *Sermones y pláticas para misiones populares*. Manuscrito, publicado en el siglo XVI, fol. 3. [Biblioteca Nacional de Madrid. Mss /6032].

⁵⁶⁵ RAMÍREZ ORTA, J. A. *Practica de cvras y misioneros, qve contiene varios sermones y doctrinas / qve dedica... el Dr. D. Ivan Agvstin Ramirez y Orta....* Barcelona: Publicado por Ioseph Llopis, 1690, pág. 27.

condicionamiento moral adquiere mayor peso que la alteración emocional. El pecado y su exposición pública provocan una reacción empática con Cristo, pues el predicador se encarga de mostrar que su sufrimiento es causa de las malas acciones de los hombres.⁵⁶⁶ Las imágenes son fundamentales para corroborar esta idea, ya que al ser contenedoras de lo divino, presencia real de Cristo, colman el espacio de misterio. Bajo este marco, no resulta difícil entender manifestaciones religiosas como el disciplinamiento público. Por otro lado, es ineludible pensar, como ya dije, en el hecho de que muchos predicadores también se autoflagelaban. En este sentido, el fiel no sólo se sentía imitando a Cristo, sino que las acciones de su guía espiritual -el puente entre el mortal y la divinidad- le imprimían valor para continuar.⁵⁶⁷ Es un fenómeno muy similar al de las procesiones de Semana Santa, ya que al igual que las esculturas pasionales de las cofradías, las imágenes que utilizaba el predicador se convertían en el centro y detonante de las respuestas de los fieles.

En estos actos la presencia divina cobraba mayor fuerza que en la predicación del sermón. Esto se debe a que el fiel dejaba de ser un mero espectador y se incorporaba al

⁵⁶⁶ Un documento de gran valor para entender las ideas que los misioneros tenían del acto de contrición es una carta escrita a mediados del siglo XVII por Jerónimo López y dirigida a Andrés Salto. En esta carta el predicador valenciano se extiende en explicar algunos de los puntos centrales de misión y entre estos se detiene en el acto de contrición. Cuenta, por ejemplo, cómo por medio de esta práctica lograba que pecadores de distinta índole se arrepintieran de sus pecados y siguieran el camino de Jesús. Cuenta el caso de un jugador o de un hereje, entre otros. Es importante porque resalta la idea de que el predicador era, ante todo, un corrector de conductas y un vigilante de la moral. El acto de contrición, en este sentido, se sustenta bajo ese principio básico. Véase: LÓPEZ, J. “Carta del Padre Jerónimo López para el Padre Andrés Salto.” En AAVV. *Sermones y pláticas espirituales predicadas en las misiones populares de los jesuitas*. Manuscrito, publicado en el siglo XVIII, fols. 1-21. [Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/5840]. Véase también el escrito titulado “Doctrina del dolor” de autor anónimo. Este texto es un verdadero tratado sobre cómo identificar el pecado y su remedio en el fiel, a partir de alcanzar un dolor sincero reflejado en el llanto del fiel; en otras palabras, es un tratado sobre el don de lágrimas y su relación con el pecado. “Doctrina del dolor.” En AAVV. *Sermones y pláticas para misiones parroquiales*. Manuscrito, publicado en el siglo XVII, fols. 39-41. [Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/5820].

⁵⁶⁷ Federico Palomo afirma: “En esos mismos años, el jesuita italiano Paolo Segneri no dudaba en recurrir a la autoflagelación (práctica que no tuvo aparentemente recepción alguna en la península Ibérica), haciendo uso además de determinados elementos plásticos, como la corona de espinas o la sogilla al cuello, que lo transformaban en una especie de *alter christus*. El misionero, en definitiva, se convertía en representación viva de la propia pasión de Jesucristo, incitando así a los fieles a la compunción y acentuando el carácter apremiante de la penitencia a la que la propia visión del religioso exhortaba.” PALOMO (2003), *op. cit.*, pág. 20.

A mi parecer, la práctica de Segneri sí tuvo eco en la península ibérica. No se debe olvidar que dentro de la tradición de la oratoria sagrada española, la figura del valenciano san Vicente Ferrer tuvo gran repercusión y era un predicador que se sabe se autoflagelaba en sus predicas. Jerónimo López no sólo conocía la figura de Paolo Segneri, como ya he anotado, sino que seguramente conocía la labor predicadora de san Vicente Ferrer. Por lo tanto, las palabras citadas del testigo Miguel de Villaverde sobre un acto de contrición durante una misión, adquieren total sentido y permiten afirmar que los predicadores españoles también se autoflagelaban.

evento religioso como protagonista. La posibilidad de sentirse parte del espectáculo lo involucraba aún más con la palabra predicada y lo llevaba a co-padecer el sufrimiento. Siguiendo la analogía con Aristóteles y la Tragedia realizada por Escardó, se podría pensar que tanto el acto de contrición como la procesión eran auténticas manifestaciones catárticas de connotaciones religiosas. Las instrucciones y tratados son reiterativos al afirmar que cuando se concluía la misión el fiel no sólo había asistido a una educación doctrinal, sino que se encontraba libre de pecado y con una renovación moral. Asistir y ser parte de la muerte de Cristo, superaba cualquier escena trágica que se pudiera representar.

No es errado afirmar, entonces, que los predicadores no utilizaron las imágenes como medios, sino como un fin en sí mismo. La necesidad por hacer que Cristo esté presente en el ritual los llevó a configurar y a entender las imágenes como contenedores reales de lo divino.⁵⁶⁸ El miedo, expresado de diversas maneras por los fieles, respondía a una

⁵⁶⁸ José Ramos Domingo, afirma: “Y va a ser ya tanta la importancia que se va a dar al tema de las imágenes que comienza a extenderse y proliferar un tipo de sermón en el que casi toda su exposición va a girar entorno a ellas; algunas de estas imágenes comenzarán a verse y predicarse como ‘vivas’, recurriendo aunque fuera para ello necesario a la pericia en la búsqueda de semejanzas y apariencias por parte del artista. [...] Comienza, entonces, a desarrollarse masivamente por la mayoría de los púlpitos de España un tipo de sermón, heredado en cierta medida de principios del XVII, en el que toda su temática va a ir conducida o dirigida a exaltar los poderes sagrados de la imagen y, por supuesto, sus innegables características de ‘milagrosa’ o, simplemente ‘bajada del cielo’ y, como tales, serán proclamados en el sermón...” RAMOS DOMINGO (1997), *op. cit.*, 357-359. Según Emilio Orozco lo mismo ocurría en el teatro: “Este recurso de Lope, de introducir la pintura en el teatro como elemento escénico que actúa en el desarrollo de la acción dramática, no es cosa aislada y ocasional en lo español. Como todos los recursos barrocos, se prodigarán e intensificarán en el teatro calderoniano; en sus comedias, y más aún en los autos sacramentales. Recordemos a este respecto cómo en el teatro religioso medieval se dio la introducción, si no del cuadro, sí de la imagen, para producir, mostrándola de improviso, una más intensa conmoción afectiva. Así lo hizo Lucas Fernández en su famoso *Auto de la Pasión*, donde olvidando su sentir renacentista, como apasionada reacción religiosa, extremó el sentido y espíritu medieval del realismo comunicativo del último gótico. En un momento culminante del desarrollo del auto, hacia aparecer una imagen de Ecce-Homo, con lo que se reforzaba el poder de conmover de la descripción y evocación de los sufrimientos de Cristo en su Pasión, ya que, instintivamente, el espectador había de reaccionar en su intimidad devocional con más fuerza aún que si se le mostrara un actor representando la persona de Jesús en ese paso. El Barroco, como en tantas otras cosas, entronca aquí con la actitud y sensibilidad del gótico tardío. Esta manera de introducir la pintura – y a veces la imagen – en el desarrollo de la obra teatral, tanto tratándose del asunto religioso como del retrato, supone una compleja duplicidad de perspectiva de ficción y realidad – aunque la realidad cuadro sea ficción-, que potencializa la intensidad dramática de la escena. Porque ante la imagen de una Virgen, o el retrato del Rey, la reacción de los espectadores no es la misma que si contemplara a una comedianta vestida con la indumentaria y atributos correspondientes. La relación, que en ese momento se crea entre el cuadro y el espectador, era muchas veces de la misma índole que la que había de producirse en la vida real; como si en un lugar y momento solemne se encontrara ante la efigie de la Virgen o de su monarca. Es indiscutible que con esa duplicidad de punto de vista se reforzaba el general poder emocional desbordante y comunicativo de la escena.” OROZCO (1969), *op. cit.*, págs. 222-223. En mi opinión, el uso de imágenes dentro del teatro puede llegar a tener unos efectos similares al de la oratoria sagrada siempre y cuando sea teatro religioso. En este tipo de teatro, la presencialidad de la figura representada puede adquirir características sagradas que lleven al fiel a creer en elementos sobrenaturales. Creo que es más complicado determinar el efecto de la presencia real

respuesta particular frente a un tipo de imagen específico y bajo un marco de acción cultural determinado. Este temor que causaban las imágenes venía acompañado por una manera particular de enfrentarse a estas. Es por esta razón que en el capítulo “Dios en la imagen”, Freedberg asegura que las imágenes de connotación religiosa causan, la mayoría de veces, una confusión psicológica ya que el fiel no sabe si lo que percibe es una ficción o una realidad; mejor aún: una presencia física de la divinidad.⁵⁶⁹

Para concluir con este apartado, quiero anotar un último aspecto que puede ayudar a comprender mejor lo que se ha planteado hasta aquí. Me refiero a la manera en la que se expresa el *misterio* religioso en la predicación de los sermones de la Pasión. El predicador no duda en la verdad de la escena de la Pasión y cree que todo su discurso se basa en dogmas irrefutables. Ahora bien, el adoptar una actitud corporal histriónica en su predicación y utilizar imágenes de fondo a modo de ambientación escénica que afecten los ánimos, no implica que el valor de veracidad de la materia predicada disminuya. Al predicador le interesa presentar un *misterio*. Así lo decía el trinitario Marc Antoni Alos y Olarca:

Pero ya que asistimos a este sacro espectáculo y comedia, o representación misteriosa, es menester que atendamos pios, devotos, compasivos entendiendo el misterio y no solamente así materialmente, y por ver lo que pasa: que a una comedia suelen asistir dos maneras de gente y oyentes; unos rusticos, que solo gustan de ver el entremes, la tramoya; otros de buen juicio, y gusto, que atienden el sentido del verso al intento del enredo, y representación; así a esta sagrada comedia no asistamos como rusticos, solo con animo de ver en que para esto, sino con animo de penetrar el misterio y la significación misteriosa de aprender, y procurar imitar la profunda humildad y caridad de Christo, en padecer por honra de su padre [...] Ahora, pues todos los lances de su pasión santísima se representan al vivo en esta comedia y representación sagrada del Altar, veamos, atendamos, y consideremos en lo referente al sermón, la corona de espinas, que pusieron sobre su cabeza, y veamos y consideremos, que misterios encierra esa corona de espinas al propósito del misterio santísimo del altar.⁵⁷⁰

en el caso de las pinturas de los reyes u otras figuras de poder, pues se salen de la plataforma que ofrece el dogma religioso.

⁵⁶⁹ FREEDBERG (1992), *op. cit.*, págs. 46-62.

⁵⁷⁰ ALOS Y ORRACA, Marc Antoni. *Arbol evangelico enxerto de treinta ramas de sermones, varios de festividades: divididas en tres decimas y classes.../ compvestos y predicados en la ciudad y reyno de Valencia por el P.M. Fr. Marco Antonio Alòs y Orraca ...*. Valencia: Imprenta de Claudio Macé, 1646, págs. 420-421.

Estas palabras de Alos Orraca, además de hacer referencia a la diversidad de públicos aspecto que se debe siempre tener en cuenta, demuestran la importancia que se le otorgaba a la predicación como un medio para comprender el *misterio* de la fe. Es por esto que la imagen religiosa adquiría connotaciones simbólicas que la alejaban de la mera representación. Era más un objeto sagrado que una obra material de contemplación.⁵⁷¹

Aquello que brinda a la imagen un poder divino es en gran parte la actitud del espectador frente a ella. Los misterios de la fe, y en esto la oratoria sagrada del siglo XVII hace eco de los decretos tridentinos, se llenan de sacralidad en el acto religioso y los símbolos se convierten en contenedores de divinidad. Por lo tanto, no resulta desatinado afirmar que, desde la perspectiva del fiel, Cristo está presente en la predicación pasional de una manera similar en la que está presente en el momento de la eucaristía.

3.2.3. “Feliz escándalo del judío”. La imagen violentada.

Anteriormente había afirmado que era complicado encontrar sermones en los que se hiciera una referencia directa a la utilización de la imagen dentro del acto de la predicación. Sin embargo, esto no implica la inexistencia de sermones que reflexionaron sobre la naturaleza de la imagen sagrada y su papel dentro de la sociedad. De hecho, hay un tipo de sermones que no sólo contempló este aspecto, sino que basó su composición en la disquisición teológica sobre el uso y función de las imágenes. Me refiero a los sermones de desagravio a imágenes violentadas que se predicaron durante el siglo XVII y que su proliferación indica fueron de agrado general. Mi intención es centrarme en los sermones que tratan sobre agravios a imágenes de Cristo realizados por

⁵⁷¹ A partir de las *Relaciones topográficas* de Felipe II, William A. Christian Jr. estudia las devociones de algunos pueblos del centro de España. En su análisis demuestra cómo las imágenes de Cristo adquieren un valor sagrado y son consideradas apariciones milagrosas, manifestaciones divinas. Es interesante ver que el autor afirma que en el siglo XVII el poder divino y simbólico que se le otorgaba a las reliquias en el siglo pasado, se evidenció con mayor fuerza y constancia en las imágenes, lo cual lleva, una vez más, a observar el interés por lo visual que existía en el siglo. CHRISTIAN (1991), *op. cit.*, págs. 219-250.

grupos disidentes al catolicismo, básicamente judeoconvertos.⁵⁷² Es bien sabido que este problema nace casi de forma paralela a la producción de imágenes sagradas patrocinadas por la Iglesia y que ha sido un tema que ha atravesado toda la historia del catolicismo.⁵⁷³ En la España de la Contrarreforma la cuestión adquirió gran complejidad, pues los múltiples factores que entraron en juego determinaron un conflicto que trascendió la simple disputa teológica.⁵⁷⁴ Si bien es cierto que es importante abordar estos sermones de desagravio a partir del contexto político y social en el que se inscriben, no es mi interés centrar el estudio en este aspecto. Por lo tanto, pretendo fijar la atención en el contenido teológico referente a la función de la imagen sagrada y su relación con el fiel, sin dejar de lado, claro está, el componente socio-político.⁵⁷⁵

⁵⁷² Un estudio que ayuda a tener un panorama general sobre el tema es: PULIDO SERRNO, J. I. *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*. Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, 2002.

⁵⁷³ Como he señalado en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo, la historia de la imagen religiosa está íntimamente relacionada a los brotes de iconoclastia que buscaron desvirtuarla. Es importante indicar que estas confrontaciones no perjudicaron el desarrollo del arte religioso, por el contrario, lo beneficiaron en muchos sentidos. Los periodos iconoclastas en Bizancio (730-787 y 814-842) o la posición de grupos protestantes en contra de las imágenes sagradas durante los siglos XVI y XVII (principalmente del calvinismo), son un ejemplo de cómo la producción de la imagen religiosa dentro del contexto católico se ha visto favorecida por los procesos de disputa, ya que estos conflictos conllevaron a una compleja justificación teológica de su uso que enriqueció la producción. Para un recuento histórico y general de la iconoclastia, véase el ya citado BESANÇON (2003), *op. cit.* En el caso específico de la iconoclastia bizantina: GRABAR, A. *L'iconoclasme byzantin*. París: Flammarion, 1998. Para la bibliografía sobre la iconoclastia protestante y su repercusión en el arte religioso, remito al lector a la nota al pie de página # 160, págs. 84-85.

⁵⁷⁴ Este es un tema que ha sido largamente tratado en tanto es un aspecto de suma relevancia para comprender la situación política, social y cultural de la España del siglo XVII. El caso de los judíos convertos y su acoplamiento en la sociedad después de la expulsión de 1492, ha llamado la atención de un gran número de historiadores que han tratado de determinar la situación real que vivió esta comunidad. De entre estos estudios, rescato: YERUSHALMI, Y. H. *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-Century Marranism and Jewish Apologetics*. Nueva York: Columbia University Press, 1971. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La clase social de los convertos en Castilla en la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1991. (edición facsímil. Madrid: Instituto Balnes de Sociología. Departamento de Historia Social. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955). GITLITZ, D.M. *Secrecy and Deceit: The religion of Crypto-Jews*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1996. CARO BAROJA, J. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. 2 vols. Madrid: Istmo, 2000. ALPERT, M. *Criptojudaismo e Inquisición en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ariel, 2001. PULIDO SERRANO, J. *Los convertos en España y Portugal*. Madrid: Arco libros, 2003. Todos estos trabajos también hacen referencia a los supuestos ataques a imágenes de Cristo por parte de algunos judeoconvertos.

⁵⁷⁵ Cabe resaltar los trabajos de Felipe Pereda y Borja Franco Llopis, pues si bien sus análisis se distancian temporalmente de lo aquí considerado, sus aportes han sido muy fructíferos para el desarrollo del trabajo. En el caso de Pereda, para ver los trabajos con respecto al tema judío en la Castilla de finales del siglo XV: PEREDA (2002), *op. cit.* --- (2011), *op. cit.* Así mismo, para el conflicto con la comunidad musulmana en el territorio de Granada durante la misma época, véase: PEREDA (2007), *op. cit.* Este autor ha demostrado la enorme riqueza que estos acontecimientos significan para el historiador del arte, pues permiten entender la función de las imágenes en periodos determinados. De una manera similar, Franco Llopis ha sabido resaltar la complejidad de la lucha contra el pueblo morisco en la Valencia del

Antes de entrar en materia, es preciso realizar una reflexión que creo que desarrollaré a continuación con los temas que he venido trabajando. A lo largo del último apartado me concentré en la oratoria sagrada misional, puesto que su funcionamiento evidencia la relación entre espectador e imagen, dejando comprender la respuesta del fiel frente al objeto visual en un ámbito específico. Esto podría suponer que existe una especie de desligamiento entre los distintos tipos de predicación y que esta ruptura estaría definida por el público al cual se dirigía la predica. De cierto modo esto es verdad y, como ya mencioné, los predicadores eran conscientes de la diferencia entre dirigirse a un grupo de fieles en un pueblo o a los miembros de la Corte.⁵⁷⁶ No sólo la estructura y contenido del sermón cambiaba, sino que el uso de las imágenes podía llegar a ser menos necesario porque el adoctrinamiento no era un componente imperioso. A pesar de esto, al momento de reflexionar sobre la función de la imagen sagrada, el discurso no variaba de vectores. La visión de la naturaleza de una pintura de Cristo para Escardó o Jerónimo López era compartida por un predicador como Hortensio Paravicino. Muy seguramente los predicadores de la corte no utilizaron las estrategias dramáticas de los misioneros, pero al momento de sacar una imagen dentro de la predicación o hacer referencia a su uso, defendieron los mismos principios de adoración e incitaron al público a que la contemplara de un modo similar. Por consiguiente, los sermones de desagravio permiten observar que desde un ámbito culto también se estaba construyendo una teología de la imagen que coincidía con la desarrollada por los misioneros y que tenía sus raíces en la literatura ascético-mística del XVI. Como demostraré a continuación, la oratoria sagrada en su conjunto permite tener una percepción completa de la manera en la que todos los fieles (sin importar clase social) recibían la imagen sagrada, y cómo esta respuesta estaba respaldada por un soporte ideológico muy bien definido.

En el año de 1630 ocurrió en Madrid un hecho que convulsionó la opinión pública y que sirve de ejemplo para situar el tema a trabajar. En la Calle de las Infantas, según contó

siglo XVI y la enorme trascendencia que jugó el arte en este proceso. Véase: FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.* --- (2011), *op. cit.*

⁵⁷⁶ El autor que mejor ha trabajado la predicación dentro del ámbito cortesano es Fernando Negro del Cerro. Su estudio sobre la relación entre la oratoria sagrada y la política durante el reinado de Felipe IV es un vasto ejemplo de la influencia e incidencia que tuvieron los predicadores en todos los ámbitos culturales del momento. A lo largo de este estudio se pueden comprobar las particularidades de la predicación cortesana y sus diferencias con respecto a la oratoria sagrada misional, tanto en tópicos como en estilo. NEGRO DEL CERRO (2001), *op. cit.*

el Consejo de la Inquisición, un grupo de conversos realizaron un acto sacrílego en la casa de uno de ellos. Los promotores fueron Miguel Rodríguez e Isabel Núñez Álvarez, unos de los muchos conversos portugueses que habían llegado a Madrid a principios del siglo XVII.⁵⁷⁷ Esta pareja reunía en su casa todos los miércoles y viernes en la noche a quince judíos para realizar una especie de ritual en contra de un crucifijo de madera. Si bien no fueron descubiertos por nadie, los agresores ya habían tenido algunos problemas con la Inquisición y una vecina sospechó que realizaban prácticas heréticas en su casa. La mujer no dudó en acusarlos ante la Inquisición e inmediatamente fueron capturados y llevados a Toledo para ser interrogados. Durante su cautiverio, uno de los hijos de Rodríguez, un niño de seis años, contó a un tal Agustín Vergara los detalles de las reuniones que realizaban sus padres en la casa. Declaró que se juntaban un grupo de quince personas para azotar, arrastrar y quemar el crucifijo.⁵⁷⁸ Después de largos interrogatorios, con tortura incluida, los acusados no sólo confesaron su delito, sino que afirmaron que mientras injuriaban la figura de Cristo, ésta les habló y derramó sangre, hechos que no impidieron su decisión de quemarla.⁵⁷⁹ Esta fue la versión de la historia

⁵⁷⁷ Además de los sermones estudiados, me basé en las siguientes fuentes que dan noticia sobre lo ocurrido. ANÓNIMO. *Aquí se contiene lo que sucedió en la casa de unos Hebreos, con una figura de Christo que azotaron. Cómo fueron descubiertos y el castigo que les dieron*. Barcelona: Esteban Liberos, 1632. PEÑA, J. A. “Noticia del delito.” En *Discurso en exaltación de los improperios que padeció la Imagen de Christo N.S. a manos de la perfidia Judaica. Con relación de la magnífica Octava, Sermones, Letras, y Procesiones que estos católicos intentos hizo en el Real Convento de las Descalzas Serenísima y Religiosísima Sor Margarita de la Cruz*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1632. De fecha posterior, pero igualmente útil como fuente primaria por la cercanía temporal de su escritura: ANGUIANO, M. *La nueva Jerusalén en la que la perfidia hebraica reiteró con nuevos ultrajes la Pasión de Christo en la sacrosanta imagen del Crucifijo de la Paciencia en Madrid y augustos y perennes desagravios de nuestros cathólicos monarcas D. Phelipe IV el Grande y D. Isabel de Borbón* Madrid: En la imprenta de A. Sancha, 1709.

También es importante mencionar los estudios que han tratado la cuestión. Los libros referidos sobre el tema del judeoconverso en la España moderna tocan en mayor o menor medida este acontecimiento. Quien más profundiza en su análisis es Juan Ignacio Pulido Serrano en su libro *Injurias a Cristo: Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*. El autor realiza una completa reconstrucción histórica del evento que resulta de gran ayuda para el investigador actual. Además de estos estudios de carácter general, se han escrito algunos artículos que tratan el asunto específicamente. Rescato los siguientes: ALPERT, M. “Did Spanish Crypto-Jews Desecrate Christian Sacred Images and Why? The Case of the Cristo de la Paciencia (1629-32), the Romance of 1717 and the Events of November 1714.” En *Faith and Fanaticism. Religious Fervour in Early Modern Spain*. Ashgate, Aldershot, 1997. Págs. 85-94. BUSTILLO, M. “The Episode of the Cristo de la Paciencia and Its Influence on Religious Imagery in Seventeenth-Century Madrid.” En Jeremy ROE y Marta BUSTILLO (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 59-70. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*

⁵⁷⁸ PULIDO SERRANO (2002), *op. cit.*, págs. 132-141.

⁵⁷⁹ Isabel Núñez aceptó el delito, pero aseguró que la imagen no les había hablado. No obstante, otros detenidos sí admitieron la acción sobrenatural y milagrosa. Es claro que la indolencia ante una manifestación clara de la divinidad fue la circunstancia de la que se agarró la Inquisición para condenar a los implicados. Para que la opinión pública también tachara el delito como algo atroz e imperdonable, resultaba necesario hacer hincapié en que no sólo se trataba de una injuria a una imagen, sino a una imagen milagrosa.

que la Inquisición difundió y lo que justificó, como ya demostraré, el ejemplar castigo. Así lo narraba Juan Antonio de la Peña en la “noticia del delito” que incluyó como preámbulo a su *Discurso en exaltación a los improperios*:

Vivían estos pérfidos en la calle de las Infantas en Madrid, donde se juntaban a sus maldades, y de noche después de cena azotaban una Imagen de Christo crucificado, por tomar deleite y pasatiempo, y esto lo hacían muchas veces, y le arrastraban por la casa, y le colgaban por los pies y el cuello de unos cordeles, y le desclavaron de la cruz, y pasándole por las llamas últimamente le abrazaron. En estas acciones tan inicuas como repetidas les habló el santo Cristo algunas veces, y dijo: *Por qué me maltratáis, que soy vuestro Dios?* Y replicando uno de los malvados: *Porque eres un palo.*⁵⁸⁰

Junto a las múltiples fuentes textuales que describieron el episodio, existe una serie de pinturas que se realizaron para decorar el Convento Capuchino de la Paciencia. (**figs. 41 y 42**). Este convento, fundado en 1651 con un carácter expiatorio por lo sucedido veinte años atrás y edificado sobre el espacio que ocupaba la casa habitada por los conversos, fue derribado en 1837 para construir la Plaza de Bilbao.⁵⁸¹ Los cuadros lograron sobrevivir, excepto uno que se perdió en un incendio. La serie estaba compuesta por cuatro obras realizadas por Francisco Rizzi, Francisco Camilo, Francisco Hernández y Andrés de Vargas, la de este último fue la que no sobrevivió pero se conserva un fotografía reproducida por Diego Ángulo y Alfonso Pérez Sánchez en *Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*.⁵⁸² Como se puede ver en las pinturas de Rizzi y Camilo, el interés de los artistas fue plasmar de la manera más fiel posible lo acontecido. Los lienzos son una descripción visual de distintos momentos del evento. En la obra de Rizzi se ve el instante de la flagelación, cabe destacar que el pintor resalta el derramamiento de sangre. Por su parte, la pintura de Camilo enseña el desenlace del suceso, la quema del crucifijo. Además de estas cuatro obras, Alfonso Rodríguez G. de

⁵⁸⁰ PEÑA (1632), *op. cit.*, fól. 17.

⁵⁸¹ Sobre la Iglesia de este Convento de la Paciencia, véase: BARRIO MOYA, J.L. “Cristóbal de Aguilera y el desaparecido convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo.” En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 18, 1981, págs. 187-191.

⁵⁸² Para alguna referencias sobre estas obras, véase: ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. “Francisco Rizzi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670.” En *Archivo Español de Arte*, n° 121, 1958, pág. 100. ---. “Francisco Camilo.” En *Archivo Español de Arte*, vol. 32, n° 126, 1959, pág. 89-90. ANGULO ÍÑIGUEZ, D y PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, págs. 367-368. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, págs. 246-247 y 292-293. ---. *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, págs. 44-45. URREA, J. *Pintores del reinado de Felipe IV*, cat. exp. Madrid: Museo del Prado, 1994, n° 30.

Ceballos afirma que el famoso *Cristo* de Velázquez también fue pintado para una capilla de la Iglesia del Convento y que su composición está ligada al suceso del agravio.⁵⁸³ Esta teoría contradice la posición general de los expertos quienes creen que la obra hacía parte del convento de San Plácido.⁵⁸⁴



Fig. 41. FRANCISCO RIZI, *Profanación de un crucifijo*, 1647-1651.

Es importante tener en cuenta que los documentos escritos y visuales representan la versión oficial del hecho, sus argumentos hacían eco de la posición del Consejo de la Inquisición. Más allá de que el suceso haya ocurrido tal cual lo manifestó el Santo Tribunal, lo significativo es estudiar las consecuencias de la decisión tomada por éste y, a partir de los efectos de dicho fallo, tratar de indagar en el por qué del afán por condenar a los acusados. Muchos autores, entre ellos Pulido Serrano y Yerushalmi, dudan de la veracidad del acontecimiento. Consideran el suceso un caso típico de cómo el Consejo de la Inquisición manipulaba hechos para construir un discurso adoctrinante y políticamente beneficioso. Autores como Gitlitz o el propio Rodríguez G. De

⁵⁸³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*

⁵⁸⁴ No quiero ahondar más en este tema, pues lo trataré a profundidad cuando me centre en el análisis de esta pintura del pintor sevillano. Por ahora, baste con decir que el acontecimiento también tuvo incidencia en la producción artística del momento.

Ceballos, por su parte, opinan que el ataque sí ocurrió, pues se adaptaba a acciones normales de la comunidad judeoconversa.⁵⁸⁵ En el caso específico del proceso de Miguel Rodríguez y su grupo, comparto la posición de Pulido Serrano y Yerushalam, ya que detrás del acaecimiento se escondía una compleja situación cultural que factiblemente condicionó la decisión tomada por la Inquisición. En este sentido, creo que se puede intuir hubo manipulación de los eventos para lograr unos fines determinados. Por un lado, existían claros intereses políticos de por medio que delinearon lo que sería el juicio. Como ya indiqué, desde finales del siglo XVI un alto número de judeoconversos portugueses había decidido emigrar a España, puesto que la situación económica lusa no atravesaba por el mejor momento y la Inquisición portuguesa ejercía una persecución más enérgica que la española. Consejeros del Rey, entre ellos el Conde-Duque de Olivares, consideraban que la presencia de los judeoconversos portugueses sería un aspecto positivo para la economía de la Corona. Sin embargo, para las primeras décadas del siglo XVII, este grupo de conversos empezó a tener gran poder económico dentro de la ciudad, aspecto que algunos miembros de la corte, enemigos de Olivares, no vieron con buenos ojos.⁵⁸⁶ De esta manera, el antisemitismo incrementó dentro de la sociedad y se buscó una nueva forma de expulsar a dicho grupo. Pero, más allá de la convulsa situación política y económica que significaba la presencia de judeoconversos en la ciudad, quisiera resaltar que la acción sacrílega de éstos también supuso una posición por parte de la oficialidad frente a la ortodoxia de la imagen sagrada. Antes de entrar a analizar este aspecto, algo que se debe hacer a la luz de los sermones de desagravio, continuaré refiriendo la suerte de estos supuestos herejes, pues el alcance de la acción tomada frente a su delito resulta muy relevante.

Después de oír los testimonios de los acusados y de mantenerlos en cautiverio en Toledo por casi dos años, la Inquisición decidió realizar un Auto de fe que no sólo gozó

⁵⁸⁵ YERUSHALMI (1971), *op. cit.*, págs. 105-122. GITLITZ (1996), *op. cit.*, todo el capítulo V: "Attitudes toward Christian Beliefs", págs. 135-182, PULIDO SERRANO (2002), *op. cit.*, págs. 147-175. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.* págs. 13-14.

⁵⁸⁶ Se ha escrito mucho sobre cómo la decisión tomada por la Inquisición se deba a un plan orquestado por los detractores del Conde-Duque para bajarlo de su posición de poder. Para algunos miembros de la corte, Olivares apoyaba a los judeoconversos portugueses, pues él mismo era de ascendencia judía. Sobre todo este asunto, véase: BOYAJIAN. J. C. *Portuguese Bankers at the Court of Spain, 1625-1650*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1983. LÓPEZ BELINCHÓN. B. J. "Olivares contra los portugueses. Inquisición, conversos y guerra económica." En *Historia de la Inquisición en España y América. Vol. 3*. Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2000, págs. 499-530.

con el patrocinio y apoyo de la Corona, sino que se convirtió en uno de los eventos públicos de mayor trascendencia en el reinado de Felipe IV.⁵⁸⁷ Dicho Auto de fe se celebró en la Plaza Mayor de Madrid el 4 de julio de 1632 y duró aproximadamente once horas. La descripción que hace Juan Gómez de Mora, encargado del diseño y construcción del tablado, revela que no se escatimaron recursos ni esfuerzo para que la pompa fuese total.⁵⁸⁸ Asimismo, la procesión que se hizo como preámbulo y el pregón que se realizó días antes, evidenciaban el deseo de que toda la ciudad estuviera al tanto. Así fue el pregón:

Sepan todos los vecinos y moradores de esta Villa de Madrid, Corte de su Majestad, estantes y habitantes en ella, como el Santo Oficio de la Inquisición de la Ciudad y Reino de Toledo celebra Auto Público de la Fe en la plaza mayor de esta Corte el Domingo quatro de Julio próximo que viene de este presente año. Mándese pregonar para que venga a noticia de todos.⁵⁸⁹

Se condenó a cuarenta y seis personas, cuatro en estatua, y diez fueron sentenciados a morir en la hoguera, la mayoría eran judeoconvertos portugueses. Sin lugar a dudas el protagonismo del Auto de fe se lo llevaron los criptojudíos de la calle de la Infantas, pues el Santo Tribunal se encargó de que los presentes entendieran que su delito había sido el más atroz y digno de un castigo ejemplar.⁵⁹⁰

El quinto fue puesto para leerle su sentencia, Miguel Rodríguez, Portugués, Judaizante, natural de Ferrerin, residente en Madrid, de edad de sesenta años; fue relajado en persona, y que la casa donde vivía fuese derribada por el suelo, y que en ella se pusiese un Padrón donde se diga la causa, que fue la mayor atrocidad que jamás se ha visto, azotando el y su mujer, y otros, un santo Christo, que derramó sangre, les habló tres veces y después le quemaron. Ayudaron los Padres de la Compañía de Jesús, que les asistieron, confesaron y acompañaron hasta el fin de

⁵⁸⁷ Para ver detalles de la organización y del desarrollo del evento, véase: ANÓNIMO. *Relación del Auto de la Fe, que se celebró en Madrid, Domingo a quatro de Julio de 1632*. [s.l. –s.i.]. [s.a]. GÓMEZ DE MORA, J. *Auto de la fe celebrado en Madrid este año de MDCXXXII*, Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1632.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, fols. 3-8. Para un estudio al respecto, véase: MENESES GARCÍA, E. “Construcción del tablado para el Auto de Fe de 1632.” En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 70, 1965-1966, págs, 168-174.

⁵⁸⁹ GÓMEZ DE MORA (1632), *op. cit.*, fol. 2.

⁵⁹⁰ De los quince participantes se condenó a muerte a cinco de ellos: Miguel Rodríguez, Isabel Álvarez, Hernán Báez Leonor Rodríguez y Beatriz Núñez. Los otros fueron condenados a reclusión perpetua.

su vida: y acabada de leer la sentencia, se llevó al lugar donde estaban los demás que había de ser quemados.⁵⁹¹

Las autoridades también se encargaron de que las personas presenciaran la quema de los cuerpos a las afueras de la ciudad y participaran del derrumbamiento de la casa:

La confusión y gente de este día fue grande por todas partes, y en el campo fue mayor, el fuego grande, dando fin a castigo tan bien merecido al punto de las once de la noche, donde el elemento los deshizo en cenizas, para que aun la memoria no quede de tan mala gente. Asistió la soldadesca, y la justicia, para dar fe de su ejecución.⁵⁹²

Y sobre la demolición y la idea de construir una Iglesia en símbolo de desagravio:

Manda el Santo Oficio de la Inquisición de la Ciudad y Reino de Toledo, derribar y asolar estas casas, donde vivieron Miguel Rodríguez y Isabel Núñez Álvarez su mujer, judaizantes, heréticos, condenados porque en ellas se ayuntaban otros judíos a judaizar y hacer conventículos contra nuestra Santa Fe Católica y Iglesia Romana y azotaba y maltrataba en ella un Santo Christo. [...] Habiéndose tratado de poner el Padrón en esta casa, conforme a la sentencia, la piedad Cristiana de algunos devotos movieron plática de que convendría, que en casa donde Christo señor nuestro había sido tan maltratado, y recibido tantos oprobios, se edificase un Templo donde fuese alabado y bendito su santo nombre. Este pensamiento se fue siguiendo por la Congregación de los familiares del Santo Oficio de esta corte, pidiendo al Consejo Supremo de la Inquisición amparase su pretensión, suplicando al Rey Nuestro Señor se sirviese de dar licencia para que se edificase en esta casa una Iglesia, advocación de Cristo Crucificado, de que ya se tiene permiso, en el entretanto que estas diligencias se han ido haciendo y juntando las limosnas para ello.⁵⁹³

Estas dos citas demuestran la intención por parte de la autoridad inquisitorial de que la pena fuese pública para que funcionara como un mecanismo de disciplinamiento. No sólo existe un interés por llamar la atención a los ‘falsos’ conversos, sino que también hay un deseo de que la población los tache y excluya.

A pesar del soberbio castigo, el caso no terminó en la ejecución y derrumbamiento de la casa. La Corona quiso tomar mayor protagonismo en el asunto y decidió organizar doce

⁵⁹¹ ANÓNIMO (1632), *op. cit.*, fol. 19.

⁵⁹² *Ibid.*, fol. 20.

⁵⁹³ *Ibid.*, fol. 21

días después una fiesta en honor a Cristo crucificado como desagravio a los ultrajes judíos.

La serenísima Infanta de las Descalzas, dio principio a que se celebrase en aquel Real Convento una Fiesta a Cristo Crucificado: porque ya que en esta Corte contra su divina Majestad se habían hecho tantos delitos por los enemigos de su Santa Fe, era justo, que el sentimiento fuese grande, y que este fuese, acudiendo a Dios por medio de sus sacrificios. Sacose para este efecto de la clausura un Cristo Crucificado antiguo, y de mucha devoción, y se puso en el Altar Mayor, estando toda la Iglesia colgada. Predicose por el espacio de ocho días por los mejores sujetos de la corte. Pensamiento a que acudió el pueblo con mucha devoción. Dio fin la Octava con una solemne Procesión: asistiendo en ella el Rey Nuestro Señor, [...] Grandes y Señores, para volver el Cristo al Convento, y fue por delante de su Plazuela, que estuvo colgada, y el Convento hizo un Altar, otro el de san Martín a la puerta de su Iglesia, con que mostró el gusto que en todas ocasiones tiene de acudir al Real Convento de las Descalzas. Siguieron esta misma devoción otros conventos y parroquias.⁵⁹⁴

Los predicadores que participaron en este Octavario fueron el jesuita Agustín de Castro, Pedro Vásquez de la orden de los Mínimos, el dominico Cristóbal de Torres, el también dominico Andrés de Ávila, el agustino Francisco Suárez, el jesuita Cosme Zapata, el benedictino Francisco de Malvenda y el franciscano Rodrigo de Portillo.⁵⁹⁵ La variedad muestra el grado de incidencia que tuvo la acción en todas las esferas del catolicismo y la voz unánime de rechazo.⁵⁹⁶

El Octavario cerró con una pequeña procesión en la que se sacó la imagen devota del Cristo Crucificado que había estado dispuesta en el altar principal.

Este último día a la tarde, que fue Viernes, se hizo una solemne procesión por la plazuela de las Descalzas, saliendo en ella el Santo Crucifijo que causó mucha devoción y lágrimas; fueron de cada Religión seis Padres de los más graves, y doce Sacerdotes con capas y reliquias en las

⁵⁹⁴ GÓMEZ DE MORA (1632), *op. cit.*, fol. 21.

⁵⁹⁵ Para un resumen de lo que fueron estas prédicas, véase: PEÑA (1632), *op. cit.*, fols. 19-26.

⁵⁹⁶ No sólo los predicadores alzaron su voz para reflexionar sobre el suceso, escritores como Lope de Vega y Francisco Quevedo también emplearon su pluma para escribir al respecto. El primero escribió un poema titulado *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro Bien por la nación hebrea: dedicados al príncipe de España nuestro Señor: en sexta rima*. El segundo realizó un tratado titulado *Execración contra los judíos*. Ambos textos comparten un antisemitismo marcado por un tono hostil, aspecto que deja ver lo involucrados que estaban en los intereses de la Corte. Véase: VEGA, L. *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro Bien por la nación hebrea: dedicados al príncipe de España nuestro Señor: en sexta rima*. [S.l. : s.n., 16--?]. QUEVEDO, F. *Execración contra los judíos*. Barcelona: Crítica, 1993.

manos. Llevaban el Santo Cristo en sus andas ocho Sacerdotes con dalmáticas, y las varas del palio los Capellanes de honor de su Majestad. [...] Y volvió el Santo Cristo a entrar por la puerta del Claustro de las señoras Religiosas, donde le bajó a recibir la Reina nuestra Señora, y su Majestad el Rey nuestro Señor estuvo de rodillas sin almohada, hasta que se entregó el crucifijo al convento.⁵⁹⁷

Resulta interesante observar que la celebración gira alrededor de la imagen de Cristo. La escultura adquiere una presencia fundamental dentro del evento, ya que no sólo es el centro sobre el cual gira el desagravio sino que todas las figuras de poder, incluyendo a los reyes, adoptan una actitud particular frente a ésta. La imagen se encapsula dentro de un contexto de sacralidad que la define y la defiende del ataque judío. Es importante notar de qué forma el eje del discurso inicial, la herejía de unos ‘falsos’ conversos, se transforma en una exaltación a la imagen sagrada y a una reflexión de sus funciones dentro de un marco definido. Lo mismo ocurrió en otras fiestas celebradas meses después. El 14 de septiembre, por ejemplo, Felipe IV celebró en la capilla del Palacio Real otra fiesta de desagravio en la que mandó a instalar cuatro altares con lienzos representativos de la Pasión. Durante esta fiesta, fue el propio Rey quien dirigió la procesión por los cuatro altares con un crucifijo en sus manos. Posteriormente a esta celebración, se realizó otro Octavario en el Real Convento de la Encarnación y al igual que ocurrió en el Convento de las Descalzas Reales, la imagen muy devota de un Cristo fue el centro sobre el cual giro la celebración.⁵⁹⁸

Además de estos actos oficiados con el patrocinio de la Corona, se realizaron por un largo periodo otras fiestas en parroquias y monasterios de la ciudad. Los cofrades de San Pedro Mártir, cofradía en la que participaban los familiares y miembros de la Santa Inquisición, instauraron la celebración de una fiesta anual para recordar los ultrajes y reparar los daños. Otras parroquias siguieron el ejemplo y fundaron cofradías con igual fin. Entre estas cabe destacar a los Esclavos del Cristo de las Injurias de la parroquia de San Millán, los Esclavos del Cristo de la Fe de la parroquia de san Sebastián y la congregación del Cristo de los Desagravios de San Luis. Las cofradías fundadas a partir del agravio tuvieron un rol importante en la difusión de la devoción y fueron agentes fundamentales para que se consolidara las imágenes del Cristo de la Paciencia en la

⁵⁹⁷ *Ibid.*, fol. 27.

⁵⁹⁸ ANÓNIMO (1632), *op. cit.*, fols. 24-25.

devoción popular.⁵⁹⁹ Teniendo esto en cuenta, no hay duda que la condena ejecutada por la Inquisición tuvo gran repercusión y que las disposiciones hechas por la oficialidad fueron recibidas por el grueso de la población. Ahora bien, ¿cuál fue la posición de la Iglesia, representada por la Inquisición y los predicadores de la corte, ante el desagravio de la imagen?, ¿cómo se construyó el discurso que legitimara el odio y condena a unos judeoconversos por atacar una escultura que representaba la Crucifixión? Las respuestas a estas preguntas ofrecen claves valiosas para terminar de comprender los alcances que la teología de la imagen construida por autores como Loyola, Granada y Santa Teresa tuvo en la oratoria sagrada del XVII y en el desarrollo de la pintura devocional sobre la Pasión.



Fig. 42. FRANCISCO CAMILO, *Ultrajes al crucifijo o Cristo de las injurias*, 1647-1651.

⁵⁹⁹ Marta Bustillo es quien mejor ha estudiado el uso de imágenes por parte de las cofradías creadas para difundir la devoción del Cristo de la Paciencia. Con respecto al papel jugado por las cofradías como un soporte de la producción y veneración de las imágenes de Cristo agraviado, o Cristo de la Paciencia, dice: “The Congregation de San Pedro Mártir [of Inquisition officials] continued to organise yearly ceremonies of atonement for the desecration of the Cristo de la Paciencia at least until the end of the century, as did the Descalzas Reales. In addition to this, there were several confraternities created in 1632 to honour the desecrated Christ, which had their own images, conceptually derived from the initial desecrated Christ. The work of these confraternities in the promotion of the cult of the Cristo de la Paciencia was crucial. They took on the task of preserving the memory of the supposed outrage by promoting among the wider community a cult that had initially been started by the aristocracy. Religious images had a fundamental role in this promitional exercise.” BUSTILLO (2010), *op. cit.*, pág. 65.

Una de las obras que mejor condensa las cuestiones a las que he venido haciendo referencia, es el *Discurso en exaltación de los improperios que padeció la Imagen de Christo* del ya citado Juan Antonio de la Peña. En mi opinión, este texto se alimentó de los ocho sermones que se predicaron en el Octavario festejado en el Convento de las Descalzas Reales y, por lo mismo, adoptó muchas de las ideas que estos predicadores plantearon. El discurso está compuesto en forma de sermón y muy seguramente su autor lo escribió con la intención de que sirviera a futuros predicadores que quisieran tratar el tema. Antes de analizar algunos puntos que toca De la Peña, es importante destacar ciertas características del ultraje que no he especificado. Es necesario aclarar el tipo de imagen que se agredió. A lo largo de la historia del cristianismo, los ataques a imágenes sagradas que solían tener mayor repercusión eran los que se realizaban en contra de una imagen de culto público. Estas acciones no sólo se perpetraban ante imágenes sino que también se injuriaban símbolos esenciales para los católicos, por ejemplo, el Santísimo Sacramento.⁶⁰⁰ Más allá del elemento que se ultrajara, lo importante era hacer público el ataque para que el pueblo católico sintiera la ofensa y se deslegitimara el poder de la imagen. Este fue el accionar común de musulmanes y protestantes, por ejemplo. Sin embargo, un gran número de agravios hechos por el pueblo judeoconverso entraron en una dinámica distinta. Según las fuentes que refieren estos actos, los criptojudíos gustaban de realizar rituales privados en donde revivían la Pasión de Cristo y, en una especie de drama teatral, utilizaban esculturas o pinturas de la crucifixión para burlarse

⁶⁰⁰ Durante todo el siglo XVII se produjeron muchos ataques al Santísimo Sacramento. Fue el blanco predilecto de muchos grupos, protestantes en su mayoría, pues representaba el dogma esencial del catolicismo. Cito dos ejemplos de predicadores que se inspiraron en estos agravios y en los que hay noticias de cómo se realizaban las ofensas. PASCUAL, M. Á. *Desagravios de Christo Nuestro Bien Sacramentado, en satisfacción de las muchas ofensas, que contra su majestad se cometen*. [S.l. : s.n., s.a.]. (contiene dos tratados y una serie de sermones). RUIZ DE CABRERA, Antonio. *Desagravios de el divino sacramento del altar, y de María Sanctissima*. Granada: En imprenta de Antonio René, 1636. PIMENTEL, F. "Sermón predicado el día de San Pedro Advíncula en el Real Convento de la Encarnación en la fiesta que su Alteza el Príncipe nuestro señor hizo a los desagravios del santissimo Sacramento." En USÓN, J. A. *Sermón que predico a la fiesta de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, tercero General de la Compañía de Jesús...*. Alcalá de Henares: En la imprenta de Juan de Villadas Ordua, 1634, págs. 67-93. Este último se refiere a un conocido hecho ocurrido en Tirlemont, Flandes, en donde un grupo de protestantes realizaron una serie de ataques en iglesias católicas en donde el Santísimo Sacramento fue ultrajado. El grado de la ofensa se puede apreciar en el tono bélico de las siguientes palabras que pronunció Pimentel en su prédica: "Retirose el Señor Infante Cardenal: que retiros acertados son efectos de mucha experiencia. Bien que eran muchos los enemigos, y estos atrevidamente sacrilegos entran a Tirlemont, y ponen las manos en el sacramento, que le habían dejado por la defensa más segura, y hacen mil sacrilegios e inhumanas profanidades, pues dadlos por destruidos, no quedará uno de ellos, que si hasta aquí sufrió Dios sus pecados por el Sacramento, ahora vengara en su sangre los sacrilegios que han cometido contra un Dios en Sacramento." *Ibid.*, fol. 84.

y difamar de la religión católica.⁶⁰¹ Resulta interesante observar cómo la ofensa estaba construida sobre la naturaleza del acto y no tanto sobre el objeto agredido, ya que las imágenes que se utilizaban no tenían ningún valor ni interés público, eran imágenes de devoción privada. Esto invita a pensar que lo que realmente pesaba para el católico no era la imagen particular, pues a priori no tenía nada de especial, sino la práctica herética en sí. A pesar de esto, y es acá en donde se empieza a complejizar el asunto, para que el suceso tuviese mayor repercusión y movilizara la indignación general, la imagen agredida adquiriría poderes sobrenaturales y se transformaba en una imagen milagrosa cuya función era convertir sinceramente al agresor. El milagro fue algo en lo que la versión oficial de los acontecimientos siempre hizo hincapié al ser el mejor argumento para legitimar el castigo, demostrar el poder de las imágenes sagradas y defender la reverencia que se les debía. En este sentido, se estaba apoyando la idea de que cualquier imagen privada y de carácter devocional podía adquirir poderes sobrenaturales y, por ende, contenía a la divinidad.

Todos estos elementos están presentes en el caso de Miguel Rodríguez e Isabel Núñez, pero tienen unos tintes particulares que vale la pena rescatar. En primer lugar, los protagonistas de esta historia no siguieron el esquema común del agravio. Si bien es cierto que revivieron escenas de la Pasión como el azotamiento o el colgar una soga al cuello de Cristo, al final decidieron desencaminar la realidad del evento y optaron por quemar la imagen.⁶⁰² Según expresó el Consejo de la Inquisición, la incineración de la figura de Cristo se realizó después de que esta cobrara poderes sobrenaturales y se dirigiera a sus atacantes. En segundo término, es importante resaltar que uno de los puntos en los que mayor énfasis se hace, es en el hecho de que los ultrajadores no cedieron ante la evidencia del milagro, por el contrario, los incitó a continuar con el ataque.⁶⁰³ En este sentido, es significativo destacar la supuesta respuesta que dio Miguel

⁶⁰¹ Como mostraré más adelante, son los propios sermones de desagravio los que se interesaron por realizar una reconstrucción de cómo se produjeron los ataques judíos a lo largo de la historia y así mostrar las particularidades de las injurias. Para legitimar su discurso, basaban los relatos en fuentes de autoridad o profecías.

⁶⁰² Es importante anotar que mi análisis se basa en obras literarias que se escribieron después del Auto de fe. Es decir que estudio lo que se podría denominar la versión final y oficial del evento, aquello que se pretendía transmitir a los fieles. No hago referencia a otro tipo de versiones, pues son difíciles de encontrar y, además, no se puede perder de perspectiva que para los fines del trabajo es esencial considerar la visión de la Iglesia, ya que es uno de los elementos principales que permite comprender la manera cómo se construye una posición oficial frente a la imagen sagrada.

⁶⁰³ Como ya había mencionado, la Inquisición afirma que Isabel Álvarez negó la manifestación milagrosa de la imagen. No obstante, aquello que pesó dentro de la condena no fue la versión de la mujer,

de Rodríguez a las palabras que pronunció Cristo: “En estas acciones tan inicuas como repetidas les habló el santo Cristo algunas veces, y dijo: *Por qué me maltratáis, que soy vuestro Dios?* Y replicando uno de los malvados: *Porque eres un palo.*”⁶⁰⁴ ¿Cómo se desarrollan y justifican estas características del agravio en el texto de Juan Antonio de la Peña?

Para comenzar sería importante analizar la respuesta que se cree el agresor dio a la súplica de la imagen. Si se lee desde la posición de la ortodoxia tridentina, las palabras del portugués no son del todo condenables, pues afirma que la escultura no es la divinidad sino un objeto, cuestión que alude al pecado de la idolatría. Al reprobar esta contestación, se puede pensar que la Inquisición estaría resaltando el valor de la representación; en otras palabras, el ultraje de la imagen implicaba una ofensa a lo que ésta representa, no se condena el ataque al objeto sino la falta de respeto ante la divinidad que está representada en el madero. Sin embargo, éste no es el argumento que pareció interesarle a Juan Antonio de la Peña y tampoco la justificación a la condena que la Inquisición quiso divulgar.

A figura sin lengua que cobarde habrá que no se atreva? Así; pues muestre lengua esta figura, y hablado hablen sus llagas, y estas voces despierten la fe de la Iglesia para estas honras, que son el mayor azote del Judío. [...] Atrévete, pérfido Hebreo, a esta imagen porque la ves sin lengua? Pues hablete la imagen y quando obstinado parece que le cortas la lengua arrojándola al fuego, hablen las llagas, hable la sangre, que más te dolería a ti estos azotes, pues aunque falte al fiel este tesoro, y tú la hayas convertido en ceniza, de suerte que ni aun las cicatrices se vean, no se esconderá la fe, que manifestando el caso sacará más gloriosos triunfos de tu crueldad.⁶⁰⁵

Cómo se puede apreciar, lo que le interesa enfatizar es la trascendencia del milagro. Aquello que ofende de sobremanera al fiel católico es la actitud renegada de los atacantes frente a una manifestación clara de divinidad.⁶⁰⁶ Para este autor la imagen no

sino la confesión de su esposo en la cual acepta, seguramente después de su debida tortura, lo relatado por su hijo.

⁶⁰⁴ PEÑA (1632), *op. cit.*, fol. 17.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, fol. 31.

⁶⁰⁶ Así lo manifestaba Lope de Vega en su poema a los agravios de Cristo: “A Christo deja, en fin, las venas rotas, / Que te cansas infiel, que te fatigas? / Si es sombra, a quien castigas? / Si es leño, a quien azotas? / Si en hombre, y muerto, a quien matar intentas? / Sino crees que es Dios, a quién afrontas? // Mas el Cordero hermoso, que las penas / Aun parece que siente enamorado, / Después de cultivado / Produce de las venas / Cárdenos lirios, rosas carmesíes, / Por fuentes de jacintos y rubies. // Y por

sólo representa a Cristo, la imagen, sobre todo, se comporta como Cristo: habla, llora y sangra. Por consiguiente, la respuesta de Rodríguez va en contra de la teología de la imagen que parece defender la Inquisición y Juan Antonio de la Peña.

Pero este no es el único argumento que elabora el autor. Según su interpretación del hecho, también hubo una intención por parte del judío de deslegitimar la muerte de Cristo. El gesto de separarlo de la cruz implicaba un no aceptar su ejecución como un signo ineludible de la profecía antiguo testamentaria, eliminando el sentido redentor de la muerte de Cristo. “Pues como todas las profecías señalaba a este Dios reinando desde un madero, quando estos pérfidos le quitan de la Cruz fue mostrar que su deseo era que nadie le viese en Cruz porque no estando en ella, no se reconocería que era el Mesías prometido.”⁶⁰⁷ Finalmente, afirma que al quemarlo estaban atacando la práctica católica de adorar imágenes.

Por última maldad echaron la santa Imagen al fuego, donde se consumió. En este golpe más afectaron el tiro de su malicia a la Piedad y Religión Cristiana, que a injuriar la Imagen, pues en destruirla de todo punto daban fin a sus injurias, que conservándola podían repetir cada día; mas diéronla a las llamas, porque temieron la adoración de los fieles, y quisieron privarse de su sacrílego deleite, que dejar en pie materia a nuestra adoración.⁶⁰⁸

Esta serie de explicaciones al acto herético dotan a la imagen de unos valores claros e indican al fiel un tipo de actitud frente a ésta. En primer lugar, acepta que las imágenes sagradas contienen a la divinidad y que Cristo se puede manifestar por medio de éstas. Por otro lado, parece aceptar que no existe una jerarquización con respecto a la imagen sagrada; es decir, Cristo puede actuar por medio de cualquier imagen que lo represente. Finalmente, afirma que la Pasión de Cristo, su muerte, es el centro sobre el cual gira la verdad cristiana. Es así como, al enfocar la atención en la actitud iconoclasta del judío y su propósito de despojar a los católicos de los objetos de veneración, incita a los fieles a defender las imágenes sagradas de sus opositores y hacerlo por medio de la práctica de la adoración.

enternecer su pecho helado, / Que no para que del se atemorice, / Porque me hieras dice / Como al cruel soldado? / Para advertirle, en tanto desconcierto, / que es más que un boceto, matar un muerto. // Hablen las piedras, como un tiempo hablaron / Unas con otras, pues que ahora ha visto / Hablar la piedra Christo, / Que entonces reprobaron, / Que adonde son tan grandes los agravios, / A golpes formarán lenguas y labios...” VEGA (16--?), *op. cit.*, fol. 7.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, fol. 32.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, fol. 32.

Continuando con el desarrollo del texto, se puede observar que al autor le interesa dejar claros los aspectos que se puedan prestar a confusión para el fiel. ¿Cómo explicar, por ejemplo, que Cristo se haya manifestado ante los azotes y demás injurias, pero que no haya hecho nada para evitar un acto tan indigno como lo es perecer incinerado a manos de unos judíos? Este es un tema que preocupa a De la Peña y del que saca, sin duda, una de las interpretaciones más originales del evento.

Y pregunto, cómo esta divina Imagen que se permitió a las afrentas, no se reservó a las reverencias? Por qué si a la humanidad de Cristo se le debió de justicia la exaltación de su nombre por las injurias que padeció en la Cruz, porque no se guardará este estilo con su Imagen, pues en razón de reverencia se le debe la misma que al original? No fuera bien que un Crucifijo, que tales oprobios había padecido a manos de la perfidia Judaica estuviera hoy en un Templo reverenciado de la piedad Católica? Mayormente que pudo librarse del fuego quien había obrado tan raros prodigios, como son hablar, y sudar sangre: antes si bien se considera, en estas ruinas consiste la mayor gloria de esta Imagen; tratola Dios como a prenda de sus misterios, y mirónos en este caso muy como a Fieles, adoren este santo Cristo, reveréncienle, respéntenle, y no le vean: esta es mayor Religión, toca en lo valiente de la Fe, que lleva a la adoración y la creencia al objeto que no mira, y al misterio que no alcanza; que adorar este Crucifijo el pueblo visto en el altar, fuera piedad, religión y reverencia debida; mas parece que se ajaba la valentía de nuestro amor, pues le solicitaba la misma presencia: pero realzase, y sube de punto en respetarle sin verle, en adorarle sin tocarle, que las ausencias siempre fueron el toque de la fineza. Notable fue el cuidado con que Cristo Señor nuestro se dejó tocar de Tomás en la Resurrección llaga por llaga, y se prohibió el contacto de María Magdalena. A mi parecer este es el misterio, en Tomás incrédulo está representando el pueblo Hebreo; en María, Orígenes, dijo que se representaba la Iglesia. [...] Pues vea el judío correr la sangre a la Imagen, oiga hablar con animadas voces para que a fuerza de tocar el milagro cobre la fe perdida; mas la Iglesia y la fe de los Católicos Españoles reverencia, adore, y de veneración a este santo Cristo sin verle, ni tocarle.⁶⁰⁹

No hay duda que este último argumento parece una contradicción a lo que se venía afirmando en el *Discurso*. Después de justificar la adoración de imágenes, de demostrar que la divinidad se manifiesta por medio de ellas, de aceptar que pueden obrar de forma milagrosa y de aseverar lo beneficiosas que resultan para el fiel católico, el autor decide optar por una posición más acorde con la teología mística de Francisco de Osuna, llegar a Dios sin necesidad de lo visual o material. A pesar de esto, creo que este último

⁶⁰⁹ *Ibid.*, fol. 32-33.

enfoque no anula la idea de que las imágenes sagradas son contenedoras de lo divino, pues no deja de aceptar que actúan milagrosamente. Por ende, no se trata de una negación a la naturaleza de la imagen sagrada, sino a una regulación de su uso. En mi opinión, para Juan Antonio de la Peña resultaba importante marcar una diferencia tajante entre la acción del judío y las prácticas cristianas. En cierto sentido, y como demostraré ocurre en otros sermones de desagravio, la injurias a imágenes sagradas realizadas por criptojudíos eran también vistas como actos idolátricos. El católico no se podía permitir tratar la imagen de una manera tan profana, pues ésta merecía respeto y honra. Por lo tanto, para algunos autores resultaba conveniente prohibir estrictamente una serie de comportamientos en relación con las imágenes, sobre todo si se trataba de imágenes de culto privado en donde no existía un control. Es importante remarcar el hecho de que detrás de su posición se esconde una preocupación por el modo cómo los fieles se dirigían a la imagen sagrada. Obviamente, no deja de ser irónico que plantee la cuestión después de aceptar que las imágenes sagradas hablan, lloran, sangran y ejercen poder sobre quien las mira. Por esta razón, creo que la contradicción se produce por el hecho de que muchos católicos llevaban la adoración a un plano idolátrico o, por lo menos, es lo que se puede intuir.

El *Discurso* de Juan Antonio de la Peña no es la única fuente que permite indagar en la posición tomada por la oficialidad católica frente al asunto. Como indiqué anteriormente, hubo muchas parroquias de la Corona que continuaron ofreciendo fiestas de desagravio. Una de las más importantes fue la que organizó la cofradía de San Pedro Mártir en abril de 1633.⁶¹⁰ Los familiares de los ministros de la Inquisición, miembros de esta cofradía, fueron los encargados de organizar el evento que se realizó en el Convento de San Domingo el Real. El acontecimiento se llenó de importancia, pues el público estaba conformado, entre otros, por parte del Supremo Consejo del Santo Tribunal y por el Rey Felipe IV. Ante tan ilustre comitiva, se escogieron a los mejores predicadores de la corte para el Octavario. Quisiera detenerme en los sermones predicados por fray Hortensio Paravicino, considerado el más excelso orador de su tiempo; por el mercedario Francisco de Boyl, calificador del Consejo de la Inquisición; y por Francisco de Soria.⁶¹¹ (**fig. 43**). Los tres autores comparten una interpretación

⁶¹⁰ BUSTILLO (2010), *op. cit.*, págs. 63-65.

⁶¹¹ PARAVICINO Y ARTEAGA, H. F. *Iesuchristo desagraviado o Oracion evangelica de los ultrages de Iesuchristo ... nueva i sacrilegamente repetidos por unos hebreos ...*. Madrid: Imprenta de

similar del suceso y esbozan en sus sermones una teología de la imagen sagrada que busca promover la adoración de éstas.



Fig. 43. EL GRECO, *Retrato de fray Hortensio Félix Paravicino*, 1609.

Uno de los aspectos que vale la pena rescatar es la manera en la que el rencor hacia el judío se convierte en el eje de los tres sermones. Hortensio Paravicino, por ejemplo, comienza así su sermón:

Válgame Dios! Hasta cuando, pérfido Hebreo abusarás de la divina Paciencia? Hasta cuando finalmente se jactará de su obstinación más desenfrenado siempre tu atrevimiento? Omnipotente Señor, Arbitro eterno de todo, mucho e menester hoy vuestra gracia para vuestra honra y amor. [...] El fin quiere la disposición piadosa de ésta solemnidad, que sean los desagrazios de Jesús Christo nuestro Señor, en una Imagen suya blasfemamente injuriada de

Francisco Marínez, 1633. SORIA, F. *Sermón predicado en la solenne octava que la Congregacion del Santo Oficio celebró en el Real Conuento de S. Domingo á los desagrazios de Christo ofendido en su Imagen*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1633. BOYL, F. “Sermón de los desagrazios de Jesucristo, posteriores glorias de su Cruz y feliz escándalo del judío... .”En USÓN, J. A. *Sermón que predico a la fiesta de San Francisco de Borja...* .Alcalá de Henares: En la imprenta de Juan de Villadas Ordua, 1634, págs. 37-66.

unos hijos de Dios y hermanos nuestros de padre. Bastardos, con haber sido herederos; viles con haber sido nobles; impíos aun cuando fieles en la profesión; favorecidos en el lustre; poderosos en la heredad ya privados de ella; alevos en el amor; descreídos en la fe; oscuros en la sangre; miserables en el poder y heréticamente supersticiosos en la verdad. [...] Christianos fieles Católicos Españoles, estos son los villanos a quién se quitó la viña, por no hacer fruto y se nos dio a nosotros.⁶¹²

Más allá de los afectos políticos que ya he señalado, desde un punto de vista teológico se puede decir que las palabras del predicador quieren expresar una idea del mal para, por contraste, definir el bien. A los autores les interesaba tachar las conductas erróneas de los judíos para demostrar al fiel católico cuál era la doctrina adecuada y el comportamiento que debían seguir. El tono bélico tenía como objetivo revivir el momento de la Pasión de Cristo para remarcar las diferencias sustanciales entre judíos y cristianos. Esta estrategia retórica fue usada en la mayoría de sermones sobre la Pasión y en los tratados de meditación, sobre todo cuando se describía la escena del *Ecce Homo*. La figura histórica del pueblo judío que condenó a Cristo con su indiferencia y odio, se actualizaba en el momento de la prédica dando vigencia al escarmiento y padecimiento. Este sermón de la Pasión predicado por el dominico Alonso de Cabrera a finales del siglo XVI, resulta indicativo:

Señor, nosotros no derramamos esta sangre, ni consentimos en esta muerte, porque aunque es verdad que como pecadores le matamos, pero ya justificamos con su muerte y lavados con su sangre y nuestras lágrimas, ya somos libres de esa culpa. Somos ya otros hombres nuevos, renovados con la penitencia. Y por eso podemos con verdad decir: Sednos Señor, favorable y propicio y usad de benignidad y clemencia con este pueblo por vuestra sangre redimido. Y no caiga sobre nosotros la pena que merece el derramamiento de esta sangre, como cayó sobre los malvados judíos que la pidieron. ‘Venga sobre nosotros y sobre nuestros hijos la pena y castigo de esta sangre.’ Allá se lo hayan su demanda. Nosotros pedimos el fruto y merecimiento de esta misma sangre.⁶¹³

De esta forma se consolidaba la discrepancia entre el pueblo hebreo y el pueblo católico, una divergencia marcada por el hecho irrefutable de la Pasión. Para Cabrera el judío fue, es y será el ‘otro’. Mientras la sangre de Cristo es en el cristiano el símbolo de la redención y perdón, para el judío significa el castigo. Los sermones predicados por

⁶¹² PARAVICINO (1633), *op. cit.*, fol. 2

⁶¹³ CABRERA (1906), *op. cit.*, pág. 414.

Paravicino, Boyl y Soria, adoptan la misma posición y son claros en establecer cómo la Pasión de Cristo representó dos caminos: el de la salvación y el de la condena. Ahora bien, ¿qué tiene que ver el énfasis puesto en el desprecio al judío y el tema de la adoración de las imágenes sagradas?

Paravicino interpreta la atrocidad de los judeoconversos como una enseñanza para el cristiano. Al igual que a Antonio de la Peña, le interesa que el fiel comprenda por qué Dios permite se le ofenda constantemente.

Con esto como vendrá el haberse quejado Christo, diciendo, *por qué me maltratáis? No sabéis que soy vuestro Dios verdadero?* Antes esto fue hacer con ser Dios, el dolor más propio. Porque estando Jesús Christo en la gloria de su Padre, que dolor le habían de causar los golpes en su retrato? [...] Luego quejarse hoy Christo, siendo quien es, fue mostrar que le dolía; y así que padecía en ello. Extraño y nuevo camino parece que halló al propósito eterno de Dios en aquesta Imagen, porque este no sabíamos que fuese más que padecer para entrar en su gloria Christo, como él dijo a los otros dos discípulos; pero entrar en la gloria para padecer, aun a la imaginación se le huye. Ni basta el ver cómo en redención eterna reiterada su pasión en el Sacramento del Atar Santísimo, que aquel misterio de tal manera es retrato, que es el mismo original. [...] Hoy, empero, en una imagen patente, y en sangre (si bien no redentora representativa) en dolor que obliga a gritos, se ve Jesús Christo glorioso e inmortal a un tiempo, y padeciendo y quejándose: nueva circunstancia de su eterna redención.⁶¹⁴

Cuando una imagen sagrada es deshonrada por un judío, la manifestación milagrosa de Cristo llama la atención al cristiano, le recuerda el significado de su muerte. En este sentido, la función principal de la imagen sería la de recordar la redención. Sin embargo, el autor no limita el poder de las imágenes a su cualidad conmemorativa, le interesa justificar su adoración:

Las razones que señalan Santos y Doctos a estas permisiones, son: Querer Dios acreditar la adoración de las imágenes con estas maravillas (milagros); confundir la incredulidad de sus enemigos con estos prodigios; y asegurar la fe de los suyos con estas ocasiones; y, últimamente, amenazar como en profecía, y pronósticos de horror, la carga que previene y castigos: necesidades, perturbaciones, guerras, hambres, pestes.⁶¹⁵

⁶¹⁴ PARAVICINO (1633), *op. cit.*, fol. 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, fol. 33.

Teniendo claro que adorar imágenes es permitido por Dios y que ésta es la razón por la cual admite ocurran sucesos de agravio por parte de los judíos, Paravicino pretende explicarle al fiel el por qué se deben adorar las imágenes. Además, según el predicador, los pecados de los cristianos son más significativos que los actos heréticos, pues la indiferencia del creyente afecta más a Cristo que el agravio del infiel. Por consiguiente, el debido respeto a las imágenes se convierte en un principio que el católico debe defender.

La mejor forma que encuentra Paravicino para demostrar que el pueblo judío perpetúa su posición hostil frente a la religión católica, es demostrando que sus actos conducen a una revivificación de la Pasión. Dedicó varias páginas de su sermón a realizar un recorrido histórico por tres agravios contra Cristo que han realizado ciertos judíos.⁶¹⁶ Este recuento se remonta al año 446 en Constantinopla donde, según el predicador, un ‘loco de estos’ atacó una imagen de Cristo con un cuchillo en la cara. De la herida empezó a brotar sangre. El agresor decidió, al ver la cantidad exagerada de sangre, verterla en un pozo de donde los vecinos sacaban agua. Se mezcló el agua con la sangre y el ofensor confesó su pecado y se convirtió. También narra el conocido episodio ocurrido en Beirut en el año 765. En este caso, los ataques fueron muy similares a los efectuados en la casa de la Calle de la Infantas de Madrid, ya que los agresores decidieron escenificar la Pasión por medio de una escultura que azotaron, arrastraron y finalmente clavaron una lanza en su costado del cual manó sangre. Según cuenta la tradición, la imagen fue esculpida por el propio Nicodemo.⁶¹⁷ Las tres historias que describe tienen los mismos vectores y apuntan a un fin común: son ataques a imágenes en las que éstas reaccionan de manera milagrosa. La sangre que brota de las figuras agredidas se convierte en el elemento clave de los hechos y en el eje sobre el cual Paravicino estructura parte de su sermón.

⁶¹⁶ *Ibid.*, fols. 8-12. Francisco de Soria hace lo mismo en su sermón.

⁶¹⁷ Este es un relato que recogió san Atanasio y del que se hace referencia en el Segundo Concilio Niceno. María José Martínez Martínez relaciona esta imagen con el Santo Cristo de Burgos. Como veremos más adelante, el predicador valenciano del siglo XVII, Manuel Sánchez del Castellar, hace constar que el Crucifijo de la Iglesia del San Salvador en Valencia es la misma del acontecimiento ocurrido en Beirut. Para el relato completo de la leyenda, véase: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados.” En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 69-70, 2003-2004, págs. 217-218. También hace amplia referencia a esta historia Alonso Andrade en su *Veneración de las Santas Imágenes*. Véase: ANDRADE, A. *Veneración de las santas imágenes. Origen y Milagros de la de San Ignacio de Monebrega*. Madrid: Imprenta de Joseph Fernández de Buendía, 1669, fols. 21-29.

Que bueno es de sangrar Cristo! Sangrado se estuvo siempre, en la Circuncisión, en el Huerto, en los azotes, en las espinas, en la cruz: vivo, muerto. En el muerto sangrías? Y aun en el pintado. Siempre está Dios para daros la sangre de los brazos, aunque se los forméis de madera, como son los de su imagen. Tal sed tiene de derramar sangre. La falta de sangre da sed naturalmente: nueva y saludable hidropesía: porque en el agua el licor bebido, y que se recibe da la sed, en la sangre el licor vertido, y que se desvía la da? ⁶¹⁸

La sangre de Cristo es lo que calma la sed del cristiano y convierte al infiel. Por eso resulta significativo que las imágenes, al igual que el cuerpo muerto de Cristo, se manifiesten por medio de ésta. En los sucesos referidos, la sangre tiene un efecto positivo porque logra convertir a los judíos al cristianismo. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Miguel de Rodríguez y compañía, aquello que para el católico sirve de alianza con Dios, para el judeoconverso portugués no representa un símbolo de reconciliación o conversión. Paravicino sugiere que en este caso, la sangre que derramó la figura de Cristo estaba dirigida a los católicos, era una señal para ellos. La imagen, entonces, se manifestó milagrosamente no para convertir sino para llamar la atención de los cristianos.⁶¹⁹ Las fiestas de desagravio adquieren mayor trascendencia, pues no se corrige al judío sino que se desaprueba la indiferencia del pueblo católico ante la hostilidad herética.

Lo importante del repaso histórico que realiza Paravicino, radica en el hecho de que está confiriendo a la imagen sagrada una serie de características dignas de anotar. En primer lugar, las representaciones de Cristo adquieren en todos los casos poderes sobrenaturales que se activan al ser agredidas. De una manera muy similar a cómo lo veía Juan Antonio de la Peña, la cualidad milagrosa de la imagen es la que indica su valor y determina el por qué de su adoración: existe una presencia de la divinidad manifestada por medio del objeto visual. En segundo lugar, la imagen sagrada se convierte en el único elemento que permite revivir la Pasión de Cristo de manera total; en otras palabras, es gracias a ésta que se puede volver a condenar al judío y el fiel

⁶¹⁸ PARAVICINO (1633), *op. cit.*, fol. 24

⁶¹⁹ Lope de Vega hace eco de esta reflexión en la siguiente estrofa: “O si dijera, aviéndolo azotado, / Véis aquí el hombre, y nos le diera herido; / Nuestra desdicha ha sido / El no haber gozado, / Que si tan alta prenda nos dejaran / Consuelo nuestras lágrimas, hallaran. // Yo lloraré mientras estáis atado, / Coronado, azotado, y esculpido / Haberos ofendido, / Que no haberos negado, / Ante que el Ave que despierta al día / Despierta el sueño de la culpa mía.” VEGA (16--?), *op. cit.*, fols. 15-16.

católico reactiva su alianza con Dios.⁶²⁰ En este sentido, la imagen adquiere para Paravicino una trascendencia equiparable a la de la Eucaristía.

A esta intención por justificar el poder de las imágenes sagradas a través de un recorrido histórico de sus injurias, habría que añadir una serie de reflexiones que realizan Francisco de Boyl y Franciaco de Soria, y que ahondan en la interpretación que he venido trabajando. Los dos autores comparten un interés por encontrar vías argumentativas que sustenten una teología de la imagen sagrada basada en el principio de la presencialidad. Para cumplir este objetivo, Soria realiza una comparación entre las relaciones Dios-Cristo y Cristo-imagen:

Las finezas del amor del Padre, obligole a que diese a un solo Hijo que tenía, para que vistiéndose de humana naturaleza, fuese abatido, despreciado, y después de haber recibido más de cinco mil azotes, perdiese afrentosamente la vida en un madero. A eso le obligó el amor. [...] Esto mismo debe hacer el Hijo, si ha de ser amor competidor de su Padre, ha de dar un hijo para que se le maltraten, afrenten, azoten y quiten la vida; pero esto no puede ser, esto es imposible, porque el Hijo no tiene hijo, el Hijo es engendrado pero no engendra. Pues qué remedio? Que de su imagen para que la arrastren, la azoten y quiten la vida, esto es, que la quemem, que el fuego es muerte del madero, y hecho esto, habrá cumplido con sus obligaciones, como si hubiera dado un hijo.⁶²¹

Este esquema de semejanzas le concede un estatus muy elevado a la imagen sagrada, pues implica que tiene la misma importancia que el Hijo para el Padre. No sólo sirven para conocer a Dios, sino que adquieren por sí mismas un valor irrefutable. A diferencia de Juan Antonio de la Peña, Soria deja patente su defensa a las imágenes sagradas y la necesidad que tiene el fiel de adorarlas.

De un modo similar, Boyl hace alusión al juego de sombras y originales para justificar su posición frente a la imagen sagrada:

⁶²⁰ Así lo expresa Francisco de Boyl: Que mayor prueba desto que el caso del Judío, que en España podaba una viña, y enfurecido con una cepa, o porque era similitud pregonada de Jesú Christo, o porque debajo de su significación, afeaba la grosera ingratitud del judaísmo, la estaba hiriendo a porfía recientemente. Pero (o Dios inmortal) quien tal esperó jamás? que entre lo recio de los golpes, el sarmiento se mudase en un hermoso Crucificado, que hoy es preciosa reliquia de san Benito el Real de Valladolid. Este pasa de milagro? El judío hiere, y Christo renace. [...] Sólo pudo el agravio adelantar el renacer de la Cruz, tanto que fuese repetición del nacimiento eterno del Padre. Para que esta se alargue al padecer de Christo en Imagen, parece que en tanto que padeció en carne fue Dios; pero en padeciendo en Imagen pareció más Dios. BOYL (1634), *op. cit.*, fol. 50

⁶²¹ SORIA (1633), *op. cit.*, fol. 7

No le sale muy barata a Dios esta dignidad de su Cruz: porque si le negocia divinidad corporal, le intima también obligación de padecer en sombra, pena de que pondrá en duda la verdad de su Cuerpo, porque la cantidad Corporal a quien no sigue la sombra compañera, inseparable, o carece de luz, o no es Cuerpo verdadero sino fantástico. Debía según esto no sólo padecer el Hijo de Dios muerte de Cruz Corporal, pero también el día que se viese lúcida su cruz representar en la sombra imágenes del Crucificado, que hasta el padecer en sus imágenes acreditaría tanto su divinidad, que por las afrentas de su sombra conociésemos la verdad de su cuerpo, y la divinidad original. [...] Pero es sobremana impía la atrocidad del Judío, que aún en su sombra tiene donde cebar su coraje. Ambos linajes de enemigos le importaron al Hijo de Dios, porque lo que maltratarían su humanidad en la sombra, servirían de acreditar la verdad del Cuerpo que padeció muerte en la Cruz, y quedaba por ahí cumplidamente debiendo divinidad a Cruz, no sólo sufriendo ultrajes en el Cuerpo, pero reservando los que quedaban para la sombra, con que pudo llamarse cumplida la divinidad del padecer.⁶²²

El mercedario construye un sistema complejo que se basa en la doble naturaleza de Cristo: humana y divina. Su parte corporal, en principio, sería la que facilita se hagan imágenes, sombras del original. Lo interesante de su argumentación es la aseveración de que ‘por las afrentas de su sombra conociésemos la verdad de su cuerpo, y la divinidad original’. Al afirmar que cuando se ataca una imagen de Cristo se está atacando a la propia divinidad, el autor evidencia que el conocimiento de la divinidad se da por medio de una cadena que lleva de la imagen (sombra), al cuerpo y de éste a la divinidad (luz).

En su razonamiento hay una clara reminiscencia de la teoría platónica del conocimiento. Así mismo, su reflexión bebe de la teología de la imagen desarrollada por Loyola y Santa Teresa. Al igual que ocurría en el sistema ascético-místico ideado por los santos, la imagen sagrada tiene la capacidad de conducir al fiel a la esencia de lo que representa, ya que no es simplemente un simulacro del original sino un contenedor. Este principio es lo que posibilita, finalmente, que la imagen sagrada adquiera facultades ajenas a lo inanimado y que manifieste una presencia real de Cristo. Si lo expuesto se analiza a la luz de la composición de los sermones, se entenderá el alcance y valor que una figura retórica como la prosopopeya tuvo para los predicadores.

⁶²² BOYL (1634), *op. cit.*, fol. 44-46.

Antes de finalizar con este apartado, no quiero dejar de referir otras injurias a imágenes sagradas que también inspiraron notables sermones de desagravio.⁶²³ Asimismo, me interesa anotar que estos actos se extendieron por todo el territorio de la Monarquía Hispánica, lo que significa que el hecho ocurrido en Madrid no fue algo aislado y local.⁶²⁴ El segundo caso al que quiero aludir es el ataque a una pintura de Cristo Crucificado en el templo del municipio de Lezo en la provincia de Guipúzcoa, en donde en un acto de herejía el agresor acuchilló la imagen sagrada. Este episodio movilizó al predicador agustino Antonio de Castro para pronunciar un sermón de desagravio en 1638 en el convento de San Felipe en la Corte de Madrid. Al igual que los sermones anteriormente analizados, fue predicado ante una selecta comitiva en la que estaba Felipe IV. Esta obra resulta interesante, pues hace eco de muchos de los argumentos que he venido señalando. Uno de los puntos que considero resulta novedoso con respecto al tratamiento del tema, es la intención del predicador por dotar de patetismo el evento.

Pocos días ha le quemaron la figura unos pérfidos Judios: pocos días ha otros le azotaron, ahora le acuchillan. [...] Perseveró, Señor, en querer saber sobre lo que me habéis enseñado; quisistéis quedar expuesto a injurias? porque, Señor, a violencias? Bastavan injurias de palabra, porque permitisteis las de obra? Porque las violencias, y tan execrables violencias? Mi parecer es, Señor, que estaba vuestro divino amor quejoso de si mismo, porque habiendo dado la vida, no la hizo despojo de inmediata violencia, y por una vez que os obligaron las

⁶²³ Si bien me he centrado en las imágenes de Cristo por ser las que interesan dentro del desarrollo de trabajo, no se puede dejar de mencionar que algo similar ocurrió con imágenes de la Virgen. Este tipo de acciones merecen un análisis aparte, pero es importante anotar que también se atacaron estas imágenes y que inspiraron sermones de gran valor. Es destacable, por ejemplo, la enorme incidencia que tuvo un ataque realizado por un grupo de protestantes en Flandes en donde incendiaron una imagen muy devota de la Virgen. Este acontecimiento también hizo que se realizara una fiesta en forma de Octavario como desagravio. La celebración se llevó a cabo en Sevilla en el Convento Real de San Pablo en 1638. Dos sermones predicados en dicha fiesta fueron: VALBUENA, D. *Sermón en el solemnissimo octavario, que el Real Convento de San Pablo de Sevilla, celebró en honra de la Emperatriz María, Reina de los Angeles y Señora nuestra, por desagravio de el sacrilego incendio con que la Herética pravedad injurió su santa Imagen en los estados de Flandes*. Sevilla: Imprenta de Juan Gómez de Blas, 1638. CORTIÑO, I. *María triunfante y heregia triunfada. [...] En el festivo, y solemne octavario, que hizo el Real Convento de San Pablo de Sevilla, en honra de la siempre Virgen Madre de Dios: Y desagravio de la injuria, que los Hereges hicieron de su sagrada Imagen, en la fortaleza de Calló, de los estados de Flandes, en 19 de junio de 1638*. Sevilla: En la imprenta de Francisco de Lyra, 1638. Otro sermón inspirado en el mismo hecho fue: CIABRA PIMENTEL, T. *Octavario de desagravios de la imagen de la Virgen en el fuego : predicados al Tribunal de la S. Inquisición y conmentos [sic] de Granada : I. Parte*. Granada: Imprenta de Vicente Álvarez de Mariz, 1638.

⁶²⁴ Un ejemplo que deja ver los alcances que tuvo este tema es el poema heroico *Desagravios de Christo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo* escrito por el licenciado Francisco Corchero Carreño en la Ciudad de México en el año de 1649. Es un poema de gran extensión en el cual se hace resonancia de los aspectos aquí tratados. Su análisis se debe realizar a partir de su contexto y, por ende, me limito a anotar la obra como una referencia que se debe estudiar más a fondo. CORCHERO CARREÑO, F. *Desagravios de Christo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo*. México: en la imprenta de Juan Ruiz, 1649.

conveniencias a reservarla de inmediatas violencias en la persona, quisistéis dejar expuesta un sin fin de veces a ellas la figura. No pudo ser otro que Christo sumamente bueno, y sumamente sufrido, que así sufriese semejantes injurias en su figura, porque esta especie de sufrimiento ninguno de los hombres la alcanzará, que viendo maltratar, y herir su figura, no castigue los malhechores, que siendo el poder infinito, sea la paciencia tan sin tasa, que herida su imagen disimule su asistencia, y no descubra su poder: calle y sufra. [...] Veneramos, Señor, especialmente vuestra santísima figura de Lezo, cuando más afrentada, cuando más herida, cuando más acuchillada, para que pague el tributo debido, la fe santa, el amor puro de la nación Española.⁶²⁵

El énfasis en el sufrimiento constante de Cristo, en la reactualización de su dolor, manifiesta ese cristocentrismo pasional que tanto afectaba a Loyola, Granada y Santa Teresa. De igual manera, a partir de la evidencia del padecer permanente, Castro ubica la imagen sagrada como el medio que denota el significado de la Pasión. Son, entonces, la paciencia, la humildad para soportar las peores afrentas, la capacidad para perdonar y la caridad, los valores que los sermones de desagravio pretenden inculcar en el fiel cristiano.

Para concluir, es importante mencionar un sermón tardío, pero de gran relevancia para el desarrollo de este trabajo. Fue predicado en 1679 en la Iglesia de San Salvador de Valencia. Su autor, el mercedario Manuel Sánchez del Castellar, realiza un sermón de desagravio que gira en torno a la imagen agraviada presente en el altar.⁶²⁶ En el año de 1667 se había concluido una reforma de renovación del interior de la Iglesia. El aspecto medieval que tenía, fue construida en 1238, fue reemplazado por una decoración acorde con el gusto de la época. Para dicha remodelación, se erigieron una serie de retablos alusivos a la Pasión cuya función principal fue honrar la imagen del altar: un crucifijo en madera de factura gótica, de tres metros de altura y sin el brazo izquierdo.⁶²⁷ (**fig. 44**). Lo significativo del hecho recae en el supuesto origen de la talla y la trascendencia que tuvo para la ciudad. Según cuenta la tradición, la escultura llegó a Valencia de forma milagrosa (venía flotando por el río Turia a contracorriente y había atravesado

⁶²⁵ CASTRO, A. *Sermón a los desagravios del L.S. Christo de Lezo que los enemigos suyos y desta Corona acuchillaron en el asedio de Fuenterrabia*. Madrid: En la imprenta de Pedro Tazo, 1638, fol. 6.

⁶²⁶ SÁNCHEZ DEL CASTELLAR Y ARBUSTANTE, M. *Sacro enigma en la santísima imagen del Santo Cristo, de la parroquia de S. Salvador de la ciudad de Valencia...* . Valencia: Imprenta de Vicente Cabrera, 1679.

⁶²⁷ Fue restaurada en varias ocasiones, hoy en día tiene el brazo.

todo el mar mediterráneo) el 9 de noviembre del 1250.⁶²⁸ La imagen en cuestión fue identificada como el Cristo de Beirut, la misma que en 765 había sido víctima de los ultrajes de unos judíos y se había manifestado milagrosamente brotando sangre de su costado. Como ya he señalado, en Valencia el conflicto con el pueblo judío no tuvo tanta notabilidad como el musulmán. Por este motivo, más que el agravio judío, se enfatizó en el supuesto hecho de que los musulmanes al tomar la ciudad de Beirut despreciaron la imagen y la lanzaron al mar.⁶²⁹ Según cuenta la leyenda, al llegar a Valencia la imagen estuvo destinada a la Catedral de la ciudad, pero de manera milagrosa ésta siempre se trasladaba a la Iglesia de San Salvador. Es necesario recordar que este templo se construyó sobre las ruinas de una mezquita musulmana después de la reconquista. En este sentido, la imagen no sólo fue vista como un objeto de devoción cristiana, sino que tuvo un peso político al representar la victoria frente al pueblo musulmán.



Fig. 44. ANÓNIMO, *Cristo de San Salvador*, primera mitad del s. XIII.

⁶²⁸ Varias son las esculturas que según la tradición popular las ha traído el mar de forma milagrosa. Algunas de las más famosas son el Cristo de Burgos que se encuentra en la Catedral de la ciudad, el Cristo de los Marineros en la Iglesia del Grao en Gandía y el Cristo del Rescate en la Iglesia de San Esteban en Valencia. De esta última existe un cuadro de Jerónimo Espinosa realizado en 1623 en donde el pintor representa el milagro realizado por la imagen al momento de su rescate. (fig. 45).

⁶²⁹ De hecho Sánchez del Castellar se desvía del desarrollo de la historia y pone especial énfasis en un supuesto ataque que en 1250 realizó un grupo de musulmanes al Crucifijo. SÁNCHEZ DEL CASTELLAR (1679), *op. cit.*, fols. 3-4.

El sermón de Sánchez del Castellar se predicó con motivo de la inauguración definitiva de la remodelación de la Iglesia. El autor centra su atención en el agravio de la imagen de Beirut y utiliza las pinturas de los retablos como medios para ilustrar su sermón.⁶³⁰ Posiblemente sea el único ejemplo que se conserva de un sermón de desagravio pronunciado frente a la imagen en cuestión y que se apoyó en el material visual presente en el espacio de la predicación.

Un horror, que es consuelo. Un rigor, que es piedad. Y un sentimiento que es gozo: es objeto de esta festividad y argumento será de mi oración. Veneramos esta Santísima Imagen de Cristo Crucificado, en quien se ven tres circunstancias tan misteriosas, cuanto singulares. Su divino rostro hace estremecer a quien atento le mira; causando temor por formidable. Veis ahí el horror. Su santísimo cuerpo, vino a esta nobilísima ciudad, por el mar mediterráneo, con devoto simulacro, está hoy acompañado de las Imágenes y representaciones de la Pasión del original, en esas once capillas; porque toda la Pasión, se repitió en esta Santísima imagen por los Ebreos que habitaban en Berito. Veis ahí la pena, y sentimientos. Y así, causar dolor, amenazar Rigor e inducir horror, es lo particular de esta Santísima Imagen. Mi argumento será hoy, sobre esto tan particular, descubrir otro misterio más particular. Lo que hay de particular en esa Santa Imagen, todos lo sabes. Lo que hay en eso particular, más particular, pocos lo advierten. Que su rostro cause horror, que su brazo izquierdo indique rigor: y que su pasión, repartida en esos retablos, motive Dolor, es lo particular, y lo que nadie ignora, pero que el dolor, no sea dolor, ni el rigor sea rigor, ni sea horror el horror, es lo más particular, y lo que habrán advertido pocos, o ninguno.⁶³¹

De esta manera, el mercedario traza el desarrollo de su discurso y sustenta sus reflexiones en la apariencia física del Crucifijo. Los tres aspectos a los que hace referencia son la base para interpretar el significado y función que cumplía la escultura en los fieles. Por consiguiente, detrás de su argumentación se escondía una intención por determinar cómo se debía mirar la imagen. Esto se puede apreciar claramente cuando se detiene en el análisis del rostro de la figura. Al afirmar que el horror producido por los gestos no es una percepción acertada de la imagen, porque lo que hay detrás de la cara de Cristo es un sentimiento que mueve a la compasión, está

⁶³⁰ Giuseppina Ledda afirma al respecto: Es un caso evidente de mensaje lingüístico no autónomo respecto al visual; depende de un ciclo de figuras y a ellas continuamente se refiere interpretándolas. Si por una parte la oración pierde su propia autonomía -en otro espacio no significaría-, por otras, utilizando los signos visuales, llega a formar un conjunto en que los dos canales comunicativos se potencian mutuamente. LEDDA (1989), *op. cit.*, pág. 140.

⁶³¹ SÁNCHEZ DEL CASTERLLAR (1679), *op. cit.*, fols. 9-10.

condicionando la recepción del espectador. Se podría decir que el autor adapta las características estilísticas de la obra a las necesidades y sensibilidad de su época.

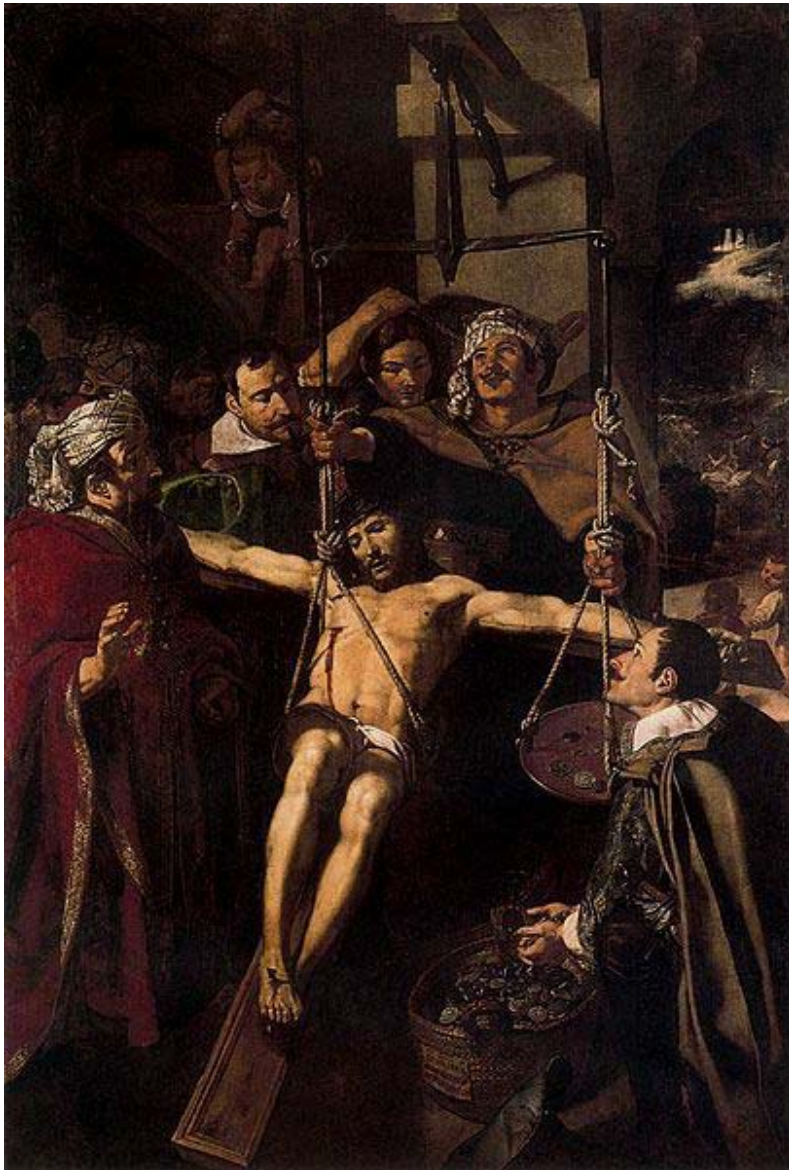


Fig. 45. JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA, *El milagro del Cristo del Rescate*, 1623.

Por último, quiero hacer referencia a otro aspecto presente en el sermón de Sánchez del Castellar. La relación entre la imagen principal y las pinturas de los retablos no se establece en términos de igualdad jerárquica. Los cuadros que rodean la escultura de Beirut son, sobre todo, apoyos visuales que rememoran el acto de la Pasión. En este sentido, serían representaciones de tipo didáctico que cumplen la función de contextualizar al fiel y de ayudarlo a que medite devotamente en las escenas de la Pasión.

Lo que representa se ve. Lo representado se conoce. De manera, que para que obre el entendimiento, en objetos, que no tiene presente: se proponen presentes a los sentidos, signos o imágenes significativas de los objetos. Y así, como debemos considerar los cristianos, lo que padeció Cristo por nosotros: para que mejor lo consideremos, nos pone la Iglesia a los ojos, contra los herejes iconómacos, o iconoclastas, varias representaciones o imágenes de los misterios. Las imágenes que representan las vemos y están presentes. La pasión representada, ni esta presente, ni la vemos, sino que la meditamos. Digo, pues. Considerar la Pasión de Christo, representada, y repartida en esos once retablos, a de causarnos, compasión de lo que Christo padeció y dolor de nuestras culpas, que fueron la causa. Pero ver hoy en esos once retablos, once imágenes, donde podremos considerar por sus partes y pasos, toda la pasión de Cristo a de causarnos gran gozo. ⁶³²

La escultura del altar, por el contrario, no tiene como finalidad principal el aspecto didáctico, conmemora la Pasión pero de una manera muy distinta, más directa si se quiere. La imagen adquiere pleno sentido por el hecho de ser agraviada, eso no sólo hace que sea milagrosa sino que funcione como una reactualización constante de la Pasión. Por esta razón, el predicador, tal cual razonaron los demás autores estudiados, le puede otorgar a la imagen sagrada una facultad de presencia y realidad que desborda la mera idea de la representación. Además de mover a compasión, la escultura de Cristo contiene a la divinidad y ésta se manifiesta por medio de ella.

Con este apartado pretendí ampliar el abanico de ejemplos que permiten indagar en una posible teología de la imagen construida desde la oratoria sagrada. Como indiqué en su momento, es complicado determinar con total certeza el uso que los predicadores hicieron de las imágenes. Los sermones de misión y sus respectivos tratados e instrucciones, por las razones ya detalladas, son una herramienta fundamental para el historiador del arte que quiere estudiar la recepción de la obra de arte. Pero, no sólo del contexto misional se puede sacar provecho, gracias a que su tema principal es el uso y abuso de imágenes sagradas, los sermones de desagravio también ofrecen una visión muy enriquecedora del tema en cuestión.

⁶³² *Ibid.*, fol. 49.

3.3. Lo visual en la literatura artística española del siglo XVII: ¿Innovación o continuidad?

Al estudiar los tratados de arte postridentinos, tanto en el contexto hispánico como en otros entornos culturales de influencia católica, es fundamental comenzar por la que, en principio, sería la base doctrinal de su construcción: el “Decreto sobre la invocación, la veneración de las Reliquias de los Santos y de las Imágenes sagradas” convenido en la Sesión Veinticinco del Concilio de Trento. Al no ser un decreto extenso y teniendo en cuenta su importancia para el desarrollo del trabajo, lo cito en su totalidad:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impiamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo. Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere

a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes. Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice.⁶³³

⁶³³ Véase: *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento.*

Son tres los puntos que se pueden extraer de la ordenanza y que configuran la posición de la Iglesia contrarreformista: las imágenes se deben venerar por lo que representan y no por lo que son, por ende no se deben adorar; además de la veneración e intercesión de las imágenes y reliquias, su función esencial es instruir al pueblo; finalmente, debe existir un control que regule su producción para que sean honestas y no desvíen al fiel de las verdades católicas. Estos tres aspectos crean un marco muy bien definido que condensa los tres vectores que habían determinado la posición oficial de la Iglesia a lo largo de los siglos: definición, función y control. A pesar de lo escueto del texto, este mandato incidió en el arte sagrado de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII. Su consideración, por lo tanto, resulta imprescindible para comprender la cultura visual en el mundo católico.⁶³⁴ En el caso específico del territorio español, la influencia del decreto está condicionada por los procesos históricos de reforma que se habían comenzado a dar desde finales del siglo XV y que denotan una espiritualidad compleja.⁶³⁵ Este hecho conlleva a tener una serie de cautelas al aproximarse a esta materia, pues es conveniente advertir la particularidad de la religiosidad española y cómo ésta fue moldeando la producción y recepción del arte.

Más allá de indagar el grado de influjo que tuvo el decreto en la producción de pintura religiosa, me interesa analizar su asimilación por parte de la ortodoxia católica española. Para lograr este objetivo, es necesario detenerse en el estudio de las fuentes literarias que mejor expresan la interpretación que se hizo del mandato tridentino: los tratados de arte. En mi opinión, estos textos son de suma importancia para entender no sólo las características de la pintura del momento, sino las concepciones que se manejaban

<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/Trento13.htm>. (Consultado el 2 de diciembre del 2013).

⁶³⁴ Es un aspecto que ha sido muy bien trabajado por una gran cantidad de autores. Un artículo que condensa y resume de manera acertada el tema: HAUTECOEUR, L. “Le Concile de Trente et l’art.” En *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale. Vol. I*. Herder: Roma, 1965, págs. 345-362.

⁶³⁵ Palma Martínez-Burgos ha manifestado que en España se produjo casi treinta años antes un decreto de regulación de las imágenes muy similar al tridentino, evidenciando que lo postulado en Trento no es una novedad para la Iglesia española. Hace referencia al Concilio de Toledo celebrado en 1536 por el Cardenal Tavera, uno de los primeros y más influyentes reformistas de la península. Según la investigadora, los miembros de este concilio encabezados por el Cardenal Talavera: “más que atender a la formulación plástica de la imagen, se centraron en el comportamiento de la sociedad respecto a esa imagen con el fin de erradicar de su culto la faceta más espectacular, supersticiosa y exaltada de la religiosidad vivida durante el siglo XVI.” Véase: MARTÍNEZ-BURGOS, P. “Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536.” En *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, pág. 299.

entorno al producto artístico.⁶³⁶ Este tipo de literatura, entre otras características, es la voz que expresa las opiniones de una colectividad fundamental dentro del sistema de producción y recepción artística: los clientes. Ahora bien, ¿cuál era la autoridad que determinaba el sentir y exigencia de los clientes? La respuesta a esta pregunta se encuentra en el propio decreto conciliar: todo el peso del control y regulación del arte sagrado debe pasar por la aprobación y juicio de los obispos. Al existir una clara monopolización por parte de la Iglesia del pedido de arte religioso, resulta conveniente indicar que los tratados de pintura postridentinos nacieron de una necesidad de control y, por ende, estaban dirigidos no sólo a los pintores sino también a los consumidores del arte sagrado.⁶³⁷

Con base en lo anterior, es interesante observar cómo el arte jugó un rol fundamental siempre que el cristianismo buscó definirse a sí mismo. Muchos aspectos del arte religioso – contenido, forma, material, ubicación, etc. – fueron ideados para reforzar en el espectador mensajes dogmáticos de difícil asimilación. De igual modo, desde la aprobación o rechazo de las imágenes sagradas hasta la disquisición sobre sus funciones, el trasfondo teológico actuó como un agente determinante. De esta manera, se puede observar cómo a lo largo de la historia del cristianismo el debate teológico y la

⁶³⁶ Con respecto a este punto, Borja Franco Llopis, siguiendo teorías expuestas por autores como Anthony Blunt y Fernando Marías, opina que se debe relativizar la trascendencia de los tratados como precursores totales de un estilo pictórico nuevo, pues: “Las ideas que nos plasman estos tratados [...] no son más que una reelaboración de la ideología imperante en los siglos anteriores que ahora es recogida y codificada de nuevo.” FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, pág. 130. Así mismo, Calvo Serraler realiza la siguiente reflexión sobre el verdadero valor que se le debe otorgar a los tratados de pinturapostridentinos: “...conviene recalcar, por evidente que parezca, que la historia de la literatura o de la crítica artística no tiene por objeto el darnos la clave de interpretación de las obras de arte mismo, sino simplemente historiar en interpretar *lo que se ha dicho* históricamente en torno al arte ‘a pesar de lo que dijera’, sino precisamente por lo que dijeron.” CALVO SERRALER (1981), *op. cit.*, pág. 19. Para la posición de Blunt y Marías, véase: BLUNT, A. *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1962.. MARÍAS, F. *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*. Madrid: Silex, 1992.

⁶³⁷ Siguiendo la idea de que los tratados no expresan un valor de originalidad, pues se limitan, en gran medida, a interpretar y repetir las ideas de los clientes, es decir, el aparato eclesiástico, Cristina Cañedo-Argüelles afirma: “Por ello el valor fundamental de la teoría del arte del siglo XVII estará en esa información que nos proporcionan respecto al pensamiento contrarreformista del siglo, más que en su proyección real que es, cuanto menos, discutible.” CAÑEDO-ARGÜELLES, C. *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*. Oviedo: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, pág. 18. Bajo una posición similar, Palma Martínez-Burgos dice: “La eficacia de la imagen no se plantea bajo unos criterios artísticos, sino en virtud de una justificación eminentemente teológica puesto que, en última instancia, se trata de aclarar la legalidad de la representación figurada de Dios. Ello explica que quienes manejen los hilos de la controversia sean hombres fuertemente comprometidos con la Iglesia romana y católica y, por lo tanto, es una cuestión que al artista le llega, por decirlo de alguna manera, de rebote ya que éste en ningún momento llega a vivir como propio un debate en el que la mayoría de las ocasiones ni siquiera participa, a pesar de que lo que se está destruyendo es el valor intermediario del objeto de culto.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 11.

producción de arte religioso estuvieron condicionándose mutuamente.⁶³⁸ Durante el periodo de los siglos XVI y XVII, esta relación es particularmente rica, ya que el hecho de que se bifurquen tajantemente posiciones doctrinales hace que la reflexión de los teólogos sobre el valor de la imagen religiosa se profundice. Tanto la iconoclastia de algunas alas protestantes como la iconodulia católica, debieron afrontar las consecuencias de sus decisiones por medio de un discurso teológico muy bien elaborado, aunque, en muchas ocasiones, contradictorio.

Teniendo en cuenta esta breve introducción, basta con decir que decidí basarme en tres autores que creo ofrecen un panorama completo de la asimilación del decreto tridentino en el territorio hispánico: Jaime Prades, Francisco Pacheco y Vicente Carducho. A lo largo del apartado incluiré otras voces menos estudiadas por la historiografía y que, a mi juicio, complementan lo planteado por estos autores. Asimismo, haré referencia constante a los tratados del cardenal Gabriele Paleotti y de Jean Molanus, pues no sólo son un modelo para los autores españoles, sino que su estela influye en toda la cultura visual del siglo XVII. Finalmente, conviene mencionar que pretendo mostrar en qué manera algunas de las ideas esbozadas por los tratadistas españoles convergen con lo que he venido trabajando en las otras fuentes, configurando, así, una teoría de la recepción de la pintura sagrada más coherente y que responde a lo que he llamado una “teología de la imagen”.

3.3.1. Jaime Prades y la justificación teológica del uso y adoración de imágenes sagradas.

⁶³⁸ Muchos han sido los autores que han trabajado las implicaciones de los debates teológicos en la formación del arte religioso. Es un tema que ha sido ampliamente estudiado. De entre una vasta bibliografía, resalto algunas obras: BEVAN EDWIN, R. *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-worship in Ancient Paganism and in Christianity*. Londres: Allen, 1940. KITZINGER, E. “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.” En *Dumbarton Oak Papers*, nº 8, 1954, pág. 83-150. AYFRE, A. *Contributi a una teología dell’immagine*. Roma: Edizioni Paoline, 1966. GRABAR, A. *Christian iconography: a study of its origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968. SCHÖNBORN, C. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro, 1999. BARASCH, M. *Teología del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1995. KESSLER, H. L. *Spiritual Seeing. Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2000. BESANÇON (2003), *op. cit.* SÁNCHEZ HERRERO, J. “Origen teológico e histórico de la devoción a las imágenes de Cristo. Siglos V al XV.” En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia: Universidad Católica de San Antonio de Murcia, 2008, págs. 183-230. BELTING (2009), *op. cit.*

En 1596 se imprime el tratado titulado *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, escrito por Jaime Prades y publicado en Valencia.⁶³⁹ Del autor se tienen muy pocos datos biográficos. Además de que fue Doctor en Teología y Rector de la parroquia de Villa de Ares, poco más se sabe. Lo cierto es que su obra resulta de sumo interés para el historiador del arte, pues es el primer tratado postridentino sobre imágenes sagradas que se escribió en España.⁶⁴⁰ Si bien su publicación es catorce años posterior al *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* del cardenal italiano Gabriele Paleotti y veintiséis años al *Tratado de las Santas Imágenes* del teólogo flamenco Jean Molanus, no se debe obviar que dentro del contexto hispánico significa un claro precedente a los tratados de Vicente Carducho y Francisco Pacheco, obras que han tenido mayor incidencia dentro de la historiografía artística.⁶⁴¹ *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes* es un trabajo que se ubica dentro de la corriente iniciada por los ya nombrados Molanus y Paleotti, en donde se busca ampliar el escueto decreto tridentino sobre el uso de imágenes y otorgarle un cuerpo teológico completo a su justificación y regulación. Para los fines del trabajo me centraré en algunos puntos en los se puede ver de qué manera el tratadista valenciano desarrolla su justificación teológica de la adoración de las imágenes.⁶⁴² Cabe recordar que, a diferencia del énfasis puesto en el *Discurso* de Paleotti por regular y controlar la producción de arte para evitar abusos por parte del fiel, el tratado de Prades se erige sobre la base de un alegato en contra de los “herejes de Bearne, Francia,

⁶³⁹ PRADES, J. *Historia de la Adoración y el uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*. Valencia: en la imprenta de Felipe Mery, 1597.

⁶⁴⁰ Es un tratado que a pesar de su importancia no ha sido suficientemente estudiado. Ya Borja Franco Llopis ha remarcado el inexplicable olvido en que se ha tenido y ha incitado a los investigadores a profundizar en la obra. Fue precisamente este autor el primero en realizar un primer acercamiento a al tratado de Prades y ofrecer unas líneas de interpretación que resultan muy interesantes. Véase: FRANCO LLOPIS, B. “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica.” En *Ars Longa*, nº 19, 2010, págs. 83-93.

⁶⁴¹ PALEOTTI (1582), *op. cit.* CARDUCHO (1979), *op. cit.* MOLANUS, J. *Traité des saintes images*. París: Cerf, 1996. PACHECO (2001), *op. cit.*

⁶⁴² El tratado de Prades está dividido en cuatro libros, de los cuales me ocuparé de los dos primeros. Ambos incluyen el grueso de la argumentación teológica, pues en estos se detiene en explicar la naturaleza de la imagen sagrada y justifica la adoración que se debe hacer de ellas. El segundo libro incluye un tratado sobre la cruz en el que se profundizan los argumentos sobre la licitud de la adoración y que responde a la situación particular de Valencia con respecto al conflicto morisco que ya he mencionado en repetidas ocasiones.

Alemania, Reyes y reinos de Inglaterra”⁶⁴³ y, por ende, su principal objetivo es defender el uso de imágenes sagradas y comprobar los beneficios de su adoración.

Seguramente fue el tratado de Paleotti la fuente de autoridad de la que más bebieron los tratadistas españoles, no siendo extraño encontrar capítulos contruidos a partir de transcripciones del teólogo italiano.⁶⁴⁴ Según Borja Franco Llopis, una de las características principales de la obra de Prades es la claridad con la que desarrolla sus argumentos y lo conciso de sus explicaciones, aspecto que ayudaría a comprender de manera adecuada los planteamientos de autores como Paleotti.⁶⁴⁵ No comparto la posición del investigador, pues, como demostraré más adelante, una de las peculiaridades más definitorias de la *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes* es, precisamente, justificar la adoración de las imágenes retomando la teología escolástica, aspecto que alejaría el tratado de la claridad buscada por Trento. Esta complejidad se puede apreciar, sobre todo, en el momento de tratar de definir la naturaleza de las imágenes sagradas y el culto que se les debe. A mi parecer, este es un aspecto que compartieron la gran mayoría de tratadistas españoles, lo cual implica una condición de la literatura artística hispánica que explicaría, en gran medida, lo complicado de adaptar la teología de la imagen esbozada por Trento en el territorio español.

De todos los conceptos que trabaja Prades, el que mejor deja comprender su teología de la imagen es la noción que tiene de *latría*. En cierto sentido, parece que toda la construcción argumentativa de su obra desemboca en la dilucidación de este concepto, tratado a profundidad en el último capítulo del libro segundo: “En el cual como en resolución de todo lo dicho se muestra con que término habemos de proceder en la adoración de las santas imágenes, y la diferencia que habemos de hacer de las unas a las otras: que no se ha de creer que participen de divinidad: y de qué manera se han de pintar”.⁶⁴⁶ Para comprender el significado de la *latría* en Prades, me parece necesario

⁶⁴³ PRADES (1579), *op. cit.*, pág. argumento libro primero.

⁶⁴⁴ En el caso de Prades, para un estudio comparativo entre su obra y la de Paleotti, véase: FRANCO LLOPIS (2009), *op. cit.* págs. 133-145. --- (2010), *op.cit.*, págs. 89-93. Por su parte, en su edición crítica al *Arte de la Pintura* de Pacheco, Bonaventura Bassegoda i Hugas muestra con minuciosidad todos los apartados en los que es notoria la influencia del cardenal italiano en la obra del sevillano, en algunos, como se mostrará, el pintor sevillano se limitó a traducir el tratado de Paleotti. Véase: PACHECO (2001), *op. cit.*

⁶⁴⁵ FRANCO LLOPIS (2010), *op. cit.*, pág. 86

⁶⁴⁶ PRADES (1597), *op. cit.*, págs. 169-178.

analizar la manera cómo interpreta el dogma de la Encarnación en relación con la producción de imágenes sagradas. Siguiendo una larga tradición de disquisición teológica, Prades retoma un tipo de imágenes o, mejor, unos mitos fundacionales de la imagen de Cristo que sustentan teológicamente la representación de la divinidad a partir del significado que tiene la Encarnación para los cristianos.⁶⁴⁷ Estas imágenes son los retratos que hizo el propio Cristo de su rostro y serían la base para comprender la aprobación de las imágenes sagradas después de largos años de prohibición Divina.⁶⁴⁸ Sería incorrecto analizar el tratamiento que hace el valenciano de esta compleja cuestión, sin antes abordar brevemente el nacimiento del tema y su desarrollo histórico. Al ser evidente que Prades inserta su razonamiento en una tradición muy bien definida, resulta esencial resaltar ciertas circunstancias y autores que fueron los que moldearon no sólo el pensamiento del teólogo valenciano, sino de los demás tratadistas de la Contrarreforma.

Las leyendas fundacionales sobre la imagen de Cristo están directamente ligadas a la aparición de dos lienzos en las que figura su rostro. Al considerarse que la impresión fue milagrosa, ambos objetos adquirieron el estatus de reliquias y se crearon historias que validaron su adoración. La primera leyenda narra la historia del Rey Agbar de Edessa. Fue recogida por primera vez a principios del siglo IV por Eugenio de Cesárea. A causa de una enfermedad, el Rey decide escribir una carta a Jesús para que inicie un viaje hasta su hogar y lo cure. Ante la imposibilidad de emprender dicho recorrido, Jesús seca su cara con una tela quedando su rostro impreso en ésta. Posteriormente se la entrega a uno de sus discípulos para que la lleve al Rey en compensación por su ausencia. La plasmación del rostro de Cristo en la tela hace que el Rey se cure de manera milagrosa y que la ciudad siria nunca sea tomada. Si bien es cierto que en la versión de Eugenio de Cesárea no aparece en ningún momento la referencia a la imagen de Jesús, versiones posteriores añadieron este detalle que llegó a convertirse en el eje del relato. Esto demuestra que, seguramente, la adición se deba a la aparición de la

⁶⁴⁷ *Ibid.*, págs. 56-61.

⁶⁴⁸ “Y con justa razón porque con algún fin y no en vano imprimió allí el Señor su divino rostro y cual sea este, sacase del ser que tiene la imagen, el cual es traernos a conocimiento de aquello cuya imagen es, y hacérselo presente; para que no se aparte de nuestra memoria, y le honremos cual si le tuviéramos siempre delante como hemos declarado en el libro primero. Y quiso también por este medio enseñarnos a todos, que a semejanza de aquel doloroso retrato, ahora que su majestad está sentado en los cielos a diestra del Padre Eterno, hagamos nosotros otras imágenes, para que por ellas le tengamos como presente; y ellas nos den a entender, poniéndonos ante los ojos, y representando aún más al vivo que no lo declaran los Evangelios (porque este es el fin de la pintura).” *Ibid.*, págs. 60-61.

reliquia conocida como el Mandylion a comienzos del siglo VI, lo que indicaría que la leyenda original se modificó en función de la imagen.⁶⁴⁹ La reliquia fue adorada en Edessa, Constantinopla y Roma. (fig. 46). El destino de la imagen también hace parte de múltiples historias que no viene al caso tratar. Tampoco interesa, para los fines del trabajo, realizar un examen sobre las diferentes versiones que sobrevivieron de la imagen y analizar sus similitudes o diferencias.⁶⁵⁰ Lo importante es anotar cómo el valor de la imagen está fundamentado por una leyenda que explica su función y naturaleza.

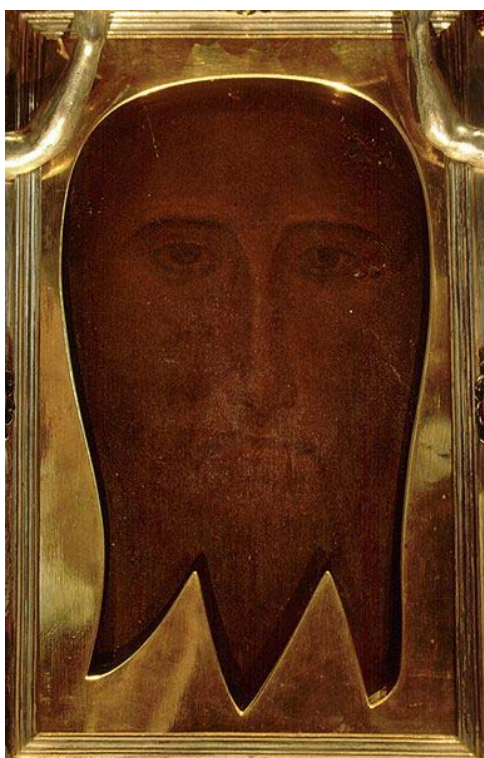


Fig. 46. *Mandylion de Edessa*, supuesta reliquia del siglo I, Roma.

⁶⁴⁹ Uno de los autores que mejor ha trabajado el origen y desarrollo de la leyenda, y la importancia de ésta en el mundo Bizantino es Averil Cameron, Véase: CAMERON, A. *The Sceptic and the Shroud*. Londres: King's College, 1980. ---"The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story." En *Harvard Ukrainian Studies*, n° 7, 1983, págs. 80-94. ---"The Mandylion and Byzantine Iconoclasm." En KESSLER, H.L y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1998, págs. 33-54.

⁶⁵⁰ Además de la autora anteriormente citada, para profundizar en la historia y el destino de la reliquia, véase: GRABAR, A., *La Sainte-Face de Laon: le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga: Seminarium Kondakovianum, 1931. DRIJVERS, H. "The Image of Edessa in the Syriac Tradition." En *The Holy Face and the Paradox of Representation*, 1998, págs. 13-31. TRILLING, J. "The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing." En *The Holy Face and the Paradox of Representations*, 1998, págs. 109-127. KESSLER (2000), *op., cit.*, págs. 64-87. WOLF, G; DUFOUR BOZZO, C y CALDERÓN MASETTI, A.R (eds.). *Mandylion. Intorno al Sacro Volto , da Bisanzio a Genova*. Milán: Skira, 2004. BROCK, S. "Transformations of the Edessa Portrait of Christ." En *Journal of Assyrian Academic Studies*, vol. 18, n° 1, 2004, págs. 46-56. BELTING (2009), *op., cit.*, págs. 74-81 y 277-299.

En la primera mitad del siglo XII, y a causa de los rumores de la desaparición del Mandylion, aparece la descripción de una nueva tela en la que también está impreso el rostro de Jesús. Conocida como la Verónica, ‘vero-icon’, gozó de una alta popularidad y fue aceptada como reliquia por la Iglesia. Hasta entrado el siglo XIV la imagen no se diferenció notablemente del Mandylion, ya que fue en estas fechas cuando se escribió por primera vez el origen de la imagen en un texto devocional francés conocido como la *Biblia de Roger de Argenteuil*, historia que la distanciaba de la imagen de Edessa.⁶⁵¹ Las diferencias entre ambas se empezaron a acentuar a mediados del siglo XIV, cuando comenzó a difundirse la nueva leyenda que expresaba el origen de la imagen. Según la historia, en el camino al calvario una mujer llamada Verónica ofreció a Cristo un paño para limpiar su cara del sudor y la sangre. Al hacerlo, sus facciones quedaron estampadas y la mujer guardó el velo como testimonio del milagro. (**fig. 47**). De esta manera, la Verónica es la captación de un instante de la Pasión en donde se representa a un Cristo sufriente.⁶⁵² Paralelamente a la difusión de la leyenda, aparecieron diversas imágenes en lugares distantes y en cada uno se afirmaba que su reliquia era auténtica.⁶⁵³ Para no negar la legitimidad de las copias, la Iglesia decidió aceptarlas argumentando que la existencia de varias imágenes originales se justificaba por los dobleces de la tela, lo cual hizo que el rostro quedara impreso más de una vez. Como ya anoté anteriormente, la religiosidad de la baja Edad Media se configuró a partir del dolor de Cristo, lo que explica el por qué esta nueva reliquia ganó una popularidad inmensa y desplazó al Mandylion. En este caso tampoco me interesa ahondar en las varias versiones ni en el desarrollo de la imagen a lo largo de los siglos, lo que pretendo anotar es el proceso de cómo una imagen adquiere calidad de reliquia y las implicaciones que esto tendrá dentro de la configuración de una teología del arte religioso; en otras

⁶⁵¹ Para el estudio de la leyenda de la Verónica y sus múltiples imágenes, véase: CHASTEL, A. “La Véronique.” En *Revue de l’Art*, nº 40-41, 1978, págs. 71-82. LEWIS, F. “The Veronica: Image, Legend and Viewer.” En ORMOD, W.M. (ed.). *England in the Thirteenth Century. Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium*. Grantham: Harlaxton College, British Campus of the University of Evansville, 1985, págs. 100-106. VAN OS, H. *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. Londres-Ámsterdam: Merrel Holberton-Rijksmuseum, 1994, págs. 40-47. HAMBURGER, J. “Vision and the Veronica.” En *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: Zone Books, 1998, págs. 317-382. WOLF, G. “Or fu si fatta la sembianza vostra?: Sguardi alla ‘Vera Icona’ e alle sue copie artistiche.” En MORRELLO, G y WOLF, G. (eds.). *Il Volto di Cristo*. Milán: Electa, 2000, págs. 103-114. FINALDI (2005), *op., cit.*, págs. 74-103. BELTING (2009), *op., cit.*, págs. 277-299.

⁶⁵² La captación del rostro de Cristo en la leyenda de la Verónica, a diferencia del Mandylion, está inserto dentro de una secuencia narrativa: la Pasión. Al hacer parte de una narración, la imagen deja de ser vista como algo icónico y estático. Sobre este tema, véase: RINGBOM, S. *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in fifteenth-century Devotional Painting*. Doornspijk: Abo Akademi, 1965, págs. 68-72.

⁶⁵³ Los ejemplares más famosos son los de Roma, Jaén, y París.

palabras, las historias sobre el origen de la imagen de Cristo están directamente relacionadas con la justificación teológica de su representación.⁶⁵⁴

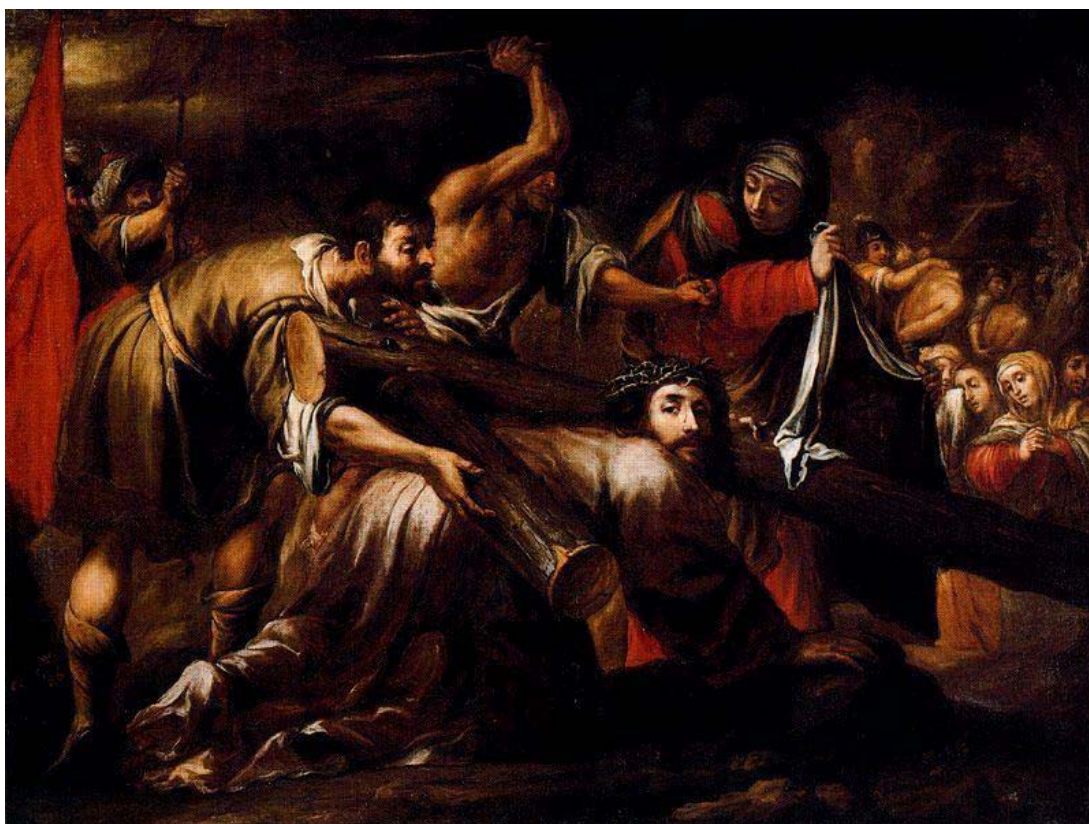


Fig. 47. JUAN DE VALDÉS LEAL, *Jesucristo camino del Calvario y la Verónica*, ca. 1660.

Dentro de la iconodulía bizantina, este tipo de imágenes sagradas fueron conocidas como ‘archeroipoton’ (no hechas por mano humana).⁶⁵⁵ Su justificación resultó sumamente compleja, pues son imágenes que tienen una triple naturaleza: representan el verdadero rostro de Cristo, significan el origen del retrato sagrado y son una reliquia por contacto (*Brandea*). Fue la relación que se dio entre las tres cualidades la que permitió a los teólogos bizantinos y medievales fundamentar la defensa de las imágenes sagradas

⁶⁵⁴ Uno de los autores que mejor ha trabajado la relación entre las imágenes de Cristo y los problemas teóricos de la representación es Hans Belting. Su enfoque antropológico de la Historia del arte, le permite enfocar el estudio las imágenes sagradas bajo el prisma de las formulaciones teológicas y sus implicaciones en cómo el ser humano se relaciona con Dios y su realidad. Además de los libros ya citados, véase: BELTING, H. *La vera immagine di Cristo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

⁶⁵⁵ No incluyo en el trabajo el *Santo Sudario* de Turín, reliquia de origen medieval, pues para los fines de éste pienso es suficiente con el estudio de las dos imágenes ya mencionadas. Sin embargo, es importante anotar que si bien se trata de la representación de un Cristo muerto, dentro del imaginario cristiano y para autores como Louis Réau también debe ser considerada como un retrato original de Cristo ‘no hecho por mano humana’. RÉAU (2008), *op., cit.*, págs. 26-30.

bajo términos ontológicos, dejando de lado las razones prácticas o políticas (memoria, educación, ‘Biblia Pauperum’).⁶⁵⁶

Uno de los primeros teólogos de la imagen fue San Juan de Damasco (676-749).⁶⁵⁷ Frente a la posición del emperador León III y un grupo de iconoclastas que creían que la veneración a las imágenes era una actividad idólatra, el santo escribe un discurso apologético, “Contra los que atacan las imágenes sagradas”, en el que defiende su uso y veneración.⁶⁵⁸ Con una clara influencia de la filosofía de Platón, el Damasceno afirma que las imágenes son semejantes al original, que muestran en sí mismas lo representado y que participan de él. Al hablar de semejanza acepta que la imagen nunca será igual al modelo. Por otro lado, la función principal de las imágenes es mostrar lo oculto, ya que el hombre no tiene conocimiento de lo invisible y su limitación espacio-temporal no le permite conocer lo que ocurrió en otro tiempo o lugar.⁶⁵⁹ Bajo este razonamiento, el Damasceno puede concluir que al venerar una imagen (*dulia*, en griego ‘proskynein’ = postración) se está venerando su prototipo y no la imagen en sí. De esta forma, separa veneración de adoración (*latría*), pues esta última se debe sólo a Dios. Esta justificación se ratificará en el II Concilio de Nicea (787) y dominará la teología de la imagen en el mundo católico, generando una gran influencia en la escolástica, sobre todo en Santo Tomás de Aquino.⁶⁶⁰

Sin embargo, esta separación entre adoración dirigida únicamente a Dios y veneración a sus imágenes, se complejizará cuando se trate de las ‘archeroipoton’ de Cristo. Para observar lo enredado del asunto, basta leer la explicación que el Damasceno da sobre el primer tipo de imágenes, las naturales. Así lo explica:

En cada cosa es preciso que primero exista lo que es por naturaleza, y después lo que es por contingencia e imitación. Por ejemplo, primero es preciso que un hombre exista por naturaleza,

⁶⁵⁶ Para el caso del nacimiento de los íconos de Cristo y cómo los fundamentos teológicos, en particular los cristológicos, son la base de su existencia y sentido, véase: GASOL LLORENS, A.M. *La icona: rostro humà de Déu. Historia, art, espiritualidad*. Lleida: Pagés Editions. 1993, págs. 25-34. BARASCH, M. *Icon. Studies in the History of an Idea*. Nueva York-Londre: New York University Press, 1995. SCHÖNBORN (1999), *op. cit.* BELTING (2009), *op. cit.*

⁶⁵⁷ Para profundizar en la teología de la imagen de este autor, véase: BARASCH (1999), *op. cit.*, págs. 185-253.

⁶⁵⁸ Me baso en la traducción hecha por José Torres Guerra. Véase: TORRES GUERRA, J. “San Juan de Damasco. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42].” En *Revisiones*, nº 7, 2011-2012, págs. 21-57.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pág. 27.

⁶⁶⁰ BESANÇON (2003), *op. cit.*, pág. 204.

y luego por contingencia, según imitación. Bien, la primera e idéntica imagen del Dios invisible es el Hijo del Padre, que muestra en sí mismo al Padre. ‘Es que a Dios nadie lo ha visto hasta ahora’. Y que el Hijo es imagen del Padre lo afirma el Apóstol: ‘el cual es imagen del Dios invisible’; y cuando se dirige a los hebreos: ‘siendo resplandor de su gloria e impronta de su persona’. Y que muestra en sí mismo al Padre aparece en el evangelio según Juan cuando Felipe dice: ‘Muéstranos al Padre y nos basta’ y el Señor afirma: ‘¿Tanto tiempo llevo entre vosotros y no me has conocido, Felipe? El que me ha visto a mí ha visto al Padre.’ El Hijo es imagen natural del Padre, idéntica, semejante en todo al Padre menos en la ausencia de generación y paternidad. Es que el Padre es generador no engendrado, mientras que el Hijo es engendrado y no es padre.⁶⁶¹

Su argumentación está basada en un principio fundamental. Afirma que el Padre es invisible y que en el Hijo se hace visible, pues Él es su imagen idéntica y natural. Hace referencia indirecta al dogma de la Encarnación: Dios se hace visible para los ojos de los hombres gracias a que tomó forma humana.⁶⁶² En este sentido, por un principio de concatenación, al venerar las imágenes de Cristo se está venerando a Dios. Esta destreza teológica permite a los signos materiales presentar a Cristo como representación de Dios. No obstante, el Damasceno es tajante en afirmar que las imágenes nunca podrán ser iguales a su original y, por ende, no se deben adorar. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la imagen también es una reliquia del propio Cristo, del propio Dios? ¿Merece el mismo tipo de veneración que el resto de las imágenes o se debe adorar?

Lo interesante de esta teología de la imagen es que la respuesta a esta cuestión no se resuelve bajo una argumentación simplista del milagro; es decir, se podría sencillamente afirmar que a las ‘archeroipton’ no se les debe el mismo grado de veneración que al resto de las imágenes sagradas, pues son producto de un evento sobrenatural que está más allá del entendimiento humano. Por el contrario, se intenta reflexionar sobre las particularidades de estas imágenes en relación con las otras, para ligar su justificación dentro del marco ontológico ya creado.⁶⁶³ De esta manera, las ‘archeroipton’ funcionan

⁶⁶¹ TORRES GUERRA (2011-2012), *op. cit.*, pág. 27-29.

⁶⁶² El concepto de la Encarnación fue fundamental para que dentro de la argumentación patristica se pudiera rechazar la prohibición judaica de representar a Dios. El nacimiento de Cristo implica que el Dios invisible se ha hecho visible, invalidando la antigua ley mosaica. De entre todos los autores que trabajan este tema, véase: KITZINGER (1954), *op. cit.*, pág. 85-105. LANDER, G. “The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Bizantine Iconoclastic Controversy.” En *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History of Art*. Roma, 1983, págs. 72-111. BELTING (2009), *op. cit.*, págs. 149-165.

⁶⁶³ Véase: BELTING, H. “In Search of Christ’s Body. Image or Imprint.” En *The Holy face and the Paradox of Representation*, 1988, págs. 1-13. DIDI-HUBERMAN, G. “Face, proche, lointain :

como cualquier otra imagen sagrada, pero tienen la particularidad de que no sólo sustituyen la divinidad sino que la albergan. Este principio será la base para considerarlas prototipos; en otras palabras, el primer y perfecto molde de la figura de Cristo.⁶⁶⁴ Gracias a este argumento, en Bizancio durante el periodo iconoclasta la existencia de las ‘archeroipoton’ contradecía la prohibición del Antiguo Testamento y autorizaba la producción de imágenes que representaran a Cristo.⁶⁶⁵ Así mismo, con el triunfo de la iconodulia y siguiendo la filosofía de Platón, el papel teológico que desempeñaron estuvo ligado al desarrollo de un culto al ícono cimentado en el concepto de encadenamiento: los múltiples modelos son partícipes de su original.⁶⁶⁶

En el siglo XIII, auge de la escolástica, Santo Tomás de Aquino aporta un nuevo vuelo al debate, seguramente por la popularidad que empezó a tener la Verónica y por el fuerte cristocentrismo que afloró en la época. También se debe tener en cuenta que resurgieron muchas críticas desde el seno del cristianismo hacia cómo el fiel rendía culto a las imágenes, aspecto que indujo a que se blindara nuevamente su justificación. Aquino comenzará por la reformulación de los términos de *latría* y *dulía*. Para el dominico, los conceptos se deben referir a los grados de importancia de la divinidad: la

l’empreinte du visage et le lieu pour apparaître. ” En *The Holy Face and the Paradox of Representation*, 1998, págs. 95-108. FREEDBERG (1992), *op., cit.*, pág. 441.

⁶⁶⁴ Para una ahondar en el tema del carácter prototípico de estas imágenes, véase: DIDIHUBERMAN, Georges. *Devant L’Image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*. París: De Minuit, 1990, págs. 220-226.

⁶⁶⁵ La prohibición bíblica de las imágenes no sólo se refiere a que éstas pueden estimular la adoración de un objeto, sino también alude a la invisibilidad de Dios y, por lo tanto, la invalidez de su representación. Sin embargo, para romper este argumento los teólogos iconódulos, como Juan Damasco, apelan a Jesús. Si Dios no se hizo visible a los judíos, sí lo fue para los cristianos por medio de su hijo. Hay que tener en cuenta el Evangelio de Juan, ya que al final es que el marca la cristología oficial de la Iglesia. Según este Evangelio, Jesús es mitad humano y mitad divino, visible e invisible. Por eso Juan Damasco prohíbe las imágenes de Dios Padre, pero acepta las de Jesús. KESSLER (2000), *op., cit.*, pág. 34. Sobre el aniconismo judío, las prohibiciones bíblicas y la herencia hebrea en los primeros cristianos, véase: BOESPFLUG, F. *Dieu dans l’art*. París: Cerf, 1984, págs. 212-230. BOESPFLUG (2008), *op., cit.*, págs. 34-66. BESANÇON (2003), *op., cit.*, págs. 87-104.

⁶⁶⁶ El autor anteriormente citado, afirma que la copia era necesaria para conocer el original y, en este sentido, el Mandyllion sería sólo un diseño que se debía perfeccionar. Este es el principio que daría cabida a la producción de los íconos. Sin embargo, cuesta encontrar estas ideas en el Damasceno por el problema que implica la distancia insalvable entre original y copia, lo cual hace que sus argumentos muchas veces sean ambiguos. “Bridging the invisible God to the historic Christ, the Mandyllion was, then, only a preparation. It provided the sketch of the Lord’s earthly appearance; but like Theodore’s intaglio seal defined as ‘the imprint in the seal before the impression is made’ it was insufficient. Just as a photographic negative must be printed, to be useful, it had to be realized. That was the purpose of the copies. They configured the delineation, completing it and making it visible to those who, like King of Edessa, who could not see Christ directly.” KESSLER (2000), *op., cit.*, pág. 86. Véase también: BARASCH (1995), *op., cit.*, págs. 198-199.

latría corresponde a la Trinidad, la *hiperdulía* a la Virgen y la *dulía* a los Santos.⁶⁶⁷

Bajo esta formulación, ¿qué ocurre con la imagen de Cristo?

Como enseña el Filósofo en el libro *De Mem. et Rem.* 11, el movimiento del alma hacia la imagen es doble: uno que se polariza en la misma imagen en cuanto es una cosa; otro que termina en la imagen en cuanto representación de otra realidad. Y entre tales movimientos media esta diferencia: el primer movimiento, por el que alguien se dirige a la imagen en cuanto cosa, es distinto del movimiento que termina en la realidad. El segundo, que recae en la imagen en cuanto imagen, es uno y el mismo que el que se dirige a la realidad. Así pues, se impone decir que no ha de manifestarse reverencia alguna a la imagen de Cristo en cuanto es una cosa, por ejemplo una madera esculpida o pintada, porque la reverencia sólo se debe a la naturaleza racional. Por consiguiente, es claro que sólo debe rendírsele culto en cuanto imagen. Y así se sigue que es preciso rendir la misma reverencia a la imagen de Cristo que al mismo Cristo. Por tanto, al ser adorado Cristo con adoración de *latría*, se sigue que su imagen debe ser adorada también con adoración de *latría*.⁶⁶⁸

El teólogo dominico traslada la argumentación al campo de la metafísica y, siguiendo a Aristóteles, afirma que existe un doble movimiento del alma hacia la imagen: el primero se dirige a la imagen como realidad y el segundo al prototipo.⁶⁶⁹ En esta teología de la imagen, el discurso ya no gira alrededor de la distinción entre la naturaleza generada y divinidad generadora, sino que se refiere a la relación entre signo y objeto representado. Es así cómo queda demostrado que se adora la imagen por ser representación que lleva al original y no en tanto objeto material, por consiguiente no hay idolatría. En este sentido el culto a las imágenes de Cristo merece el mismo grado de adoración que se da al prototipo.

Bajo el modelo propuesto por Santo Tomás, el valor de las ‘*archeroipoton*’ seguía siendo indiscutible, pero ontológicamente no se distanciaban del resto de imágenes de

⁶⁶⁷ Véase: WIRTH, J. “Structure et fonction de l'image chez saint Thomas d'Aquin.” En BASCHET, J y SCHMITT (eds.). *L'image : fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*. París: Cahiers du Leopard d'Or, 1996, págs. 39-57. Para ahondar en las teorías alrededor del culto a las imágenes durante la Edad Media, se pueden consultar otros trabajos del mismo autor: “Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente.” En WIRTH, J. (ed.). *Iconoclasme. Vie et mor de l'image médiévale*, Cat. Exp. Berna-Strasbourg. Berna, 2001, págs. 28-37. “Théorie et pratique de l'image sainte a la veille de la Reforme.” En *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XLVIII, n° 2, 1986, págs. 319-358.

⁶⁶⁸ AQUINO, T. *Suma de Teología*. Madrid: B.A.C., 1994, pág. 245, vol. V. Es en la Cuestión 25, “Sobre la adoración de Cristo”, del *Tratado del Verbo Encarnado* de la parte III en donde el Santo aborda el tema de las imágenes de Cristo en relación con su doble naturaleza: divina y humana.

⁶⁶⁹ BESANÇON (2003), *op., cit.*, pág. 208.

Cristo, pues se les debía el mismo nivel de culto a unas que a otras. Lo que las ubicaba en una posición privilegiada frente a cualquier otra imagen, era un principio de voluntad divino; detrás del pedazo de lienzo y más allá de su representación, existió un deseo de Jesús por crearlas y de ser adorado por medio de las reliquias. De esta forma, tanto la Verónica como el Mandylion merecían un culto superior y entablaban una relación diferente con el fiel, ya que eran imágenes prototípicas, contenían la divinidad y estaban creadas por voluntad divina. Estos pilares otorgaban a ambas imágenes un estatus similar al de la Eucaristía.⁶⁷⁰ Sin embargo, durante la Edad Media todas las imágenes de Cristo adquirieron este mismo valor. Al posicionarlas en la misma altura que el culto eucarístico, los teólogos estaban manifestando que los fieles respondían de una manera similar frente a un Cristo crucificado que frente al Santísimo Sacramento; en ambos casos había una presencia real de la divinidad.⁶⁷¹ Esto no es extraño si se piensa que en la baja Edad Media, durante el sacramento de la Eucaristía, la visualización del elevamiento de la hostia era suficiente para vivir la transustanciación.⁶⁷² En suma, esta teología de la imagen parecía ser un reflejo más próximo de lo que realmente era la práctica de los fieles frente a las imágenes sagradas.⁶⁷³

Junto a la justificación teológica sobre la imagen, existió otra línea de argumentación centrada en un discurso retórico y político. Nace de las ideas del papa San Gregorio Magno (540-604) en las que se afirmaba que las imágenes sólo eran aceptadas en tanto elementos pedagógicos y recordatorios.⁶⁷⁴ Los teólogos del periodo carolingio adoptaron esta posición, refutando la doctrina del II Concilio de Nicea, la que consideraban de carácter idolátrico.⁶⁷⁵ Para ellos, la mente humana no tiene necesidad de las imágenes para llegar a Cristo y, por consiguiente, su uso se debía limitar al

⁶⁷⁰ Sobre la teoría sacramental de la imagen y sus alcances en el contexto hispano, véase: PEREDA (2007), *op. cit.*, págs. 116-131.

⁶⁷¹ En palabras de David Freedberg: “El caso de las imágenes de Cristo es completamente paradigmático. Sólo podemos conocer a Cristo si está encarnado en la forma de un hombre; y ésta es la única manera de representarlo. Pero si lo representamos – en lugar de simbolizarlo -, ha de ser del modo más exacto posible; de lo contrario, impugnaremos su totalidad y unidad divina. Algunas imágenes no dejan margen para inexactitud – las impresiones directas de su cara o de su cuerpo (como en el caso ocasional de la sábana impresa o *epitaphios*) -, pero todas las demás deben tratar de alcanzar la mayor verosimilitud posible. Entonces tendremos no una simple imagen de Cristo, sino una imagen que refleja tan directamente el milagro de la Encarnación que la ausencia se vuelve presencia y la representación realidad.” FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 249.

⁶⁷² Para bibliografía al respecto, véase: PEREDA (2007), *op. cit.*, pág. 122.

⁶⁷³ KESSLER (2000), *op. cit.*, pág. Prefacio. DEL POZO COLL (2006), *op. cit.*, pág. 44.

⁶⁷⁴ SCAVIZZI (1974), *op. cit.*, págs. 206-208.

⁶⁷⁵ Sobre el debate que suscitaron los cánones del II Concilio de Nicea en el círculo de los obispos carolingios, véase: SÁNCHEZ HERRERO (2004), *op. cit.*, págs. 314-319.

didáctico.⁶⁷⁶ En este sentido, las ‘archeroipoton’ pierden todo su valor ontológico como imagen y pasan a ser una reliquia como cualquier otra. Bajo este marco teológico, la Eucaristía se mantenía como el único evento digno de culto de *latría*, despojando a las imágenes de Cristo y a la cruz de todo acto de adoración superlativo.⁶⁷⁷ Considero importante mencionar esta doble vertiente, pues en su escueto decreto sobre las imágenes sagradas, el Concilio de Trento no toma una postura clara frente al problema de la adoración dejando abierto el debate y haciendo que proliferen posiciones diversas.⁶⁷⁸

Como ya mencioné anteriormente, Felipe Pereda ha señalado cómo en el territorio hispánico estas ideas fueron adaptadas al sentir religioso del pueblo español. Por medio de un hondo análisis de las obras de Pablo de Santa María y Fray Alonso de Espina, demuestra que la función del ícono bizantino y la teología de Aquino sobre la imagen tenían un fuerte asidero en las prácticas de las gentes del Medievo tardío en España.⁶⁷⁹ La convivencia de tres religiones - católica, judía y musulmana - con una noción muy dispar de la representación divina, conllevó a que se produjeran ataques iconoclastas y

⁶⁷⁶ BOUREAU, A. "Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825." BOESPFLUG, F y LOSSKY, N (eds.). *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*. París: Cerf, 1987, págs. 247-262. Para una aproximación crítica al tema: DUGGAN, L. "Was Art really the Book of the Illiterate?" En *Word and Image*, nº 2, 1989, págs. 227-251. SCHMITT, J. C. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002, págs. 63-95 y 167-198.

⁶⁷⁷ Como ya había mencionado anteriormente, se debe esperar hasta 1215 para que en el Concilio de Letrán (1215) se consolide el dogma de la transubstanciación y la Eucaristía adquiera el valor de culto de *latría*. Para ahondar en el tema: RUBIN (2002), *op. cit.*

⁶⁷⁸ En este sentido comparto la postura de Felipe Pereda frente a este aspecto, ya que así como lo sostiene este autor, también creo que la sobrevivencia de cultos hacia la imagen de carácter medieval durante el periodo postridentino, se dan gracias a la presencia de tradiciones de gran arraigo en la religiosidad popular que el decreto conciliar no pudo eliminar. Con respecto al papel que jugará Santo Tomás en el Concilio de Trento, Pereda afirma que teoría de la imagen del Aquinate: "constituye la más radical e inequívoca postulación a lo largo de toda la Edad Media de que las imágenes debían ser adoradas, pero al mismo tiempo es la responsable de haberla introducido en una inevitable contradicción, pues si, por una parte, insiste en que la imagen es sólo un simple signo; por la otra, 'la aproxima a los sacramentos por su significado institucional ya los sacramentales por su utilización". Una de las demostraciones más elocuentes de esta paradoja la constituye su propia fortuna histórica, ya que, a pesar de su extraordinaria popularidad, el Concilio de Trento se distanció de ella en el famoso *Decreto de las Imágenes*, al mismo tiempo, sin embargo, en que las doctrinas del Padre Angélico se convertían en una autoridad indiscutible en la Iglesia de la 'Contrarreforma". PEREDA (2007), *op. cit.*, pág. 120. Y al referirse al caso específico español, afirma: "À la moitié du XVI^e siècle, à l'aube du Concile de Trente, cet épineux problème n'était pas résolu, et il ne le serait d'ailleurs jamais. C'est précisément l'attitude ambiguë adoptée par les Pères du concile qui permit un foisonnement de positions hétérogènes au sein de l'Église catholique. Nous verrons plus loin dans quelle mesure on peut les relier à différentes traditions figuratives. Pour le moment, il est important de souligner qu'en Espagne, en tout cas du point de vue de l'organisme chargé de surveiller l'orthodoxie des sujets de la Monarchie catholique, on avait penché très tôt pour la position « thomiste », selon laquelle les images devraient être l'objet du plus haut degré de reconnaissance culturelle." PEREDA (2009), *op. cit.* pág. 3.

⁶⁷⁹ Véase nota 227.

en consecuencia avivaron la creación de escudos dogmáticos que protegieran las santas representaciones. Indudablemente, este tipo de debates teológicos se agudizaban cuando la Iglesia católica debía defender su ortodoxia frente a diversas amenazas de grupos iconoclastas. Esto no quiere decir, como ya mencioné, que la posición de la Iglesia fuese unánime y que no existieran disidencias dentro de su conjunto. La discusión no giró entorno a la eliminación o aceptación de las imágenes, sino al uso y función que éstas debían tener.⁶⁸⁰ Más allá de la naturaleza de la discusión, lo cierto es que los debates afectaron sustancialmente la producción de imágenes sagradas y la manera cómo el fiel se relacionó con ellas; no obstante, también es verdad que las arraigadas prácticas populares con respecto a las imágenes (poderes sobrenaturales, milagros, protección, etc.) condicionaron las posturas oficiales.

Durante los siglos XVI y XVII el culto a la Verónica, en tanto imagen sagrada, continuó teniendo gran fuerza, demostrando cómo la religiosidad medieval se trasladó a estos siglos. Los pintores utilizaron la iconografía para respaldar el culto a la reliquia, para despertar sentimientos de devoción al centrar la atención del fiel en el sufrimiento de Cristo y, lo más importante de todo, para reflexionar sobre las implicaciones y naturaleza de la representación divina. En el caso español, las verónicas realizadas por Zurbarán expresan este sentir y ahondan en la reflexión sobre el arte religioso, sus alcances y límites. **(fig. 48).**⁶⁸¹

También es importante mencionar el valor que tendrán las ‘archeroipoton’ como documentos históricos, ya que será un tema que los tratadistas postconciliares traten constantemente. El silencio de los Evangelios sobre el aspecto físico de Cristo, generó una incertidumbre al momento de su figuración. Después de un primer periodo de aniconismo, con algunas excepciones, a partir del siglo IV Jesús fue representado

⁶⁸⁰ Para un panorama muy completo de las variantes del debate y la aportación de diversos tratadistas y teólogos de la época en todo el marco europeo, véase: SCAVIZZI (1981), *op., cit.* --- (1992), *op. cit.* --- (1993), *op. cit.*

⁶⁸¹ Víctor Stoichita tiene un trabajo en el que analiza la naturaleza de las diversas ‘Verónicas’ pintadas por Zurbarán. Busca interpretar las obras a partir de una doble línea de significado: el sentido teológico de las ‘archeroipoton’ y la pintura de ‘trompe l’oeil’. Según el autor, es esta mezcla la que hace que las obras de Zurbarán generen una honda reflexión entorno a la teoría de la representación divina y su relación con la mirada del fiel. Véase: STOICHITA, V. “La Verónica de Zurbarán.” En *Norba-Arte*, nº 11, 1991, págs. 71-90. Con un enfoque muy similar: CATURLA, M.L. “La Santa Faz de Zurbarán: ‘trompe l’oeil’ a lo divino.” En *Goya*, nº 64-65, 1965, págs. 202-205. También resultan interesantes las obras del Greco que tratan sobre el tema de la Verónica, pues al igual que Zurbarán profundiza en el tema de la teoría de la representación divina. Véase: ÁLVAREZ LOPERA, José. *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1985, pág. 19.

sistemáticamente por medio de símbolos como el crismón, el pez, el cordero o el ancla.⁶⁸² Durante esta época, las primeras imágenes figurativas de Jesús lo solían representar de dos formas muy disimiles: mancebo imberbe de pelo corto y adulto en túnica con barba y pelo largo.⁶⁸³ La primera imagen se utilizó para la iconografía del ‘Buen Pastor’ en la que aparecía Cristo cargando una oveja, imagen bucólica que tenía un sentido esperanzador y no de sacrificio como después llegó a tener.⁶⁸⁴ Mientras que esta imagen tuvo mayor predominancia en el occidente del Imperio, en los territorios de oriente se prefirió la figura del Cristo barbado y pelo largo que finalmente terminó por triunfar en el imaginario colectivo de toda la cristiandad.⁶⁸⁵ No hay duda que la aparición del Mandylion en los primeros años del siglo VI, sirvió para confirmar la validez de estas imágenes y establecer de manera definitiva el aspecto real de Cristo.⁶⁸⁶ En este sentido, los ‘archeroipoton’ saciaban la necesidad de los cristianos por conocer visualmente a su Salvador y corroborar, en contra del judaísmo, que la Encarnación significó la posibilidad de representar a la divinidad. El peso que tuvo el concepto de verdad histórica es algo que atravesó la historia de las imágenes en la cultura cristiana, y condicionó los debates entorno a su eficacia.



Fig. 48. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Santa Faz*, 1658.

⁶⁸² GRABAR (1968), *op., cit.*, págs. 38-44 y 69-70. BESANÇON (2003), *op., cit.* pág. 140. FINALDI (2005), *op., cit.* págs. 8-43. RÉAU (2008), *op., cit.* págs. 33-39.

⁶⁸³ RÉAU (2008), *op., cit.* pág. 42.

⁶⁸⁴ GRABAR (1968), *op., cit.* págs. 11-12 y 135-136. FINALDI (2005), *op., cit.* págs. 12-15.

⁶⁸⁵ BELTING (2009), *op., cit.* pág. 184.

⁶⁸⁶ BESANÇON (2003), *op., cit.* pág. 143.

Con respecto al valor histórico de las imágenes sagradas, no se puede dejar de mencionar otra leyenda que también fue fundamental para la consolidación y justificación del arte cristiano, me refiero a san Lucas como retratista de la Virgen María. (fig. 49).⁶⁸⁷ No se sabe con exactitud cuál fue la imagen que inspiró la leyenda, lo cierto es que para el siglo VI ya existían imágenes de la Virgen, y que en el siglo VIII la historia de san Lucas retratista era conocida y usada por algunos tratadistas con el fin de defenderse de los ataques iconoclastas.⁶⁸⁸ Al igual que con los ‘archeroipoton’, los retratos de la Virgen hechos por el evangelista fueron producto de gran veneración y entraron rápidamente al imaginario popular.⁶⁸⁹



Fig. 49. GUERCINO, *San Lucas mostrando una pintura de la Virgen*, 1652-1653.

⁶⁸⁷ Para profundizar en el tema, véase: BACCI, M. *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa: Gisem-Edizioni ETS, 1998. FERRARI, M.C. “*Imago Visibilis Christi. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen âge.*” En *La vision e lo sguardo nel Medio Evo*. Florencia: Sismel, 1998, págs. 29-42. BELTING (2009), *op., cit.*, págs. 74-106.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, pág. 82

⁶⁸⁹ El éxito en la propagación de este tipo de leyendas tuvo consecuencias muy claras: la creación de nuevas historias que validaran imágenes. Uno de los casos más estudiados e interesantes por la gran difusión que tuvo la imagen y su inmensa popularidad en el mundo mediterráneo es la *Santa Faz* de Lucca. Es un crucifijo en madera que según la leyenda medieval fue esculpido por Nicodemo y, por ende, fue considerado como un testimonio histórico del aspecto de Cristo. FERRARI, M.C. “*Il Volto Santo di Lucca.*” En MORELLO, G y WOLF, G. *Il Volto di Cristo*. Milán: Electa, 2000, págs. 253-262. BACCI, M. “*‘Ad ipsius Christi effigiem’: Il Volto santo come ritratto autentico del Salvatore.*” En *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizione, Immagini: atii del Convegno, Villa Botini, 1-3 de marzo del 2001*. Lucca: Editori de l’Acero, 2003, págs. 115-130. ---. “*Nicodemo e il Volto Santo.*” En *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Lucca: Istituto Storico Lucchese, 2005, págs. 5-40. SCHMITT, J. C. “*Cendrillon crucifié. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIe-XVe siècle).*” En *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002, págs. 217-271.

A grandes rasgos este es el panorama en el que los tratadistas de la contrarreforma inscriben sus teorías sobre la adoración de las imágenes. Retomando con lo que había mencionado en un principio sobre la complejidad argumental de la *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes*, se puede empezar a abordar la manera cómo Prades justifica la adoración de las imágenes sagradas y elabora su teoría de la *latría*. Cabe aclarar que a diferencia de San Juan Damasco y lo postulado en el decreto tridentino, Prades quiere justificar la adoración de las imágenes y no sólo su veneración. En este sentido, el marco argumental del teólogo valenciano contradice en muchos aspectos lo propuesto por el Damasceno y estipulado en Trento. En el primer capítulo del libro primero, el autor explica de manera clara y concisa el por qué los fieles católicos deben adorar las imágenes:

Una de las doctrinas más importantes de cuantas nos enseñan la divina Escritura, y sagrados Doctores, es la reverencia y adoración de las santas imágenes, que los Christianos desde su principio han acostumbrado tener pintadas por los templos: a causa que por ellas son conservadas las religiones y estado sacerdotal, y tanto a los doctos como a los ignorantes nos traen como por la mano conocer a Dios invisible; por ellas ensalzamos a Jesús Christo, y reverenciamos a sus santos, a los cuales ellas nos representan; y por ellas adoramos al mismo Dios que las hizo tales, y es en ellos glorificado. Ellas nos sirven de libro, y nos ponen delante los ojos (aun más claramente que nos lo representan los Evangelios y escrituras santas, según adelante mostraremos) el inmenso e incomparable misterio de nuestra redención, el cual es Jesús Christo enclavado y muerto en la Cruz. En ellas se nos figuran todas las virtudes de que los santos fueron dotados. [...] Y allende de esto, no solo con ellas se sustenta nuestra fe, como el fuego en la ceniza, que sin ella no puede permanecer mucho tiempo; pero también es acrecentada, pues la fe que tenemos como sepultada en la parte interior, parece que recibe vida por la reverencia exterior que a las imágenes hacemos; la cual también nos sirve como de una confesión pública. Porque siempre confesamos y ofrecemos por las imágenes al eterno Padre como intento santo y meritoriamente la pasión y muerte que su hijo unigénito nuestro Señor Jesús Christo padeció por nuestra salvación. [...] una de las más fuertes y evidente razones que en esta verdad católica nos confirman, es la manifestación sobrenatural y aparición milagrosa de las imágenes, que sin que interviniesen hombre en ello, se han descubierto en toda España, y en todas partes del mundo, por sola voluntad de Dios, y ministerio de Ángeles.”⁶⁹⁰

Al igual que los predicadores estudiados, Prades concluye que el uso de imágenes sagradas es imperioso por el indisputable rasgo sobrenatural de su configuración. Si bien este argumento será una constante en la reflexión del valenciano y podría llegar a

⁶⁹⁰ PRADES (1597), *op. cit.*, pág. 5-8.

ser suficiente para su cometido, es evidente que su defensa quiere ir más allá de entender la imagen a partir de su carácter milagroso y la representación como un acto de voluntad divina.⁶⁹¹

Con base en este principio, Prades decide realizar un análisis histórico de cómo el hombre ha interactuado con las imágenes sagradas y la intervención o papel que ha jugado Dios en esta relación.⁶⁹² Los ejemplos no sólo le sirven como eje expositivo, sino que por medio de ellos busca exponer lo que entiende por imagen sagrada. El arte, según Prades, siempre imita a la naturaleza. Bajo esta definición, toda imagen es esencialmente una representación.⁶⁹³ Al sostener que las imágenes son imitaciones de algo externo a ellas, ataca directamente cualquier acto de superstición idolátrica: una imagen nunca podrá ser lo que representa. Después de elaborar esta tesis, cita algunos ejemplos de cómo los gentiles adoraban las imágenes. Afirma que Salomón en su Libro de la Sabiduría declara que a un padre se le murió su hijo y que para apaciguar su dolor mandó a que le retrataran una imagen suya. No satisfecho con esto y queriendo que fuese reverenciada como cosa santa y viva en el cielo, se hizo maestro de ceremonias y ordenó sacrificios para que las personas adoraran la imagen de su hijo como si fuese una divinidad. Siguiendo esta práctica, los reyes hicieron que estatuas e imágenes suyas fueran adoradas públicamente convirtiendo la idolatría en un pecado de vanidad.⁶⁹⁴ Esta costumbre incitó a los artífices a crear imágenes con materiales preciosos y a buscar siempre un gran parecido con el original. De esta manera los gentiles

⁶⁹¹ Con respecto a la vía del milagro como un hecho que concede a las imágenes sagradas un estatus elevado e incontrovertible, véase el capítulo VII del Libro Tercero, “Declara la grande fuerza que tienen las determinaciones de los Concilios: y cómo Dios por diversas vías milagrosamente ha hecho del todo clara y manifiesta esta doctrina de las imágenes. [...] Tratase de las apariciones de las cruces, de las imágenes siendo heridas vertieron sangre y agua: y de cierta imagen de nuestra Señora a que se vio algún tiempo resplandeciente.”. *Ibid.*, págs. 229-245.

Sin duda es un capítulo que conecta con la religiosidad popular y que, en cierta medida, busca legitimar ciertas prácticas de los fieles en relación con las imágenes sagradas. Resulta interesante leer este tipo de argumentos a la luz del estudio que realiza William A. Christian Jr. en *Religiosidad local en la España de Felipe II*, ya que se puede observar de que manera la religiosidad popular condicionaba la definición de la imagen sagrada y su adoración. CHRISTIAN JR. (1991), *op. cit.*

⁶⁹² A Prades le interesa organizar sus marcos argumentales a partir de recorridos históricos. En el Primer Libro relata la interacción del hombre con las imágenes a partir de los distintos momentos de dicha relación. En el Segundo Libro se centra en la historia de las imágenes a partir de la permisividad divina, es decir, la Encarnación. Por último, en el Tercer Libro realiza un análisis de los diversos concilios que se han dado a lo largo de la historia del catolicismo, en los cuales se ha discutido la legitimidad de las imágenes y se ha combatido la iconoclastia

⁶⁹³ Véase el Capítulo II del Libro Primero: “En el cual se declara que es imagen, aplicando algunos ejemplos”. PRADES (1597), *op. cit.*, págs. 10 y ss.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, pág. 15 y ss.

establecieron una relación errática con las imágenes, pues las entendieron como elementos contenedores de presencialidad:

Pero esta doctrina es del todo falsa, y llena de toda vanidad y engaño, porque no tiene tal influencia el cielo, que sobrepuje a la virtud natural, y a la calidad de los elementos: y naturalmente las cosas fabricadas así, no pueden tener tal virtud que exceda a naturaleza; como es que pueda una estatua hablar, moverse, o adivinar, por lo cual permitió Dios que fuesen tan de veras engañados, y estuviesen tan ajenos de la verdad, que dejando de creer en Dios, y adorarle, adoraron al oro, y a la plata...⁶⁹⁵

Prades concluye, entonces, que la producción de imágenes se basa en un principio de artificio humano y que, por consiguiente, éstas nunca podrán ser consideradas como obra de Dios y, mucho menos, ser objetos adorables.

Siguiendo con su recuento histórico, Prades considera que el caso del pueblo judío se debe entender como una continuidad a estas prácticas. Indica cómo al definir el problema de la idolatría dentro de la cultura hebrea, necesariamente habría que advertir el rol fundamental del único personaje regulador: Dios.⁶⁹⁶ En este sentido, la prohibición antiguo testamentaria es vista como un remedio a la tendencia idolátrica. Son los pecados del pueblo judío los que justifican la intervención divina e invitan a entender las imágenes como elementos peligrosos en tanto engañan y desvían al fiel de lo único que merece ser adorado. Ahora bien, ¿cuál es el punto que el autor quiere dejar en claro con esta evaluación histórica?

En mi opinión hay dos maneras de interpretar el marco argumentativo de Prades. En primer lugar, su posición en contra de la idolatría condena el creer que la imagen de alguien o algo adquiere naturaleza divina al momento de ser adorada. En este sentido, el problema radicaría en la proliferación de dioses, lo cual conduciría a la desviación del único y verdadero Dios; es una desaprobación al politeísmo, mas no un asunto que toca directamente la teología de la imagen. En segundo término, y este sería un tema mucho más complejo de abordar, Prades decide meterse de lleno en el debate filosófico entorno a la representación cuando afirma que uno de los problemas de la imagen y su

⁶⁹⁵ *Ibid.*, pág. 41.

⁶⁹⁶ Véase Capítulo VII, “En que se muestra como Dios prohibió a los Judíos toda manera de imágenes, y la causa de ello: y cómo se las concedió después.” *Ibid.*, págs. 42 y ss.

interacción con el hombre es la calidad o características de su factura. En el esquema diseñado por el tratadista, una imagen resulta peligrosa por dos razones: si tiene un alto parecido a lo que representa y si está ‘bellamente’ compuesta. En principio, el valenciano sería tajante en rechazar cualquier tipo de imagen que imite la naturaleza o pretenda representar a Dios y, por lo tanto, se estaría adaptando a la prohibición antiguo testamentaria.

Resulta obvio afirmar que ésta no puede ser la posición final adoptada por Prades, pues se sabe es un autor que se inscribe dentro del marco católico de iconodulia. Al llegar a este punto, la resolución al dilema se resuelve, siguiendo el análisis histórico, por el dogma de la Encarnación. La disposición divina de tomar forma humana y presentarse a los hombres implica, necesariamente, la posibilidad de ‘ver’ a Dios, eliminando, así, cualquier riesgo de iconoclastia. Ya no sería necesario crear imágenes con fines idolátricos, pues Dios se ha hecho carne, conocemos su figura y podemos adorar su presencia. Esto conllevaría, eventualmente, a que la representación de la naturaleza deje de ser un peligro en términos doctrinales y que, por consiguiente, sea permitido al pueblo cristiano realizar este tipo de imágenes para otros fines:

... porque de nosotros dijo el mismo Dios por el profeta Jeremías: inspiraré mi ley en los corazones de ellos, y escribirla en sus entrañas, y serán ellos pueblo mío, y yo Dios de ellos; de tal manera que de allí adelante ningún hombre enseñará a su prójimo ni a su hermano a conocer a Dios porque todo me conocerán y por esto en tiempo ninguno, ni en algún lugar nos han sido prohibidas las imágenes. Y para mayor averiguación de nuestra doctrina, formamos esta conclusión. Todas las imágenes ajenas de deshonestidad, en todo tiempo y lugar nos han sido permitidas a los cristianos, no para que las adoremos creyendo haber en ellas alguna deidad, como los Gentiles errando dijeron; sino para que usemos de ellas haciendo esta diferencia; que las que no fueran de santos, nos sirvan para que adornemos nuestras casas, y para que en ellas como en los libros leamos las historias de los antepasados.⁶⁹⁷

La permisividad al pueblo cristiano y la anulación del riesgo idolátrico no implica una posición clara frente a la realización y adoración de imágenes sagradas, principalmente a la imagen del Dios hecho carne. Este es un tema que Prades trabajará en todo el Libro Segundo. No obstante, al finalizar el Libro Primero afirma que los fieles pueden realizar imágenes de los santos, la Virgen y Cristo, ya que sus representaciones invitan a

⁶⁹⁷ *Ibid.*, pág. 48

recordarlos y enseñan al pueblo las verdades cristianas que debe conocer.⁶⁹⁸ Esta es una posición acorde con el decreto tridentino y en su formulación estaría adoptando una postura clara y concisa frente al uso de las imágenes sagradas. Sin embargo, en el Libro Segundo desarrolla una defensa a la adoración de la imagen sagrada que remite a la teología escolástica y muestra rasgos medievales del culto.

Después de una larga exposición sobre cómo las imágenes fueron introducidas en el culto cristiano, Prades decide continuar la teoría tomista de la imagen y divide las santas representaciones en tres modos: *dulia*, *hiperdulia* y *latria*.⁶⁹⁹ Como ya explique anteriormente, estas tres categorías implican cierto grado de participación con la divinidad, característica que determina la interacción del fiel frente a ellas. Aceptando que es lícito representar a Cristo, pues Él mismo quiso dejar retratos suyos a los hombres, Prades afirma lo siguiente con respecto al culto de la *latria*:

Convencidos pues ya por las muchas y muy evidentes razones, y autoridades hasta aquí referidas, estamos obligados a creer y confesar, que la santísima cruz, y las otras que representan aquella, son santas, y dadas por tales de Dios y de su Iglesia, para que la adoremos por ellas. Y eso mismo habemos de afirmar acerca de las otras imágenes santas de nuestro Señor Jesús Christo, y de su madre benditísima, y de sus santos. Con esta distinción empero que a la cruz de nuestro Señor, en la cual murió enclavado, por si misma la adoramos como adoramos al mismo Jesús Christo; por cuanto concurrió con el en nuestra redención, y porque también es imagen y figura del Señor que fue enclavado en ella. Y de la propia manera y con la misma adoración adoramos también a las otras cruces, solo porque son figuras e imágenes de aquella, en cuanto tuvo a Jesús Christo enclavado en sí. Y esto postrero diremos también de las otras imágenes del mismo Señor nuestro; es a saber que las debemos adorar en cuanto son imágenes suyas, y nos representan a él, con la misma adoración, a la que los Teólogos llaman *Latria*, que quiere decir y significa la sujeción reverencial y servidumbre que le debemos por el título de la creación de todo el mundo, y de nosotros mismos, hecha de nada; por la cual todo lo tenemos, se lo atribuimos como a suyo, y como cosa recibida de su mano, y significa así mismo la sujeción, reverencia, y servidumbre que le debemos, porque nos redimió de los

⁶⁹⁸ Véase el capítulo VIII, “Que declara cómo por el mismo Dios les han sido concedidas las imágenes a los Christianos y para qué fines.” *Ibid.*, págs. 47-52.

⁶⁹⁹ Véase Capítulo XI del Libro II, “En el cual como en resolución de todo lo dicho se muestra con que término habemos de proceder en la adoración de las santas imágenes, y la diferencia que habemos de hacer de las unas a las otras: que no se ha de creer que participen de divinidad: y de qué manera se han de pintar”. *Ibid.*, págs. 168 y ss. Franco Llopis opina que este es un punto que resulta original en la obra de Prades, pues no se había tratado con hondura en la tratadística postconciliar. Creo que es una apreciación errada, pues, como mostraré más adelante, Paleotti en el capítulo XXXII del Primer Libro del *Discurso* aborda el tema y es muy factible que Prades se haya basado en este apartado. FRANCO LLOPIS (2010), *op. cit.*, pág. 86.

pecados y cautiverio del demonio, no con plata ni oro, sino con su preciosa sangre, muriendo por nosotros, cosa que no solo nos obliga y constriñe de justicia a sufrir trabajos, como el esclavo marcado por su amo; pero aun falta morir por él.⁷⁰⁰

Leyendo este apartado se puede observar de qué manera Prades adopta la teología de la imagen diseñada por Santo Tomás. Las imágenes de Cristo y de la Cruz deben ser adoradas de la misma manera que se adora a la propia divinidad, no porque haya existido un contacto directo del material con el cuerpo de Cristo (caso de las ‘archeroipoton’ o la reliquia de la Cruz) sino porque la representación implica un vínculo con el prototipo. El tratadista le está otorgando un valor supremo a las imágenes que representan a Cristo, pues le exige al fiel que tenga para con ellas un grado de culto igual al que merece Dios.⁷⁰¹ Este consentimiento de *presencia* en la imagen, basado en una teoría de la concatenación, no deja de ser sumamente confuso para el fiel que busca acercarse a la imagen sagrada, ya que la acción de *latría* implica un admitir la representación como la propia divinidad.⁷⁰² Si bien es cierto que Prades se cuida en los términos y relativiza su posición al usar expresiones como “las debemos adorar en cuanto son imágenes suyas, y nos representan a él” o “sólo porque son figuras e imágenes de aquella”, en última instancia el valenciano está consintiendo que el fiel adore con culto de *latría* las imágenes que representan a Cristo.⁷⁰³

⁷⁰⁰ *Ibid.*, págs. 169-170.

⁷⁰¹ Según Borja Franco Llopis este uso de la *latría* en el tratado de Prades responde a la situación valenciana con respecto a los moriscos. Habría una necesidad por legitimar la cruz como herramienta central de evangelización y de ahí el interés por elevar su estatus a un grado máximo. “Es hecho es fundamental, porque explica el porqué de las críticas musulmanas ante el culto a este elemento. [...] Prades justifica las razones de este culto, porque es importante en contra de lo que protestantes y musulmanes opinaban. De hecho, pone como ejemplo el hecho de que San Pablo cada vez que fundaba una Iglesia era el primer elemento que cuidaba en situar en ella; para conitnuar realizando un recorrido, como el que hiciera el propio Bleda en su libro *Quatrocientos milagros* sobre todos los hechos victoriosos que se consiguieron gracias a la intervención de la cruz.” FRANCO LLOPIS (2009), *op. cit.*, pág. 141.

⁷⁰² Freedberg afirma lo siguiente con respecto a la teología de la imagen de Santo Tomás, palabras que se pueden aplicar perfectamente al planteamiento de Prades: “Aunque quizá el teólogo sólo pretenda asegurarse de que la adoración en forma de *latría* se reserve a Dios, y de que la veneración en forma de *dulia* se extienda a las imágenes que representan a Dios o a sus enviados, y aunque base toda su teoría de las imágenes en este aspecto, ¿acaso no nos hallamos de nuevo ante un caso en que los teólogos insisten en una cosa – la separación entre imagen y prototipo –, pero con frecuencia se produce la contraria? ¿Acaso la eficacia de las imágenes no depende *ante todo* de la posibilidad de fusión? Y de ser así, cabe suponer que los teólogos empezarán de nuevo a hablar de las masas sencillas e iletradas. Estas personas son las que, a la postre, creen en el aspecto milagroso del culto a las imágenes, que casi siempre se basa, si no en la fusión, en una especie de contagio sagrado que a su vez encierra la duplicación de los poderes del cuerpo original. El objeto milagroso actúa como si el cuerpo original estuviera presente, pero la dificultad estriba en captar desde un punto de vista cognoscitivo ese ‘como si’. Una vez más recae en nosotros la tarea última de asimilar el proceso de fusión.” FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 448.

⁷⁰³ Este sería uno de los puntos fundamentales en el que gira todo el problema de la complejidad al momento de determinar la adoración de la imagen sagrada. Desde la voz del protestantismo iconoclasta, la mayor crítica al uso que la Iglesia Católica le daba a las imágenes radicó en ese no poder

En mi opinión, la teología escolástica que decide seguir Prades se distancia del objetivo tridentino de eliminar la superstición y el mal uso de las imágenes sagradas. Precisamente, el decreto conciliar trata de no caer en la disquisición teológica para, en términos prácticos, alejar al fiel de la idolatría.⁷⁰⁴ Resulta lógico admitir que Prades acepta que las imágenes de Cristo adquieren poderes de presencia y que los fieles, en consecuencia, interactúen con éstas como si fuesen el propio Dios. Se puede afirmar, entonces, que para el tratadista las imágenes sagradas no sólo representan a Jesús, la Virgen y los santos, sino que también son contenedores de presencialidad divina. Siguiendo con una idea que he venido esbozando a lo largo del trabajo, creo que los productores de conocimiento en la sociedad española de la época, escritores o artistas, no pueden ir en contracorriente de la religiosidad popular, religiosidad que en esencia no comulga con los principios tridentinos. Tanto los tratados de pintura, como la literatura devocional y la oratoria sagrada, son ejemplos perfectos de la manera cómo la cultura popular termina por permear las capas del sistema religioso.

Durante el siglo XVII se escribieron en España tres tratados muy similares a la *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes* que han sido poco estudiados. El primero fue publicado en 1622 y se titula *Antigüedad veneración y fruto de las sagradas Imágenes, y Reliquias*.⁷⁰⁵ Fue escrito por el jesuita Martín de Roa y su propósito es: “ver la antigüedad del uso de las imágenes en la Iglesia: el cómo, cuándo y por qué se inventaron, sus provechos, la adoración que se les debe: los beneficios que

suprimir el carácter sobrenatural con el que los fieles las adoraban, aspecto que en gran medida nacía del concepto de *latría* y lo difícil que resultaba para el pueblo entender su sentido teológico. Dentro del contexto hispánico el caso de Cipriano de Valera (1532-1602) resulta sintomático. Este autor protestante y seguidor de la teología de Calvino fue muy crítico con el sistema de iconodulia católica y, sobre todo, con el caso español. Véase: VALERA DE C. “A todos los fieles de la nación española.” En CALVINO, J. *Instrucción de la religión Cristiana*. Rijswijk: Fundación editorial de literatura reformada, 1968. Algunas referencias sobre la figura de Cipriano de Valera en relación con la obra de Prades: FRANCO LLOPIS (2009), *op. cit.*, págs. 64-65, 140, 278. Para un estudio más extenso de su : HAUBEN, P. *Three Spanish Heretics and the Reformation: Antonio del Corro, Cassiodoro de Reina, Cipriano de Valera*. Genève: Droz, 1967.

⁷⁰⁴ Así se expone en el decreto conciliar: “Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos...”

⁷⁰⁵ ROA, M. de. *Antigvedad veneracion i fruto de las sagradas Images, i Reliquia. Historia y ejemplos a este propósito*. Sevilla: Imprenta de Gabriel Ramos Bejarano, 1623.

por este medio ha hecho y siempre hace Dios a los Católicos.”⁷⁰⁶. Con un enfoque muy similar, Juan Acuña de Adarve, doctor y prior de Villanueva de Andújar, publicó en 1637 *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor*.⁷⁰⁷ En palabras del autor, el tratado busca “impugnar las calumnias, y errores del hereje Calvino y de sus secuaces, que han pretendido calumniar de falsas las efigies de Christo Nuestro Señor non manufactas.”⁷⁰⁸. El otro tratado al que hago referencia se publicó en 1669 y se titula: *Veneración de las santas imágenes. Origen y Milagros de la de San Ignacio de Munebrega*.⁷⁰⁹ Su autor, Alonso Andrade, miembro de la Compañía de Jesús, tenía como objetivo al escribir la obra confirmar y explicar las enseñanzas del decreto tridentino sobre el uso y veneración de las imágenes sagradas.

Los tres autores conocieron la obra de Prades, Acuña de Adarve la cita y las referencias implícitas en el tratado de Andrade y Roa son claras.⁷¹⁰ Básicamente sus planteamientos y desarrollo argumental no se desvían del diseñado por el valenciano. Por medio de ejemplos históricos y contemporáneos, buscan demostrar teológicamente la licencia divina a la adoración de imágenes y cuál es el culto adecuado que el fiel debe tener frente a éstas. Sin tratar de desviarse tajantemente de los postulados tridentinos, terminan por adoptar un enfoque que remite a la teología tomista y a la justificación por el milagro. Así lo expone Andrade:

Y en cuanto a la gloria, y honra que da a Dios, y a sus Santos, oiga a San Juan Damasceno, el cual en la oración I de la *Adoración de las imágenes*, trata largamente este punto, y entre otras cosas dice, que no puede en esta peregrinación hacerle servicio que sobrepuje a éste, porque como en las Imágenes veneramos a las personas que representan, en las de Dios le confesamos por Dios, y le adoramos como a tal, con la mayor adoración que podemos, reservada para sola su Divina Majestad; y por esta causa enseñan los teólogos, que a solo Dios, y a Christo, en el Santísimo Sacramento, adonde verdaderamente está, y a sus imágenes, en que entra su Cruz, que es Imagen de Cristo crucificado, se puede dar adoración de latría, reservada para sólo él, y

⁷⁰⁶ *Ibid.*, pág. sin numeración.

⁷⁰⁷ ACUÑA DE ADARVE, J. de. *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mundo y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa iglesia de Iden es vna del duplicado ò triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Veronica...* Villanueva de Andújar: Imprenta de Juan Furgolla de la Cuesta, 1637.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pág. prólogo.

⁷⁰⁹ ANDRADE (1669), *op. cit.*

⁷¹⁰ ACUÑA DE ADARVE (1637), *op. cit.*, fol. 208.

a los Santos con otra adoración menor, como a criaturas suyas, aunque a la Santísima Virgen con otra particular, y mayor que a los demás...⁷¹¹

Y con respecto al milagro como argumento de justificación:

También comunica Dios esta gracia de hacer milagros a unas imágenes más que a otras por algunas circunstancias particulares que intervienen en ellas, y la primera es cuando padecen ultrajes y afrentas, y algún linaje de martirio, aunque no lo es en las imágenes insensibles, pero como el deshonor con que las tratan, pasa a los Santos que representan, parece que por desagruarlas Dios se las han pasado, les da aquella honra particular de que hagan milagros y tengan mayor veneración que las demás, que no padecieron aquellos ultrajes, verifican doce hasta en las imágenes, lo que enseña San Pablo, que al paso que padeciéremos con Christo, y por Christo, seremos honrados con Christo; y si fuéremos sus compañeros en la Pasión, lo seremos en la coronación, de que tenemos manifiesto ejemplo en la Imagen de Christo, que crucificaron los judíos, y Dios la honró por el mismo caso, haciéndola milagrosísima y celeberrima en el mundo...⁷¹²

Al igual que ocurre en el tratado de Prades, el jesuita otorga a las imágenes un principio de presencialidad divina que condiciona la interacción del fiel frente a éstas. Se puede observar de qué manera el decreto tridentino se interpretó bajo un prisma que más que regular pretendió acreditar el poder de las imágenes sagradas y, en consecuencia, su adoración. Estos tres ejemplos evidencian que durante la primera mitad del siglo XVII, la posición frente a la imagen sagrada siguió unas líneas similares a las que se habían trazado en el siglo XVI.

Resultaría errado afirmar que la posición de Prades es un reflejo de la totalidad de la tratadística española sin antes comprobar si sus ideas se repiten en autores que no hacen parte directa de la Iglesia. Es importante mencionar que en la época postridentina la reflexión sobre la naturaleza de la imagen sagrada y su buen uso se realizó, principalmente, desde dos vertientes. Por un lado, se encuentran los agentes de la Iglesia, teólogos que en mayor o menor medida estaban involucrados dentro de la institucionalidad escolástica, como lo son Paleotti, Molanus y el mismo Prades; por el otro lado, están los pintores que gracias a una buena formación intelectual tuvieron la capacidad de teorizar sobre su quehacer, se podría incluir en este grupo a autores como

⁷¹¹ ANDRADE (1669), *op. cit.*, fols. 69-70.

⁷¹² *Ibid.* fol. 61.

Pacheco o Carducho.⁷¹³ Se debe partir sobre la base que la naturaleza de sus tratados es disímil, ya que los primeros son tratados sobre imágenes y los segundos sobre Pintura. Sin embargo, lo cierto es que algunos tratados sobre Pintura estuvieron altamente intervenidos por los proyectos ideológicos de ramas del poder religioso y, por consiguiente, entraron en la disquisición teológica sobre la justificación de la imagen sagrada y su adoración. En el caso de Pacheco, por ejemplo, es bien sabido que sus ideas estaban completamente permeadas por la influencia de pensadores jesuitas que vivían en Sevilla, entre estos el ya citado Martín de Roa, y que moldearon su obra pictórica y escrita.⁷¹⁴ Es conveniente tener en cuenta, entonces, que detrás de cada autor

⁷¹³ Dentro de este grupo de autores, otro tratadista que merece ser mencionado es fray Juan Andrés Ricci de Guevara. Su figura resulta importante, pues además de ser un pintor, Ricci era un teólogo que supo compaginar de manera acertada las disquisiciones teológicas con los fundamentos pictóricos. En su tratado, *La pintura sabia*, no sólo defiende el uso de las imágenes como herramientas para conocer a la Divinidad, sino que reconoce el carácter sobrenatural de la imagen como algo intrínseco a éstas. David García López, uno de los investigadores que mejor ha estudiado la obra de Ricci, afirma: “Fray Juan Andrés comparte otro de los temas más defendidos por la Contrarreforma católica, y que continuamente sirvió a los tratadistas artísticos para reivindicar el arte de la pintura: la importancia del aprendizaje sensorial y en particular de la vista. [...] Por la misma razón, la vista también es un elemento sobresaliente para las relaciones con la divinidad. Dios puede hacerse presente a través de la visión trascendental. Pero, a la vez, puede generar equivocaciones doctrinales, por lo que Ricci pide desconfiar de los sueños, en los que se manifiestan los ‘sentidos internos’, y distinguir fehacientemente entre ‘apariciones imaginaria’ y ‘visiones verdaderas’. Estas discriminaciones, naturalmente, no mellan la confianza de fray Juan sobre la importancia y validez de las imágenes, pues en causa común con los teóricos católicos, ataca con rotundidad la iconoclastia: ‘confundase los herejes que no adoran a Dios en las imágenes’. Carducho había recogido de Paleotti la inspiración demoníaca que suponía el rechazo de las imágenes por parte de herejes y mahometanos. Pero la importancia de la imagen religiosa no se contempla tan sólo como sistema de propagación de las verdades de la fe, sino como representación que, por si misma, puede generar una acción milagrosa. Ricci comentaba el prodigio que había contemplado por mediación de la milagrosa imagen de la Virgen del Buen Suceso de Madrid.” GARCÍA LÓPEZ, David. *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, págs. 226-227.

Para la obra de Ricci, véase: RICCI DE GUEVARA, J.A. *La pintura sabia*. Reproducción facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Galdiano de Madrid. Toledo: Antonia Pareja Editora, 2002.

Otra obra del fraile en la que se conjugan los conocimientos teológicos y el quehacer artístico es el *De Hieroglyphico*. Felipe Pereda ha estudiado el tratado y plantea una serie de ideas relevantes dentro del desarrollo del presente trabajo. Según este investigador: “... el proyecto de síntesis teológica construido por fray Juan Ricci pretendía, resumidamente, unir ambos extremos del pensamiento teológico: el ‘especulativo’ – encaminado a comprender a un Dios inteligible- con el ‘contemplativo’, que persigue la experiencia del encuentro con Él, como si se tratara de dos caminos complementarios. El punto de convergencia se encuentra en la ‘imagen’, el lugar teológico desde el que superar la imposibilidad ontológica de la representación de Dios, lo que Louis Martin ha llamado, en referencia a la revelación del Padre en la imagen de su Hijo, una ‘topología mística’.” Resulta claro que el proyecto de Ricci es fruto de la teología de la imagen que desarrollaron los escritores ascéticos-místicos y que, por ende, a la hora de estudiar la pintura del siglo XVII no podemos desvincular su configuración del bagaje teórico presente en la teología mística de la primera mitad del siglo XVI y del pensamiento escolástico medieval. PEREDA, F. “Pictura est Lingua Angelorum: Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte.” En RICCI DE GUEVARA (2002), *op. cit.*, pág. 28.

⁷¹⁴ Bonaventura Bassegoda i Hugas ha señalado cómo por medio de don Gaspar Zamora, Pacheco conoció e intimó con dos teólogos jesuitas muy importantes dentro del marco religioso y cultural sevillano de la época: Luis de Alcázar y Juan de Pineda. Para más detalles de la relación, véase:

existió una fuerza común que determinó el pensamiento en materia de ortodoxia religiosa con respecto a la imagen.

El *Arte de la pintura* de Pacheco, obra que se terminó de escribir en 1638 y fue publicada en 1649, sirve como ejemplo para mostrar en qué modo un artista se aproxima a la disquisición teológica sobre la adoración de imágenes sagradas. Al igual que ocurre con los otros tratadistas estudiados, el pintor sevillano se basa en la obra del Cardenal Paleotti para escribir estos apartados. Son los capítulos IX, X y XI del Libro primero en donde expone el tema de la justificación de las imágenes sagradas.⁷¹⁵ Como pintor, Pacheco pone un énfasis especial en demostrar la nobleza de la pintura y defender su uso dentro del marco cultural. El discurso teológico, en este sentido, es una herramienta que utiliza para enaltecer su labor y manifestar la legitimidad de las imágenes:

Y pasando adelante con Paleoto, demás de las dos noblezas políticas (que se han referido) resta la cristiana, tanto más ilustre y sublime, cuanto la ley evangélica vence en perfección a cuantas ha habido jamás. La cual nobleza digo que viene justamente a la arte de la pintura. Pero no me muevo a decir esto por ser inventada de Dios (como se tocó arriba), porque se seguiría de aquí, que todas las cosas del mundo sean indiferentemente nobles, como procedidas de un mismo autor. [...] Y se podrá decir con verdad, que mucho más ilustre y altamente puede hoy un pintor cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la antigüedad. Mas, porque esta nobleza puede ser común a todas las artes, juntaremos otra propia de ésta, la cual se descubre manifiestamente del formar y representar ante los ojos personas dignas de merecimientos, que por su ejemplar vida, llena de toda virtud, han sido agradables a Dios. Lo cual viene maravillosamente a ilustrar la fatiga y la industria desta profesión y todo el cuerpo de la obra. No pudiendo el ingenio humano ocuparse en cosa más honrada ni más digna que levantar (después de Dios) a los que son participantes de la divina excelencia. A que se llega a otra principal razón, sacada del fin altísimo que se pretende con las cristianas pinturas; porque siendo todas las acciones propias de aquella virtud, a cuyo fin son ordenadas, y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que unir los hombres con Dios, que es el fin de la caridad, manifiestamente se sigue que el ejercicio de formar imágenes se reducirá a la misma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima. Y si llegase a la vana curiosidad a pensar que teniendo los cristianos verdadera luz de fe y conociendo cuan inferiores son las cosas artificiales a las verdaderas no debían baxarse a ellas,

BASSEGODA I HUGAS, B. "Introducción." En PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001, págs. 24-29.

⁷¹⁵ Gran parte del capítulo X es una traducción literal de los capítulos VI, VII, XII, XVII y XVIII del Primer libro del *Discorso* de Paleotti.

mas levantarse a la contemplación del soberano artífice: respondo, que nuestra fragilidad, ordinariamente, no sufre que podamos subir a considerar las cosas altas sin el fundamento destas inferiores. Y esta arte es como medio e instrumento para volar más alto, y en esto consiste principalmente su dignidad; así como alguna virtud mediana, comparada a otra mayo.

716

Según el razonamiento de Pacheco, la nobleza de su arte se sustenta en un principio de carácter religioso. La validez de la pintura radica en el hecho de representar personas dignas y virtuosas, aspecto que eleva el espíritu de los fieles hacia Dios. Esta idea, presente en Loyola y Santa Teresa, conlleva a un tema de suma importancia y que trataré en el siguiente apartado: el receptor. La obra de arte, en este caso las pinturas, son un puente que une al espectador con una realidad trascendente a la que se llega por medio de un objeto material y artificial.

En su interés por remarcar la materia representada como el fundamento sobre el cual se evidencia la trascendencia de la pintura, Pacheco entra a considerar los grados de importancia que tienen ciertas imágenes. Si bien todas las representaciones sagradas llevan al espectador a un contacto con la divinidad, es claro que existe una escala de valores dentro de los temas a representar que determinaría la eficacia de la imagen en su función cultural. De esta manera, el tratadista sevillano también adopta la división *dulia*, *hiperdulia* y *latría* como el mejor modo para formular los grados de relevancia de las imágenes sagradas.

La primera, llamada Latría, débese sólo a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, a sus divinas imágenes y al Santísimo Sacramento del altar. Porque no siendo otra cosa adorar que exhibir la debida reverencia a alguna cosa por su gran excelencia, y pudiéndose considerar o de perfección absoluta recogida en sí misma, independiente de otro, o de perfección participada y dividida, que es muy inferior a la primera. Muestra el nombre de Latría propiamente al culto que se debe a la excelencia de perfección absoluta, la cual se halla sólo en el primer principio de todas las criaturas, que es el grande Dios, autor, hacedor y gobernador del universo. Esta misma adoración se debe también a la más pequeña parte del madero de la Santísima Cruz en que nuestro Salvador murió, aunque no tenga forma de ella, por cuanto concurrió con él en la obra de nuestra redención, y por el contacto de su santísimo cuerpo y sangre preciosa; y si tiene figura de cruz, porque representa al mismo Señor clavado en ella. Y de la misma manera, por esta tercera razón, debemos la misma reverencia y adoración Latría a todas las demás cruces,

⁷¹⁶ PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 238-239.

de cualquier materia que sean, porque son figuras, no sólo de la en que el Señor fue puesto, pero de su misma persona divina.⁷¹⁷

Al leer su explicación de *latría* se puede ver que no hay ninguna diferencia de fondo con el tratado de Prades. Pacheco justifica que las imágenes que representan a Cristo o la cruz deben ser adoradas con el máximo grado de adoración. Las consecuencias de esta posición son idénticas a las ya expuestas en el caso del tratadista valenciano y, por ende, no me detengo en su análisis. Baste con confirmar que ambos tratados buscan un objetivo común y llegan a conclusiones similares con respecto a la adoración de las imágenes sagradas.

A lo largo de este apartado he mencionado la enorme influencia del *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* del cardenal Paleotti en la tratadística española. Por este motivo creo que es necesario, antes de concluir el apartado, hacer una breve referencia a la manera cómo el tratadista italiano aborda la cuestión.⁷¹⁸ En el capítulo XXXI del Libro Primero, “Della differenza tra christiani e gentili, nello adorare le Imagini”, Paleotti presenta con suma claridad cómo se deben adorar las imágenes:

Un'altra dubitazione maggiore vien mossa contro le nostre imagini, che in questo modo dicono non esser noi differenti da' gentili, che adoravano anch'essi l'opere delle mani loro. Ma noi rispondiamo che la adorazione si può essercitare da noi in tre modi: l'uno, credendo che la cosa adorata sia divina o assolutamente o per partecipazione, come di sopra; l'altro, credendo che essa contenga cosa divina; il terzo, credendo che essa almeno rappresenti cosa divina. Nel primo, non crediamo noi che alcuna imagine sia cosa divina, o per sé o per partecipazione, essendo la imagine ordinariamente cosa artificata, fatta per rappresentarne un'altra vera; eccetto se non avesse acquistata qualche santità in alcuno delli modi da noi narrati altre volte, i quali però non appartengono alla sostanza loro, essendo materiale. Nel secondo, teniamo noi che 'l tabernacolo del sacramento non sia già Dio, ma che vi sia riposto Dio; e parimente i reliquiarii, dove sono reliquie di santi certe et approvate, contengono anch'essi cose divine per partecipazione. Nel terzo, diciamo che la imagine figurata del Padre o Figliuolo o Spirito Santo non sia già Dio, né abbia in sé Dio, ma rappresenti Dio, sé come anco le imagini della gloriosa Vergine e dei santi del cielo rappresentano i loro autori. É vero però che tra queste é differenza nel modo di rappresentare, perché quella dello Spirito Santo non figura Dio immediatamente o propriamente, ma secondo quelle forme nelle quali piacque a lui di manifestarsi a noi; ma

⁷¹⁷ *Ibid.*, pág. 263.

⁷¹⁸ Para un estudio completo sobre la obra de Paleotti, véase: PRODI, P. “Ricerche sulla teorica delle arti figurativi nella Riforma Cattolica.” En *Archivio italiano per la Storia della Pietà. Vol. IV*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, págs. 123-212.

queste de' santi esprimono ciascuno di essi vivamente e realmente, come sono già stati. Et a questo modo di venerazione, che si chiama con parola greca "tipico", cioè figurativo, si riporta tutto il culto delle nostre imagini, venerandole noi non per si stesse, ma per quello che rappresentano, di qualunque materia elle siano formate, poichè la nobiltà loro non si considera quanto alla materia di che sono fatte, ma quanto a quello che rappresentano; la quale hanno chiamata nobiltà di significazione. [...]Dalle quonali ragioni et autoriti chiaramente si scuopre quanto noi in ciò siamo differenti dai gentili, de' quali alcuni adoravano i simulacri credendo che fossero veri dei, altri gli adoravano credendo che almeno contenessero in se Dio, et altri in altre maniere; ma noi nelle nostre imagini nessuna di queste cose crediamo, ma solo abbiamo in concetto che elle ci rappresentino l'oggetto della adorazione nostra, si come di sopra si è mostrato.⁷¹⁹

Este fragmento encierra de modo completo y conciso lo que sería la teoría de la representación trazada en el decreto tridentino. A diferencias de los tratadistas españoles, Paleotti no pretende, en principio, otorgar a las imágenes un grado de adoración igual al de la divinidad sino, por el contrario, busca marcar diferencias entre tres formas de adorar: por esencia o participación, por contenido y por representación. Bajo este esquema tripartito, las imágenes nunca se pueden equiparar a la divinidad, ya que su naturaleza es divergente. En este sentido, Paleotti estaría construyendo un cuerpo teórico más acorde al postulado conciliar: las imágenes se deben adorar, pues al hacerlo se honra la memoria de aquello que representan y no porque se piense son lo que representan.

No obstante, en el capítulo siguiente, "Se il medesimo culto si deve ad una sacra imagine, che si conviene al suo prototipo o imaginato; ese uno atto solo, o come"⁷²⁰, la claridad en que expuso la diferencia entre prototipo e imagen se difumina, pues acepta que la imagen sea adorada de manera proporcional a aquello que representa.

Nel terzo modo prendiamo noi esse imagini non come semplici figure, ma sotto questo atto di rappresentare; il che vuol dire che, riguardando noi con gli occhi corporali nella imagine, la mente si fissa nella cosa rappresentata e contenuta in essa per modo di rappresentazione, e di qui nasce che quell'onore che si conviene alla cosa rappresentata si potrà ancora misteriosamente tribuire alla imagine, secondo i gradi di latria, iperdulia e dulia, di sopra da noi dichiarati. Né saranno questi due atti diversi, che mirino due termini distinti, ma é un istesso atto, portato in un medesimo oggetto, ancorché sotto modo diverso tra la imagine e

⁷¹⁹ PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fols. 92-94.

⁷²⁰ PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fols. 95-96.

l'imaginato; perciocché, per essemplio, quando si adora Cristo senza imagine, l'adoriamo secondo il suo proprio modo di essere, quando l'adoriamo nella imagine, l'adoriamo nell'essere rappresentativo et imaginato, sì come, quando si contempla un uomo o una pietra, veramente contempliamo la natura dell'uomo o della pietra, non che esso uomo o essa pietra siano realmente nel nostro intelletto secondo il loro essere reale, ma rappresentativa e figurativamente; in modo che sì come l'uomo e la pietra non sono perciò nel suo essere diversi da quello che sono nello intelletto compresi, né possiamo dire che siano due uomini o due pietre, ma un uomo solo et una pietra sola; così, quando si adora la imagine di Cristo, si adora veramente Cristo, e Cristo è nella imagine non secondo l'essere reale, ma secondo l'essere figurativo o rappresentativo. Talchè la differenza non é dalla parte di Cristo, che sempre é il medesimo, ma dal modo dell'essere perciocché il medesimo Cristo é nella imagine et è in sé, ma l'essere é diverso, perché in sé ha l'essere reale, e nella imagine ha l'essere rappresentato. [...] Nello adorare dunque le sacre imagini di Cristo, della Vergine e de' santi, adoriamo Cristo, la Vergine et i santi rappresentati nelle imagini ; e quando ci inginocchiavamo davanti le loro imagini, quanto ci inginocchiavamo davanti essi, misurando questo atto interamente dal prototipo; sí come et onoriamo i legati et ambasciatori in quanto rappresentano i loro precipi, e che la persona dei signori a un certo modo si truova nella persona dei loro nunzii. Onde concludiamo che il culto che si deve all'imaginato, proporzionatamente debbiamo darlo ad esse imagini.⁷²¹

Si bien mantiene la división entre dos naturalezas distintas, la imagen y el prototipo, lo cierto es que asevera no debe haber diferencia entre la relación que el fiel establece con la imagen y la que crea con la divinidad. Al igual que ocurre con los tratados españoles, hay una ambigüedad en la argumentación que conlleva a una confusión en el fiel. La distancia inicial marcada entre *ser* y *representación*, termina por suprimirse al aceptar un mismo grado de adoración.⁷²² Esto hace que el fiel contemple la imagen como contenedora de divinidad y, por qué no, como el propio ser representado.

⁷²¹ *Ibid.*, fol. 95

⁷²² En el ya citado artículo, "Ombres et tableaux. Cultures de la représentation dans l'Espagne de la Réforme catholique", Felipe Pereda analiza estos capítulos del tratado de Pacheco a la luz de la traducción que hace del *Discorso...* de Paleotti. Según Pereda, en sevillano deliberadamente decide realizar un cambio en la transcripción que cambiaría radicalmente el sentido de la obra de Paleotti. El investigador español afirma: "Pacheco renchérit là où Paleotti séparait le culte de l'objet de celui de ses représentations: ainsi dans la révérence (Hyperdulie) qu'il réclamait pour la Vierge, Pacheco ajoute 'et à son image' En conséquence, l'édition espagnole de Paleotti défigure complètement ses propos ; Pacheco – qui s'enorgueillit dans l'introduction de son traité de la confiance dont le Saint-Office avait fait preuve envers lui en le nommant 'familier', reconstruit une seule théorie de la représentation là où son modèle (Paleotti) avait enté de maintenir deux domaines séparés." PEREDA (2009), *op. cit.*, pág. 9. Este gesto de Pacheco sería suficiente argumento para demostrar un distanciamiento deliberativo con respecto a Paleotti. Es una posición en la que no estoy de acuerdo con Pereda, pues el autor está ignorando algunos pasajes fundamentales del capítulo XXXII del *Discorso...* en donde el cardenal boloñés plantea que el culto que se le da a lo 'imaginado' (prototipo), se le debe dar proporcionalmente a su imagen. De esta manera, no habría una ruptura en el sentido de Paleotti. Si bien estoy de acuerdo con Pereda cuando

Al interpretar estos tratados teniendo en cuenta la teología de la imagen que quieren exponer, surgen una serie de planteamientos con respecto al culto y la recepción de la imagen que vale la pena rescatar. En primer lugar, se puede notar que en el afán por comprender y extender el postulado tridentino, muchos de estos autores caen en una disquisición poco práctica en donde es difícil encontrar posiciones totalmente claras. En segundo término, y relacionado con lo anterior, la ambigüedad se puede interpretar como una permeabilidad de la religiosidad popular dentro de los tratados; en otras palabras, hay una necesidad por legitimar las prácticas religiosas con respecto al culto de las imágenes que, por lo menos en el caso hispánico, se distancian del postulado tridentino y cuya configuración se remite a prácticas medievales de difícil erradicación.

3.3.2. Pacheco y Carducho: El concepto del *decoro* en los tratados de pintura y su relación con la teoría de la respuesta.

El empleo del *decoro* es uno de los puntos de mayor complejidad de la tratadística postridentina.⁷²³ En el apartado anterior intenté demostrar que la justificación de la adoración a las imágenes sagradas no respondió a una idea de cambio sino de continuidad. Al elaborar una teoría de la representación sagrada en términos teológicos, los tratadistas no pretendieron impulsar un movimiento de reforma sino argumentar unas formas de culto muy arraigadas en el pueblo. Contrario a esta situación, en el acercamiento que hicieron del *decoro* como norma preceptiva, se distanciaron de la forma en que tratadistas de épocas anteriores habían precisado el concepto, generando

afirma que existen unas diferencias con respecto al territorio español y al italiano que marcan la particularidad del contexto y que merecen ser señaladas, creo que en este caso no se puede forzar su lectura, pues Paleotti concluye, al igual que Prades y Pacheco, que el culto de *latría* también se debe a las imágenes de Cristo.

⁷²³ Al respecto, Martínez-Burgos afirma: “El concepto de belleza junto con el de propiedad, entendido como necesidad de rigor histórico y deseo de claridad, tanto en las figuras, en sus atributos y apariencia, como el medio ilusorio y perspectivo en el que se desenvuelven, actúan a modo de cualidades que repercuten y definen el discurso narrativo y formal, incluso estético del arte sacro. [...] A todas estas cualidades se les añadirá el difícil y polémico concepto del *decoro*, esgrimido tanto por los moralistas como por los teóricos y los propios artistas. Pero en este aspecto, como en mucho otros, el siglo XVI español actúa de mero filtro para todas las alternativas y problemas que se van sucediendo sin llegar a fijar un modelo concreto.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 207.

una ruptura con la tradición que tuvo incidencias en la producción artística de finales del siglo XVI y todo el XVII. En este sentido, la definición que los tratadistas de la Contrarreforma hicieron del *decoro* tuvo como objetivo la configuración de un sistema de censura que controlara la producción y consumo artístico.⁷²⁴ Fue, entonces, un mecanismo de intervención directa en la composición de imágenes sagradas que actuó, en mayor o menor medida, en el devenir del arte religioso en occidente.⁷²⁵ No obstante, más que exponer el uso que hicieron los tratadistas españoles de este precepto, aspecto que ha sido largamente abordado por varios especialistas⁷²⁶, me interesa determinar la relación que existió entre el *decoro* de la tratadística española y la preocupación por condicionar la manera cómo el fiel miraba la obra de arte. En otras palabras, considero que el *decoro* como categoría reguladora va más allá de ser un simple mecanismo de control hacia los pintores y clientes, su rigurosa consideración e implantación busca, entre otras cosas, exponer una teoría sobre la respuesta que explica el por qué se debe pintar de cierta forma. Esta aproximación no sólo concadena la definición del precepto

⁷²⁴ Es importante mencionar que, en el caso español, el *decoro* no se desarrolló exclusivamente en el campo de la tratadística. Instituciones de regulación doctrinal, más eficaces en términos de pragmática, no fueron ajenas en adoptar una posición frente al control de imágenes y, por consiguiente, el *decoro* como sustento teórico les fue útil. La Inquisición y los Concilios provinciales son, tal vez, los dos ejemplos más claros.

⁷²⁵ Uno de los puntos en el que los especialistas han hecho mayor hincapié, es en cómo el decreto tridentino pudo llegar a impulsar una pintura de corte 'naturalista' que se distanciaba del manierismo imperante. Esta idea que fue promovida por Werner Weisbach, se alejó de la teoría de Nikolaus Pevsner quien relacionaba la Contrarreforma con la pintura manierista. En su estudio sobre la Academia de Sevilla, Jesús Rubio Lapaz analiza en qué medida estos movimientos pictóricos se asentaron en dicha ciudad y cómo los humanistas, sobre todo Pablo de Céspedes, adoptaron una posición frente a la creación artística. "De este contexto nacerá la posterior pintura realista, cuyo mejor exponente es el naturalismo de Caravaggio. Esta característica de sus obras participa del aspecto de veracidad que domina esta nueva estética contrarreformista, en la que la cotidianidad e inmediatez mueve el espíritu del receptor a lo metafísico, a través de la contemplación de lo real o verdadero. Pablo de Céspedes formado en Roma beberá de toda esta escuela naturalista anti-normativa." Cómo he tratado de demostrar, considero que en el caso español la pintura devocional posttridentina no se debe explicar sólo a la luz del Concilio y las ideas originadas en éste, pues hubo factores más determinantes en su configuración como lo fue la literatura espiritual de la primera mitad del siglo XVI. RUBIO LAPAZ, J. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1993, pág. 188.

⁷²⁶ De los muchos autores que han trabajado el tema del *decoro* en la tratadística postconciliar, rescato las obras de tres autores que centran la atención en el caso español: CAÑEDO-ARGÜELLES, C. "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII." En *Revista de Ideas Estéticas*, nº 127, 1974, págs. 35-54. --- (1982), *op. cit.*, págs. 63-124. MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 19-20 y 207-27. --- "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística." En *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1998, págs. 91-102. ROE, J. "Truthful representation and the limits of artistic licence: a study of the discordance between Pacheco and Carducho's theory and practice of decorum". En *Actas Seminario Internacional: Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. En Pensa, ---. "The Erudition and Polemic of Decorum." En *Pacheco, Carducho and Velázquez: A Study in the Varietas of Baroque Painting*. Libro inédito. Para un recorrido historiográfico de los estudios sobre decoro, véase: GASTON, R. "How words control images: The rhetoric of decorum in Counter-Reformation Italy" En HALL, M. B, y COOPER, T. E. (dirs.). *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, págs. 74-90.

con la justificación sobre la adoración, sino que ayuda a crear puentes entre las demás fuentes estudiadas y la pintura devocional del siglo XVII.

Como ya he anotado reiteradamente, Erasmo de Rotterdam fue uno de los ejes fundamentales de la mentalidad reformadora y una de las piezas claves del motor que movilizó una actitud de cambio tanto en el ala protestante como católica. Su figura resulta relevante al entrar al análisis del *decoro* como precepto contrarreformista del arte, pues fue él quien reformuló el concepto bajo un prisma de moralidad.⁷²⁷ El nacimiento del *decoro* como parte fundamental de la retórica, la poética y la estética se remonta a las poéticas de Aristóteles y Horacio. Para ambos autores el *decoro* se debe entender como un principio de conveniencia, de lo apropiado. Es un precepto de naturaleza estética que busca adecuar el estilo al tema que se trata, un asunto cómico no se puede expresar con versos trágicos y viceversa. Esta fue la definición que adoptaron los tratadistas del arte del Renacimiento y consideraron que su implantación era un asunto fundamental para que las composiciones fuesen correctas.⁷²⁸ Al llegar al siglo XVI, la polémica entorno al beneficio del arte religioso conllevó a que el fin netamente estético del término resultará insuficiente para demandar una serie de cambios y correcciones. La voz de Erasmo fue una de las más notorias en expresar esa vuelta de tuerca. El *decoro* dejó de ser visto sólo como un precepto de correspondencia estética entre fondo y forma, para adquirir categorizaciones de correspondencia moral: “decencia”, “dignidad”, “honestidad”, etc. Según este nuevo esquema preceptivo, una pintura religiosa resultaba *indecorosa* al no tratar de manera adecuada la santidad del tema representado.⁷²⁹ Erasmo rechazaba, sobre todo, que las imágenes sagradas se

⁷²⁷ En su artículo, “Erasmus and the Visual Arts”, Panofsky cita fragmentos de la carta en donde Erasmo expresa el rechazo hacia cierto culto, según él, indebido de las imágenes. Es un artículo interesante, pues muestra desde los escritos del autor cómo se empieza a gestar su posición frente al arte sagrado y sus ideas de cambio. Véase: PANOFSKY, E. “Erasmus and the Visual Arts.” En *The Journal of the Warburg Institute*, vol. 32, 1969, págs. 200-227. No obstante, la obra en la que el roterdano expresa con mayor claridad y extensión su postura frente al tema del culto de las imágenes sagradas es el *Enchiridion*. Para profundizar en el tema del papel del arte en la teología de Erasmo, véase: CORDERO DE CIRIA, E. “Las artes plásticas en Erasmo y el erasmismo español.” En *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, nº 89, 2002, págs. 93-165.

⁷²⁸ Para observar de qué manera los artistas y tratadistas del Renacimiento interpretan y adoptan el *decoro* clásico, véase: LEE, R. “Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting”. En *Art Bulletin*, nº 22, 1940, págs. 228-235.

⁷²⁹ Según Palma Martínez-Burgos este será el punto que genere un alto grado de influencia en el Concilio de Trento y en la argumentación de los tratadistas postconciliares. “La teoría del ‘decoro’, que predicaban tanto moralistas como tratadistas de arte, es la que vendría a enunciar Erasmo de Rotterdam al abogar por esa ‘dignidad’. Sin embargo es obvio que, mientras que la doctrina del decoro predice una serie de cualidad, muchas de ellas ajenas a la propia actividad artística, en él queda a nivel de apariencia, aunque en realidad encierre mucho más. [...] El que tenga que existir una ‘correspondencia moral’ entre

vieran permeadas por representaciones y formas paganas, mitológicas o históricas, ya que esto implicaba, necesariamente, que el fiel desviara su atención de lo esencial, es decir, disminuyera su devoción.⁷³⁰ En suma, el humanista holandés se preocupa por reformar la esfera de la devoción, aspira a que la Iglesia se interese por cómo los fieles miran las imágenes para que no exista superstición idolátrica.⁷³¹ Siguiendo con esta idea, rehusó del arte renacentista y prefirió un arte de corte medieval, ya que en términos devocionales se adaptaba mejor a sus ideas.⁷³² Bajo un marco muy similar, algunos reformadores protestantes de comienzos del siglo XVI, principalmente Zwinglio y Lutero, entendieron el *decoro* de la misma manera y utilizaron su definición como herramienta de ataque a la permisividad católica frente a la producción *indecorosa* de pinturas religiosas. Asimismo, fue uno de los fundamentos para realizar una crítica sustancial a la relación que los fieles entablaban con las imágenes sagradas.⁷³³

Teniendo en cuenta lo anterior, sería errado afirmar que el *decoro* como categoría moral nace con el Concilio de Trento.⁷³⁴ Si bien es cierto que los tratadistas postconciliares (Gilio, Molano, Paleotti) le dieron un alcance superlativo al precepto, también es verdad que en el terreno de la reflexión y teorización artística ya se había reformulado la naturaleza del concepto. De hecho, es una cuestión que no sólo se ve en los escritos de los reformadores de la primera mitad del siglo XVI, sino que también se puede observar

lo que representa y lo representado, sobre todo en cuestiones de santidad, será una constante dentro de la exigencia del decoro que tanto papel va a jugar.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 19.

⁷³⁰ *Ibid.*, pág. 20.

⁷³¹ Dentro del contexto hispánico una de las obras que mayor eco hizo de los razonamientos erasmistas fue *Diálogos de las cosas acaecidas en Roma* (1527-1528) del humanista Alfonso de Valdés. Este texto no sólo es relevante en tanto documento histórico que ofrece una imagen acusada del conflicto religioso que vivía Europa en el momento, sino que también es importante a la hora de comprender el ala moralizante e humanista que pretendía reformar a la Iglesia de los abusos en contra de las imágenes sagradas. Para un estudio panorámico de la obra y su relación con el pensamiento erasmista, véase: BATAILLON (1986), *op. cit.*, págs. 374-402.

⁷³² SCAVIZZI (1981), *op. cit.*, pág. 30

⁷³³ Si bien es cierto que se pueden rastrear puntos en común significativos, Martínez-Burgos ha señalado que en el caso de Zwinglio existe una discrepancia en la intencionalidad, según sus palabras: “A pesar de la coincidencia entre Zwinglio y los moralistas posteriores a Trento, la intencionalidad no puede decirse que sea la misma, puesto que lo que el primero busca al hacer tal crítica, es que el concepto de lo divino no se volviera trivial al mezclarlo con aquellas imágenes que, precisamente por su carga popular, resultaban carentes de toda espiritualidad sobrenatural. Evidentemente este no es el fin que proponen los teólogos de la Contrarreforma, ni siquiera tampoco el de los que manejan el decoro como algo moral aún en los umbrales del Concilio.” MARTÍNEZ-BURGOS (1998), *op. cit.*, pág. 92.

⁷³⁴ A juicio de Anthony Blunt, son los tratadistas italianos postconciliares los que redefinen el *decoro* y le dan la connotación moral que tendrá durante todo el siglo XVII, sobre todo en España. BLUNT (1963), *op. cit.*, págs. 109-132.

en el terreno ‘artístico’. Un claro ejemplo es la famosa carta de Pietro Aretino en contra de los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel.⁷³⁵

Más allá de determinar el origen del *decoro* como categoría moral, es importante examinar cuál fue el tratamiento que le dieron los tratadistas postconciliares. Los tratados de Molano y Paleotti son los que ofrecen el mejor ejemplo. En el capítulo XXVII del Primer Libro del *Discorso...*, ‘Delle pitture inette, e indecore’, Paleotti afirma lo siguiente:

Ma quello in che si trova disparere tra essi è ch’alcuni hanno formato come due specie di decoro, l’una quanto all’affetto, l’altra quanto a’ costumi. Altri hanno confuso il decoro col verisimile, pigliando indifferentemente l’uno per l’altro; altri ancor hanno preso questo nome generalmente per quella virtù che distribuisce o accompagna non solo l’azzioni degli uomini, ma tutte le cose, naturali o artificiali, sensibili o insensibili, con la debita ragione, tal che non metterè una tigre in compagnia d’un agnello, ne farà nascere il grano nel mese di gennaro, o produrre gli arbori in mezzo de’ fiumi, o congregarsi gli augelli al suono d’una viola, o zapparsi la terra da un contadino con una lanza. Ma noi, lasciando le contese ad altri, ci appigliamo al parere de’ più savii, che attribuiscono il decoro propriamente alla dignità della persona, e per lo contrario chiamano inetto quello che pecca, attribuendoli azzione, costumi, affetto o altro che non conviene alla età, sesso, abito o grado di lui [...] Noi dunque in questo senso ora abbiamo intitolato questo capitolo ‘Delle pitture inette’, non quanto all’arte del disegno rozzamente fatto, che di questo non ragioniamo, ma intendiamo trattare di quello errore che si commette col non darsi alla condizione della persona quello che se li deve; il che può accadere quanto al tempo, al luoco, al modo, o ad altre molte circostanze, ciascuna delle quali, mal usata, rende la figura come parto storpiato e che non abbia la perfezzione de’ suoi membri, e fa conoscere l’artefice per inetto pittore. Imperò che la pittura, come ognuno sa, è arte imitatrice, e quello dipinge bene che ben imita; ne mai imita bene chi non imita le cose o come furono, o come è ragionevole che fossero, massimamente quanto alla condizione della persona, che é la principale tra tutte le cose che si possono imitare.⁷³⁶

Es ilustrativa esta apreciación de Paleotti, pues toca dos temas que considero fundamentales para entender el *decoro* en la tratadística postconciliar. En primer lugar,

⁷³⁵ Autores como Scavizzi y Fernando Marías también han demostrado que la tratadística postconciliar debe relacionarse directamente con la disputa doctrinal entorno al valor de las ceremonias y las imágenes de culto. Está polémica, en la que participaron eruditos de gran formación teológica, adquiere gran trascendencia a comienzos del siglo XVI y sería la base sobre la cual los autores como Paleotti, Molano o Pacheco estructuran sus tratados. Véase, sobre todo, SCAVIZZI (1981), *op. cit.* MARÍAS (1992), *op. cit.*, págs. 169 y ss.

⁷³⁶ PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fol. 183.

se puede ver cómo el cardenal italiano adopta una posición netamente moral. Lo que define el *decoro* en una pintura no es más que el respeto por la ‘dignidad’ de la materia representada.⁷³⁷ Trasladado a la pintura religiosa, significa comprender que al pintar un santo, la Virgen o a Cristo, se debe siempre seguir un principio de concordancia que evite denigrar la jerarquía de la santidad.⁷³⁸ En segundo término, Paleotti en su enunciación quiere ser sumamente restrictivo y no darle a la norma un sentido amplio de significado. En su interés por limitar al máximo la acepción del término, sujeta la correspondencia histórica y la categoría moral a una misma definición. Al vincular el *decoro* moral a la verdad histórica, Paleotti está tratando de darle mayor consistencia y claridad al concepto.⁷³⁹ Por otro lado, está señalando que los dos criterios, correspondencia moral y correspondencia histórica, cumplen objetivos diversos que se pueden unir: el primero desempeña una finalidad devocional y el segundo una didáctica. De esta forma se cumple la máxima de “deleitar, instruir y mover” al espectador, lo cual

⁷³⁷ Es importante mencionar que Paleotti no concluyó la escritura de lo que sería el total del *Discorso*. El autor anuncia cuatro libros, de los cuales sólo termina dos. El cuarto libro hubiese correspondido a un manual de iconografía en donde indicaba los errores que los pintores debían evitar. Esto da mayor sentido a su posición teórica frente al *decoro* en tanto un concepto de ‘dignidad’ de la materia representada. Ilaria Bianchi ha estudiado unos documentos manuscritos del Cardenal Paleotti en los cuales especifica el nuevo programa iconográfico que se debía realizar en la Catedral de Boloña. Según esta autora, los documentos resultan muy importantes, ya que, en sus palabras: “perduto quasi totalmente il quarto libro del *Discorso* dal taglio più spiccatamente iconografico, questi fogli possono darci un’idea di quello che doveva essere il contenuto dei capitoli di quel libro, inerenti la raffigurazione dei santi martiri e confessori penitenti.” BIANCHI, I. *La politica delle immagini nell’età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositore, 2008, págs. 106-107. Además del estudio de los documentos, la autora los transcribe como apéndices de su libro. *Ibid.*, págs. 146-160

⁷³⁸ Afirma, por ejemplo, que no se debe pintar a la Virgen atormentada en la cruz porque va en contra de su dignidad. PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fol. 183.

⁷³⁹ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos considera que el *decoro*, tal cual se insinúa en el Concilio de Trento, se refiere no sólo al aspecto moral sino al problema de la verdad histórica, ya que deseaban regir las imágenes a una juiciosa lectura bíblica que evitara a los pintores y a los fieles seguir leyendas apócrifas de las vidas de los santos, la Virgen y Cristo. Teniendo en cuenta esta apreciación del investigador español, se podría ratificar la idea de que Paleotti lo que pretende en su tratado es dotar al decreto de mayor claridad y desarrollar ampliamente los conceptos que se desprenden de éste. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1989), *op. cit.*, págs. 111-113. En un artículo anterior, el mismo autor afirma que la noción de verdad histórica adquiere mayor relevancia en Trento y en los tratados postconciliares: “Pues bien, este decoro no consistía sólo ni principalmente en la honestidad moral de lo representado, como se ha insistido frecuentemente, sino, ante todo, en su honestidad histórica, es decir en su acomodación a la verdad de lo acaecido. Ni que decir tiene que el Concilio pretendía con ello disipar el subjetivismo imaginativo y la alegoría idealizante con que se había conducido muchas veces el Manierismo. Fue éste precisamente uno de los extremos que más censuró el cardenal Paleotti, quizá el comentarista más cualificado del decreto sobre las imágenes.” En esta posición no estoy de acuerdo, pues, a mi parecer, la intención de Paleotti, como se puede interpretar en el fragmento citado, es sujetar la correspondencia histórica y la decencia, o *decoro moral*, a una misma categoría: ‘la dignidad de la persona que se representa’. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, pág. 89.

evidencia la idea de construir una teoría de la recepción, aspecto de suma importancia dentro del fundamento del tratado.⁷⁴⁰

Dentro de este marco de acción y argumentación, para lograr entender el rol que jugaba el fiel dentro del sistema de producción y recepción de imágenes, resultaba preciso determinar las características de los receptores. En los capítulos XXV y XXVI del Libro Primero, ‘Che le Imagini christiane servono molto a muovere gli affetti delle persone’ y ‘Dei varii effetti notabili causati dalle Imagini pie e devote’, el tratadista italiano reconoce que las imágenes pueden llegar a ser agentes de movilización afectiva. Según Paleotti, este efecto se logra cuando éstas imitan a la naturaleza lo mejor posible, pues generan en el espectador un proceso de reconstrucción narrativa que le permite imaginar la escena, traerla presente y, finalmente, sentirla como real.⁷⁴¹

Il sentire narrare il martirio d’un santo, il zelo e costanza d’una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l’esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta e nell’altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo.⁷⁴²

Más adelante, en el capítulo LII del Libro Segundo, ‘Conclusionone di quello che principalmente si giudica necesario, affine che le cose che si dipingono, siano da tutti commendatè’, el cardenal italiano retoma el tema e indica cuál es el fin supremo que la pintura debe alcanzar en el receptor:

⁷⁴⁰ Desde la intención manifestada en el prólogo, se puede ver cómo el *Discurso...* es un texto que se centra, principalmente, en la recepción de las obras de arte, pues está dirigido a las personas que encargan pinturas religiosas y no a los pintores: “Desiderandosi di provedere quanto si può agli abusi delle imagini secondo il decreto del sacro Concilio Tridentino, e considerandosi ci essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de’ patroni che le commandano, o più tosto che tralasciano di commandarle come si doverebbe, essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volunt.; però si è avuta considerazione in questo trattato di ragionare non solo con li pittori e scoltori, ma principalmente con li curati e con li nobili e persone onorate, che sogliono abbellire le chiese e le loro abitazioni con simili ornamenti. Imperoche, capaci che siano fatti essi di quello che si conviene, non è dubbio che sarà quasi in tutto facilitato questo negozio. Di qui è adunque che in molti capi si è proceduto alquanto scientificamente e con concetti di dottrina, avendosi riguardo ai nobili ingegni, per meglio stabilirli nella verità.” PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fol. 1.

⁷⁴¹ Uno de los investigadores que mejor ha trabajado la repercusión de esta idea en el contexto hispánico, específicamente sevillano y madrileño, es Jeremy Roe. Por medio de un análisis del concepto de *ekfrasis* (hipotiposis), el autor ha demostrado de qué manera los tratados españoles de la primera mitad del siglo XVII se preocuparon por entender cómo el espectador miraba las imágenes, y cómo esto condicionó la producción artística de pintores como Velázquez. Véase: ROE, J. *Velázquez’s ‘imitation’ of nature seen through ‘ojos doctos’: a study of painting, Classicism and Tridentine reform in Seville*. Tesis doctoral. Leeds: University of Leeds, Department of Fine Art, 2002, págs. 135-185.

⁷⁴² PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fol. 75

Il che per dichiarare meglio e venire più al particolare nella pratica, diciamo che, quanto all'intelletto, si avria da ricercare che elle fossero ben fondate prima nel disegno secondo l'arte, di poi nella vera cognizione delle cose che si hanno da imitare. E, quanto all'affetto, che elle fossero figurate in maniera che operassero due cose, l'una nel muovere il senso, l'altra nell'eccitare lo spirito e la divozione.⁷⁴³

El autor no menciona directamente el concepto del *decoro* en estos apartados, pero es claro que al abordar el cómo deben estar compuestas las imágenes para mover los afectos y ejercitar el intelecto se está refiriendo al alcance del precepto. Ahora bien, ¿son todos los espectadores iguales dentro del marco de la recepción de la obra sagrada?

Paleotti es consciente de la imposibilidad de construir una teoría de la recepción sin antes comprender unas diferencias básicas en las formas de relacionarse con las imágenes. Por este motivo, realiza una categorización del fiel como elemento receptor que facilita la comprensión de su naturaleza y, en consecuencia, puede justificar con mayor sustento la vigilancia en la producción de imágenes. Divide en cuatro grupos a los receptores de las representaciones sagradas. La selección la hace en función de la formación intelectual de los fieles: pintores, letrados, espirituales e idiotas (iletrados).⁷⁴⁴ El grupo de mayor interés para el tratadista es el de los 'idiotas', pues no sólo representa el grueso de los fieles sino que son quienes necesitan mayor grado de vigilancia por ser los más propensos a caer en la idolatría y la superstición.⁷⁴⁵ Los 'espirituales' también son un grupo de suma importancia, ya que la relación que estos entablan con las imágenes, una experiencia sensorial transformada en conocimiento divino, debía servir

⁷⁴³ *Ibid.*, fol. 275.

⁷⁴⁴ "E da queste quattro cose giudicheressimo noi che si venessero ad abbracciare quattro gradi o professioni di persone, che sono i pittori, i letterati, gl'idioti e gli spirituali, come appresso si dichiarerò; a' quali quando le pitture sodisfacessero, si potria dire che avessero insieme in certo modo il consenso universale del popolo." *Ibid.*, fol. 276.

⁷⁴⁵ Al hacer alusión a este aspecto, Freedberg afirma: "De nuevo, descubrimos que en cuanto se reconoce la profunda eficacia de cuadros y esculturas, la culpa de todo, por así decirlo, recae en las clases más bajas. *Ellas*, y no nosotros, son el objetivo de dicha eficacia. Nosotros no corremos el riesgo de adorar cuadro o de caer en el fetichismo o de descarriarnos por culpa de temas nocivos. Durante muchísimos años ésta ha sido al parecer la línea divisoria válida. No debe sorprendernos pues que cuando el Concilio de Trento promulgó su débil justificación de las imágenes, unos días antes de la Navidad de 1563, apenas se pudiera echar mano de la antigua tríada tomística de educar, instruir y mantener vivo el recuerdo. Todo lo que le era dado hacer era insistir en que el honor rendido a una imagen se transmite a su prototipo y tratar de garantizar que no hubiera imágenes de doctrinas falsas ni que indujeran a la gente corriente al error. Son de nuevo las personas toscas y sencillas las que yerran y cuyos errores pueden ser lo bastante graves para merecer vigilancia y, en última instancia, censura." FREEDBERG (1992), *op. cit.*, págs. 445-446.

como modelo para todos los receptores.⁷⁴⁶ Al explicar la categoría de los ‘idiotas, Paleotti afirma:

La terza sorte di persone, a chi necessariamente si ha da sodisfare, sono gl’idioti, che é la maggior parte del popolo, per servizio de’ quali principalmente furono introdotte le pitture sacre; onde, se essi ancora non restano, quanto comporta la capacità loro, appagati, non si consegue in gran parte quello che si dovria. [...] Non diciamo però che, per piacere a simil sorte di persone, s’abbia da lasciare indurre a rappresentare danze lascive, devoratori o ebrii, o altre sorti d’intemperanze; ma più tosto che, stando sempre col decoro e dignità del soggetto, cerchi di accompagnare l’opera sua con quelle cose che piú sogliono dilettere agli occhi popolari, e tra l’altre procuri che quello che vuole rappresentare imiti vivamente il vero, talchè, se è possibile, resti ingannata la vista loro con la somiglianza, [...] Dipoi, che la pittura abbia seco quella maggior chiarezza che si può e, dove accade, sia distintamente compartita, talmente che chi la riguarda, subito con poca fatica riconosca quello che si vuoi rappresentare; e quando pure la materia sia tale, che non sia così volgare e nota ad ogni uomo, almeno sia talmente espressa e compartita, che quegli di maggior intelligenza ne possano commodamente instruire gli idiotii.⁷⁴⁷

Y con respecto a los ‘espirituales’:

Resta l’ultima qualità di persone, che noi chiamano spirituali, il qual nome dovria abbracciare universalmente tutti i cristiani, che, privilegiati del sacro battesimo et illuminati per la fede, dovriano in tutte le cose avere un sentimento interno che gli stimolasse al cielo. Ma il peso di questa carne e la corruzione umana é così grande, che molti non mirano altro che quello che agli occhi apparisce e col pensiero non penetrano più oltre, ne cercano imitare gli animali chiamati nella Legge sacra mondi di che era proprio il ruminare i cibi. Si che, essendo gli uomini composti di due sostanze, carne e spirito, chiamiamo quelli spirituali, che piú si danno all’impresa dello spirito et applicano le cose esteriori all’inferiori, e diciamo sensuali quelli che principalmente abbracciano le cose del senso et in quello si fermano. Essendo dunque le pitture sacre principalmente per lo spinto, necessariamente conviene ch’aggradischino quello, o, per dire meglio, che siano formate con tali segni di religione e santità, che quegli che già hanno fatto l’abito nello spirito e si chiamano spirituali, vedendole, se ne compiacciano come di cosa

⁷⁴⁶ Así lo expresa Jeremy Roe: “The third group was Paleotti’s primary concern, and to whom the ‘illusionism’ of religious painting was directed. The other three classifications indicate a more complex engagement with painting. ‘Painters’, he claimed, were concerned with the material and technical side of paintings, such as perspective, relief and colouring. The ‘scholars’ were erudite in either ecclesiastical subjects, secular history or ‘cose naturali o artificiali’. They would judge the work for any errors in its representation, what may be understood as historical decorum. The ‘Spiritual’ embraced all Christians and it essentially described the transformation of the sensory experience into a spiritual understanding.” ROE (2002), *op. cit.*, pág. 138.

⁷⁴⁷ PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fols. 277-278.

a loro proporzionata; e gli altri, mirandole et accorgendosi di essere loro dissimili, si compungano e si destino a qualche principio di devozione.⁷⁴⁸

Paleotti reconoce tres principios fundamentales que debe tener toda imagen cuando esté dirigida al primer grupo: evitar las representaciones lascivas e indecentes, imitar vivamente la realidad y ser clara en la materia representada. Los ‘espirituales’, por su parte, le sirven para ejemplificar el sentido devocional que deben despertar las imágenes sagradas, enseñan cómo se pasa de un estado emocional y sensitivo a un contacto espiritual con la divinidad. En la exposición que hace de este último grupo, se puede apreciar la notoria influencia de la teología de la imagen esbozada por san Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús.

Más allá de sustentar el *decoro* bajo las nociones de instruir y mover, Paleotti está demostrando el alcance del precepto en tanto elemento que condiciona el uso que los fieles hagan del culto a las imágenes. El *decoro*, en últimas, responde a una necesidad por proteger a los espectadores, justificar el uso de imágenes y cuidar de la ortodoxia. En su afán por definir las características que permiten realizar una definición de los receptores, Paleotti está confirmando la importancia que cobra en su tratado la idea de configurar una teoría que explique la relación entre los fieles y las imágenes y, por ende, pretende condicionar la forma de mirar una pintura.

El *Tratado de las Santas Imágenes* de Molanus se anticipa en muchos aspectos al cardenal Paleotti. En el prefacio al segundo libro de su tratado, el teólogo flamenco deja claro que su obra está dividida en dos partes: una demostración de los errores de los iconoclastas (libro primero) y una corrección de los abusos e utilidades erradas de las imágenes sagradas que efectuaban los católicos (libros segundo y tercero).⁷⁴⁹ La segunda parte es, sin duda, en la que el autor más se extiende y ahonda. Molanus no sólo es consciente de la novedad que resulta tratar el tema del *decoro* a partir de un marco de corrección, sino que sabe que al hacerlo está adoptando una postura completamente ortodoxa.⁷⁵⁰ Al igual que en Paleotti, a Molanus le interesa abordar las dos acepciones con las que se identifica el *decoro*. En el capítulo diecinueve, por

⁷⁴⁸ *Ibid.*, fols. 278-279.

⁷⁴⁹ MOLANUS (1996), *op. cit.*, pág. 121.

⁷⁵⁰ Es importante mencionar que seguramente fue en los *Diálogos* de Giglio en donde primero se trabajó de una manera extensa, y desde el marco de la ortodoxia católica, el tema del mal uso de las imágenes sagradas.

ejemplo, trabaja el concepto de correspondencia histórica teniendo en cuenta aquello que calla la Biblia.⁷⁵¹ ¿Cómo hacer con las representaciones de aquellas escenas en las que los pintores no tienen la fuente y, por ende, no pueden estar seguros de la verdad? En estos casos, expone el autor, debe utilizarse la *probabilidad*, una noción que implica una intervención imaginaria del artista, pero respetando unos principios de conveniencia histórica. En estos planteamientos, el teólogo flamenco no se distancia del *decoro* clásico trabajado por los tratadistas renacentistas. Sin embargo, unos capítulos más adelante, Molanus asume una posición claramente moralista en donde la vigilancia de las imágenes se traslada a un plano púdico y de decencia.⁷⁵² En este sentido, el *decoro* adquiere la significación moral que la identificará a lo largo de todos los tratados postridentinos, y que responde a ese afán por crear un marco preceptivo que gire entorno a los efectos producidos por las obras de arte.⁷⁵³

Molanus no restringe el uso del *decoro* a estos aspectos. Como han expuesto Francois Boespflug, Olivier Christin y Benoît Tassel, el tratadista flamenco considera que la imagen es un acceso a la revelación divina, es un medio para llegar a Dios. En este sentido, su trascendencia recae en el conocimiento que proporciona, en la función cultural que ejerce y en ser un elemento unificador de la fe católica. En consecuencia, la posición de Molanus muestra que al abordar la cuestión de la imagen no se puede disociar su naturaleza y justificación de la cuestión de la recepción.⁷⁵⁴

En el contexto hispánico, no hay duda que quien más trabajó en el concepto del *decoro*, o por lo menos a quien más le interesó, fue Pacheco.⁷⁵⁵ Como bien ha demostrado

⁷⁵¹ MOLANUS (1996), *op. cit.*, págs. 172-179.

⁷⁵² Véase, sobre todo, el capítulo treintaisiete, “Qu’il faut éviter toute impudicité dans les images sacrées”. *Ibid.*, págs. 228-230.

⁷⁵³ Este es un aspecto que Schlosser señalaba como elemento constitutivo de los tratados que el llama ‘moralistas’ y que nacen, según el historiador austriaco, después del Concilio de Trento. “El enfoque no es ya el histórico, el técnico y ni siquiera el predominantemente estético, sino el político-artístico la crítica de arte sometida a reglas determinadas que consideran no la esencia del arte, sino sus efectos.” SCHLOSSER (1981), *op. cit.*, pág. 365.

⁷⁵⁴ Véase: BOESPFLUG, F; CHRISTIAN, O y TASSEL, B. “Intodruccion.” En MOLANUS (1996), *op. cit.*, págs. 62-63.

⁷⁵⁵ A juicio de Jonathan Brown: “El concepto de decoro, simplemente una regla general de propiedad, se convierte en manos de Pacheco en algo hiperbólico, distorsionado por su ultrasensitiva ortodoxia católica.” A mi juicio, no es acertado hablar de ‘distorsión’ del concepto en el tratado de Pacheco. Si bien es cierto que le otorga un valor inmenso dentro de la preceptiva artística, su posición, en términos generales, no se aleja del sentir común de la tratadística de su época. De hecho, basta con ver que la obra de Molanus, por ejemplo, es citada hasta la saciedad en las “Adiciones” del *Arte de la pintura* y que Paleotti tuvo la intención, como ya anoté, de que la cuarta parte de su *Discorso...* fuese un manual iconográfico. BROWN (1980), *op. cit.*, pág. 69. Con respecto a este punto, también es importante anotar

Palma Martínez-Burgos, el autor sevillano pretendió dotar la pintura religiosa de un marco moral en donde no se escandalizaran ni se degradaran las costumbres católicas.⁷⁵⁶ La decencia, la honestidad y la propiedad fueron las bases sobre las cuales concibió el *decoro*, norma que consideró debía regir las composiciones pictóricas de temas religiosos. En el capítulo II del Libro segundo, “Del orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención”, Pacheco expone con claridad qué se debe entender por *decoro* y cuál es su posición frente al tema. Termina el apartado con un fragmento de una carta que escribió a Don Fernando de Córdoba describiéndole una pintura de ‘Cristo recogiendo sus vestiduras’. En dicha misiva, Pacheco afirmaba:

... Una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras atendiendo al tiempo, a la sazón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, para que la pintura con la verdad posible represente con claridad lo que pretende. Para inteligencia de los cual, diré dos palabras sobra cada una de estas cosas. [...] Esta parte de la pintura como procede más del buen juicio del pintor, que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aun de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y de aquí vemos en las obras de muchos, más valentía que decoro. Y si esto es tan necesario generalmente en todas las obras de pintura, cuando más en lo misterios de nuestra fe y redención, (concedidos pintar con acuerdo al cielo, en la Iglesia Católica) los cuales han de ser verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles. Porque, ¿qué cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen Nuestra Señora, que pintándola asentada, ponerle una rodilla cargada sobra la otra, y muchas veces los sagrados pies descubiertos y desnudos? (gracias a la Santa Inquisición que manda a corregir esta libertad.) ¿Y de la majestad y grandeza del Hijo, padeciendo en otro paso, o atado a la columna, con acción y movimiento impaciente, siendo el espejo y dechado de toda mansedumbre y humildad? Y por aquí todos los descuidos o cuidados inconsiderados de los profesores de esta arte.⁷⁵⁷

El pintor sevillano subordina los conceptos propios del *decoro* estético (conveniencia entre forma y fondo), a una categoría de dignidad. Una pintura es indecorosa, entonces, cuando viola ciertos principios de correspondencia entre el personaje representado y la forma en que se debe representar. Lo que busca el tratadista es otorgarle gran importancia a un adecuado uso de los temas para justificar la necesidad de la corrección

que el ya estudiado Jaime Prades expone de una manera muy similar el tema del *decoro*. Véase: PRADES (1579), *op. cit.*, págs. 169 y ss.

⁷⁵⁶ MARTÍNEZ-BURGOS (1998), *op. cit.*, págs. 96-97.

⁷⁵⁷ PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 300-301.

iconográfica, asunto que lo lleva, en consecuencia, a preferir una pintura iconográficamente adecuada a una que esté bellamente compuesta.⁷⁵⁸

Más allá de que sus referencias sean evidentes y que su discurso, en esencia, no se distancie de lo planteado por sus fuentes de autoridad, es significativo resaltar que Pacheco como pintor y maestro pudo llevar a la práctica los principios teóricos que trata, aspecto que le brinda cierta particularidad a su tratado.⁷⁵⁹ Esto se puede notar en el capítulo tercero, “En el que se prosigue con la materia del decoro”, en donde el pintor realiza todo un examen iconográfico, según su definición del concepto, del ‘Juicio Final’ a la luz de una obra suya en la Iglesia de Santa Isabel.⁷⁶⁰ Asimismo, es conveniente anotar cierta osadía en la actitud de Pacheco, ya que entrar de lleno en la polémica iconográfica era algo que sólo había atañido a hombres con basta formación teológica.⁷⁶¹ A pesar de lo anterior, Bonaventura Bassegoda i Hugas ha remarcado que el *Arte de la pintura*, en tanto manual iconográfico, no ejerció ningún tipo de influencia en la pintura sevillana de su tiempo y que no se debe leer como una defensa a la ortodoxia católica sino como una obra construida sobre un deseo de mostrar erudición. Bajo esta lectura, se podría afirmar que la obra de Pacheco no cumple con su función represiva o censoria y que, por ende, el *decoro* entendido como un precepto moral no

⁷⁵⁸ Para Jeremy Roe la clave que identifica el *decoro* en Pacheco es su constante insistencia por alcanzar la ‘verdad’ y la ‘claridad’. En este sentido, el examen iconográfico estaría puesto, sobre todo, en la búsqueda por una corrección histórica. “In the course of his discussion, which records how he put these ideas into practice, attention is primarily paid to historical details to underscore the veracity of his representation of time and place; Pacheco refers to Christ’s garments, the instruments of torture, the column Christ was bound too and cites the following authorities: Alphonso Paleotti and Daniel Mallonio’s *Iesu Christi Crucifixi Stigmata* (Venice 1606) and the *Theatrum Terra Sanctae* (published on various occasions) by Christiano Andricomio whereby he displays the study he undertook to assure the painting’s historical verisimilitude.” ROE (2014), *op. cit.*, pág. En prensa.

⁷⁵⁹ En este punto resulta necesario mencionar el importante rol que jugaron los grabados con temas bíblicos que circulaban en la época. Estos grabados, gracias a su pequeño tamaño y fácil adquisición, fueron las principales fuentes de artistas, incluido Pacheco. El *Arte de la pintura*, en tanto manual iconográfico, está sumamente influenciado por los grabados de los hermanos Wiericx pertenecientes al *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal. Las series *Pequeña Pasión* y *Grande Pasión* de Durero también ejercieron un papel fundamental en la consideración iconográfica de Pacheco. Véase: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1974), *op. cit.*, págs. 94-95. NAVARRETE PRIETO (1998), *op. cit.*, págs. 49-67.

⁷⁶⁰ PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 307 y ss. Cabe resaltar que no es el único tema iconográfico que trata. Al final de su tratado incluye unas *Adiciones* en donde vuelve al tema del *decoro* desde una perspectiva práctica para realizar algunas advertencias iconográficas en materia sagrada. Este extenso apartado demuestra el inmenso interés de Pacheco por legitimar una posición reguladora entorno al arte religioso. Roe a estudiado el examen que realiza Pacheco con respecto a la iconografía del ‘Juicio Final’ como un ejemplo perfecto de su posición intelectual y no artística frente al decoro. ROE (2014), *op. cit.*, págs. En prensa.

⁷⁶¹ Al tocar el tema de la incipiente formación teológica de Pacheco, es imprescindible recordar el ya citado fray Andrés Ricci de Guevara, pues, tal vez, ningún tratadista de su tiempo compaginó de manera tan completa la formación pictórica y la formación teológica.

repercute mayormente en la producción artística.⁷⁶² Este sería un aspecto extensible a todos los tratados de pintura postridentina, incluso a los de Paleotti y Molano.⁷⁶³ Más allá de ahondar en este tema, lo que me interesa resaltar es que detrás del afán censor y moralizante de los tratados hay una cuestión de fondo que merece ser atendida: la tendencia de los tratadistas por condicionar formas de mirar.

Bajo este marco de análisis, considero que ha interesado más estudiar las implicaciones que tienen los tratados en las obras de arte desde la perspectiva del artista o cliente, como agentes de producción de significado, y no desde la perspectiva de los fieles en tanto espectadores.⁷⁶⁴ Uno de los puntos centrales en los tratados, como mostré ocurre en el *Discurso* de Paleotti, es demostrar que las obra de arte, en este caso las pinturas, son elementos altamente susceptibles a generar diferentes tipos de respuestas. En este deseo por corregir errores iconográficos que conllevan a la falta de correspondencia moral o a la distorsión de la verdad histórica, está latente un aspecto que ya había sido

⁷⁶² En su artículo, “Observaciones sobre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como arte de iconografía”, el autor concluye lo siguiente: “El *Arte de las Pintura* no debe leerse hoy como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista en iconografía sagrada. No lo fue en su tiempo, ni en épocas posteriores, a pesar de los esfuerzos de su autor por aducir su vinculación a la Inquisición, y la autoridad de los padres jesuitas. [...] El pensamiento iconográfico de Pacheco nada tiene que ver con una defensa estricta de la ortodoxia, tal como se desprende de una lectura de las *Adiciones*. El propio autor reconoce que su obra va dirigida contra la ignorancia (II, p. 193): “[...] no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón)”. Por otra parte, sería lícito preguntarse: ¿Cuáles son los “abusos” que se censuran en el *Arte*, cuáles los “errores” que conviene evitar? Apenas es posible vincular con esta categoría de “error” la vehemente condena del Niño Jesús desnudo en la *Natividad*, o la exigencia que en la *Presentación de la Virgen en el Templo* ésta tenga sólo tres años y no 14 ó 15, o la explicación sobre las vestiduras correctas de *Cristo camino del Calvario*, por citar algunos ejemplos. No debemos perder de vista que las opiniones de Pacheco son propuestas para el debate intelectual, y no son leyes refrendadas por la autoridad de la Iglesia, ni tampoco normas establecidas por consenso en la Sevilla de la época. De ahí la necesidad del autor de arroparse con otras opiniones y aprobaciones de clérigos, de presentarse siempre como un pintor advertido y erudito.” BASSEGODA I HUGAS, B. “Observaciones sobre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como Tratado de Iconografía.” En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 3, 1989, -- págs. 195-196.

⁷⁶³ La posición de Bassegoda i Hugas es compartida por varios autores, entre ellos Jonathan Brown quien en su estudio de la Academia de Sevilla y del *Arte de la pintura* como obra representativa del grupo, concluye que ésta no ejerció influencia alguna sobre los pintores contemporáneos, pues hubo fuerzas mucho más determinantes, los clientes, por ejemplo, particularmente los jesuitas. BROWN (1980), *op. cit.*, pág. 91. Así mismo, Cristina Cañedo Argüelles, siguiendo con esta línea de interpretación, afirma: “Su tardía publicación, en 1649, hizo que las detalladas fórmulas iconográficas del *Arte* quedaran desfasadas ante el nuevo estilo, más dinámico, que empezaba a imponerse. Sin embargo, las ideas de Pacheco y su Academia pudieron afectar a los pintores de su tiempo a través de los contactos personales, abundantes, de aquél, y en cuanto que recogían una imaginería tradicional o trazada por la clientela religiosa, especialmente jesuítica.” CAÑEDO-ARGÜELLES (1982), *op. cit.*, pág. 125.

⁷⁶⁴ Si bien se centra en un receptor muy particular, el espectador letrado, el trabajo de tesis doctoral de Jeremy Roe, *Velázquez's 'imitation' of nature seen through 'ojos doctos': a study of painting, Classicism and Tridentine reform in Seville*, puede ser visto como una excepción. ROE (2002), *op. cit.*

abordado por la literatura ascético-mística y por la oratoria sagrada: el mayor propósito del arte es persuadir a quien la observa.⁷⁶⁵ Así lo dice Pacheco:

Y así como el oficio del orador es hablar convenientemente y a propósito, así el fin será el persuadir lo que pretende. El cual fin no está en su mano, si bien lo están los medios proporcionados a este fin. Como ni el médico es poderoso a sanar el enfermo, que es el fin de la medicina, aunque lo sea para curarle científicamente; así el pintor, cuanto a la parte en que conviene con el orador, tendrá obligación a formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las sagradas imágenes; aunque el efecto falte algunas veces [...] Más hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción. Si bien pueden con esto concurrir otros fines particulares; como son inducir los hombres a penitencia, a padecer con alegría, a la claridad, o al desprecio del mundo o a otras virtudes, que son todos medios para unir a los hombres con Dios, que es el fin altísimo que se pretende con la pintura de las sagradas imágenes, de que, a mi ver, se ha hablado bastantemente.⁷⁶⁶

El *decoro*, en este sentido, es una norma que apunta a generar un movimiento anímico y espiritual en el espectador. Las pinturas realizadas con *decoro* no sólo cumplen con la honra que se le debe a los temas tratados y con la correspondencia a la verdad histórica, sino que despiertan un sentimiento de devoción en los fieles.⁷⁶⁷ Por otro lado, y volviendo al tema de la presencia divina, el *decoro* también tiene como función hacer presente lo invisible por medio de lo visible y generar, así, deseos de imitación.

⁷⁶⁵ La relación entre oratoria sagrada y pintura trabajada desde la perspectiva de la persuasión como fin principal, es un tema tratado por Paleotti en el capítulo XXI del Libro Primero de su *Discorso*, “Dell’officio e fine del pittore christiano, a similitudine de gli oratori”. Véase: PALEOTTI (1582), *op. cit.*, fols. 66-67.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, pág. 253.

⁷⁶⁷ Las siguientes palabras de Víctor Stoichita respaldan lo que busco plantear: “El decreto promulgado por el Concilio de Trento en su última sesión (3 de diciembre de 1563) no es, como se ha repetido con frecuencia, un decreto sobre las imágenes, aun cuando afecte al problema e los intermediarios del culto y de la fe (los santos), cuyo poder se manifestaría a través de sus reliquias e imágenes. Este hecho justificaría por sí solo el análisis de toda imagen nacida de la poética de la Contrarreforma desde el ángulo de la función fática: ‘Las imágenes – dice Paleotti en su celebre *Discorso* (1582) – son instrumentos para unir a los hombres con Dios...’, y Francisco Pacheco desarrolla la misma idea en su *Arte de la Pintura* (1649): ‘Más hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios’. Por esta razón, los teóricos de la imagen en la época de la Contrarreforma señalan una gran diferencia entre el pintor *puro artifice* y el pintor *artifice cristiano*. Uno practica el arte puro (*pura arte, arte sola*) y su fin es la semejanza, mientras que el otro practica una arte sagrado con fines de persuasión. No es de extrañar, entonces, que el arte de la Contrarreforma haya elaborado una retórica de la imagen cuidadosamente meditada.” STOICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 23.

De todo lo que hemos dicho se infiere de cuánta importancia sea el decoro y propiedad que dijimos al principio, pues demás del intento principal que se tiene en la pintura del Misterio, se mueve el ánimo aficionado a la virtud que allí resplandece; el cual principal intento toca muy altamente al maestro Juan de Ávila, cuyas palabras añadiré a este discurso para dalle lustre y autoridad. Dice así en el capítulo 73 de su *Audi filia*: ‘Sabed que, pues el Altísimo Dios se hizo hombre visible nos metiese dentro donde está lo invisible; no se debe pensar sino que fue muy provechosa cosa mirarle con ojos corporales, para poderle mirar con los espirituales, que son de la fe, y no fue pequeña merced para los que lo vieron, gozar de tal vista, de la cual muchos reyes y profetas desearon gozar y no lo alcanzaron. Y aunque los que después venimos no gozamos desta merced tan cumplida, no podemos dejar de aprovecharnos della en lo que pudiéramos. Y a este intento nuestra madre la Iglesia con mucha razón nos propone imágenes del cuerpo del Señor, para que, despertados por ellas, nos acordemos de su corporal presencia, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de los mucho que se comunicará con la presencia [...] Y podéis tener algunas devotas imágenes, bien proporcionadas, de los pasos de la Pasión, en las cuales, mirando algunas veces, os sea alivio, para que, sin mucha pena, las podáis vos sola imaginar.’⁷⁶⁸

Se puede concluir, entonces, que en el paso de categoría estética a categoría moral, el *decoro* está respondiendo a la necesidad de los tratadistas por unir las imágenes sagradas y su recepción a un marco teológico que fundamente su funcionalidad dentro de un contexto cultural que favorece el mundo visual y el conocimiento adquirido a través de la vista.⁷⁶⁹

Otro caso sumamente sintomático de lo que he venido exponiendo son los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho. Esta obra se publicó en 1633, quince años antes del tratado de Pacheco, lo cual la convierte en uno de los primeros tratados españoles sobre pintura. Uno de los aspectos que más ha interesado a la crítica, es el modo cómo Carducho dilucida la situación artística española, particularmente dentro del entorno de la corte, teniendo en cuenta la influencia italiana y el momento de quiebre que se estaba

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pág. 304

⁷⁶⁹ En sus *Discursos Apologéticos...*, Juan de Butrón afirma lo siguiente al respecto: “Diferente razón tiene adorar lo pintado, que por la Historia que nos representa, adorar lo que nos enseña. Para los doctos, y Letrados la escritura basta, mas para los ignorantes que maestro hay como la Pintura? Leen en la tabla lo que deben seguir, y no pueden sacar de los libros: de donde nace, que aun los que más saben usas del libro de la Pintura, para que más claramente entiendan lo que los libros no les declaran. [...] donde tratan largamente los provechos de las imágenes, y Pintura, y dice, que los provechos de la Pintura nos llevan al conocimiento de la suma verdad, con más ventaja que la Historia, o Escritura, pues es cierto, que mueve más los afectos ver padecer en las imágenes, que el leer los martirios.” BUTRÓN, J. de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1626. fols. 36-37.

viviendo entre el manierismo y el naturalismo.⁷⁷⁰ Más allá de entrar a analizar este punto, quiero centrarme en la posición del autor frente al *decoro* en tanto categoría que condiciona la recepción de la obra de arte, y determinar si sus planteamientos son similares a los de Pacheco. Es en el Diálogo séptimo, ‘De las diferencias, y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe’, donde el autor expone su definición sobre el precepto del *decoro*.

Carducho no se distancia de la postura contrarreformista al momento de definir el *decoro* bajo términos morales. Según él, lo esencial en una pintura es que guarde la conveniencia o concordancia para no caer en representaciones impropias o indecentes.⁷⁷¹ Dentro de este marco, uno de los puntos en los que hace hincapié es el tema de la verdad histórica y su relación con el *decoro* moral:

Dos partes tiene la historia. La primera y principal, el hecho sustancial y misterioso, como es decir, que Christo nació de una Virgen, Christo padeció azotes, y murió en la Cruz, y todo lo demás que nos dice el Símbolo de la Fe: en esto por ningún caso se puede, ni debe alterar, ni mudar, porque es el hecho de la verdad, y del misterio. La segunda, es el modo o circunstancias, que aunque en la vida de Christo también fueron misteriosas, se repuntan por accidentales, respecto de los hechos y obras principales, y estas circunstancias se pueden en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar más lo que se pretende: y así en cuanto no se altere el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción, antes acrecentará y declarará mejor el misterio, pensamiento, o historia, y moverá, y enterará más el caso será loable el arbitrar con gravedad y prudencia, y con más licencia, cuando las tales circunstancias

⁷⁷⁰ Francisco Calvo Serraller afirma lo siguiente al respecto: “La peculiar situación histórica que se vive en la transición entre los siglos XVI y XVII, tras la serie de importantes acontecimientos que resquebrajaron los cimientos del Renacimiento, influye de manera directa en el contenido y significación de los *Diálogos*. Pues bien, esta situación histórica de transición supuso, por su parte, en términos artísticos, la disolución y revisión de la mayoría de las concepciones estéticas renacentistas, aunque sin proporcionar todavía unas fórmulas claras de recambio. Fue éste el momento en el que se produjo la ‘conmoción’ del naturalismo caravaggista y en él también cuando se insinuaron las primeras ‘corrientes’ restauradoras que trataban de reactualizar la tradición. Los *Diálogos* de Carducho están escritos y se refieren precisamente a ese momento de transición histórica que, artísticamente, en España supuso el afianzamiento de una corriente naturalista todavía sin consolidar doctrinalmente. Hay que juzgarlos desde este ambiente polémico de indecisión. Carducho expresará esa voluntad de compromiso con el procedimiento de contrastar la doctrina católica tradicional con el repertorio de ‘novedades’ que se estaban produciendo; no, como a veces se pretende, simplemente para reafirmar los prestigios del pasado, sino con la intención de escenificar ideológicamente ese contraste, o, en todo caso, como ocurrirá entre los teóricos clasicistas italianos, ‘normativizar’ el componente revolucionario surgido de la crisis histórico-artística.” CALVO SERRALLER, F. “Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho.” En CARDUCHO, V. “*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1979, prólogo a la edición, pág. 29.

⁷⁷¹ CARDUCHO (1979), *op. cit.*, fol. 110.

no se encuentran en nada con lo que señala la Escritura: y no solo no lo tengo por culpable, más alabo por acto prudencial, el adornar y explicar lo sustancial de la historia con las circunstancias y accidentes más propios y decentes conocidos, y graves, porque como esto sirve a las inteligencias, y a la devoción de los pasos y misterios...⁷⁷²

Esta cita muestra cómo Carducho permite la alteración de la “historia circunstancial” para privilegiar el fin devoto de toda pintura. Es un planteamiento muy similar a lo que Molanus definía como concepto de *probabilidad*, ya que ambos autores favorecen cierta intervención inventiva del artista.⁷⁷³ Ahora bien, para él lo importante es dejar claro que las modificaciones que se realicen siempre deben responder a un principio de gravedad, prudencia y decencia, es decir, respetar el *decoro* moral. Detrás de sus planteamientos hay un interés por supeditar los preceptos pictóricos a la cuestión del espectador. En este sentido, se busca configurar un sistema de recepción en donde se determine la forma adecuada de mirar una pintura sagrada para cultivar virtudes y no vicios. En última instancia, la importancia del discurso recae en el efecto que la pintura tenga en los fieles y, por consiguiente, es la recepción el asunto eje del razonamiento.

Es este énfasis moral puesto en las afecciones del espectador lo que le confiere una condición netamente contrarreformista a los *Diálogos*. No es de extrañar, entonces, que en este capítulo Carducho cite uno de los documentos más relevantes sobre la cuestión de la defensa a la moral católica en relación con las pinturas, me refiero a la *Copia de los Pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá*.⁷⁷⁴ Como bien ha señalado Francisco Calvo Serraller, este pequeño texto, publicado en 1632, debió ejercer una

⁷⁷² *Ibid.*, fol. 113.

⁷⁷³ Para Jeremy Roe este sería un punto clave que separa la visión de *decoro* que tiene Carducho a la de Pacheco, pues este último, dentro de su afán de verdad histórica y erudición, no permitiría ningún tipo de desviación que pueda surgir de la inventiva. “The contrast between Pacheco and Carducho has indicated how the discordance between their views was based on the treatment of the “modo o circunstancias”. Pacheco would have agreed with Carducho that “no se mude lo sustancial del misterio”, but their differences emerge when the Madrid painter states that to address the difficulty of translating text into image “tengo por cosa conveniente usar de la [vista] tal licencia con todo decoro y decencia”, in addition he advocates “usando los terminos comunmente conocidos”.⁷⁷³ Pacheco in contrast sought to ensure that the “circunstancias” of his paintings were based on historical and theological authority. In the absence of such knowledge he sought to restrain artistic licence. Furthermore, in seeking to reform the effects of artistic licence he moved away from “los terminos comunmente conocidos” and this becomes apparent later in his discussion of the *Last Judgement*.” ROE (2014), *op. cit.*, pág. En prensa.

⁷⁷⁴ AAVV. *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros, y señores catedráticos [...] de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas: en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas*. Madrid: Imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1632.

influencia muy notable en los tratados de pintura españoles.⁷⁷⁵ Su tono severo y el interés de sus autores por remarcar una posición ortodoxa y totalmente moral, púdica si se quiere, frente al cómo se debían pintar las escenas bíblicas es, sin duda, una voz de autoridad de la que beben los pintores tratadistas.

Una persona deseosa de la Salvación de las almas, y de que no haya barrancos en que tropiecen, considerando los lazos que el infierno arma con el cevo, y reclamo de las figuras deshonestas, y lascivas, y que es pecado mortal tenerlas patentes, aunque lo entiende así constantemente, quiso autorizar este parecer con los de los Catedráticos de Teología de las Universidades de Salamanca, y Alcalá, y de algunos Maestros que aquí están copiados en ese papel, así de la manera que los dieron de verbo ad verbum, para que venga a noticia de todos los Fieles, y echen de casa este fomento de pecado continuo, rompiendo las tales figuras, como hizo una gran señora en esta Corte a que tenía, que valían treinta mil reales [...] y con eso escapar a los castigos que Dios suele dar a los que tienen tales abominaciones, de que hay muchos ejemplos en muchos libros.⁷⁷⁶

Bajo este estricto control, es claro que un tratadista como Carducho intenta adaptar su arte a la ortodoxia de la imagen y valorar su quehacer dentro del marco de censura y represión.⁷⁷⁷ En mi opinión, el punto clave de encuentro entre los postulados de los teólogos ortodoxos y los tratadistas, se halla en la posición que adoptan frente a la respuesta del fiel. Para ambos, la producción y uso de pinturas es peligrosa en la medida que tienen una inmensa capacidad para mover el espíritu; no obstante, si se logra que esa acción sea positiva, las imágenes serán completamente provechosas y justificables.

Este marco argumental queda confirmado al final del “Diálogo” cuando alude a una espectadora particular: santa Teresa de Jesús. El eco de Paleotti es claro, la carmelita es, sin duda, el mejor referente de los que sería el espectador espiritual, ese al que todo fiel

⁷⁷⁵ Al referirse a la naturaleza del documento, este autor afirma: “La *Copia de los Pareceres*, como la encuesta que es, tiene un aire formulario carente de toda profundidad. Posee, no obstante, un cierto valor como síntoma del clima moral de la cultura barroca española, donde la hegemonía de la Contrarreforma era total. Por otra parte, tiene también interés como reunión y prolongación de los tópicos moralistas sobre arte del estilo del Cardenal Paleotti; estos es: como instrumento de control y censura de las imágenes. En cualquier caso, el predominio de la pintura de tema religioso, la casi ausencia de desnudos, la escasez de mitologías y de todo aquello que, en general, no tuviera relación directa con lo estrictamente devocional, sólo se explica, en el arte español barroco, como producto de ese clima ideológico que impregna la *Copia de los pareceres*.” CALVO SERRALLER (1981), *op. cit.*, pág. 238.

⁷⁷⁶ AAVV (1632), *op. cit.*, fol. 3

⁷⁷⁷ Si bien su caso resulta anterior a la publicación de la *Copia de los pareceres*, la pintura del Greco y sus constantes problemas con la ortodoxia católica son un buen ejemplo de cómo la Iglesia condicionó de diversas formas la actividad creadora de los artistas. Véase: MARTÍNEZ-BURGOS (2003), *op. cit.*, pág. 14.

católico debe aspirar a llegar. El ejemplo, entonces, le sirve como herramienta no sólo para exponer su idea de que las pinturas bellamente compuestas son las que mejor mueven a devoción, sino que también le ofrece la posibilidad de seguir marcando una ruta que determina la función de los receptores dentro de la producción artística.

Pues bien se supone que cuanta eficacia sea la buena pintura, y que el mismo Dios muestra servirse de que sus imágenes, y las de su Madre y las de sus santos sean hechas de suerte, que los que representan, lo muestren con propiedad, y conveniencia, pues cuanto más la tiene una cosa con otra, tanto más amistad y conexión tiene con ella (según dicen los filósofos) de que es fuerza seguirse, que las tales causen mayor devoción, y que muevan los ánimos a los afectos a mayor fervor, amor y encendidos deseos de obrar en la virtud, a la cual muchos que se hallaban bien ajenos de ella, se le han acercado por este medio; de manera, que han llegado a conseguir un muy alto estado de perfección, que así lo refiere de si Santa Teresa de Jesús, que la devoción de una imagen de un Christo muy llagado que trajeron a su Convento para cierta fiesta, causó en su ánimo tal mudanza, que conoció de allí adelante la que había hecho de su vida, que siempre desde aquel punto fue mejorando en ella: y es cierto, que no causara tales efectos la pintura que no fuese bien formada, o la estampa de papel, que ya en esto se sentía bien desengañada esta Santa; pues hallándose una vez con determinación de no tener otras imágenes, sino las dichas, porque de más de parecerle que para mayor humildad era así conveniente, leyó lo mismo en un libro, con que se acabó de resolver en lo que tenía propuesto. El Señor la reveló entonces, que no hablaba el libro sino de las demasiadas y superfluas molduras; porque las imágenes perfectamente pintadas, le son antes muy gratas, como lo ha mostrado en muchas, que sin tocar pincel humano ha perfeccionado, como hemos dicho. [...] Basta que de lo dicho se infiere con cuanta diferencia mueve los afectos de la devoción y disposición la pintura, con mayor perfección conducida, que no la que inculta y toscamente fuere pintada.⁷⁷⁸

No resulta inadecuado pensar que Carducho está reclamando a los fieles cierto grado de preocupación estética cuando se enfrentan a una pintura devota. Se podría decir que este efecto superlativo que tuvieron ciertas representaciones de Cristo en Santa Teresa (la idea de presencialidad divina que expuse al estudiar su obra) se debió, en gran medida, a la calidad compositiva de la imagen sagrada. En este aspecto se distancia de Pacheco, pues dentro del marco de la idónea recepción de la pintura religiosa, le confiere una importancia mayor a la ‘belleza’ y no al rigorismo iconográfico.⁷⁷⁹ No obstante, en

⁷⁷⁸ *Ibid.*, fol. 125.

⁷⁷⁹ Esta sutileza con respecto al *decoro* en tanto se privilegia ‘la belleza’ de la composición o la adecuación iconográfica, se encuentra en otros tratadistas españoles de la época. Un buen ejemplo es el de Jusepe Martínez. En su *Discursos practicables* el autor también toca el espinoso tema y en su crítica a

esencia, para ambos autores el *decoro* es un precepto de carácter moral que indica una necesidad por generar unas respuestas específicas en los fieles.⁷⁸⁰

En el recorrido realizado sobre el concepto del *decoro*, he evidenciado cómo desde su reformulación en Erasmo hasta llegar a los tratadistas españoles de la primera mitad del siglo XVII, el problema de la regulación de las imágenes recayó principalmente sobre el receptor, pues era la actitud de los fieles frente a éstas la que se debía vigilar. La posición restrictiva de Erasmo condujo a una doble vía de solución; por un lado, la supremacía de la escritura sobre la imagen en los grupos protestantes y, del otro, el acondicionamiento de la prohibición decretado en el Concilio de Trento para justificar el uso de imágenes bajo un estricto control.⁷⁸¹ En el caso católico, los diferentes autores, teólogos o artistas, que abordaron el problema de las imágenes sagradas después de Trento buscaron configurar un sistema de culto a la imagen basado en un principio de *commoción*. Uno de los puntos que se debía reconocer con claridad para que esa *commoción* condujera a fines deseados, fue el inmenso poder que ejercían las imágenes sagradas sobre las personas.⁷⁸² Es, precisamente, por los efectos producidos por dicho poder que el uso de representaciones sagradas debía ser cuidadosamente controlado.

He pretendido demostrar el rol que jugaron tres tipos de fuentes escritas en la configuración de una teología de la imagen fundada, sobre todo, en el fiel-receptor

cierto 'naturalismo', parece estar adoptando una posición estética similar a la de Carducho. Al referirse a la perfección de los Cuerpos Divinos, afirma: "No nuestro disgusto por lo imitado al natural, que es realmente soberano, sino por lo esencial en que habéis faltado, que es en la prudencial decencia que se debe usar en este género de historias. Y fúndome en lo que oiréis. Christo Señor nuestro en carne humana fue criado con perfección suma de maravillosa simetría y, por lo consiguiente, su madre santísima. Veo me habéis puesto esta soberana figura de tal forma, que más parece un hornero o faquín de figura divina; y la Virgen, su madre, con la Magdalena, que más parecen lavanderas de trapos que personas del majestuoso respeto que requieren. Demás que piden semejantes historias atiendan más a la devoción y decoro que a lo imitado." Véase: MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pág. 46.

⁷⁸⁰ El ya citado, Jeremy Roe, sostiene que existen unas diferencias muy marcadas entre el *decoro* de Pacheco y el de Carducho. Básicamente, al primero le interesa el tema de la verdad histórica y el cuidado erudito en la composición religiosa, mientras que el segundo opta por otorgar cierta licencia al artista para lograr composiciones 'bellas' y afectivas. Es, bajo este marco de pensamiento, que Carducho critica aquella pintura que se ciñe a la 'imitación al natural', pues no permite esa intervención del pintor. Si bien estoy de acuerdo con el planteamiento general de Roe, pienso que ambos autores comparten algo esencial dentro del tratamiento del *decoro*: consideran que su trascendencia recae en tanto condiciona las respuestas de los fieles-receptores. ROE (2014), *op. cit.*

⁷⁸¹ MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 20-21.

⁷⁸² Moshe Barasch, afirma: "Paleotti's profound insight into the power of images also follows from practical observation. Even if we disregard the miracles performed by sacred images, and stick to their 'natural' effects, 'confirmed by philosophers and physicians,' he says, we still can see the power of artist images.'" Lo que importa es notar que las imágenes artísticas tienen un fuerte y peligroso poder sobre nosotros. BARASCH (1997), *op. cit.*, pág. 13.

como elemento eje. Mi intención, más allá de evidenciar los múltiples hilos que se pueden tejer entre las diversas fuentes escritas y la cultura visual de la época, fue exponer una serie de posiciones frente a la recepción de las imágenes sagradas que, en mi opinión, determinó la producción artística religiosa de uno de los momentos más florecientes de la historia de la pintura española, el siglo XVII. Evidentemente, todo lo planteado hasta el momento quedaría en el vacío si no se analiza a la luz de las manifestaciones en pintura religiosa.

4. LA PASIÓN EN EL ARTE DEVOCIONAL ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

Es bien sabido que dentro del total de la producción pictórica del siglo XVII español, fueron las obras de temática religiosa las que se realizaron en mayor cantidad. Sin embargo, no todas las pinturas de carácter religioso cumplían una función completamente devocional. Algunos programas iconográficos de vidas de santos o del propio Cristo, tenían como objetivo principal conmemorar un hecho, ilustrar al fiel en las obras y milagros de sus santos y en el contenido de los evangelios, o representar gráficamente un dogma. Otras pinturas, por el contrario, no se fundamentaban sobre estos principios, sino que buscaban entablar una relación íntima con el espectador para despertar sentimientos de fervor espiritual que condujeran a un incremento de la devoción. Estas obras no se desligaron del historicismo, pero no fue el aspecto en el que enfocaron sus composiciones. Su intención principal no era narrar una historia o inculcar un dogma, sino mostrar al fiel una realidad que lo moviera emocional e espiritualmente. Esta función devocional implicó un incremento en el culto de las imágenes sagradas, fijando su éxito y el rol trascendental que jugaron en la religiosidad del periodo. Si bien es cierto que el lugar y el tipo de cliente determinó la naturaleza de la pintura, se podría decir que los pintores españoles de este periodo encontraron unas fórmulas compositivas que sirvieron para configurar un arte devocional de gran personalidad dentro del contexto europeo. Asimismo, la originalidad en el tratamiento de las escenas condicionó la producción de arte religioso en general.

Fue, sin duda, la Pasión de Cristo el tema predilecto de los clientes y su contenido el idóneo para que los artistas desarrollaran una pintura de altísimo nivel emocional. De los diversos momentos pasionales, existieron dos episodios que se adaptaron a las necesidades devocionales de los fieles: Cristo recogiendo sus vestiduras y la Crucifixión. Los pintores españoles supieron apropiarse de las tradiciones iconográficas de cada tema y desarrollar un estilo propio que plasmaba el particular sentir religioso local. Como trataré de evidenciar a lo largo de este capítulo, el bagaje cultural de los pintores y clientes, precisado por los tres tipos de fuentes literarias ya estudiadas, fue un elemento esencial para la configuración de esta expresión pictórica.

El presente capítulo está dividido en cuatro apartados que considero establecen un marco completo de la temática y que permiten vincular de manera adecuada las fuentes visuales y escritas. Los primeros dos apartados pretenden crear un cuadro referencial que ayuda a entender de forma acertada la producción pictórica devocional en la España postridentina. El primero son unas anotaciones históricas por una de las iconografías fundamentales dentro de la cultura visual católica, la Crucifixión. Dicha caracterización parte de la Baja Edad Media y termina en el siglo XVII. En el segundo ilustro por medio de la iconografía del *Ecce homo* el auge de la pintura devocional y las condiciones para que surgiera. El tercer apartado es un análisis de la relación entre escultura y pintura con el cual aspiro evidenciar algunas de las cualidades principales de la pintura devocional española. Finalmente, el último es un estudio del tratamiento que hicieron los artistas de las dos iconografías mencionadas. Para esto me centraré en algunas obras del periodo que por su relevancia o características sirven como modelos de interpretación.

4.1. El sufrimiento del hombre. La Crucifixión, de la Baja Edad Media al siglo XVII.

La adecuada comprensión de la pintura devocional sobre la Pasión de Cristo en la España postridentina sería insuficiente si se obvia el desarrollo de sus iconografías. Una somera contextualización de los cambios formales y temáticos resulta oportuna, no sólo por lo positivo que significa tener un marco completo, sino porque la configuración de la estructura compositiva está directamente relacionada al proceso y transformaciones que vivió la imagen pasional. Resultaría arriesgado pretender interpretar los Cristos crucificados de Velázquez, Zurbarán, Cano o Murillo, sin antes tener una conciencia clara del camino que ha llevado a la realización de estas pinturas. Mi intención es ofrecer unos breves apuntes que buscan implicar la pintura devocional española dentro de un devenir histórico.

Como ya he mencionado reiteradamente, fue durante los siglos XIV y XV cuando la identificación con la humanidad de Cristo llegó a su punto más álgido. Es en este

periodo que la devoción a la Pasión se consolida dentro de la religiosidad popular y la intelectual.⁷⁸³ El apogeo de las peregrinaciones a Tierra Santa y la proliferación de narraciones sobre la vida de Jesús, marcaron un interés por comprender el verdadero sufrimiento de Cristo e identificarse con éste.⁷⁸⁴ Esta espiritualidad estuvo impulsada por una serie de principios teológicos que justificaron el culto a la humanidad de Cristo como modo idóneo de asimilar la Encarnación y lograr la Salvación.⁷⁸⁵ Todo este aparato teológico estuvo respaldado por una serie de manifestaciones culturales que tuvieron gran impacto en los fieles y que ya he estudiado en mayor o menor medida: la predicación de sermones en Semana Santa, el aumento de la literatura mística, el nacimiento de cofradías penitenciales y la nueva forma de representar el arte pasional. La consolidación de la humanidad de Cristo como nuevo eje cultural, significó un cambio en la forma de interactuar con la realidad y concebir la existencia. El hombre ya no sólo debía su redención al sacrificio del Hijo de Dios, sino que necesitaba ser ‘coopadeciente’ de los sufrimientos del Dios hecho hombre y, por ende, un imitador de su doctrina de amor.⁷⁸⁶ Este cambio en la visión del hombre, conllevó a que el fiel se relacionara de una manera más íntima con la divinidad, aspecto que se puede ver en las expresiones públicas de religiosidad, los disciplinantes por ejemplo, y en el desarrollo de una espiritualidad de carácter más intimista e interior.

Con respecto a la iconografía de la Crucifixión, se puede afirmar que ésta fue un fiel reflejo de estos cambios en la piedad.⁷⁸⁷ El ‘Christus Dolens’ - tipología que representa a Cristo muerto y con claros gestos de haber sufrido y que se contrapone a la tipología

⁷⁸³ Para muchos autores es en estos siglos cuando realmente se da una cultura religiosa dominada por el cristocentrismo, véase: ÁBELLAN (1979), *op. cit.*, pág. 575. LOBRICHON, G. *La religion des laïcs en Occident. XIe-XVe siècles*. París: Hachette livre, 1994, págs. 196-198. SÁNCHEZ HERRERO (2008), *op. cit.*, págs. 213-225.

⁷⁸⁴ Una de las obras que marca la tendencia de presentar a Cristo a partir de su humanidad, fue la *Vita Christi* (mediados siglo XIV) del cartujano Ludolfo de Sajonia. Su influencia fue inmensa y el peso que tuvo trascendió su propio tiempo, pues en los siglos XVI y XVII seguía siendo una fuente de gran valor.

⁷⁸⁵ Algunos autores piensan que el nuevo culto patético a la figura de Cristo, en donde el eje es el sufrimiento físico y la muerte, está ligado a las crisis sanitarias y guerras que vivió Europa en esta época. Especialmente se habla de la relación entre la peste negra y la nueva forma de enfrentarse y entender la muerte. Véase: MITRE FERNÁNDEZ, E. *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*. Madrid: Encuentro ediciones, 1988, págs. 24-29.

⁷⁸⁶ FINALDI (2005), *op. cit.*, págs.104-131. TORRES JIMÉNEZ (2006), *op. cit.*, pág. 452.

⁷⁸⁷ BELTING (1990), *op. cit.*, págs. 9-15. Tomas H. Bestul considera que la percepción del cuerpo sufrido de Cristo en la literatura espiritual y en las representaciones pictóricas, responde a una especie de símbolo o metáfora de la situación de la sociedad y del papel del hombre en el mundo, es la idea del desencanto por la terreno que después calará muy hondo en el pensamiento barroco español. BESTUL (1996), *op. cit.*, pág. 24.

anterior del 'Christus Triumphans' - floreció en la mayoría de territorios de la cristiandad occidental, calando con mayor fuerza en el norte de Europa, sobre todo en el territorio alemán.⁷⁸⁸ La escultura monumental en madera fue el medio que más prosperó. Al centrar la atención en la muerte del hombre, surgió la necesidad por utilizar elementos visuales que respondieran a un verismo y la escultura otorgaba cierta ventaja sobre la pintura.⁷⁸⁹ Este ímpetu por lograr un realismo expresado en el sufrimiento de la muerte y el castigo, condujo a que se establecieran ciertos cánones de composición como la boca curvada hacia abajo y levemente abierta, el cuerpo en 's' para dar sensación de tensión, la anatomía remarcada, y las llagas explícitas y sangrantes. En el territorio hispánico existieron numerosos ejemplares fruto de la honda devoción pasionista. (**fig. 50**). La influencia de otros centros artísticos y correcta asimilación de los estándares estilísticos, permitió que se crearan composiciones originales que se acoplaban a la religiosidad y sentir local.⁷⁹⁰

Dentro de este grupo iconográfico del 'Cristo doloroso', resulta imperativo mencionar una de las manifestaciones artísticas más inquietantes e ingeniosas del periodo: los Cristo articulados.⁷⁹¹ Estas esculturas hechas en madera y cuya característica principal

⁷⁸⁸ Para profundizar en los cambios estilísticos e iconográficos que dieron lugar a la nueva forma de representar la Pasión de Cristo, véase: MARROW (1979), *op. cit.* También es interesante el trabajo de Ángela Franco Mata, ya que analiza las variantes estilísticas e iconográficas del 'Christus Dolens' en Europa a partir de un marco amplio de funcionamiento. Véase, sobre todo: FRANCO MATA, Á. "Crucifixus dolorosus". Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones." En *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº 1, 2002, págs. 13-39.

⁷⁸⁹ Según Scavizzi, la explicación de Santo Tomás sobre la 'latria' favoreció una búsqueda realista y dramática del Cristo hombre. A partir de esta característica, las representaciones tardogóticas de la Crucifixión reflejan la tendencia a la humanización del culto divino manifestando una necesidad por hacer visible lo invisible. SCAVIZZI (1981), *op. cit.*, págs. 30-33.

⁷⁹⁰ Quien mejor ha trabajado el crucifijo doloroso en la Edad Media española, es la ya citada Ángela Franco Mata. Además del artículo ya mencionada, remito al lector a sus múltiples estudios sobre el tema, en especial: FRANCO MATA, Á. "L'influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVe siècle." En *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*. Berlín: Reimer, 1974, págs. 53-69. ---. "El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos del siglo XIV." En *Archivo Español de Arte*, vol. 56, nº 223, 1983, págs. 220-241. ---. *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la italiana trecentista*. Madrid: Fundación Juan March, 1984. ---. "El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes." En *Reales Sitios*, vol. 23, nº 88, 1986, págs. 65-72. ---. "El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área catalano-italiana. Consideraciones sobre la justificación y el origen del Crucifijo gótico doloroso." En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. 25, 1989, págs. 5-63. ---. "Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones." En *Boletín de la Institución Fernán González*, 1999/2, págs. 307-337. ---. "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León." En *De la création à la restauration. Travaux d'histoire offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 1992. Págs. 493-501.

⁷⁹¹ Según Freedberg: "Ni los *sacri monti* del norte de Italia ni la escultura policroma de la Península ibérica están dotados de ingenios comparables con lo que sirvieron para animar los crucifijos, con brazos y cabezas móviles, de los siglos XIV al XVI. En 1969 Gesine y Johannes Tauber catalogaron

es poder mover los brazos y cabeza, se originaron gracias a la celebración de la liturgia medieval, específicamente las del Viernes Santo al Domingo de Pascua, en las cuales una talla que pudiera adaptarse para representar diversos momentos de la Pasión resultaba idónea.



Fig. 50. ANÓNIMO, *Crucifixión*, ca. 1315-1320. (Fotografía Archivo Mas).

Si bien el foco de creación de estas imágenes fue el antiguo Imperio Románico-Germánico, en España se conservan cuatro ejemplares del siglo XIV que tienen gran calidad artística y un alto valor devocional: los Cristos de Burgos, Finesterre, Palencia y Orense. **(fig. 51).**⁷⁹² De estos ejemplares, es el ‘Cristo de Burgos’ el que más ha llamado la atención de los especialistas por su excepcional factura técnica y por el inmenso fervor que despertó en la religiosidad popular y culta.⁷⁹³ El extremo realismo de esta escultura y todo el artilugio que la configura, es una excelente muestra de cómo se buscó que el fiel reviviera la Pasión de una manera muy real y, por otro lado, indica la

treinta y cinco piezas aún conservadas – y cinco documentadas – procedentes tanto del norte como del sur de Europa.” FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 326.

⁷⁹² Existe otro ejemplar anterior a estas cuatro esculturas y de estilo románico. Es el llamado ‘Cristo de los Gascones’ que se conserva en la Iglesia de San Justo en Segovia. Véase: CARRERO SANTAMARÍA, E. “El Santo Sepulcro: Imagen y funcionalidad espacial en la Iglesia de San Justo (Segovia).” En *Anuario de Estudios Medievales*, nº 27, 1997, págs. 461-477.

⁷⁹³ Para un estudio completo sobre la obra (su estilo, contexto de producción, leyendas, marco devocional, etc.) véase: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados.” En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 69-70, 2003-2004, págs. 207-246. Para un estudio centrado en el contexto socio-político detrás de la devoción al ‘Cristo de Burgos’ y su relación con cierto tipo de respuesta por parte de los fieles, véase: PEREDA (2011), *op. cit.*

pretensión de que la ceremonia pasionista adquiriera un grado de presencialidad divina muy notorio.⁷⁹⁴ Es, por ende, un ejemplo ilustrativo del modo en que la producción artística de determinado momento comulgó con el sentir religioso y los postulados teológicos.



Fig. 51. ANÓNIMO, *Santo Cristo de Burgos*, segunda mitad del siglo XIV.

En el terreno de la pintura, tal vez sean las crucifixiones de Matthias Grünewald, a pesar de ser un poco tardías, los ejemplos más claros del alcance que llegó a tener la iconografía del ‘Christus Dolens’ y su relación con la espiritualidad del momento.⁷⁹⁵ (fig. 52). Fijando la atención en el panel central del retablo de Isenheim, se puede observar cómo el eje de toda la composición gira alrededor del dolor físico: manos abiertas que profundizan en la tensión, múltiples llagas por todo el cuerpo, pies

⁷⁹⁴ María José Martínez Martínez detalla así el informe entregado por el equipo que restauró la escultura: “Lo primero que destaca en este análisis es su depurada ejecución. En la imagen burgales se ha realizado de forma independiente la cabeza, y extremidades, éstas a su vez divididas en segmentos. Se unen al torso mediante un sencillo sistema de abrazaderas de hierro forjado, de forma que el cuello, brazos, piernas y dedos de las manos se pueden mover independientemente. Se ha utilizado piel bovina para ocultar los mecanismos de articulación y lana picada para rellenarlos. Algunas partes como manos y pies están totalmente realizadas en piel según se ha visto anteriormente. La piel se adhiere a la madera con cola y tachuelas, para que se cuarte se la aplicado pintura al óleo, mediante veladuras, incrementando la elasticidad de la misma. [...] Se ha utilizado cabello natural en la cabeza, bigote y barba y las uñas se han fingido con láminas de asta curvadas mediante calor. Éstas no se sobrepusieron a la piel, en una escultura de tan depurada técnica se ha precedido a romper la piel en los extremos de los dedos y a pegar las uñas en el arranque de la misma piel...”. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, (2004), *op. cit.*, pág. 240.

⁷⁹⁵ Para profundizar en el estudio de Grünewald como un pintor inspirado por una piedad tardo medieval y uno de los mejores exponentes de ésta, véase: DILLEMBERG (1999), *op. cit.*, págs. 25-52.

quebrados por los clavos y boca abierta en gesto de sufrimiento. Los demás personajes que aparecen en el retablo juegan un papel tanto doctrinal como devocional. Al lado derecho, la figura de San Juan Bautista aparece junto al cordero y el cáliz, representando la redención humana y el sacrificio de Jesús. Al lado izquierdo, los testigos históricos, las dos Marías y San Juan Evangelista, expresan el dolor e invitan a que el fiel sienta compasión por Cristo. La ubicación original de la obra también resulta fundamental para entender su significado. Estaba situada en el hospital del monasterio de los Antoninos en Isenheim, centro de peregrinación famoso en la época por la capacidad de sus monjes en calmar el dolor de la enfermedad conocida como el ‘Fuego de San Antonio’ (ergotismo).⁷⁹⁶ Cuando los enfermos llegaban al hospital no sólo eran tratados médicamente por los monjes, sino que rezaban frente a las imágenes de San Antonio, la Virgen y Cristo. Buscaban consolación y un milagro, ya que en la época era común pensar en los poderes curativos de las imágenes.⁷⁹⁷ Además, al observar el Cristo de Grünewald los enfermos veían en la representación de las llagas los malestares físicos que ellos también soportaban. Teniendo esto en cuenta se clarifica la obra y se puede comprender mejor su mensaje: la intercesión de Jesús para lograr prevalecer a los problemas mundanos y, más importante aún, la manifestación visual del ‘coopadecimiento’ de los sufrimientos de Cristo como medio para lograr la Salvación.

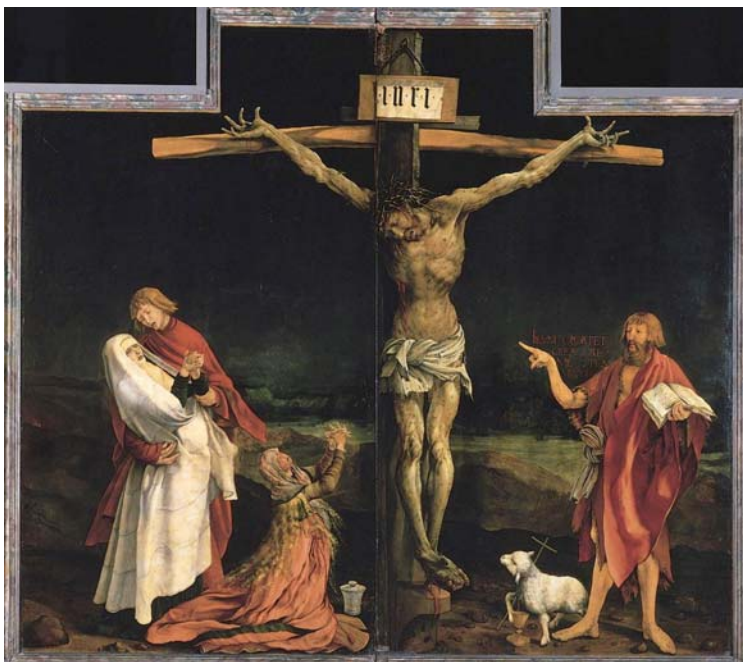


Fig. 52. MATTHIAS GRÜNEWALD, *Crucifixión*, ca. 1512-1516.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, pág. 31.

⁷⁹⁷ SCAVIZZI (1981), *op. cit.*, pág. 3.

Durante la segunda mitad del siglo XV, y paralelamente a las representaciones más cruentas del ‘Christus Dolens’, algunos artistas empezaron a matizar el dolor de Cristo y componer su cuerpo de una manera armónica y serena.⁷⁹⁸ Esta forma de representar al crucifijo, más cercana a la tipología del ‘Christus Patiens’, nació gracias a los postulados artísticos del primer Renacimiento italiano y su estudio del arte Antiguo.⁷⁹⁹ (fig. 53). Esta escultura de Donatello muestra ese interés por acentuar una anatomía perfecta que choca con las exposiciones explícitas de sufrimiento. Así mismo, el rostro también oculta cualquier manifestación de tormento y expresa, por el contrario, dignidad y fortaleza ante el martirio.

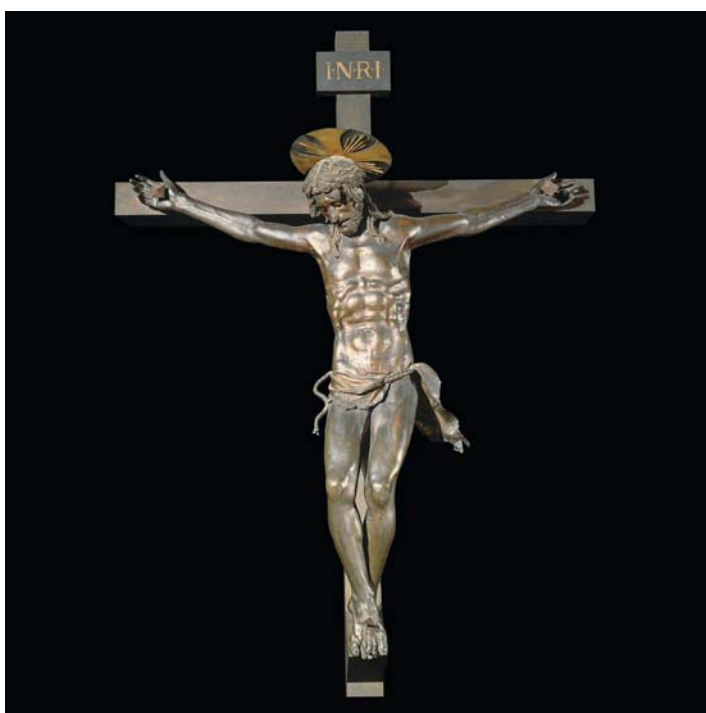


Fig. 53. DONATELLO, *Crucifijo*, ca. 1444-1447.

En mi opinión, más allá de hablar de una transformación en la religiosidad del periodo o de la influencia de algunos postulados teológicos, estos cambios tan marcados son fruto de la corriente estilística que trajo consigo el Renacimiento italiano y que permearon toda expresión artística, incluyendo la pasional. Sin embargo, es interesante observar cómo estos preceptos artísticos también influyeron posteriormente en postulados religiosos sobre la representación de imágenes sagradas; por ejemplo, el concepto de

⁷⁹⁸ THOBY, P. *Le crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes: Bellanger, 1959-1963, págs. 264-275. LANDSBERG, J. *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*. Tournai: La Renaissance du Livre, 2001, págs. 98-109.

⁷⁹⁹ SCHILLER (1972), *op., cit.*, págs. 148-149.

decoro que se recuperó de las retóricas clásicas. Como ya mencioné anteriormente, el *decoro*, entendido como un principio de correspondencia entre la dignidad de lo representado y la forma de representarlo, fue un aspecto que condicionó el arte religioso durante los siglos XVI y XVII, sobre todo después de Trento, y que tuvo un alcance patente en las representaciones de la Pasión de Cristo.⁸⁰⁰ Sin ir muy lejos, se puede observar el notorio influjo que tuvieron ciertos valores del arte renacentista en algunas crucifixiones maestras del siglo XVII Español, como lo es la de Velázquez. Sin intención de profundizar en el tema, ya que lo abordaré en los apartados posteriores, cabe decir que resulta evidente la continuidad estilística y la adaptación de ésta dentro de un sistema religioso y artístico propio.



Fig. 54. GUIDO RENI, *Crucifixión*, 1619.

Junto a las representaciones serenas y contenidas del Cristo muerto en la cruz, durante los siglos XVI y XVII, y de manera creciente a partir de finales del XVI, se hizo popular una nueva iconografía de Cristo vivo que tuvo una fortuna similar a la del

⁸⁰⁰ BOESPFLUG (2008), *op. cit.*, págs. 317-326.

‘Christus Dolens’ en la Baja Edad Media.⁸⁰¹ (fig. 54). En esta pintura se puede ver que el énfasis nuevamente está puesto en la configuración de la doble naturaleza de Cristo. Esto se corrobora en la mirada hacia el cielo abierto, la luminosidad del rostro y en la búsqueda de un movimiento ascendente del cuerpo que invita a pensar en el tránsito de lo terrenal a lo divino. A diferencia del ‘Christus Triumphans’, el estado emocional de Cristo es afectado y su expresión tiene algo de sublime, llevando a los espectadores a presenciar el evento crucial para los cristianos. Mientras que el ‘Christus Triumphans’ representa la victoria ya consumada, estos Cristos vivos, casi como una fotografía que congela el tiempo, exponen el momento en que el hijo de Dios deja de ser humano, o mejor, muere como hombre para elevarse al cielo como Dios.⁸⁰² El nacimiento de esta iconografía estuvo muy ligado al complejo ambiente espiritual de la primera mitad del siglo XVI, y su posterior desarrollo tiene que ver directamente con la religiosidad promulgada por Trento.⁸⁰³ Si bien es cierto que en términos generales la iconografía se aleja de lo estipulado por el decreto de las imágenes –respeto a la conveniencia –, también es verdad que expresa visualmente la idea del culto del Santísimo Sacramento en relación con la figura de Cristo. En el capítulo V de la sesión XIII, se estipula que la muerte de Cristo es una victoria que significa la Redención de los pecados y acaba con la herejía. La figura de Cristo venciendo la muerte se compara con la luz que lucha con la oscuridad de la herejía, simboliza la verdad de la fe cristiana.⁸⁰⁴ Esta iconografía se

⁸⁰¹ Para un acercamiento completo al origen y desarrollo de la imagen del Cristo viviente en estos siglos, véase: NEGRI ARNOLDI, F. “Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l’immagine del Cristo vivente.” En *Storia dell’arte*, n° 20, 1974, págs. 57-80. A pesar de que el autor se centra en el territorio italiano, hay referencias a otros centros artísticos europeos, incluyendo el español, y, por lo tanto, su estudio puede considerarse una buena introducción al tema.

⁸⁰² Cabe recordar que la Crucifixión es el evento histórico mejor explicado por los Evangelios y fuentes del momento. Es importante tener esto cuenta cuando se estudia la iconografía de la Crucifixión, ya que brinda posibilidades de composición que varían según el punto de la narración que se pretende representar. Por consiguiente, es entendible que muchos artistas se basaran en algunas de las palabras que pronunció Jesús antes de morir para concebir su estado emocional. Las expresiones ‘Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?’ y ‘Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu’, implicarían dos momentos anímicos diversos y dos posibles interpretaciones teológicas. Mientras que la primera apunta al Cristo humano que sufre, en la segunda hay un fondo de esperanza que sugiere la Salvación. En el caso de la iconografía del Cristo viviente de estos siglos, es complicado determinar con certeza a cuál momento hace referencia. Pero, si se tiene presente la idea de que estas representaciones pretenden evidenciar el momento en que Cristo está superando el sufrimiento y elevando su espíritu al cielo, es posible que se haga referencia a la segunda expresión.

⁸⁰³ Según Negri Arnoldi las tres fuentes que dieron origen a esta iconografía fueron las representaciones tardías de Cristo en la cruz de Miguel Ángel, las obras del ambiente Véneto (en particular el Veronese y Tintoretto) y la corriente Toscana con el Crucifijo en bronce de Giambologna. A partir de estas tres líneas se consolidó el modelo Emiliano que triunfará en el siglo XVII y cuyos mejores ejemplares son los Cristos de Carracci, Reni y Guercino. NEGRI ARNOLDI (1974), *op. cit.*, págs. 58-64.

⁸⁰⁴ “Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable, y claramente divino beneficio, en que se representan sus

expandió por toda la Europa católica y se consolidó en el siglo XVII. Se realizaron versiones de gran calidad artística a partir de algunos modelos específicos. En el caso italiano, la crucifixión de Carracci fue muy influyente en el arte de esta zona. Por su parte, el modelo establecido por Rubens fue adoptado por los pintores flamencos y expandido por casi todo Europa. (fig. 55). En España, también grandes artistas se interesaron por el tema y pintaron obras valiosísimas, creando cierta línea estilística que va del Greco hasta Goya.



Fig. 55. PETER PAUL RUBENS, *Crucifixión*, ca. 1610-1615.

triumfos, y la victoria que alcanzó de la muerte. Ha sido por cierto debido, que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí.” *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Biblioteca electrónica cristiana. <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11.1.1> (Consultado el 18 de julio de 2013).

Para concluir con este breve esbozo histórico, creo que es necesario delinear algunos aspectos de la posición luterana frente al crucifijo y caracterizar su plasmación gráfica.⁸⁰⁵ En primer lugar, y más allá de la devoción que tuvo Lutero por Cristo crucificado⁸⁰⁶, se debe entender que la imagen de la Crucifixión fue configurada a partir de sus posibilidades didácticas.⁸⁰⁷ Existió un interés por hacer que el mensaje visual sirviera de complemento a la palabra y que el fiel asimilara los principios doctrinales de la Reforma luterana. Básicamente, la Crucifixión se representó bajo la concepción del enfrentamiento entre la Ley y la Gracia, una de las bases de la teología de Lutero.⁸⁰⁸ **(fig. 56).** Este cuadro de Lucas Cranach el Joven expone la doctrina de la justificación de la fe postulada por Lutero en la segunda parte de *Los artículos de Esmalcalda*. Según el teólogo alemán, la muerte de Cristo es el suceso crucial de la humanidad, ya que Él es el ‘cordero de Dios’ que quita el pecado del mundo y su sacrificio debe ser visto como un regalo que otorga a todo hombre por medio de la Redención.⁸⁰⁹ Por ende, lo único que nos salva del pecado original es la fe en la muerte de Cristo, en el derramamiento de su sangre, y no ninguna obra, mérito o ley. Lutero se aleja de la Iglesia católica al no aceptar las obras como camino de Salvación y, así mismo, se distancia de la ley mosaica al encauzar la Salvación únicamente en el sacrificio de Cristo.⁸¹⁰

El cuadro es una explicación gráfica de esta doctrina. El contraste de escenas es la estrategia que utiliza Cranach el Viejo para denotar de manera clara el mensaje. Representa negativamente la Antigua Ley (figurada por Moisés en el segundo plano enseñando la tabla con los diez mandamientos) en oposición al Evangelio, única verdad, que en la pintura está figurado por Lutero señalando un pasaje del Nuevo Testamento. Por otro lado, la serpiente de bronce en el tercer plano simboliza la prefiguración antiguo testamentaria de la Crucifixión y su sentido salvífico. Finalmente, la sangre que mana del costado de Jesús y cae en el propio Cranach simboliza el perdón del pecado

⁸⁰⁵ Me refiero específicamente a la confesión Luterana, pues, como ya comenté, fue el grupo protestante que permitió la producción de imágenes sagradas y jugó un papel importante en el desarrollo de nuevas formas de representación, sobre todo con respecto a la imagen de Cristo y la cruz.

⁸⁰⁶ SCAVIZZI (1981), *op. cit.*, pág. 70.

⁸⁰⁷ SCHILLER (1972), *op. cit.*, pág. 161.

⁸⁰⁸ BOESPFLUG (2008), *op. cit.*, págs. 308-312.

⁸⁰⁹ Hay que recordar que Lutero decía que las imágenes más adecuadas de Cristo eran las que lo representaban en forma de cordero, pues al ser una metáfora el fiel no podía caer en error e interiorizaba más fácilmente el mensaje doctrinal. HALBERTAL, M y MARGALIT, A. “Idolatría y Representación.” En *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenar*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003, pág. 71.

⁸¹⁰ Para un análisis de la obra de Cranach como explicaciones visuales de la teología de Lutero, véase: DILLENBERGER (199), *op. cit.*, págs. 79-114.

original representado en la caída de Adán y Eva. De esta forma, la Crucifixión pierde su valor histórico y se inscribe dentro de un marco alegórico y didáctico que revela la verdad doctrinal.

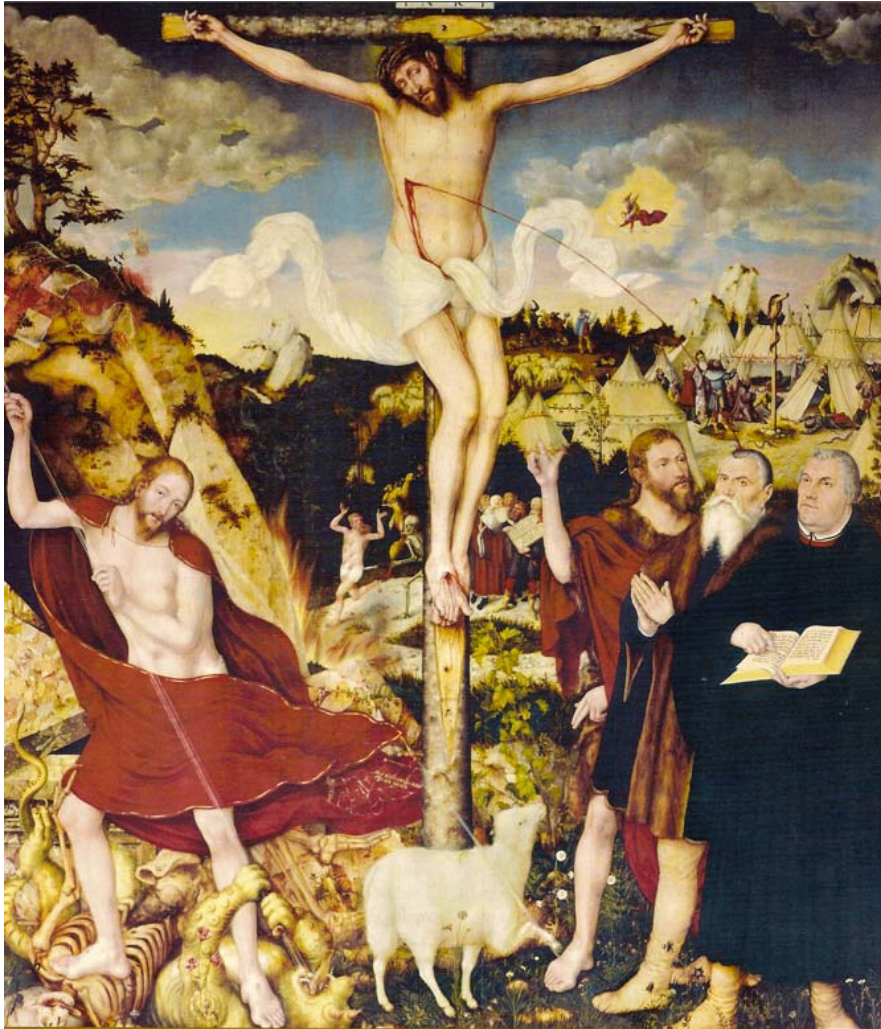


Fig. 56. LUCAS CRANACH EL JOVEN, *Cristo en la cruz* (panel central de un altar), 1555.

Este recorrido histórico a partir de unos ejemplos significativos muestra la complejidad de esta imagen, su estrecha relación con la espiritualidad de cada época y los debates de naturaleza teológica y doctrinal que surgieron entorno a su justificación. En el siguiente apartado me detendré en el apogeo del arte devocional sobre la Pasión a finales de la Edad Media, como una puerta de entrada a la pintura devocional española de periodo postridentino.

4.2. El auge de la pintura devocional y sus implicaciones en la representación de Cristo. El caso del *Ecce Homo*

En la Baja Edad Media, principalmente en el siglo XV, la cultura de la imagen religiosa vivió uno de los momentos cruciales de su historia. El dominio del arte religioso pasó de ser el espacio público a ser el ámbito privado, generando un cambio en la relación que entabló el fiel con la divinidad y dando origen al arte devocional.⁸¹¹ El culto a la imagen ya no giró alrededor del valor otorgado por el ritual que circundaba y dotaba de sentido a la representación divina.⁸¹² Para la segunda mitad del siglo XV, las prácticas devocionales no sólo condicionaron las formas culturales, sino que generaron una serie de transformaciones en la manera de representar las figuras sagradas, marcando un quiebre en la historia del arte religioso.⁸¹³ En este sentido, la ortodoxia que sustentaba la veneración y debido uso de imágenes religiosas se vio superada por una realidad que exigía nuevas teorizaciones. La posibilidad de contemplar a la divinidad en formatos cada vez más pequeños (incluso portátiles) e íntimos no desabasteció de carácter sagrado a las imágenes, sino que, por el contrario, las dotó de un poder especial que conllevó a la teofanización de éstas y que se mantuvo vigente hasta la época postridentina.⁸¹⁴

⁸¹¹ En términos generales y desde un marco más amplio de análisis, se puede afirmar, siguiendo a Palma Martínez Burgos, que la raíz de estos cambios debe remontarse a mediados del siglo XII. En este periodo, gracias a la teoría de los afectos desarrollada por Hugo de San Víctor (1096-1141), se empieza a generar un arte que apunta a inquietar el estado psicológico del fiel. Paulatinamente, este nuevo arte devocional sale del espacio conventual y se extiende por toda la sociedad. Sin embargo, no es hasta que entra en contacto con un sistema espiritual de alto componente místico e individual que se consolida culturalmente, hecho que ocurre en el tránsito del siglo XIV al XV. MARTÍNEZ BURGOS, (2003), *op. cit.*, págs. 23-25.

⁸¹² Para un explicación profunda sobre el cambio: SCAVIZZI (1981), *op. cit.*, págs. 3-42. BELTING (1990), *op. cit.*, págs. 9-28. BELTING (2009), *op. cit.*, págs. 466-560.

⁸¹³ Véase: BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1974, págs. 148-215. DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angélico. Dissemblance et Figuration*. París: Flammarion, 1995, págs. 43-49.

⁸¹⁴ Esta interpretación del arte devocional de los siglos XV, XVI y XVII contradice la teoría de Hans Belting quien, siguiendo a Panofsky y a Guardini, establece unas marcadas diferencias entre imagen de culto e imagen devocional. Según el autor alemán, en el momento que la imagen religiosa sale de su marco cultural y entra al ámbito doméstico, se reviste de unas características estéticas determinadas por los nuevos valores del arte moderno, como la importancia por la figura del artista y la originalidad de la representación, que no pueden comulgar con el carácter sagrado que tiene la imagen netamente cultural. La historia de la imagen termina cuando inicia la historia del arte y, bajo este esquema, es imposible que la escultura o pintura devocional de estos siglos contengan los valores de los iconos. Algunos autores, especialmente en el contexto español, han rechazado esta teoría de Belting, ya que piensan que el desarrollo estético no va en detrimento de las cualidades sagradas. De esta manera se ha llegado a hablar de la bizantinización del arte, con respecto a la pintura devocional española de los siglos XVI y XVII. En mi opinión, es claro que existen unos cambios en la forma de representar la divinidad y entender dicha

Cómo he anotado reiteradamente, el auge de la literatura mística medieval ejerció una enorme influencia en la producción artística de los siglos XIV y XV.⁸¹⁵ Las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, por ejemplo, es una obra imprescindible para comprender a cabalidad los Cristos dolorosos de este periodo.⁸¹⁶ Su contundencia expresiva y capacidad para describir los dolores de Cristo desde la inmediatez (lo hace desde la perspectiva de la Virgen María), contribuyó a la configuración de una estética violenta de la representación de la humanidad de Jesús. No obstante, a medida que avanza el siglo XV, y paralelamente a las plasmaciones cruentas de la Pasión, se empieza a establecer una nueva forma de presentar los sufrimientos de Cristo más acorde con el incremento de la devoción privada. (fig. 57). Sin abandonar el peso de su humanidad, esto ya hacía parte de una arraigada cristología popular y culta, se desarrolló un estilo moderado en la descripción del sufrimiento y desbordante en la caracterización del estado emocional.⁸¹⁷

La consecuencia más evidente fue el aumento del patetismo como elemento esencial de la composición. Esto condujo a los artistas a utilizar una serie de soluciones que fueron recurrentes y lentamente marcaron un estilo propio que trascendió estos siglos. Dentro de las características más importantes del naciente arte devocional y patético, cabe resaltar la reducción del tamaño, el cambio del medio artesanal (tabla), la descontextualización narrativa (la ‘historia’ pasa a un segundo plano), la depuración de personajes, el acercamiento de las figuras, el rostro como foco de atención, la

representación; sin embargo, creo que estos cambios, en muchos casos, profundizan el aspecto sagrado de la imagen exigiendo una respuesta del fiel muy similar a la que se le pide en el ámbito cultural. Pienso que es un tema muy complejo e interesante que hay que estudiar con base en la respuesta, porque es a partir de este fenómeno que se puede llegar a entender el grado de sacralidad con el que se concibe cierta imagen religiosa. GUARDINI, R. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960. PANOFSKY, E. “Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipológica dell’uomo dei dolori e della Maria Mediatrix.” En *Imago Pietatis e altri scritti*. Turin: Segnalibro Editore, 1998. Págs. 59-108. BELTING (2009), *op. cit.*, págs. 466 y ss.

Para el caso español: OROZCO, E. “Devoción y Barroquismo en las dolorosas de Pedro de Mena”. En *Goya*, nº 52, 1963, págs. 235-241. MARTÍNEZ-BURGOS (2000), *op. cit.*, págs. 215-240. MARTÍNEZ-BURGOS (2003), *op. cit.* págs. 13- 34. FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 414-452. PEREDA (2007), *op. cit.* págs. 29-248.

⁸¹⁵ BESTUL (1996), *op. cit.*, pág. 7.

⁸¹⁶ Para un estudio completo sobre la influencia de la obra de Santa Brígida en la temática y estilo del arte pasional gótico, véase: FRANCO MATA (2002), *op. cit.*, págs. 22-35. ---. FRANCO MATA, Á. “Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos.” En E. Martínez Ruiz y M. Pi Corrales (eds.). *Actas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia. Santiago de Compostella, 18-20 de octubre de 2000*. Santiago de Compostella: Fundación Berndt Wistedt y Universidad de Santiago de Compostella, 2002, págs. 575-594.

⁸¹⁷ FINALDI (2005), *op. cit.*, págs. 105-107.

importancia de las lágrimas y la búsqueda de fondos neutros para no distraer al fiel de lo significativo. El continuismo de estos rasgos llevó a la formación de modelos específicos guiados por un tratamiento icónico y arquetípico de la imagen.⁸¹⁸ Resulta imprescindible pensar que el núcleo de esta invención pictórica es el espectador y su respuesta. La supresión de todos los elementos que circundaban la relación entre fiel e imagen, permitió que se creara una naturaleza dialogante y sumamente imaginativa.⁸¹⁹



Fig. 57. ANÓNIMO, *Mater dolorosa y Varón de dolores*, ca. 1475.

La ‘devotio moderna’ es el trasfondo en el que se debe ubicar esta nueva forma de acercarse a la imagen sagrada. Es claro que el florecimiento de esta espiritualidad y forma de aproximarse a Dios a partir de la humanidad de su Hijo, estableció nuevas maneras de representar la Pasión. El fiel, ahora cliente particular, aspiraba a tener propiedad entera sobre la imagen y su principal interés era poder comunicarse con ella, exigencia que condicionó la plasmación estética de la obra.⁸²⁰ De las diversas temáticas que se usaron en el arte devocional, una de las que tuvo mayor circulación fue el *Ecce homo*. Esta imagen tiene su origen en la iconografía de la Imago pietatis o Varón de los dolores, introducida en Europa en el siglo XIII a partir de un modelo bizantino y fue

⁸¹⁸ MARTÍNEZ-BURGOS (2003), *op. cit.*, pág. 24.

⁸¹⁹ RINGBOM (1969), *op. cit.*, págs. 159-170.

⁸²⁰ BELTING (2009), *op. cit.*, pág. 257.

fruto de numerosas variantes (Misa de San Gregorio, Cristo mostrando su herida, Cristo de la paciencia, Cristo sostenido por ángeles, etc.).⁸²¹ Tanto en Italia como en Flandes, dos centros artístico de gran incidencia en el resto de Europa, la asimilación del icono bizantino fue fructífera dando cabida a su reinterpretación no sólo en términos de contenido sino también en aspectos formales y culturales.



Fig. 58. HANS MEMLING, *Varón de dolores*, después de 1490.

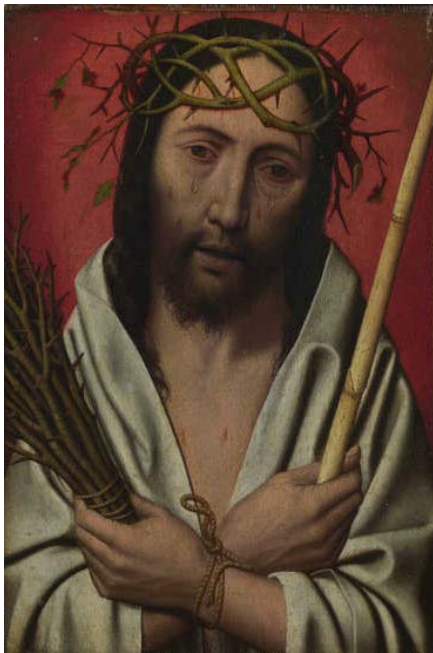


Fig. 59. JAN MOSTAERT (atribuido), *Cristo coronado con espinas*, primera mitad s. XVI.

⁸²¹ Para un análisis de todas las variantes, SCHILLER (1972), *op. cit.*, págs. 184-230.

En términos de contenido y significado, no se puede decir que el *Ecce homo* sea una variante más de la *Imago pietatis*, pues existe una diferencia fundamental: mientras que la última se caracteriza por ser una representación atemporal y extraída de cualquier contexto narrativo - es un Cristo que ya ha pasado por el calvario de la muerte, pero sigue sufriendo -, el *Ecce homo* tiene un sustrato en la historia de la Pasión, es un evento referido por san Juan en su Evangelio. Esto llevaría a pensar que ambos tipos de imágenes están construidas sobre valores distintos: el simbólico y el histórico.⁸²² Cómo ya señalé, el ‘Varón de Dolores’, en la mayoría de sus tipologías, se desempeñó como un símbolo del Santísimo Sacramento y sobre esta propiedad giró su trascendencia. Sin embargo, esto no implicó la inexistencia de un valor devocional en su composición; de hecho, a medida que la imagen se consolidó en el mundo occidental, las diversas tipologías que surgieron apuntaron más hacia un significado devocional que eucarístico. Así mismo, el desarrollo de la representación del *Ecce homo* se fundamentó en la búsqueda de un lenguaje empático que resultó en una composición de carácter devocional similar al ‘Varón de dolores’. De esta manera, sí existe una estrecha relación en términos de forma y función, indicando que la configuración de la imagen devocional del *Ecce homo* tiene su origen en la naturaleza emocional y dialogante del ‘Varón de dolores’. (**figs. 58 y 59**). Estas dos pinturas son un claro ejemplo de esos hilos comunicantes.

Si bien existen algunas ilustraciones en manuscritos del siglo XI que representan la temática del *Ecce homo*, son mínimas y no crearon ninguna tradición iconográfica. La escena empieza a tener un peso significativo a inicios del siglo XV, época en la que su plasmación gráfica se extiende a diversos medios. No obstante, en este periodo no se puede hablar de una imagen devocional, ya que el énfasis está orientado hacia la descripción del evento. Es a partir del último cuarto del siglo XV, gracias a la asimilación de la espiritualidad intimista ya mencionada, que se produjo un cambio en el tratamiento del acontecimiento evangélico, pues los artistas optaron por centrar la atención en la psicología de Cristo y no en la puesta en escena del hecho histórico. El modelo tuvo gran éxito y continuó su desarrollo en los siglos XVI y XVII. (**figs. 60 y 61**). Como se puede apreciar en estas pinturas, el resultado fue una composición de alto vuelo patético y de carácter netamente devocional. El impacto afectivo en el fiel junto al

⁸²² PEREDA (2007), *op., cit.*, pág. 37.

trasfondo histórico que nunca se perdió, ya que el espectador estaba completamente capacitado para distinguir esta iconografía de otras similares que no representaban el episodio evangélico,⁸²³ hicieron de esta imagen una de las más populares sobre la Pasión.⁸²⁴ En este sentido, se puede ubicar al *Ecce homo* dentro del grupo de representaciones devocionales de sustrato evangélico, como también lo fueron la Crucifixión o la Flagelación. Es importante mencionar que la preferencia por un tratamiento devocional no significó que se dejará de representar el drama bajo el modelo narrativo y con acusado cuidado histórico.⁸²⁵



Fig. 60. TALLER DE DIERIC BOUTS, *Ecce homo*, ca. 1470-1475.

⁸²³ Uno de los ejemplos más claros es el ‘Cristo de la Paciencia’, iconografía que representa a un Cristo en espera de la crucifixión y que suele tener el mismo gesto afligido del *Ecce homo*. Como mencioné anteriormente, esta imagen no hace parte de ningún Evangelio, es una invención ajena a la Sagrada Escritura. Normalmente aparece Jesús sentado sobre una piedra y con la cabeza apoyada sobre la mano, razón por la cual también se le conoce como ‘Cristo sobre la piedra fría’. (fig. 9). No se debe confundir con otras representaciones del ‘Varón de dolores’ que son muy similares, la gran diferencia radica en la presentación o no de las llagas, ya que esto determina si se está ante un ‘Cristo de la Paciencia’ o ante una iconografía eucarística del ‘Varón de dolores’ en la que se representa a Jesús después de la muerte. Para el establecimiento de las delimitaciones iconográficas, véase: MÂLE (1969), *op. cit.*, pág. 98. SCHILLER (1972), *op. cit.*, págs. 83-86 RÉAU (2008), *op. cit.*, págs. 487-489. Para un estudio iconográfico centrado en los ejemplares españoles, véase: MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. “El Cristo sobre la piedra fría. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografía en Vizcaya.” En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, n° 69-70, 2003-2004, págs. 247-278.

⁸²⁴ SCHILLER (1972), *op. cit.*, pág. 74.

⁸²⁵ Existen obras de alta calidad artística en los siglos XVI y XVII. El Bosco, Durero, Ticiano y Rembrandt, son algunos de los artistas que trataron la iconografía a partir del principio histórico.

Los elementos iconográficos que distinguieron esta imagen fueron los atributos que llevaba Cristo en el momento del martirio y su manifiesto estado emocional. Según cuenta el Evangelio de San Juan, Cristo es entregado por Poncio Pilato a los soldados para que lo flagelaran. Después de los azotes, los torturadores se burlan de Jesús y le colocan una corona de espinas, una caña y una capa púrpura en alusión a su autoproclamación como Rey de los judíos. Pilato cree que el estado lastimero del condenado hará recapacitar al pueblo y éste preferirá sentenciar a Barrabás y salvar a Jesús. Es así como decide presentar a ambos presos ante la muchedumbre. Al momento de introducir a Cristo pronuncia las palabras “he aquí a tu hombre”, en una clara búsqueda de compasión. Es una de las escenas de mayor patetismo de todo el Evangelio y que los escritores místicos supieron asimilar y explotar a la perfección. Siendo fieles al Evangelio, los artistas respetaron, en la mayoría de los casos, el uso de la corona de espinas y el manto púrpura o rojo como elementos iconográficos distintivos (algunas versiones también colocan la caña, pero esta no aparece en el Evangelio, es adición de literatura posterior). Con la depuración de personajes, estructuras arquitectónicas, signos y alusiones anacrónicas, las figuras que se prefirieron representar fueron la de Cristo, los soldados y Pilato, suprimiendo así a la muchedumbre.



Fig. 61. TIZIANO, *Ecce homo*, 1547.

A medida que la imagen se afianzaba en el imaginario colectivo, se prescindió de Pilato y de los soldados, dejando a Cristo solo. En algunos casos se presentó a los soldados de forma grotesca y con rasgos burlescos que contrastaban con el estado lastimero del Salvador. (fig. 62). No hubo un modelo que fijó la disposición de su rostro. Lo más habitual fue representarlo de frente, con los ojos mirando al espectador, lágrimas en la cara y con gestos de congoja; aunque también fue común la posición en tres cuartos, con la cabeza inclinada hacia abajo, los ojos cerrados y actitud de resignación. De todos modos, lo esencial siempre fue el énfasis patético y carácter dialogante, aspectos que apuntaban a mover las emociones del fiel y llevarlo a devoción.

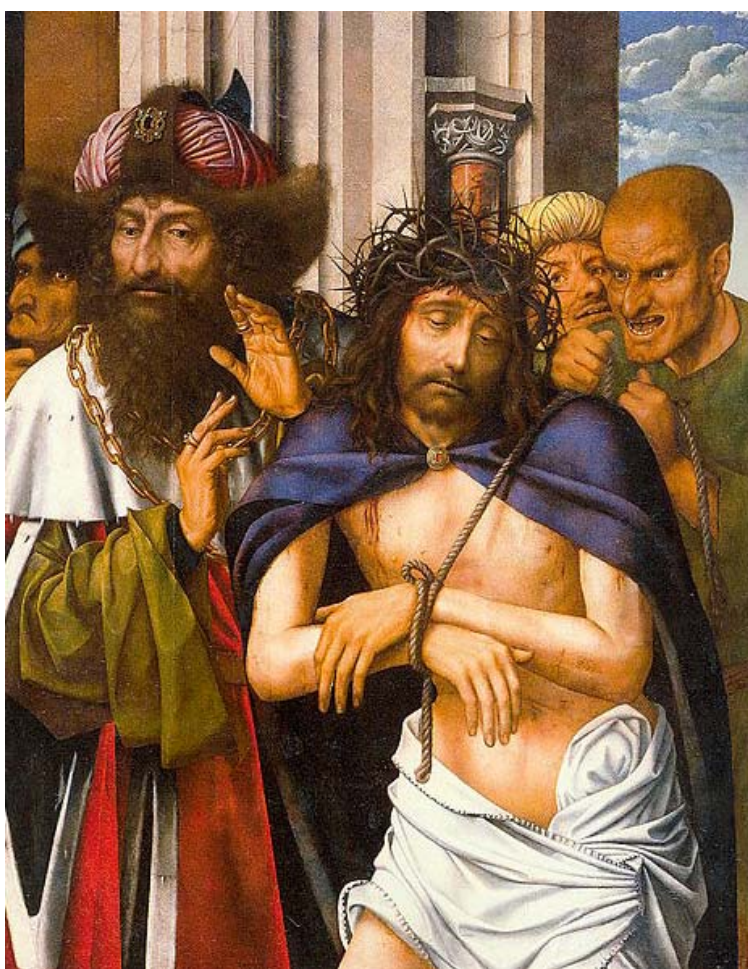


Fig. 62. QUENTIN MASSYS, *Ecce homo*, 1520.

Al centrar la atención en el territorio español, se ve cómo a partir de la segunda mitad del siglo XVI prolifera la imagen devocional del *Ecce homo*. Dos de los artistas más determinantes en establecer un lenguaje propio en el tratamiento del tema fueron Luis

de Morales y Juan de Juanes. Ambos pintores representaron los dos modelos extranjeros que calaron con mayor fuerza en la península: el flamenco y el italiano.⁸²⁶



Fig. 63. LUIS DE MORALES, *Ecce homo*, segunda mitad del siglo XVI.

En el caso de Luis de Morales se observa con claridad el peso que tiene el patetismo de herencia flamenca como norma estructural de la composición. (figs. 34 y 63). En estos ‘*Ecce homo*’ de Morales se pueden identificar una serie de características propias del cuadro de devoción flamenco y advertir hasta qué punto llegó el pintor pacense. Lo primero que se debe resaltar es que el foco de atención radica en el intensidad del gesto de dolor producido por Cristo. Su rostro inclinado, las cejas caídas y la boca levemente abierta indican un estado de resignación total. No es el retrato de un ser heroico, sino la imagen de un hombre que padece. Es interesante notar que su mirada no se dirige directamente al espectador, lo que implica un dejo de vergüenza que ahonda en el

⁸²⁶ Enrique Lafuente Ferrari, afirma al respecto: “Viene a representar Morales, y de ahí el interés que ofrecería una interpretación inteligente y exacta de su pintura, una paradoja frecuente en la historia nacional: en su arte, el espíritu de la religiosidad española, en el siglo del apogeo y del humanismo, de la expansión y de las glorias militares, se vuelve hacia sí mismo, en una nostalgia de recogimiento y de Edad Media, de piedad contemplativa y de apartamiento. Relación en este sentido con Zurbarán. Así como Juan de Juanes dio brillantes iconos a la piedad popular y fogosa de la devoción levantina, Morales creó imágenes capaces de dialogar calladamente con la religiosidad más honda y acongojada de las gentes de la meseta occidental.” LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*. Barcelona: Akal, 1987, pág. 197.

Sobre la diferencia de ambos modelos en el contexto valenciano, véase: FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, págs. 432-438.

estado lastimero. Esta disposición de la figura de Cristo recuerda al ‘*Ecce Homo*’ que Ticiano realizó en 1547 para el Real Monasterio del Escorial y que tuvo eco en la pintura española del siglo XVII, como lo demuestra esta representación de Murillo. (fig. 64).⁸²⁷ No obstante, en las dos pinturas de Morales el sufrimiento no sólo se representa en los gestos, sino que la delgadez de la cara denota el dolor físico. El extremeño no busca embellecer el rostro ni dotar por ningún medio de dignidad a Cristo, pretende, básicamente, configurar un estado emocional específico que indica desolación y miedo. En la segunda imagen, es interesante notar que el pintor se toma una licencia iconográfica al no presentar a Cristo con la corona de espinas. Este es un aspecto que Pacheco no pasa por alto en su examen iconográfico de la imagen. Para el sevillano, Morales cae en un error, pues en esta representación Cristo siempre debe llevar la corona de espinas.⁸²⁸



Fig. 64. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, ca. 1660, *Ecce homo*.

⁸²⁷ Fray José de Sigüenza hace referencia a esta obra en la tercera parte de su *Historia de la Orden de San Jerónimo doctor de la Iglesia*. Afirma que circuló por medio de estampas, lo cual indica la enorme influencia que debió ejercer en los pintores. “Hay también otra figura de nuestro Redentor, que solemos llamar *Ecce Homo*, y la Santísima Madre que le está mirando en otro cuadro, de que también andan infinitas estampas y copias.” En CALVO SERRALLER (1981), *op. cit.*, pág. 133.

⁸²⁸ “Todo lo cual había de verificar el traje que sacó, y yo he probado, para advertir a los pintores lo que tengo notado, en especial, en un *Ecce Homo* que pintó Pablo de Céspedes en el retablo de la Compañía de Córdoba y en algunos de Morales, el de Badajoz, pintados sin caña en la mano; y aun Morales tomó más licencia, que pintó algunos sin corona de espinas, con solas las señales de las heridas; y también llevando la Cruz a cuestas usó desta libertad o falta de decoro en lo historial.” PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 644.

Es importante remarcar que a pesar del énfasis puesto en el padecimiento físico y mental, Morales evitó exagerar en las heridas y optó por dejar el torso libre de éstas. Lo anterior no quiere decir que esto haya sido la norma en la época. (figs. 33 y 65). Sirvan como ejemplo estas dos pinturas que evidencian cómo el gusto medieval por el hiperrealismo aún se mantenía en algunas manifestaciones pictóricas de la segunda mitad del siglo XVI. El primero hace parte de un tríptico ubicado en la Ermita de Nuestra Señora del Rosario en Hellín y está acompañado por la ‘Oración en el huerto’ y por ‘La flagelación’. De la segunda pintura ya había hecho referencia en el apartado dedicado a Santa Teresa, pues fue una obra encargada por ella. La Santa fue enfática en pedir que el Cristo estuviese cubierto de heridas, aspecto que confirma la supervivencia de dicho gusto medieval al momento de demandar obras de carácter devocional.⁸²⁹



Fig. 65. ANÓNIMO, *Ecce homo*, segunda mitad del siglo XVI.

La agudeza presente en los cuadros de devoción de Morales radicaba en su eficacia al momento de despertar sentimientos de devoción en los espectadores, sobre todo, una empatía emocional que conllevaba a cumplir uno de los fines más buscados al momento

⁸²⁹ Véase la nota # 472, pág. 213.

de persuadir: el ‘don de lágrimas’.⁸³⁰ No es extraño, entonces, que Morales hubiera adoptado algunas propiedades de la pintura flamenca al representar el dolor de Cristo, ya que fueron estos artistas quienes mejor desarrollaron el lenguaje lastimero, como se puede comprobar en el ‘*Ecce homo*’ del taller de Dieric Bouts. (**fig. 60**). En suma, es acertado afirmar que los rostros sufrientes y patéticos de Luis de Morales calaron muy bien dentro del estilo flamenco, distanciándose de las representaciones italianas que buscaban enfatizar la belleza y serenidad del rostro.⁸³¹

Las obras de Juan de Juanes, por su parte, evidencian un énfasis por alcanzar un grado de belleza en la figura de Cristo. (**figs. 66 y 67**).⁸³² El patetismo presente en los cuadros de Morales es apaciguada por un tratamiento armónico de los rostros que dota de cierta dignidad a la figura representada. Si a esto le añadimos el detalle de las aureolas, sobre todo en la primera imagen, vemos que a Juanes le interesa rescatar la divinidad y, por consiguiente, insinúa una superación del sufrimiento. Sin llegar a presentar una figura heroica, puesto que el patetismo sigue siendo evidente, sí hay un acento de estoicismo en la expresión que los aleja de los conmovedores Cristos de Morales. Asimismo, la mirada directa hacia el fiel no sólo llama su atención y lo invita a reflexionar sobre la causa del sufrimiento, sino que también sugiere una actitud de afrontamiento a la desgracia y de victoria sobre la misma. En últimas, se podría afirmar que los ‘*Ecce homo*’ de Juanes son los de un Cristo que anticipa su triunfo sobre la muerte y que exterioriza su ser divino. En este sentido, cabría relacionar el modelo de Juanes con una iconografía introducida por el pintor y que tuvo gran acogida en el territorio valenciano, “El Salvador Eucarístico”. (**fig. 17**). Teniendo en cuenta la importancia que tuvo la Eucaristía dentro del territorio valenciano y el impulso que se le dio desde distintos frentes, no es arriesgado aseverar que los ‘*Ecce Homo*’ de Juanes tuvieran una

⁸³⁰ Francisco de Holanda ya había anotado en su tratado *Da Pintura Antiga* (1548) la importancia de producir llanto en el espectador y cómo la pintura de Flandes era mejor en este aspecto que la italiana. “A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Italam que lhe nunca fará chorar uma só lagrima, e a de Frandes muitas; isto ñao polo vigor e bondade d’aquela pintura, mas pola bondade d’aquale tal devoto.” HOLANDA, F. De. *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Coleção arte e artistas, 1983, pág. 235.

Asimismo, Francisco de Osuna afirmaba en su *Tercer Abecedario Espiritual* que las lágrimas eran la mejor arma en contra de la indevoción. Véase: OSUNA (1972), *op. cit.*, pág. 340.

⁸³¹ Sobre Morales como referente de la imagen devocional de corte patético y su relación con la espiritualidad del momento, véase: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales.” En *Goya*, nº 196, 1987, págs. 194-203. ANDREWS, J. “La representación del duelo de la Madre de Dios en la obra del Divino Luis de Morales”. En *Actas Seminario Internacional: Imatge, devoció i identitat a l’època moderna*. 2014. En Pensa.

⁸³² BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanés. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, págs. 106-107.

connotación eucarística, aspecto que explicaría el interés del pintor por resaltar la doble naturaleza de Cristo.



Fig. 66. JUAN DE JUANES, *Ecce Homo*, ca. 1570.

A pesar de las diferencias, no es válido pensar que las imágenes tuvieran un efecto distinto en los fieles, ya que las dos formas de representar el sufrimiento buscaban un mismo fin: incrementar la piedad del espectador. Lo que si es cierto es que fueron los modelos flamencos los que ejercieron una influencia más notoria en el total del territorio español. Existió un elevado número de clientes que adquirieron ‘Imago pietatis’ de Van Eyck, Van der Weyden y Bouts, entre otros, consolidando un gusto por la forma cruda de plasmar el patetismo que después fue absorbido y enriquecido por los artistas locales, de entre los cuales Morales fue el mejor exponente.⁸³³ En este sentido,

⁸³³ Véase: FRANCO MATA, Á. “Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones.” En *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 219, 1999/2, págs. 307-337. Asimismo, Benito Navarrete Prieto a mostrado cómo para comprender el peso de la influencia flamenca y su asimilación según el artista y el centro de producción se deben tener en cuenta las fuentes grabadas que circulaban en España. Pone como ejemplos el *Ecce Homo* de Mateo Cerezo del Museo de Budapest y *Cristo atado a la columna* de Zurbarán del Museo Poznan en Polonia, ya que ambas pinturas se basan en una misma fuente grabada: *Cristo atado a la columna* de Lucas Vosterman (grabado sobre composición de Gerard Seghers). Es interesante ver como los dos artistas españoles eliminan los personajes y las

se puede decir que el modelo iconográfico instaurado por Juan de Juanes pudo tener alguna incidencia en el territorio valenciano, pero no fue exitoso en el resto de la península ibérica.⁸³⁴



Fig. 67. JUAN DE JUANES, *Ecce homo*, ca. 1540-1550.

Centrando la atención en el modelo de Luis de Morales, resulta sumamente relevante relacionar el estilo patético del pintor con la literatura espiritual del siglo XVI. Al realizar una lectura comparativa entre algunos tratados de oración y los cuadros devocionales del pacense, es válido pensar que se está ante una de las interpretaciones más ricas que se hicieron en el terreno pictórico de la literatura ascético-mística.⁸³⁵ No

referencias arquitectónicas para enfocar la atención en Cristo. NAVARRETE PRIETO, B. “Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700”. En NAVARRETE PRIETO, B; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T y MARTÍNEZ RIPOLL, A. *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Editorial Arco, 2008, Págs. 79-81.

⁸³⁴ FRANCO LLOPIS (2007), *op. cit.*, pág. 440.

⁸³⁵ Así lo afirma Martínez-Burgos: “En relación con este contexto surgen unas imágenes pictóricas que, aunque no son las que específicamente se conocen como ‘imágenes de devoción’, sí van a estar decisivamente influidas por los libros de meditación y los ejercicios espirituales. Esta influencia no queda en la mera descripción de la escena – como veíamos que ocurría al analizar la relación sermón-pintura –, sino que condiciona toda la concepción iconográfica. Muchas de las imágenes de Luis de Morales obedecen a fines exclusivamente contemplativos; son, en palabras de fray Francisco de Osuna, una ‘imagen viva’ que hace de sus obras auténticos asuntos místicos, hay una característica patológica que define su imagen religiosa haciendo de ella algo vivencial. Su *Piedad* es un buen ejemplo, en donde

sólo se observa la correspondencia en el tono y el estilo de las descripciones, sino que también hay un gran paralelismo en la manera de entender la persuasión. Al igual que ocurría con la mayoría de obras literarias de carácter devocional, los cuadros de Morales ubican todo el énfasis de su composición en la respuesta de los fieles. Pero no sólo existe una analogía con los tratados de oración, también la ahí con la oratoria sagrada, aspecto que ratifica esa constante comunicación entre diversas manifestaciones artísticas y religiosas que confluyeron dentro la cultura española del periodo. Es ilustrativo analizar algunos fragmentos de estos libros a la luz de las composiciones de Morales y observar las similitudes. En un Sermón a la Pasión de Cristo pronunciado en la segunda mitad del siglo XVI, san Luis Bertrán se expresaba así sobre el episodio del *Ecce homo*:

... y ponerle una corona de espinas en la cabeza, y una caña como cetro en su mano derecha, y hincadas las rodillas burlábanse de él, diciendo: Dios te salve Rey de los Judios; y escarneciéndole en el rostro, tomaban la caña que tenía en la mano, y heríanle con ella en la cabeza, y dábanle de bofetadas. O paso digno de toda compasión, y de lástima! Dime Christiano, que corazón habrá, que no reviente de dolor, y qué dureza tan endurecida, que no se ablande? Qué ojos hay que no se conviertan en fuentes de lágrimas, viendo al Hijo de Dios tan deshonorado? A quién no se le romperán las entrañas de dolor, viendo aquella delicadísima cabeza, de quien tiemblan los poderosos del Cielo, traspasada con crueles espinas.⁸³⁶

Y en las *Meditaciones de la Vida de Cristo*, Granada afirma:

Otra fue el *Ecce Homo*, cuando Pilato sacó a vista del pueblo furioso al Salvador azotado y coronado de espinas, y vestido de aquella púrpura, con el rostro afeado con los hilos de sangre que de las espinas por su rostro corrían, y con las salivas de aquellas infernales bocas, que había recibido la noche pasada en la casa de Caifás, y con las que de presente en la coronación de espinas había recibido de los soldados, y ni las unas ni las otras había el Señor limpiado, pues él quería voluntariamente padecer aquella fealdad, por herosear con ella nuestras ánimas. Finalmente, tan afeado salió el Salvador a vista del pueblo, que le pareció al juez basaría esto para mover a compasión aquellos corazones.⁸³⁷

la emoción y conmoción se antepone a la buena hechura de la pieza. Se enfatiza en el dramatismo de las figuras centrales y se olvida el espacio perspectivo como si estuviéramos en frente de una visión mística, de una contemplación.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 168.

⁸³⁶ BELTRÁN (1688), *op. cit.*, págs. 527-528.

⁸³⁷ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 277. (*Meditaciones...*).

Con un lenguaje similar, el jesuita Antonio de Molina a principios del siglo XVII se expresaba de esta forma en sus *Ejercicios Espirituales*:

Considera, cómo el Presidente viendo al Señor tan llagado, y digno de compasión, tuvo por cierto, que en viéndole así sus enemigo, por muy encendidos que estuviesen en ira, y odio, contra él, se moverían a compasión, y se darían por contentos, de tan riguroso castigo como en él se había hecho. Y así sacándole por la mano a algún corredor, o parte alta, donde todos le pudiesen ver, les dijo: *Ecce Homo*, veís aquí al hombre. Mirad si está bien castigado, si por envidia le procurabas la muerte, viste aquí tal, que no está para tenerle envidia sino lástima. Temiades que se hiciese Rey, veisle aquí azotado, afrentado, atado, desfigurado, y tal, que apenas queda para hombre. *Ecce Homo*. Mirad, que aunque no parece hombre, lo es verdaderamente, y así debéis compadeceros de él, como de persona humana, de vuestra misma naturaleza y de vuestro linaje.⁸³⁸

Más allá de la descripción del episodio, lo que me interesa mostrar es cómo en los cuadros de Morales está presente de forma implícita el acento que ponen Beltrán, Granada y Molina en los espectadores que presencian la escena. Los escritores se valen de un juego doble para equiparar su público, oyente o lector, a los judíos que vivieron el momento real y condenaron a Cristo. Resulta indudable pensar que para el fiel que escuchaba o leía el episodio del *Ecce homo* y asimilaba el tono de reprimenda, el ser comparado con los judíos que condenaron a Cristo era un fuerte llamado de atención.

Al tratar de realizar una reconstrucción de la puesta en escena de la predicación, se puede suponer que al momento de referir el evento el predicador tenía una imagen del *Ecce Homo* que mostraba al público. Él era el encargado de enseñar los sufrimientos de Cristo y su discurso servía como soporte a la imagen, reforzando, así, el mensaje que se quería transmitir. En la literatura espiritual, se debe tener en cuenta la posibilidad que otorgaban las imágenes de pequeño formato y fácil adquisición como complemento a la palabra. En el caso de los cuadros devocionales, los artistas configuraron cierto tipo de retórica visual que ayudaba a la óptima transmisión del mensaje. Si bien es cierto que en algunos casos se valían de la palabra dentro de la composición de las pinturas para vigorizar el significado, la verdad es que los espectadores estaban educados para relacionar la representación con el trasfondo espiritual y doctrinal que se quería comunicar. Sin embargo, no siempre los pintores se limitaron a la disposición emotiva

⁸³⁸ MOLINA (1622), *op. cit.*, pág. 637.

de la escena para llamar la atención del espectador, sino que utilizaron otros elementos que ayudaban a encausar la relación del fiel con la escena representada. (fig. 68). Este 'Ecce Homo' de Morales ilustra el asunto al que hago referencia. Por medio de la figura de Poncio Pilato que señala a Cristo, el pintor extremeño no sólo está haciendo referencia al evento histórico, sino que plasma visualmente el recurso retórico de la hipotiposis. Con sólo un gesto, los personajes dejan su mutismo y como espectadores pensamos que Pilato nos está hablando tal cual lo hacían los escritores espirituales o los predicadores: 'mira', 'contempla', etc. Es así como se manifiesta la necesidad por generar una respuesta específica, aspecto que, sin duda, profundiza en la relación que crea el espectador con la imagen.



Fig. 68. LUIS DE MORALES, *Ecce homo*, ca. 1560-1570.

El análisis de las pinturas devocionales de Morales confirma de qué manera la literatura ascético-mística del siglo XVI empieza a calar muy hondo en la cultura visual española. El hecho de que el pintor pacense se valga de todo un lenguaje similar al momento de representar la escena pasional y que sus modelos pictóricos tengan gran apego dentro del público receptor de arte devocional, es un indicio muy revelador sobre cómo la

espiritualidad ascética y mística ejerce una enorme influencia en la creación de un lenguaje pictórico propio que se consolidará en el siglo XVII.



Fig. 69. EL GRECO, *Cristo abrazado a la cruz*, ca. 1602.

Sería inadecuado dejar de nombrar al otro pintor de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII que asimila de forma excepcional la corriente espiritual del misticismo: El Greco.⁸³⁹ Como lo ha hecho notar Palma Martínez-Burgos, el Greco a su llegada a Toledo se ve muy influenciado por la teología mística afectiva que había sido impulsada por el Cardenal Cisneros desde principios del siglo XVI en dicha ciudad.⁸⁴⁰ Este contacto con una espiritualidad que comenzaba a ganar terreno dentro de todas las capas de la sociedad, hizo que la obra del cretense adquiriera toda una serie de cualidades estilísticas que vale la pena rescatar. Las pinturas de carácter devocional, por obvias razones, fueron las idóneas para expresar este sentir religioso que satisfacía los

⁸³⁹ Un autor que analiza la pintura pasional del Greco a partir de la doble vertiente espiritual de la época, ortodoxia y misticismo, es José Álvarez Lopera. Este investigador considera que es peligroso tratar de ubicar al Greco como un pintor místico o como un pintor de la ortodoxia, pues la complejidad de su obra se escapa de las etiquetas. Este estudio resulta interesante, además, porque ofrece un estado de la cuestión sobre las diversas perspectivas desde donde se ha estudiado la obra del cretense. ÁLVAREZ LOPERA (1985), *op. cit.*, págs. 3-10.

⁸⁴⁰ MARTÍNEZ-BURGOS (2003), *op. cit.*, pág. 19.

pedidos de una clientela ávida por material de oración y meditación. (fig. 69). Si bien no es la representación de un *Ecce Homo*, este cuadro de Cristo cargando la cruz es uno de los mejores ejemplos de la interpretación visual que hace el Greco del misticismo, además de ser una de las iconografías más repetidas a lo largo de su carrera. Lo primero que llama la atención es la figura calmada de Cristo. Su rostro sereno, la mirada hacia el cielo y lo poco tensionado de su cuerpo y cara demuestran que estamos ante un Cristo que no sufre o, en todo caso, que supera con dignidad el calvario. La cruz no significa una carga y la abraza con una actitud heroica y no patética. Por otro lado, las lágrimas de su rostro no denotan tristeza, sino esperanza y alegría. Como espectadores estamos, entonces, ante un Cristo que transmite consuelo. El tono místico del cuadro se hace evidente en ese desvincular la realidad más cruda y dolorosa del mensaje, para enfocar la atención en el contacto del fiel con la divinidad; la humanidad de Cristo y su Pasión es un paso para llegar al conocimiento de la divinidad.⁸⁴¹ Si bien es cierto que se aleja del marco de la ‘devotio moderna’, también es verdad que la escala mística tan bien trabajada por Santa Teresa cobra vida en estos cuadros del pintor.

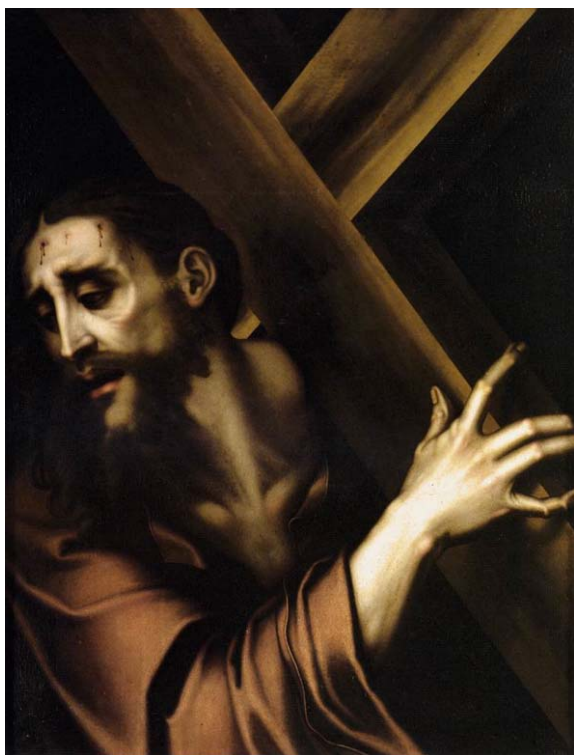


Fig. 70. LUIS DE MORALES, *Cristo cargando la cruz*, 1566.

⁸⁴¹ Para Martínez-Burgos, El Greco se distancia de la *devotio moderna* para alcanzar unas composiciones de carácter intelectual, aspecto que lo aleja de Morales y que denota hace una lectura diversa de la literatura ascético-mística o, en todo caso, busca plasmar desde otra perspectiva el encuentro del fiel con Dios. *Ibid.*, pág. 30-34.

Resulta innegable la diferencia entre los lenguajes pictóricos de Morales y el Greco. **(fig. 70)**. El peso que tiene la humanidad sufriente y la búsqueda por generar sentimientos de lástima en el espectador, se suprimen en el estilo elevado e intelectual del cretense. En su caso parece que el espectador está ante un Cristo que se desvanece en el aire, que se encuentra más próximo a su condición divina que humana. A mi parecer, esta disonancia de modelos de representación, que ya había señalado con respecto a Juan de Juanes, se puede leer desde dos perspectivas. Por un lado, es un reflejo de que el lenguaje pictórico con respecto a las pinturas devocionales sobre la Pasión aún se encontraba en un estado primigenio y que su configuración definitiva se daría en el siglo XVII. En segundo lugar, deja ver la compleja situación espiritual que se vivía en la época y que permitía interpretaciones diversas de la Pasión, sobre todo cuando hablamos de una personalidad artística como la del Greco que se caracterizó por su originalidad. La pintura, en este sentido, fue una expresión de la religiosidad que manifestó este estado convulso. En todo caso, se puede afirmar que el lenguaje pictórico de Morales tuvo mayor incidencia en la pintura devocional del siglo XVII. **(fig. 7)**. Así lo demuestra esta pintura de Valdés Leal que está mucho más próxima a la plasmación sufriente y patética de Cristo. No obstante, es importante mencionar que en el siglo XVII confluyeron diversas formas de presentar devocionalmente la Pasión, determinando la riqueza de la pintura de la época. El acercamiento intelectual del Greco a la materia representada y su voluntad por huir del patetismo, también tuvo un efecto notorio en la pintura devocional del siglo XVII como mostraré más adelante cuando analice los Cristos de Velázquez y Zurbarán.

Para concluir, se puede afirmar que la evolución de la imagen del *Ecce Homo* es un excelente ejemplo del paso de una función narrativa a una devocional.⁸⁴² Es un caso sintomático, pues la representación tiene su base y fundamento en la sucesión de eventos y se valida a partir de su ‘historicidad’. Sin embargo, su paulatino y decisivo desarrollo hacia el ícono genera otro tipo de respuesta por parte del fiel. El fin ya no

⁸⁴² Algunos autores defienden la idea de que el arte devocional tiene un fuerte componente narrativo y no icónico. Según estos, detrás de cada imagen devocional existe un deseo por describir y contar una situación específica y, por esto mismo, las temáticas son definidas y estandarizadas. De esta manera, el contacto con el fiel se genera en la imaginación de éste y es ahí donde se construye el marco narrativo de la imagen. Si bien es una apreciación que considero acertada, sobre todo con la interpretación del arte devocional a partir de la respuesta del fiel y la imaginación como elemento central, creo que el valor icónico no se suprime por completo, por el contrario, adquiere una dimensión distinta pero igualmente trascendente. Véase: RINGBOM (1965), *op. cit.*, págs. 11-70. BELTING (2009), *op. cit.*, págs. 550-564.

está puesto en la memoria o el didacticismo, sino en la comunicación directa con el espectador. Es clave insistir en la importancia que tiene la espiritualidad del siglo XV para entender el nacimiento y evolución de una nueva forma de representar a Cristo y vivir su Pasión. La óptima comprensión del estado religioso de esta época, permite vislumbrar el paso de la Edad Media a la época moderna y ubicar en un contexto mejor definido las manifestaciones artísticas españolas sobre la Pasión del siglo XVII. Por eso, espero que este breve acercamiento al desarrollo iconográfico de la Crucifixión y el *Ecce homo* a lo largo de la historia sirva de marco referencial para lo que viene a continuación.

4.3. La cuestión del ‘parangone’. La relación entre escultura y pintura.

Al momento de analizar la pintura devocional española postridentina, resulta oportuno indicar la estrecha relación que entabló con la escultura. Existen diversas perspectivas desde dónde se puede examinar dicha correspondencia. En primer lugar, la técnica de la escultura religiosa española promovió un trabajo mutuo entre escultores y pintores. El policromado de la madera no sólo implicó la intervención de estos últimos, sino que se convirtió en un elemento fundamental dentro del producto definitivo. La búsqueda de cierta impresión de realidad que aproximara al espectador con la materia representada, hizo que la aplicación de colores en la talla se realizara bajo unos estrictos parámetros de calidad que conllevaron a la innovación y continuo desarrollo de técnicas. En segundo término, la influencia que ejerció la escultura en la cultura visual española, contribuyó a que los pintores buscaran plasmar en sus obras un efecto de tridimensionalidad que determinó el estilo pictórico.⁸⁴³ Por último, dentro de la literatura artística española del siglo XVII uno de los tópicos de mayor recurrencia fue la cuestión del ‘parangone’, un tema de largo alcance en la tradición tratadística italiana

⁸⁴³ Dos trabajos que plantean tesis interesantes sobre la relación entre la pintura y la escultura del siglo XVII, son los ya citados artículos de Xavier Bray y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos en el catálogo de la exposición *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. Los estudios se centran en la doble influencia y muestran cómo a partir de la relación se puede llegar a entender la configuración de ambas artes. BRAY (2009), *op. cit.* RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2009), *op. cit.*

del siglo XVI que algunos autores españoles retomaron con gran ahínco.⁸⁴⁴ Es necesario entender estos tres aspectos como un conjunto dentro del funcionamiento de la relación, pues se entrecruzan y condicionan entre sí. Tanto la creación escultórica como pictórica se vieron beneficiadas por el contacto, permitiendo que en el ejercicio mutuo y recíproco se configurara una expresión artística original y de gran repercusión.

Me quisiera detener en dos puntos. Por un lado, pretendo interpretar la discusión del ‘parangone’ presente en los tratados de Pacheco y Carducho como un referente que ofrece claves para comprender de mejor manera la pintura devocional sobre la Pasión y su relación con el espectador. Considero que algunos de los argumentos esbozados por ambos artistas pueden ser vistos como puentes que unen el análisis de las esculturas al de los cuadros. Por otro lado, me interesa mostrar en qué medida el policromado en la escultura determinó un modo particular de acercarse a la obra de arte por parte del fiel. En este sentido, resulta interesante considerar el ‘realismo’ como un medio de las esculturas para lograr unas respuestas específicas en los fieles. El eje del análisis, por lo tanto, se centra en el espectador y en cómo ‘vive’ el objeto sagrado. Finalmente, es importante apuntar que la influencia que ejerció la escultura sobre la pintura devocional la trabajaré cuando me centre en el estudio de algunas obras particulares.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ La importancia que tuvo la discusión durante el siglo XVI ha hecho que muchos autores se hayan interesado por la cuestión del ‘parangone’ en la tratadística italiana. Véase, entre otros: WHITE, J. “Parangone: Aspects of the Relationship Between Sculpture and Painting.” En SINGLETON, C. (ed.). *Art, Science and History in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, págs. 43-108. PEPE, M. “Il parangone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale .” En *Cultura e Scuola*, nº 30, 1969, 130-131. MENDELSON, L. *Paragoni: Benedetto Varchi’s ‘Due Lezioni’ and Cinquecento Art theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. FARAGO, C. *Leonardo Da Vinci’s ‘Paragone’: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the ‘CodeX Urbinas’*. Leiden: E.J. Brill, 1992. COLLARETA, M. “Le ‘arti sorelle’. Teoria e pratica del ‘paragone’.” En BRIGANTE, G. (ed.). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. Vol. 2. Milano: Electa, 1998, págs. 569-580. Para una reproducción de los textos originales entorno a la polémica, véase: BAROCCHI, P. (ed.). *Scritti d’arte del Cinquecento*. Vol. 1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1971, págs. 463-711. Para el caso español, véase: DEXTER, E.C. *The Relationship Between de Arts of Painting and Sculpture in Seventeenth Century Spain, 1600-1675*. 2 vols. Tesis doctoral. Londres: Courtauld Institute of Art, 1986. HEWLING, K. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999, págs. 175-252.

⁸⁴⁵ Si bien no lo trataré en el desarrollo del trabajo, considero conveniente mencionar otro tipo de relación que también resulta fundamental en la época. Me refiero a la complementariedad que en algunos espacios arquitectónicos se dio entre ambas manifestaciones artísticas, creando un lenguaje particular. En las capillas, por ejemplo, pintura y escultura hacían parte de un todo orgánico. Para un estudio de este tema centrado en capillas dedicadas a la Pasión, véase: ATERIDO, Á. “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión.” En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 152-170.

El debate entorno a la supremacía de las dos artes que se generó en Italia durante el siglo XVI fue recogido por Pacheco y Carducho.⁸⁴⁶ Autores como Leonardo da Vinci, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini, Miguel Ángel, Giovanni Paolo Lomazzo o Federico Zuccaro hicieron parte de una discusión que tuvo su punto álgido a mediados del siglo XVI y que implicó, sobre todo, un reflexionar sobre la especificidad de ambas artes.⁸⁴⁷ La discusión sirvió para configurar sus características propias, delimitaciones y funciones. En el caso español fue Pacheco el primero en abordar el espinoso tema con un opúsculo titulado *A los profesores de la pintura* y publicado el año de 1622 en Sevilla.⁸⁴⁸ El pintor recogió este texto para insertarlo y ampliarlo en *El arte de la Pintura* y constituye los capítulos III, IV y V del Libro primero.⁸⁴⁹ Según Bonaventura Bassegoda i Hugas, “estos capítulos con el tema del parangón son de los más trabajados y personales de todo el *Arte*.”⁸⁵⁰ Este mismo autor ha demostrado que ha pesar de basarse en planteamientos de autores italianos, logra una organización argumentativa extensa y minuciosa que deja ver algunos visos de originalidad.⁸⁵¹

Pacheco diseña su discurso exponiendo las siete razones que defienden la escultura como un arte superior a la pintura y, posteriormente, refuta cada una de las tesis. Por medio del mecanismo de la contraargumentación, el tratadista se aprovecha de su situación privilegiada en el debate y, además, desarrolla argumentos con sustento lógico que son difíciles de contraatacar. Las siete pruebas a favor de la escultura que recoge

⁸⁴⁶ Además de estos dos autores, también fue un tema tratado por Juan de Jáuregui en su *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga* publicado en Sevilla en 1618. Véase: CALVO SERRALLER (1991) *op. cit.*, págs. 150-156. Para Jonathan Brown el poema de Jáuregui influyó en el opúsculo de Pacheco y debe verse como una primera referencia al tratamiento que harán el pintor sevillano y Carducho sobre la cuestión. BROWN (1980), *op. cit.*, pág. 64.

⁸⁴⁷ Fue Paola Barocchi una de las primeras especialistas en refutar un carácter meramente académico en la polémica. En palabras de la autora: “La disputa sul primato delle arti, lógica conseguenza della loro riabilitazione rispetto alle scienze no fu nel Cinquecento solo una esercitazione accademica. Stimolando l’intervento di protagonista diversi – pittori, scultori, letterati, filosofi e scienziati – essa offre, al di là dei rigidi schemi dimonstrativi, testimonianze eccezionali in senso sia linguistico che stilistico. La pittura e la scultura vengono, in altre parole, a qualificarsi nei loro mezzi espressivi che, nominalmente monotoni, realmente assumono valori via diversi.” BAROCCHI (1971), *op. cit.*, pág. 465.

⁸⁴⁸ Para una reproducción del texto, véase: CALVO SERRALLER (1991), *op. cit.*, págs. 185-191.

⁸⁴⁹ Tanto el opúsculo como los tres capítulos del *Arte de la Pintura*, estuvieron motivados por una querrela que el pintor sevillano tuvo con el escultor Martínez Montañés. El pleito se debió, principalmente, a un inconformismo por parte Pacheco con respecto al pago que debían tener los pintores que doraban y estofaban esculturas. *Ibid.*, pág. 182.

⁸⁵⁰ Nota al pie en PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 94.

⁸⁵¹ Como bien muestra Bassegoda i Hugas en su edición crítica del *Arte de la pintura*, las dos obras de las que más se vale Pacheco para escribir los capítulos son *Le Vite* de Vasari y *Le Lezzione* de Varchi.

Pacheco son: menor número de escultores, dificultad de trabajar la materia por su dureza, no se puede enmendar o corregir errores, mayor número de variantes, duración y eternidad del material, la escultura imita mejor a la naturaleza y, por último, la pintura es una copia de la escultura.⁸⁵² De todas estas tesis, la que más interesa para el desarrollo del trabajo es la sexta, ya que su refutación implica una compleja teorización de las funciones de la pintura y la escultura que se relacionan con la respuesta del espectador.⁸⁵³

El punto central de la tesis radica en la naturaleza tridimensional de la escultura. Esta cualidad le permite crear múltiples perfiles simultáneamente y asemejar de mejor forma la representación a la realidad, siendo así un arte más verdadero.⁸⁵⁴ En este argumento, según Pacheco, habría un problema de fidelidad con los conceptos referidos. El énfasis de la discusión no se podría poner en términos de cuál arte es más verdadero, porque el meollo del asunto radica en el *ser* y el *parecer*. Para el tratadista, los dos artes se fundamentan sobre un principio de imitación y, por ende, ambos se *parecen* a la naturaleza y se sustentan en la mentira. De este modo, la cuestión que se debe tratar es cuál imita de una manera más *viva* la naturaleza, cuál se *parece* más a ésta. La capacidad de la escultura por crear cuatro perfiles sería suplido por el potencial que tiene la pintura de engañar al espectador. Es así como Pacheco traslada el problema de la imposibilidad física, lo plano del material, a la habilidad inventiva de los pintores. Es bajo este principio que puede mostrar cómo la pintura imita más vivamente a la naturaleza.⁸⁵⁵

⁸⁵² *Ibid.*, págs. 94-102.

⁸⁵³ *Ibid.*, págs. 120-124.

⁸⁵⁴ “Y pasando adelante a la que juzgan más poderosa razón, dicen que imitando éstas dos artes a la naturaleza, la escultura es más noble, porque hace esto más perfectamente, sacando de lo natural con más propiedad en madera, mármol o bronce, una figura desnuda, en la cual son todos los miembros redondos y macizos con justa medida y proporción y verdad de anatomía y músculos; y que se ve en redondo por todas partes y por todos cuatro perfiles, y esto lo hace a un tiempo y de una vez haciendo la verdadera forma del hombre y aventajándose en esto a la pintura cuanto la verdad a la mentira.” *Ibid.*, pág. 100.

⁸⁵⁵ Para sustentar este punto cita un largo fragmento de la obra de Vasari en donde se justifica la facultad imitativa de la pintura por medio de una justificación basada en el ingenio de un pintor particular (Giorgione): “*Conteniendo con pintores de su tiempo el excelente maestro de Ticiano, Georgio de Castelfranco, mostró ser de opinión que una historia de pintura (como se ha dicho) manifestaba de una sola vista todas las suertes de perfiles que puede mostrar un hombre; cosa que a la escultura redonda no es posible sino mudando el sitio. Demás de esto propuso a los escultores que en una figura sola se pintura quería mostrar a un tiempo los cuatro principales perfiles, y hizolo desta manera: pintó un hombre desnudo, o según otros, un San Jorge, vuelto de espaldas a quien le miraba, delante del cual, en la tierra, fingió una fuente o estanque de clarísima agua, en la cual se vía la parte frontera del pecho: de una lado tenía un bruñido coselete de que parecía haberse despojado, donde se mostraba el lado izquierdo, y de la otra parte estaba un hermoso espejo, dentro del cual aparecía el otro lado de la figura.*”

Resta ahora ver cómo la pintura es aparente y engaña; y lo que halla el tacto en la escultura, y cómo es la escultura sustancia y cómo pertenece al relieve la voz y las demás acciones. No puede la escultura a solas, sin la vida de la pintura, engañar (porque se ve la materia de que es formada) ni aun a los animales; y pienso que si alguna vez lo ha hecho ha sido estando ayudada del pintor con el color natural de la cosas. La pintura a solas sí puede hacer estos engaños a la vista, que es admirable excelencia, como hizo Zeusis engañando las aves con las uvas, y Apeles con el caballo, y Parrasio con el lienzo, y otros muchos modernos, obligando a los animales y a los hombres y a los grande artífices a hacer sentimiento a su modo.⁸⁵⁶

En consecuencia, para el pintor sevillano la pintura es un arte más autónomo que la escultura, ya que gracias a la inventiva de sus artífices, y sin la necesidad de otro medio más que los suyos, puede lograr un grado de imitación muy elevado que es capaz de engañar a los espectadores. Siguiendo con esta línea de argumentación, Pacheco realiza un ejercicio hipotético que resulta muy ilustrativo. En el caso de que a un pintor y a un escultor se les encargase realizar un Cristo muerto, ¿quién lo haría mejor?

Esto dixo en pocos versos Antonio Ortiz Melgarejo, del hábito de San Juan, lúcido ingenio de Sevilla, en una silva a un cuadro mío, que tendrá adelante su lugar; la parte que de ella en éste se hace a mi intento dice: *'En plana superficie el cuerpo entero, / por virtud de las sombras, relevado / verás tan verdadero / que puede ser en torno rodeado; / con viveza y acción tal, cual no ha sido / jamás a la escultura concedido'*. Y ya que convengan ambas artes en la forma esencial, que es en el debuxo, acreciéntase la práctica de los colores, con que se imita la variedad de las tintas de un muerto en un cuerpo humano, y en los extremos dél, que son pies y manos. De tal suerte, que da pavor y miedo, como me ha sucedido a mí tal vez, con pinutras de Mase Pedro, temiendo estar solo en una capilla oscura viendo un decendimiento de la cruz deste famoso hombre.⁸⁵⁷

El uso de los colores es el factor de superioridad con respecto a la escultura, pues es la buena utilización de este instrumento la que genera respuestas específicas en los espectadores, como lo puede ser el miedo ante un cuadro que represente la muerte de Cristo. Ahora bien, ¿qué ocurre con las esculturas en madera policromada? ¿acaso el color no cumple las mismas funciones en estas obras? Dejaré planteadas estas preguntas

Mostrando con esta gallarda invención, la excelencia y poder de la pintura.' Y encarece este hecho el Basari diciendo la cual *opera fu sumamente lodata e admirata per ingegnosa e bella.*" *Ibid.*, págs. 120-121.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, 123

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pág. 137.

para abordarlas cuando me centre en el rol que jugó la pintura en la producción de esculturas devocionales.

Dentro de un marco argumentativo similar, Vicente Carducho aborda el tema del ‘parangone’ en el Diálogo VI de su tratado, “Trata de las diferencias de modos de pintar, y si se puede olvidar: De las pretensiones que entre si tienen la Pintura y la Escultura: y si podrá conocer de Pintura el que fuere Pintor”.⁸⁵⁸ Además de la importancia otorgada a la inventiva para engañar al espectador, el pintor madrileño se aproxima al problema de la ‘verdad’ desde una perspectiva que difiere a la de Pacheco.

El Pintor dice, que eso mismo le abona y ensalza, porque no es mucho hacer que una cosa se parezca a otra con su propio ser y forma, mas que en una superficie hacer que se engañe la vista, y conozca en ella lo grande, lo lejos, lo cerca, y las demás calidades, con tanta propiedad y generalidad; eso es de admiración, y que real y verdaderamente no es engaño, ni mentira (mirado el fin) sino verdad infalible, porque si es crónica, o historia, la pintura, y lo que se pinta, fue o será verdad (no miente) y lo que tiene de engaño es tropelía estimable, pues hace ver lo que no hay, y pone presente lo que pasó hace mil años, y mi leguas de aquí, y que si en mentir el mostrar lo que no es con efecto, también miente la Escultura, pues no muestra por hombre, caballo, o león un pedazo de mármol, bronce o madera.⁸⁵⁹

En este sentido, el concepto se matiza y se le da cierta variante que vale la pena resaltar. La pintura, gracias a su arte del engaño, presenta la ‘verdad’ de otro modo y, más importante aún, puede expresar historias con gran vivacidad. La cuestión no sólo se limita a un tema de imitación, Carducho sugiere que la ‘verdad’ se puede mostrar de muchas maneras y que la pintura es una de éstas.

... con eficacia da a conocer la verdad; que es el fin a que esta nobilísimas artes miran, y se consigue mejor, y con más inteligencia en la Pintura, que no en la Escultura, en cuya potencia es imposible imitar resplandores, luces, fuegos, noches, nublados, relámpagos, lejos, florestas, mares, glorias, tempestades y abismos, con la perfección que lo hace el pintor: y así parece haber poco que dudar, en que la Escultura queda inferior en esta parte, porque no consigue el fin con tanta precisión como la Pintura, asimismo no puede imitar las sombras de las cosas que suele ser a veces de mucha importancia para explicar la hora en que sucedió el caso que nos pretenden imitar, que por ella conoceremos si fue a medio día, o por la mañana, o tarde, imitando los crepúsculos con diferenciar los arreboles. [...] Que las pinturas hayan movido a

⁸⁵⁸ CARDUCHO (1979), *op. cit.*, págs. 259-323.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, pág. 291.

respeto, a ira, a piedad, a devoción, a lágrimas, y a temor, es cosa tan sabida, que me parece es escusado el hacer relación de lo que las historias están llenas, en lo espiritual, en lo moral, y profano, engañando tal vez hasta los animales, que este engaño no lo hemos visto jamás en la Escultura, sino que sea ayudada de los colores, y no es de tanta comodidad, hermosura y provecho para el servicio, y adorno de las Iglesias, Claustros, Palacios, Edificios públicos, y más costosa, cuanto menos acomodada.⁸⁶⁰

Se puede afirmar, por lo tanto, que Carducho llega a la misma conclusión que Pacheco, pero añadiendo un argumento más al debate. Lo importante es anotar que para ambos tratadistas, recogiendo la tradición italiana, es válido que la pintura despliegue mecanismos de engaño para lograr unos fines determinados.⁸⁶¹ Esto será algo fundamental dentro de la configuración de la pintura devocional, pues las respuestas de los fieles frente a la imagen religiosa se fundamentan sobre un estricto sentido de ‘verdad’, haciendo del engaño, por consiguiente, un medio para llegar a este fin.⁸⁶²

Antes de terminar con la cuestión del ‘parangone’, considero relevante ahondar en los argumentos de los tratadistas para demostrar que la pintura podía llegar a suplir la tridimensionalidad de la escultura. Carducho, por ejemplo, alude al espejo dentro de una composición para lograr mostrar dos frentes de manera simultánea.⁸⁶³ Sin embargo, fue un artista italiano quien demostró por medio de un cuadro cómo la pintura superaba la ‘bidimensionalidad’; me refiero al Bronzino y su *Retrato del Enano Morgante*. (**fig. 71**). En una carta escrita a Benedetto Varchi, el Bronzino expone cómo los defensores de la escultura plantean la visualización múltiple de la escultura como un elemento a favor de

⁸⁶⁰ *Ibid.*, pág. 307-309.

⁸⁶¹ El engaño como sustrato del arte de la pintura, también se encuentra en la definición que hace de ésta Juan de Butrón en sus *Discursos Apologéticos*: “La pintura, según la mejor definición, que a tan noble Arte le compete, es un remedo de las obras de Dios, y una emulación de la naturaleza: pues no se halla cosa que aquella crie, a la cual esta no la copie, y felicísimamente la perpetué. La superioridad de este Arte con las sombras, y relieves de que se ayuda engaña la vista de manera, que lo llano de la tabla o lienzo milagrosamente representa y pinta lo cóncavo relevado del objeto, los claros y oscuros, lo fuerte y lo suave de la más sutil sombra.” BUTRÓN (1626), *op. cit.*, fol. 1.

⁸⁶² Al contrario que ocurre en la argumentación de Pacheco y Carducho, el predicador Francisco Fernández Galván cree que este es precisamente el motivo por el cual la escultura es superior a la pintura: “Los pintores y escultores tienen diferencia entre sí, sobre qual es el más excelente arte: pero en las imágenes espirituales tienen mucha la ventaja la estatuaría; porque la pintura consiste en sombras, y en poner una tinta sobre otra; y esto en lo espiritual huele a hipocresía...”. Esto demuestra que la polémica sobrepasaba los límites de lo artístico y era una cuestión que tocaba otros ámbitos. Lo cierto es que en todos los casos el punto en el que se pretende enfatizar es en la ‘verdad’. Citado en DÁVILA FERNÁNDEZ (1980), *op. cit.*, pág. 120.

⁸⁶³ *Ibid.*, pág. 293.

este arte.⁸⁶⁴ Como refutación a este argumento, el florentino decide pintar un cuadro a doble cara en donde retrata en cuerpo entero a Morgante, enano de la corte de Cósimo de Medici. Lo interesante del cuadro, más allá de su bifrontalidad, es que las dos caras suponen momentos distintos. En la parte del frente, el personaje está mirando hacia delante y se representa el instante antes de cazar un ave. Por su parte, la cara trasera muestra a Morgante con su cabeza girada y con el animal ya en sus manos. Como bien ha señalado Marco Collareta, esta obra se debe entender como un manifiesto del pintor en donde pretende evidenciar que la pintura no sólo es capaz de mostrar dos puntos de vista distintos, sino que también puede representar dos instantes diversos. “Il Bronzino giunge così addirittura a superare la terza dimensione, dominio esclusivo della scultura, pero collocare il suo Morgante nella quarta, quella del tempo.”⁸⁶⁵



Fig. 71. AGNOLO BRONZINO, *Ritratto del Nano Morgante*, 1552.

⁸⁶⁴ “Dicono appresso che, dovendo farsi dagli scultori quasi sempre le statue tonde e spiccate intorno, o vestite o 'gnude che siano, bisogna aver sommo riguardo che stiano bene per tutte le vedute, e se ad una veduta la loro figura ara grazia, che non manchi nell'altre vedute, le quali, rivolgendosi l'occhio intorno a detta statua, sono infinite per essere la forma circolare di tal natura; dove così non avviene al pittore, il quale non fa mai in una figura altro che una sola veduta, la quale sceglie a suo modo e, bastandogli che per quel verso che la mostra abbia grazia, non si cura di quello che arebbe nell'altre vedute, che non appariscono; e per questo esser di nuovo più difficile. E seguitando alla sopradetta ragione, dicono che molto è più bello e dilettevole trovare in una sola figura tutte le parti che sono in un uomo o donna o altro animale, come il viso, il petto e l'altre parti dinanzi, e volgendosi trovare il fianco e le braccia e quello che l'accompagna, e così di dietro le schiene, e vedere corrispondere le parti dinanzi a quelle dallato e di dietro, e vedere come i muscoli cominciano e come finiscano, e godersi molte belle concordanze, et insomma girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto; e per questo essere di più diletto che la pittura.” BAROCCHI (1971), *op. cit.*, págs. 500-501.

⁸⁶⁵ COLLARETA, M. “La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti.” En FALCIANI, C y NATALI, A. (coords.). *Bronzino: Pittore e poeta alla corte dei Medici. Catálogo de la Exposición, Florencia 24 de septiembre del 2010 a 23 de enero del 2011*. Florencia: Mandrágora, 2011, pág. 217.

Más allá de la originalidad e inventiva de la pintura bifrente del Bronzino, se puede afirmar que ésta sólo significó un ejercicio para demostrar las capacidades imitativas de la pintura, ya que no hubo continuadores de este tipo de cuadros. No obstante, en el Museo de Santa Eulalia en Cagliari se conserva una tabla devocional bifrente del siglo XVII que representa un *'Ecce Homo'*. (fig. 72). Es muy factible que la obra se utilizara en procesiones que permitían a los fieles observar los dos lados de la composición. Cristo está representado con crudeza, y el artista no escatimó recursos para evidenciar las heridas de su cuerpo. Como mostraré más adelante, no era habitual que en el siglo XVII las pinturas devocionales sobre la Pasión de Cristo enseñasen de forma tan explícita las llagas producidas por los azotes, lo cual no quiere decir que no existieran pinturas de este tipo. En el terreno de la escultura, por el contrario, sí era normal que los imagineros expusieran sin moderación la vivacidad de las heridas, sobre todo, en las tallas procesionales. Esto demuestra, a mi parecer, que el *'Ecce Homo'* de Cagliari buscaba asemejarse a las esculturas procesionales no sólo en la visualización múltiple, sino también en la forma de representar el cuerpo sufriente de Cristo.



Fig. 72. ANÓNIMO, *Ecce homo*, siglo XVII.

Teniendo en cuenta los argumentos que trabajan los tratadistas españoles con respecto a la cuestión del *'parangone'*, se puede comprender de mejor manera una de las cualidades esenciales de la escultura española del siglo XVII, el policromado de la talla.

Es claro que la aplicación de color no fue comprendida por artistas ni clientes como un elemento netamente decorativa o un complemento prescindible.⁸⁶⁶ No es de extrañar, entonces, que en el capítulo VI del Libro Tercero del *Arte de la pintura*, ‘En que se prosigue la pintura a olio sobre otras materias y de las encarnaciones de pulimento y de mate’, Pacheco dedica un espacio a la explicación de técnicas para policromar de forma adecuada la madera y lograr el efecto de encarnación.⁸⁶⁷ El policromado, más allá de su función estética, cumplía con un objetivo devocional: acercar al fiel a la divinidad. Por lo tanto, el color en la talla era esencial en tanto dotaba a la figura de un elemento clave para que el fiel sintiera una aproximación contundente por la escultura: un alto grado de ‘realismo’.⁸⁶⁸ De esta forma, el ‘realismo’ se convirtió en el mejor medio para crear empatía en el espectador y despertar sentimientos de devoción que lo llevaran a interiorizar las verdades doctrinales de una manera certera.⁸⁶⁹ Ahora bien, ¿hubo un

⁸⁶⁶ Juan José Martín Gonzáles afirma lo siguiente: “La verosimilitud a que llega el escultor, trazando los músculos y venas de las figuras, halla el refuerzo del pintor. El resultado es la sensación de que las imágenes están vivas, lo cual constituía el máximo acicate para el artista. En este propósito no se reparaba en recalcar los efectos dolorosos de la Pasión. Hay todo un repertorio para marcar los latigazos, magulladuras y heridas; se acude a la resina, que finge las gotas de sudor y las lágrimas; al corcho, para simular los coágulos, a la piel adherida para indicar los destrozos de la epidermis.” MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998, pág. 19.

⁸⁶⁷ El artista sevillano conoce a la perfección esta labor, pues por las obras en las que colaboró se sabe era uno de los mejores en la técnica del policromado y, por ende, su voz era una autoridad en el asunto. Para lograr unos efectos más realistas, recomendando el uso de la técnica del mate, ya que el pulimento refleja la luz de una manera que no se asemeja a la realidad. Resulta interesante que dentro de su propósito por ennoblecer el arte de la pintura, Pacheco incluya la técnica del policromado como parte de esta, ya que volviendo a la cuestión del ‘parangone’ demuestra cómo la pintura es la encargada de darle vida a la escultura. PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 490-500. Para profundizar en el tema de la técnica de policromado en Pacheco, véase: BRAY (2009), *op. cit.*, págs. 18-27.

⁸⁶⁸ Para David Freedberg las esculturas de las capillas del Sacro Monte en Varallo Italia son un claro antecedente de la escultura policromada española de este periodo. Al describir el efecto producido por estas series, afirma: “El espectador ve seres vivos, animados, no personajes históricos fallecidos, sino seres que son como él, hechos (aparentemente) de la misma sangre y la misma carne. Todo lo que hay en los cuadros vivos (*tableaux*) de éste y los demás *sacri monti* fomenta esta clase de participación, hasta el grado de que incluso las pinturas bidimensionales del fondo adquieren una presencia que sentimos y a la que respondemos como si tuviera vida [...] Esta era la empatía que buscaba la meditación asistida por las imágenes, pero las escenas de los *sacri monti*, encarnadas de forma tan explícita, sugieren infinitamente más la posibilidad de tal respuesta. Quizá sólo los practicantes más capacitados, o sólo los más creyentes, puedan sentir de esta manera viendo (por ejemplo) grabados de la Crucifixión; pero no hay que ser especialmente piadoso para horrorizarse ante la perforación de una carne que cede y estalla como la nuestra.” Esta cualidades cree que se repiten en el trabajo de los imagineros españoles, quienes gracias a su maestría en la representación naturalista logran el mismo efecto. FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 237.

⁸⁶⁹ En palabras de Emilio Orozco: “La escultura desbordará su marco arquitectónico saliéndose de su hornacina o encuadramiento del retablo, buscando la comunicación con el espectador. Su expresión tiende a ser comunicativa; la emoción de la imagen barroca responde esencialmente a ese sentido desbordante que procura mover al contemplador. Son imágenes que sienten humanamente como cualquiera de los devotos que se acercan a ella. De aquí lo lógico que sea esta épica la que crea la imagen y el paso procesional: la figura que se desprende del retablo o altar para vivir en el mismo ámbito espacial de los fieles.” OROZCO (1969), *op. cit.*, pág. 41.

mismo nivel de ‘realismo’ en todas las esculturas o, mejor dicho, todos los clientes exigieron un tratamiento similar en la forma de abordar la realidad en la composición?



Fig. 73. GREGORIO FERNÁNDEZ, *El Cristo a la Columna*, 1619.

Para responder esta pregunta se pueden analizar algunas obras escultóricas del periodo y ver sus características. Las escenas pasionales del último periodo del artista vallisoletano Gregorio Fernández, dejan vislumbrar con claridad la que podría ubicarse como el ala de mayor crudeza dentro del contexto hispánico. (**figs. 73 y 74**). Estas dos esculturas representan momentos diversos de la Pasión, pero comparten un mismo tono en la descripción del sufrimiento. *El Cristo a la columna* fue un encargo de la cofradía penitencial de la Vera Cruz para ser utilizada como paso en las procesiones de Semana Santa. *Cristo muerto*, por su parte, fue una obra que Fernández realizó para la casa profesa de los jesuitas en la Iglesia de San Felipe Neri en Madrid, tenía, por consiguiente, una función contemplativa y sacramental, y estaba dirigida a un público restringido.⁸⁷⁰ Si bien es verdad que en el primer caso el cuerpo de Cristo está esculpido

⁸⁷⁰ Esta no fue la única obra sobre el tema que realizó el artista vallisoletano. Antes de este ejemplar, había realizado otras tallas entre las que cabe rescatar la comisionada por el Duque de Lerma en 1609 para el monasterio dominico de San Pablo en Valladolid y la versión realizada en 1615 para el

guardando el equilibrio y una compostura correcta a pesar del sufrimiento, el artista no escatima recursos para evidenciar las heridas y la abundante sangre. La espalda de Jesús está completamente teñida de rojo y sobresale una enorme llaga en el medio. En el segundo ejemplo, la crudeza de la representación alcanza unos niveles más elevados. El rostro, por ejemplo, no denota esa dignidad patética, sino que expresa con gran fuerza el efecto desgarrador de la muerte. El policromado es fundamental para que el resultado sea el adecuado, ya que el color de la piel tiene un tono grisáceo y los labios un color oscuro que enfatizan la muerte. Por otro lado, en las heridas se puede observar con total claridad la carne abierta, lo cual indica la intención por exponer con total rigor el tormento sufrido. Asimismo, la serenidad del cuerpo en reposo y su armonía compositiva muestra un afán por ubicar al espectador ante un cuerpo sin vida que guarda, no obstante, un hálito de divinidad.



Fig. 74. GREGORIO FERNÁNDEZ, *Cristo muerto*, ca. 1625-1630.

A pesar de que ambas esculturas se realizaron para clientes y espacios diversos, se puede apreciar como el artista utilizó el ‘realismo’ desbordado como un medio para llegar a un fin similar. Es interesante resaltar que la escultura del *Cristo yacente* también

convento capuchino del Pardo en Madrid. El estilo del artista en el tratamiento de la iconografía llega a su madurez en el *Cristo Yacente* comisionado por los jesuitas, ya que abandona el tono manierista de las composiciones anteriores para desarrollar una expresión naturalista de gran alcance emocional.

cumplía con un fin eucarístico y que su contemplación, por consiguiente, sobrepasaba el límite de lo meramente devocional.⁸⁷¹ La escultura queda envuelta en el misterio propio del sacramento y esto le otorga un poder particular frente al fiel, ya que éste la ve como una presencia total de la divinidad. En el caso del *Cristo a la columna* ocurría un efecto semejante. Como ya anoté anteriormente, dentro del ámbito ritual de las procesiones de Semana Santa las esculturas también se veían revestidas por un poder que hacía del asistente un copartícipe del misterio de la Pasión, asunto que eventualmente despertaba unas respuestas específicas.⁸⁷² El ‘realismo’, entonces, queda inscrito dentro de un mismo ámbito funcional, no es un fin en si mismo sino un medio para lograr unas aspiraciones religiosas.

Trasladando la atención al marco netamente contemplativo y devocional, se puede analizar el siguiente ‘*Ecce homo*’ de Pedro de Mena.⁸⁷³ (fig. 75). La escultura fue policromada por el propio Mena y la gran calidad del trabajo demuestra su maestría para realizar el colorido. Uno de los elementos que más llama la atención es la manera en que pinta las heridas de los azotes, pues gracias a los matices en el color no representa únicamente la llagas con sangre, sino que refleja los cardenales producidos por los golpes. Esto conlleva a un gran naturalismo, pues el tono de la carne junto con el relieve de las venas y las líneas de sangre ofrecen una visión detallada del estado físico de Jesús. El rostro, por otro lado, tiene una expresión conmovedora que se sustenta en la mirada directa hacia el fiel. Los ojos son de vidrio y dan una impresión de acuosidad que ahonda en el patetismo que se quiere transmitir. El espectador de esta escultura entabla un contacto directo con Cristo por medio de la vista y la boca entreabierta que parece nos está hablando. Al igual que las dos obras referidas de Gregorio Fernández, el realismo de este ‘*Ecce homo*’ pretende que el fiel responda ante su contemplación de un

⁸⁷¹ El *Cristo yacente* del convento dominico, por ejemplo, tiene un receptáculo en la herida del pecho para guardar la hostia consagrada, aspecto que demuestra su función eucarística.

⁸⁷² En palabras de Susan Verdi: “La idea de movimiento es fundamental para entender este tipo de esculturas, ya que sus funciones se activan en el espacio-tiempo y cuando comparten este con los fieles en las procesiones. El espectador y la escultura comparten el mismo espacio, el mismo evento, entienden la escultura como parte de su propia realidad. Por lo tanto, se puede decir que la diferencia entre la escultura procesional y todo el otro tipo de esculturas es la distinción entre inmanencia (procesionales) y trascendencia (estacionarias). Esta es una idea importante, pensando además en lo devocional de una y otra. Y, obviamente, en la respuesta que generan.” VERDI (1998), *op. cit.*, pág. 58.

⁸⁷³ Un estudio específico de la obra en: ROMERO COLOMA, A. M. “El ‘*Ecce Homo*’ y la ‘*Dolorosa*’ de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales.” En *Reales Sitios*, nº 126, 1995, págs. 12-17.

modo particular. La intención no es otra que despertar un sentimiento de devoción desbordado que implique al espectador en la escena representada.⁸⁷⁴



Fig. 75. PEDRO DE MENA, *Ecce homo*, 1673.

Los tres ejemplos señalados muestran que una parte de la producción escultural, apoyada por los efectos del policromado y otras técnicas, no cumplió con los principios de *decoro* esbozados por los tratadistas de pintura. Incluso, al analizar la pintura y la escultura a la luz de la literatura espiritual y la oratoria sagrada, se puede observar cómo la escultura, en términos generales, se asemejó más que la pintura al estilo crudo de esta literatura. En el caso del *Cristo a la columna* de Gregorio Fernández se puede observar con gran precisión el eco de la descripción de la escena hecha por fray Luis de Granada en la espalda de Cristo:

⁸⁷⁴ Para Emilio Orozco las esculturas devocionales de Pedro de Mena y del ámbito andaluz en general, prefirieron alejarse del tono patético y crudo de las esculturas procesionales. Si bien es cierto que esto se puede corroborar en algunos bustos de Cristo y la Virgen del artista, este *Ecce homo* no cumple con el principio propuesto por Orozco, ya que la manifestación del sufrimiento se hace evidente. OROZCO, E. “Devoción y Barroquismo en las dolorosas de Pedro de Mena”. En *Goya*, nº 52, 1963, pág. 408.

Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas. Allí verás luego ceñirse aquel sacratísimo cuerpo de cardenales, y rasgarse los cueros, reventar la sangre, y correr a hilo por todas partes. Mas, sobre todo esto, ¿qué sería ver aquellas tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta, adonde principalmente caían todos los golpes? Creo, sin duda, que estaría tan abierta y tan ahondada que, si un poco pasaran más adelante, llegaran a descubrir los huesos blancos entre la carne colorada, y acabar aquella santa vida antes de la cruz, en la columna. Finalmente, de tal manera hirieron y despedazaron aquel hermosísimo cuerpo, de tal manera le araron, y le cargaron de azotes, y sembraron de llagas, que ya tenía perdida la figura de quién era, y aun apenas parecía hombre. Mira, pues, ánima mía, cuál estaría allí aquel mancebo hermoso y vergonzoso, estando, como estaría, tan maltratado y tan avergonzado y desnudo. Mira cómo aquella carne tan delicada, tan hermosa, y como una flor de toda carne, es allí por todas partes abierta y despedazada.⁸⁷⁵

Desde una perspectiva formal, no hay duda que algunas manifestaciones escultóricas fueron más fieles a la descripción minuciosa de la literatura espiritual y que, en este sentido, también conservaron mejor el gusto tardomedieval por el detallismo realista.

La cuestión del contraste en el tratamiento del *decoro* por parte de algunos escultores y pintores durante este periodo es un tema que vale la pena resaltar. Si bien es cierto que muchas tallas del periodo se distanciaron de la debida medida al momento de representar los sufrimientos de Cristo, también es verdad que hubo numerosos casos en los que se aplicó el *decoro* esbozado en los tratados de pintura. El *Cristo de la Clemencia*, obra conjunta entre Martínez Montañés y Pacheco, es un excelente ejemplo al respecto.⁸⁷⁶ (**fig. 76**). Habría que anotar dos aspectos fundamentales de su composición: perfección apolínea y correspondencia moral. A diferencia de las obras de Gregorio Fernández, este Cristo crucificado guarda una compostura total a pesar del sufrimiento físico. Esto no sólo se ve en la armonía y perfección del cuerpo que no se contorsiona, sino en la utilización medida de la sangre. Esta idea se ve reforzada cuando nos acercamos a la obra y notamos por el color de su piel y la expresión de su rostro que estamos ante un Cristo vivo. No hay duda que los artistas interpretaron a la perfección la petición del cliente, Mateo Vázquez de Leca, quien pedía en el contrato que:

⁸⁷⁵ GRANADA (1994), *op. cit.*, pág. 75. (*Libro...*).

⁸⁷⁶ Pacheco hace referencia a esta obra en el capítulo antes referido. Véase: PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 498.

el dho Xpo crificado a de estar bibe antes de aver espirado con la cabeça inclinada sobre el lado derecho mirando a qualquiera Persona que estuviere orando a El pie del, como que le está el mismo Xpo Hablandole, y como quexándose de aquello qye padece es por el que está orando. y assi a de tener los ojos y Rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos.⁸⁷⁷

Su mirada directa hacia abajo y la boca abierta en ademán de decir algo, implica la presencia de un ser sobrenatural, ya que el dolor es canalizado y suprimido. Como fieles, nos encontramos ante el hombre hecho Dios, ante el misterio de la redención y, por lo tanto, sin abandonar lo material y físico, el artista nos quiere aproximar a lo sobrenatural.



Fig. 76. JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, *Cristo de la Clemencia*, ca. 1603-1606.

⁸⁷⁷ Fragmento del contrato, citado por: BRAY (2009), *op. cit.*, pág. 25. Véase también: MARTÍN GONZÁLEZ (1998), *op. cit.*, pág. 137.

No quiero ahondar más en la interpretación de esta obra, pues retomaré algunas de estas ideas cuando analice algunas pinturas sobre la Crucifixión. Baste con decir que es un claro ejemplo de cómo el realismo en la escultura del siglo XVII fue un medio que se utilizó de modos diversos, pero que siempre llevaba a un mismo fin: acercar al fiel a la divinidad y moverlo a devoción. La pintura, en este sentido, fue un elemento esencial en la concepción artística y religiosa de la escultura. Por este motivo, resulta imposible desligar las dos manifestaciones, ya que es precisamente en su conjunción que se logran las respuestas buscadas.

4.4. El fiel y la mirada. La presencia de Cristo en dos iconografías pasionales.

Como ya he anotado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo, uno de los puntos más importantes al estudiar la relación entre la literatura espiritual creada por Osuna, Loyola, Granada, Santa Teresa de Jesús, entre otros, y la pintura devocional posterior al Concilio de Trento, es entender que la asimilación total de los ejes estructurales esbozados por los escritores, se da con los pintores de la primera mitad del siglo XVII.⁸⁷⁸ No hay duda que Luis de Morales o el Greco representan un primer momento de florecimiento en la interacción, pero la madurez de la interpretación mística desde un lenguaje pictórico llegará con las obras de los grandes maestros del siglo XVII: Zurbarán, Cano, Velázquez, Murillo, etc. Uno de los autores que mejor ha demostrado este hecho es Víctor Stoichita. En su obra, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, señala cómo durante el siglo XVII los pintores españoles

⁸⁷⁸ En palabras de Palma Martínez-Burgos: “Bien sea oscilando entre la corriente emocional y patética, o entre aquella más contenida y clasicista, lo cierto es que la relación de la literatura espiritual con la pintura advierte una clara diferencia ya señalada. Mientras que la literatura, por lo general, apuesta por una estética exaltada, de éxtasis, casi barroca, que vuelve sus ojos a los místicos trágicos del XV [...] la pintura del XVI no llega a adquirir la sensualidad que sí tiene la palabra. [...] Las líneas generales de la literatura espiritual del siglo XVI serán mantenidas y reiteradas en el Siglo de Oro; son , por decirlo de alguna manera, líneas maestras. La pintura, en cambio, no alcanza esa concreción y, aunque toca y aborda los temas, tendrá que esperara al siglo XVII para cerrar magistralmente los capítulos iniciados.” Y más adelante: “Por lo que vamos viendo, entendemos que en el siglo XVI se dan todos los problemas pictóricos que concurren después en la pintura del XVII, con la diferencia de que el Renacimiento no codifica unas soluciones apareciendo respuestas aisladas que quedan sin crear tradición, al contrario de lo ocurrido en la pintura del Siglo de Oro. Lo mismo sucede con los temas, puesto que se plantea todos aunque ninguno adquiriera un desarrollo puramente modélico. Tanto la imagen de devoción, como las grandes visiones y éxtasis serán la especialidad de la pintura barroca.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, págs. 107-108 y 171.

configuraron toda una serie de técnicas y composiciones para poder transmitir pictóricamente aquellas visiones místicas que tanto costaba explicar.⁸⁷⁹ La inefabilidad de la experiencia, transformada magistralmente por Santa Teresa y San Juan en la búsqueda constante por un lenguaje literario, es adoptada por los pintores quienes también idean un lenguaje pictórico de rica expresión.⁸⁸⁰ Stoichita se centra en los cuadros de visión, composiciones en las que confluyen dos realidades diversas, pero no profundiza en las pinturas devocionales sobre la Pasión de Cristo, pues no hacen referencia directa a la experiencia mística. No obstante, considero que algunas obras devocionales sobre la Pasión del siglo XVII, no se pueden entender del todo sin la relación que entablan con la literatura espiritual y, por ende, es necesario interpretarlas a la luz de ésta.⁸⁸¹ Mi idea, entonces, es basarme en dos iconografías concretas - Cristo después de la flagelación y Cristo Crucificado - para demostrar por medio de algunas obras cómo la teología de la imagen y su recepción, presente en los autores acético-místicos estudiados, tiene una importancia sustancial en estas pinturas.

Por otro lado, es fundamental recordar que tanto la oratoria sagrada como la literatura artística (tratados de pintura y tratados de imagen sagrada) también condicionaron la producción pictórica del siglo XVII y su recepción. A lo largo del trabajo he venido demostrando de qué manera estas manifestaciones culturales no se deben entender únicamente bajo el prisma del Concilio de Trento, pues la espiritualidad de la época, marcada por la propia teología mística y tradiciones tardomedievales, ayudó a determinar sus características. En este sentido, la pintura devocional no sólo se debe estudiar siguiendo una manifestación cultural, se debe incluir un abanico amplio para

⁸⁷⁹ STOICHITA (1996), *op. cit.*

⁸⁸⁰ “La asimilación tardía de soluciones pictóricas halladas en otros lugares provoca en la pintura española, marcada en un primer momento por el arte de los primitivos flamencos y, posteriormente, por el manierismo y barroco italianos, la cristalización de un lenguaje propio, profundamente meditado. Podría decirse, simplificando, que la pintura española no es original por sus innovaciones, sino por sus elaboraciones. Al ser elaborado, el arte español será igualmente un arte en el que cualquier novedad se verá sometida a una clave de interpretación casi obligatoria. Apasionada y cerebral al mismo tiempo, la pintura española presenta un terreno abonado para investigar los valores teóricos de la representación. Lo mismo ocurre con la literatura ascética y mística.” *Ibid.*, pág. 11.

⁸⁸¹ David Freedberg afirma lo siguiente con respecto a la relación entre la literatura espiritual medieval y las manifestaciones en pintura y escultura de la Pasión de Cristo en esta época: “Sería un error descartar los poderes de la reconstitución imaginativa sobre la base de la tradición literaria, pero cuando esa tradición se convierte en un tópico, tanto más eficaces se vuelven las numerosas representaciones reales de la Pasión basadas en los textos pero también complementarias de ellos.” A pesar de que hace alusión a un periodo diverso, el mismo principio puede ser aplicado a la situación española de los siglos XVI y XVII. FREEDBERG (1992), *op. cit.*, pág. 209.

así tener una visión más acusada de su naturaleza. Finalmente, tampoco es acertado pensar que todos los artistas asimilaron de la misma forma el trasfondo estilístico y religioso configurado por las fuentes literarias referidas, ya que se puede observar que no todas las pinturas comparten una misma aproximación al tema representado y como, incluso, existen marcadas variaciones al momento de presentar los sufrimientos de Cristo. Sin embargo, sí considero que existen ciertos principios invariables que la pintura devocional sobre la Pasión adoptó de las fuentes literarias. Me refiero a las nociones básicas de la teología de la imagen esbozada por las tres fuentes y, principalmente, al rol del espectador dentro del proceso de transmisión del mensaje.

4.4.1. Cristo recoge sus vestiduras: en búsqueda de la conmoción del Alma cristiana.

La representación de Cristo después de la flagelación resultó ser una temática propicia dentro del arte devocional español, ya que el grado de emotividad que despertaba la escena se acoplaba a los fines persuasivos de este arte. La espiritualidad del pueblo, marcada por el cristocentrismo pasional, se convirtió en el ambiente idóneo para que se desarrollara la iconografía y se configurará un tratamiento original de la misma. Se podría hablar de tres tipos o modos de representar a Jesús después de la flagelación: Cristo atado a la columna tras haber sido azotado, Cristo contemplado por el alma cristiana, y Cristo recogiendo sus vestiduras.⁸⁸² Una de las variantes que mayor éxito tuvo en la península ibérica, sobre todo en la región de Andalucía, fue la última. Los artistas españoles ahondaron en las posibilidades compositivas que brindaba este

⁸⁸² Ángela Franco Mata incluye dentro de este grupo la iconografía de Cristo sostenido por uno o dos ángeles. En mi opinión es una apreciación errada, pues este tipo de imágenes, tanto en Italia como en España, tienen un carácter simbólico que las aleja de la historicidad o narrativa. Como ya había señalado con respecto al análisis de los “Cristos Sostenidos por Ángeles” de Alonso Cano y el Francisco Ribalta, este tipo iconográfico responde más a una representación de tipo Eucarístico. (figs. 23 y 24). Es por esta razón que en ambos casos se evidencian las heridas de la crucifixión, confirmando que no es acertado ver este tipo de imágenes dentro del grupo de Cristo después de la flagelación. FRANCO MATA (2009), *op. cit.*, pág. 353.

momento de gran carga emocional para instaurar un estilo propio en el modelo iconográfico.⁸⁸³

Si bien no es acertado decir que la iconografía nació en la España postridentina, sí es verdad que a partir del Concilio de Trento se promovió su uso y en el contexto hispánico se consolidó como uno de los acontecimientos más trascendentales de la Pasión y, por ende, completamente susceptible a ser representado.⁸⁸⁴ Tampoco es correcto afirmar que el tema tiene su origen en el territorio español, pues como ha demostrado Ángela Franco Mata, fue en el ámbito de la literatura espiritual de corte místico surgida en la Europa medieval en donde se introdujo este episodio.⁸⁸⁵ Valga decir que éste es un suceso al que los evangelios y la literatura patristica no hacen ninguna referencia y por esto es tan importante validarlos a partir de fuentes de autoridad.⁸⁸⁶ La proliferación de estas obras en diferentes capas de la sociedad conllevó a que se realizaran grabados que representaban el tema en cuestión, siendo estas manifestaciones unos de los primeros referentes visuales de los que se tiene noticia.⁸⁸⁷ (figs. 77 y 78). Es factible que estos grabados tuvieran una relación directa con obras de

⁸⁸³ Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán son los autores que mejor han estudiado la iconografía. En su estudio se centran en un modelo muy específico, Cristo arrastrándose sobre el suelo apoyado en sus rodillas y brazos, pero igualmente abordan la iconografía en sus características generales para definirla de una manera acertada y completa. Es un trabajo sumamente interesante para los fines de esta tesis, ya que también adoptan un estudio interdisciplinar rescatando el valor que tuvieron las fuentes literarias para la configuración de la iconografía. FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN (2012), *op. cit.* Asimismo, cabe destacar un artículo escrito por José Cesáreo López Plasencia y publicado en el 2007, pues también tiene un enfoque interdisciplinar y su aporte resulta significativo al momento de determinar algunas relaciones entre las fuentes literarias y la iconografía, tanto en pintura como en escultura. LÓPEZ PLASENCIA (2007), *op. cit.*, págs. 447-476.

⁸⁸⁴ Emile Mâle ya hacía referencia en su *Arte religioso de la Contrarreforma* (1932) a la fuerza emotiva de esta iconografía. "...lo que se expresa aquí no es otra cosa que el sombrío carácter de España." Para realizar esta apreciación, el historiador francés se basa en uno de los dos cuadros que Murillo realizó sobre el tema. Según el autor es una iconografía que representa el sentir místico de la espiritualidad española y que define su religiosidad. MÂLE (2001), *op. cit.*, págs. 248-249.

⁸⁸⁵ Véase estos dos estudios: FRANCO MATA, M. Á. "Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco." En *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008, págs. 73-87. --- (2009), *op. cit.*

⁸⁸⁶ El hecho de que la escena no aparezca en los evangelios, no le quita su verdad histórica. Es importante recordar que Molanus, por ejemplo, aceptaba en su tratado el concepto de probabilidad histórica. El autor hace referencia a la iconografía de Cristo sobre la piedra fría, la cual no encuentra adecuada por la falta de dignidad con la que se representa a Cristo, pero con respecto a su historicidad afirma que es probable ocurriera y, por ende, válida su representación. MOLANUS (1996), *op. cit.*, pág. 213. Por su parte, Antonio de Molina en sus *Ejercicios Espirituales* asegura que si en los evangelios no se detalla nada acerca de cómo fue el azotamiento y los momentos posteriores a este castigo, es porque se quiere que el fiel imagine cómo sucedieron las cosas. Esta incitación a imaginar se debe entender dentro del marco de la 'composición de lugar' ignaciana y la importancia que tuvo el acto de imaginar en la configuración del modelo oracional jesuita. MOLINA (1622), *op. cit.*, pág. 625.

⁸⁸⁷ MÂLE (2001), *op. cit.*, pág. 248. FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN (2012), *op. cit.*, págs. 47-57.

oración y meditación jesuitas y que, por ende, tuvieran la misma función que las imágenes insertadas en la obra de Jerónimo Nadal.⁸⁸⁸ Por otro lado, a principios del siglo XVII y paralelamente al surgimiento de las primeras versiones españolas, la iconografía también tiene éxito en el entorno espiritual y artístico de Flandes y sus modelos ejercerán influencia en España, básicamente en Sevilla.⁸⁸⁹ **(fig. 79).**

Lo que sí es innegable es que el arte español fue el mayor promotor de la iconografía y, en consecuencia, el más prolífico en su producción. La calidad y originalidad de sus composiciones tanto en el terreno de la escultura como en el de la pintura, confieren a la iconografía un fuerte acento español que se proyectará durante todo el siglo XVII y XVIII y se expandirá por el territorio americano.⁸⁹⁰ Por otro lado, la estrecha relación que se establece entre las expresiones visuales y la literatura espiritual de la época, sobre todo la jesuita, evidencia los vínculos que a lo largo del trabajo he buscado destacar. Dicha relación, lejos de ser unidireccional, resulta muy reveladora al momento de comprender cómo se configura el tratamiento pictórico de la escena y el peso que tiene el espectador dentro de esta construcción.

Mi interés, entonces, es centrar el análisis en algunas de estas obras y observar de qué manera los pintores asimilan las fuentes literarias y evaluar hasta qué punto hay una consonancia con la teología de la imagen esbozada por los escritores estudiados. De entre las obras seleccionadas, decidí introducir dos pinturas que en estricto orden no representan el tipo iconográfico de Cristo recogiendo las vestiduras sino el de Cristo contemplado por el alma cristiana; me refiero a los lienzos de Roelas y Velázquez. Los incluyo porque considero que son casos en los que se da cierta unión de tipo iconográfico y porque su estudio ayuda a entender mejor el conjunto iconográfico. Es importante mencionar que la literatura artística, sobre todo la interpretación de la noción de ‘decoro’, también es fundamental a la hora de analizar estas obras, ya que al tratarse de un tema que por obvias razones permite la representación del cuerpo parcialmente desnudo de Cristo, el concepto de pudor y correspondencia moral ejercerá cierto influjo.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, págs. 47-48.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, págs. 65-73.

⁸⁹⁰ Véase: SORROCHE CUERVO, M.A. “Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús Recogiendo sus vestiduras.” En *Quiroga*, nº 1, 2012, págs. 42-56.



Fig. 77. JAN SADELER I, *Flagelación*, segunda mitad del siglo XVI.



Fig. 78. CORNELIS GALLE 'EL VIEJO', *Tristissimum Spectaculum*, primera mitad del siglo XVII.

Como ya mencioné, fue en Sevilla en donde se dieron las primeras manifestaciones pictóricas del tópic. En una carta escrita en 1609 dirigida a Fernando de Córdoba, Francisco Pacheco hace referencia a un *Cristo tomando sus vestiduras después de azotado*, obra realizada por el propio artista y comisionada por Córdoba.⁸⁹¹ El autor incluye este texto dentro del capítulo 2 del Libro II del *Arte de la Pintura*, “De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención”, y lo propone como un ejemplo para ilustrar su posición frente al tema del ‘decoro’.⁸⁹² Lamentablemente el lienzo no se conserva, pero por la fecha del escrito se puede confirmar que el cuadro es la obra documentada de mayor antigüedad y, por consiguiente, seguramente es una de las primeras versiones en pintura que se realizó sobre el tema en España. A pesar de no tener el lienzo, la descripción que hace el propio Pacheco de su cuadro en la misiva ayuda a tener un conocimiento medianamente cercano de la obra.⁸⁹³ Al haber introducido el concepto de conveniencia en tanto principio del *decoro moral*, afirma:

Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio del pintor que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aún de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamiento. Y de aquí vemos en las obra de muchos, más valentía que decoro. [...] ¿Y de la majestad y grandeza del Hijo, padeciendo en otro paso, o atado a la columna, con acción y movimiento impaciente, siendo el espejo y dechado de toda mansedumbre y humildad? Y por aquí todos los descuidos o cuidados inconsiderados de los profesores desta arte. Por estas razones (como hago siempre) lo primero en que yo cargué el peso de la consideración en esta figura (porque comencemos por lo principal) fue como se movería en busca de su vestidura, con cuanto encogimiento y vergüenza, y sobrados dolores, un hombre grave y delicado, habiendo recibido tantos y tan crueles azotes. Y haciendo prueba con el ingenio muchas veces, de movimientos diferentes, intentando con la pluma o lápiz, vine a parar en este que me pareció más a propósito, do, por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa. Y que con estos ojos y consideración no mirare esta imagen, por ventura le desagradará, deseando en ella otro movimiento más airoso, de más brío y gracia; lo cual aquí no convenía. Esto es cuanto al todo, que es lo primero que se ofrece a la vista. De las partes, digo: que en la principal, que es el rostro, moví la vista a donde se ha de poner el que ha de ver este cuadro, que es un poco en la parte siniestra, porque el encuentro della causa grandes efectos; y en los ojos exprimí el sentimiento con gravedad que a mi fue posible, como en parte donde se demuestra la alegría o tristeza. Y aunque la boca

⁸⁹¹ Véase: BASSEGODA I HUGAS (1989), *op. cit.*, pág. 186.

⁸⁹² PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 299-306.

⁸⁹³ Al final del capítulo, Pacheco transcribe unos versos en latín que el teólogo jesuita, Luis de Alcázar, escribió para acompañar el cuadro. Este dato resulta muy significativo, pues no sólo muestra la relación que tenía Pacheco con intelectuales jesuitas, sino que evidencia el peso que estos pensadores ejercían en la configuración de ciertas iconografías, no siendo este cuadro una excepción. *Ibid.*, pág. 306.

quisiera abrirla más, porque ayuda esto mucho a representar la amargura del ánimo, no fue posible, por ir el rostro tras el cuerpo, y estar tan baja la figura. [...] Vengamos a las señales de los azotes de todo el cuerpo, cosa que escusan mucho los grandes pintores, por no encubrir la perfección de los que tanto les cuesta, a diferencia de los indoctos, que si piedad arrojan azotes y sangre, con que se borra la pintura o cubren sus defectos: pero huyendo de extremos, usé de medio que representase las señales, y más donde menos dañasen a la bondad de la figura, que es en los oscuros y particularmente en la espalda, no sin buena consideración, pues es la parte donde consideran los santos cayeron la mayor parte de los azotes...⁸⁹⁴

Hay algunos puntos que vale la pena resaltar. En primero lugar, no es extraño que sea Pacheco uno de los primeros artistas en abordar este tema iconográfico, pues, como es bien sabido, el pintor sevillano no sólo conocía la literatura espiritual de la época, sino que tenía trato intelectual con teólogos jesuitas que le pudieron proponer la iconografía y guiar en su composición. Lucas de Soria, por ejemplo, en su tratado espiritual, *De la Pasión de Nuestro Señor Jesús*, retoma las *Revelaciones* de Santa Brígida para relatar el episodio con gran detallismo.⁸⁹⁵ Es factible, por ende, que por medio de estos personajes Pacheco tuviera un conocimiento de las fuentes medievales que le permitiera trabajar en la composición.⁸⁹⁶ En segundo término, Pacheco utiliza ciertos epítetos

⁸⁹⁴ *Ibid.*, págs. 300-301.

⁸⁹⁵ “Cuando llevaron a azotar a mi Hijo, lo ataron cruelmente a una columna, y por mandado del verdugo se desnudó, y de su voluntad se abrazó con la columna, y le ataron las manos sin alguna piedad, quedando tan desnudo como cuando nació, padeciendo la vergüenza de su desnudez; levantaronse sus enemigos (huyendo sus amigos) y lo cercaron y azotaron y su cuerpo limpio de toda mancha y pecado, y lo hirieron y lo despedazaron, porque los instrumentos con que lo azotaron estaban sembrados con puntas de hierro que asentándose en la carne cuando levantaban el azote, no solo arrancaban el pellejo, sino hacían también sulcos de grandes heridas en su cuerpo; y lo vi tan desnudo de su carne que pude contarle los huesos y costillas, siendo lo más amargo y doloroso de esto, que siempre que levantaban el azote arrancaban en el también la carne, y así estaba mi Hijo todo herido y sangriento: y cuando lo desataron de la columna yendo a tomar su vestido apenas le dieron lugar de vestirse, porque en el tiempo que fueron tirando de el se fue vistiendo, y con la sangre que de su cuerpo había salido quedaron señaladas las huellas de sus pasos, y todos los que dio los dejó de manera señalados con la sangre que por el rastro de ellas pude conocer adonde iba, y limpióse con la túnica su rostro que todo el manaba sangre.” SORIA (1635), *op. cit.*, fols. 134-135.

⁸⁹⁶ Como ya señalé, quien más ha insistido en la influencia de las fuentes medievales para la configuración y posterior consolidación de esta iconografía es Ángela Franco Mata. Según esta autora, el libro de las *Revelaciones* de Santa Brígida es la fuente primigenia. Afirma al respecto: “Entre la Flagelación y el *Ecce Homo* tienen lugar descripciones llenas de patetismo que Santa Brígida pone en boca de la Virgen. [...] Teniendo como base las *Revelaciones*, olvidadas muy frecuentemente por la crítica artística posterior, referencias devocionales y místicas han enriquecido las imágenes que inspiran grabados de los siglos XVI y XVII, así como a los grandes creadores de la pintura barroca – Velázquez, Cano, Murillo o Zurbarán. El jesuita Jerónimo Nadal, adopta las *Imágenes de la historia evangélica* (1593) como elemento pedagógico, si bien se rastrean ejemplos anteriores. El interés iconográfico de dicha obra es muy grande, aunque resulta extraño el que haya pasado casi desapercibido a los estudiosos de la iconografía de la Contrarreforma. Conocido es el influjo sobre el pintor y tratadista de Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (1649).” FRANCO MATA (2009), *op. cit.*, pág. 353. De igual forma, no hay que olvidar que ya en 1932 Emile Mâle rescataba el valor de la obra de Santa Brígida y llamaba la atención sobre su estudio: “Era lógico pensar que este tipo procedía de algún escritor ascético. En efecto,

(encogimiento, vergüenza, sobrados dolores, amargura del ánimo, etc.) que apuntan a la configuración de un Cristo patético y lastimero, aspecto que será una constante en obras posteriores. Al puntualizar la dirección de la mirada de Cristo, también hace una referencia implícita a la necesidad de crear un contacto con el espectador, enfatizando la búsqueda de conmoción y lástima.

Es evidente que Pacheco prefiere originar emociones en el espectador por medio de la eficacia en los gestos y no en la presentación manifiesta de la tortura física, ya que si bien acepta que las heridas deben aparecer, prefiere optar por ubicarlas en lugares de poca visualización. Por consiguiente, el eje de su cuadro está en esa mirada que busca la compasión del fiel y no en los efectos de los azotes en la espalda. En tercer lugar, en su afán por ser correcto en el tratamiento de la concordancia moral, también hace énfasis en el tema del pudor. De sus palabras se puede intuir que Jesús no sólo está afligido por el escarmiento físico, sino que siente vergüenza por su desnudez y de ahí la prisa por recoger las vestiduras.⁸⁹⁷

Finalmente, y sin que el texto sea del todo claro en este punto, me atrevo a decir que Pacheco propone un tipo iconográfico de Cristo en pie, característica que estaría más acorde con el pensamiento del pintor, ya que la imagen de Jesús arrastrándose tendería a violentar la dignidad moral del personaje. Como mostraré a continuación, el Cristo de pie fue el modelo que recogieron Zurbarán y Cano, entre otros, para componer sus pinturas.

lo descubrí en un místico que no es español. En las *Revelaciones* de Santa Brígida se puede leer que la Virgen vio flagelar a su Hijo y que ella, al sentir el dolor tan vivo, cayó extenuada. En el siglo XVII se leía mucho a santa Brígida. [...] La piedad aceptaba, pues, esta revelación de santa Brígida como un precioso añadido al Evangelio.” MÁLE (2001), *op. cit.*, págs. 248-249.

⁸⁹⁷ El tema de la desnudez de Cristo en ciertas iconografías es un tópico que resulta muy interesante si se piensa en el contexto de la Reforma Católica y el concepto de pudor. La posibilidad de representar a Cristo con poca ropa implicó que los artistas no se cohibieran del todo en la representación de la anatomía humana. Dentro del marco de la Reforma Católica lo importante era dotar de justificación esta posibilidad. En este sentido, la desnudez fue vista como un símbolo de los pecados de los hombres. Predicadores como Alonso Cabrera son reiterativos en mencionar la desnudez bajo estos términos. CABRERA (1906), *op. cit.*, pág. 427. Emilio Orozco, por su parte, afirma lo siguiente cuando se refiere a la desnudez en esta iconografía: “Lo que a nuestro juicio se produce en los desnudos de estos artistas en este tema es, precisamente, esa complejidad que venimos comentando: la unión, en visión duramente realista, de muerte y dolor de un cuerpo joven de bellas y mórbidas formas. Es un especial sentimiento del desnudo que no podemos comprender desde una visión exclusiva – de fundamento clasicista y manierista – de exaltación de la belleza por sí, y del ímpetu y goce de la vida.” OROZCO, E. “Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas.” En *Archivo Español de Arte*, t. 44, nº 175, 1971, pág. 257.



Fig. 79. GÉRARD SEGHERS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1620-1625.

Continuando en el contexto sevillano, la siguiente pintura que llama la atención es el *Cristo después de la flagelación contemplado por el Alma cristiana* de Juan de Roelas. (fig. 80). La obra, realizada en 1616, también constituye una de las primeras interpretaciones del tema.⁸⁹⁸ Fue realizada para el Real Convento de la Encarnación de Madrid y encargada por el propio Felipe III. Probablemente para su composición el pintor se valió de estos grabados de Johan Sadeler. (figs. 81 y 82). Si bien no tratan el tema de la flagelación, presentan la figura de Cristo de un modo similar a como está en la pintura.

Al igual que en la descripción realizada por Pacheco, el lienzo de Roelas enfatiza la atención del espectador en el aspecto dramático de la escena. Estamos ante un Cristo patético que despierta sentimientos de compasión y pena. Sin embargo, Roelas se distancia de Pacheco en unos aspectos centrales. Por un lado, parece no interesarle el tema de la dignidad de la figura representada. Su cuerpo no sólo se tiende sobre el suelo en señal de impotencia y dolor, sino que el pintor es explícito en mostrar la abundante sangre que mana del cuerpo flagelado e, incluso, muestra una herida abierta en el muslo.

⁸⁹⁸ Existe una segunda versión del tema realizada en 1624 y que hacía parte de un retablo en una capilla de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Ahora se conserva en el Palacio de la Duquesa de Medina-Sidonia. Véase: VALDIVIESO, E. "Pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda." En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología: BSAA*, t. 44, 1978, pág. 289.

A esto habría que añadir la presión que hace la soga en el inferior del torso, lo que deforma la figura de Cristo y evidencia el dolor físico. Esto último estaría reforzado por los instrumentos de tortura que se ven en primer plano, específicamente dos tipos de látigos. En su carta a Fernando de Córdoba, Pacheco también hace referencia a estos instrumentos y afirma que él representó cuatro tipos distintos en su pintura.⁸⁹⁹ Es importante resaltar el hecho de que ambos pintores fijen la diferencia entre los flagelos, pues esta tendencia al rigorismo histórico fue algo que interesó tanto a pintores como a escritores. Muchos autores de obras de meditación aseguraban que los azotes se realizaron con instrumentos distintos e, incluso, describían las características de éstos y las heridas que causaron en el cuerpo de Cristo. Uno de los tratados que más discurrió en el tema, y que se sabe era consultado por Pacheco, fue el *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa* escrito por Alfonso Paleotti y Daniele Mallonio.⁹⁰⁰ Este libro se publicó en Venecia en 1606 y es un claro ejemplo de la propensión de teólogos por regular las interpretaciones y estipular verdades históricas. El tratado fue ilustrado con grabados que representaban no sólo los instrumentos de flagelación sino el punto exacto de las heridas en pies y manos durante la crucifixión. (figs. 83 y 84).

Volviendo al caso de Roelas, es completamente probable que el artista conociera no sólo la obra de Alfonso Paleotti sino otras que trataran el mismo asunto, pues además de su actividad como pintor, Roelas era un religioso que llegó a ser canónigo de la Colegiatura de Olivares. Este dato biográfico del pintor lo ubica dentro del grupo de artistas que por su formación intelectual supieron complementar las fuentes literarias con las representaciones pictóricas. No obstante, esto no implica que los pintores formados tuvieran total libertad en interpretar los temas iconográficos, ya que el papel del cliente solía ser más determinante en la elección y configuración de la escena a pintar.

⁸⁹⁹ “De los instrumentos y diferencia de ellos, con que azotaron al Señor, puse solos cuatro, dexando muchos y muy varios, que consideran los autores y santos, de que hace mención el Arzobispo Alfonso Paleoto, en su libro *De Stigmatibus Sacris*. Uno, de las varas con que azotaban a los delinquentes los romanos; otro, de las correas de vaca, de que también se hace memoria en la antigüedad. Estos dos modos de azotes usan de ordinario los pintores: tercero, las espinas o zarzas, como contempla S. Vicente, y el azote de puntas o estrellas de hierro, fixas en los cordeles, imitando del que debuxó en el libro Paleoto del IV de las Revelaciones de Santa Brígida, capítulo 70.” PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 302-303.

⁹⁰⁰ PALEOTTI, A y MALLONIO D. *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa*. Venecia: Apud Baretium ad Signum Beate, 1606.



Fig. 80. JUAN DE ROELAS, *Cristo después de la flagelación contemplado por el Alma cristiana*, 1616.

Algo que creo resulta interesante de la posición del Cristo en esta pintura y que no se debe pasar por alto, es la reminiscencia a la figura del 'Agnus dei'. (fig. 85). La atadura de las extremidades y la postura de su cuerpo recuerda este tipo de imágenes. Teniendo en cuenta que la flagelación es uno de los momentos en los que Cristo más sangre derrama, es factible pensar que Roelas por medio de la posición de la figura simbolice la imagen del cordero que se sacrifica para salvar a los hombres.



Fig. 81. JAN SADELER I, *Cristo ante Caifás o el falso testigo*, 1589.



Fig. 82. JAN SADELER I, *Cristo caído ante Pilatos*, finales del siglo XVI.

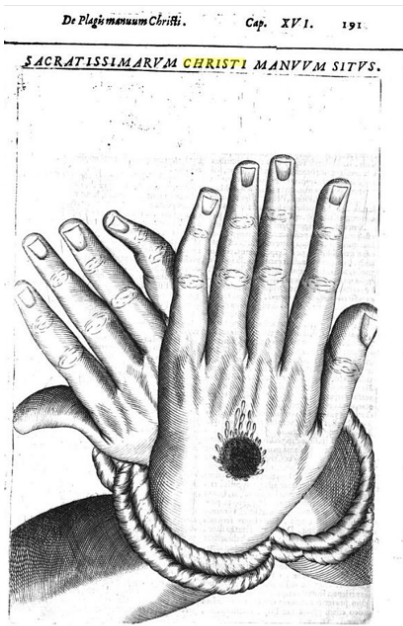


Fig. 83. ANÓNIMO, *Sacratissimarum Christi Manum Situs*. En PALEOTTI, *Iesu Christi...*, 1606.

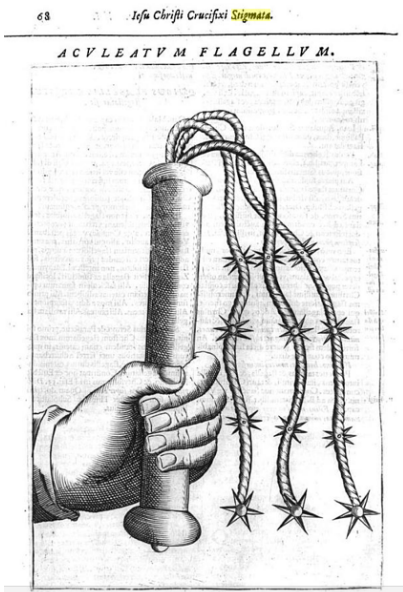


Fig. 84. ANÓNIMO, *Aculeatum Flagellum*. En PALEOTTI, *Iesu Christi...*, 1606.

Otro aspecto de gran relevancia en la pintura de Roelas y que a Pacheco no pareció interesarle, es la introducción de dos personajes en la escena: un ángel y un niño que es cargado por éste. Habría que mencionar como antecedente una obra que Juan Fernández Navarrete ‘El Mudo’ ejecutó en la década de 1570 para el claustro alto del Monasterio del Escorial y que es mencionada por el padre José de Sigüenza en su *Historia de la*

Orden de San Jerónimo (fig. 86).⁹⁰¹ En la exposición del tema, el pintor logroñés introduce la figura de un niño que reza frente a la escena y que representa el Alma cristiana.⁹⁰² En ambos cuadros, la figura del niño es una alegoría del Alma cristiana y lo que se pretende con su representación es llamar la atención del fiel. El ángel, en este sentido, se puede entender como un mediador entre el pecador y Cristo. Retóricamente, cumplía la misma función que los verbos imperativos en la literatura espiritual y los sermones. Si bien es cierto que la soledad de la figura genera un estado más sombrío y patético a la composición, la presencia del ángel con el niño resulta más efectiva al momento de introducir al fiel en la escena. Asimismo, el Cristo de Roelas no dirige su mirada al espectador, sino que lo hace directamente al niño, profundizando, aún más, en la identificación del fiel con este personaje alegórico.

Para reforzar el alcance del mensaje, Roelas se valió del lenguaje escrito e introdujo la siguiente frase en la parte superior del marco: “Alma duélete de mí, puesto que tú me pusiste así”. La inscripción se perdió, pero después de estudiar el documento de entrega, Elías Tormo asegura que existió.⁹⁰³ La referencia a la literatura espiritual es directa y denota el interés de Roelas por hacer de su obra un instrumento de persuasión, gracias a

⁹⁰¹ El teólogo no se percata de la presencia del niño como alegoría del Alma Cristiana o, por lo menos, parece no darle importancia, ya que no incluye el detalle en su descripción. “El último de estos ocho y el primero en devoción, majestad, piedad, reverencia es un Cristo a la columna, en una muy difícil postura de gran artificio, porque está muy de frente y la dificultad de figuras puestas así encaráncenla muchos todo, y tienen razón porque de ordinario se aciertas pocas, y pocas contentan. El rostro, lleno de tristeza, hermosura y gravedad, que parece imposible juntar todo esto; los brazos le está atando por detrás un verdugo, con el azote en la boca, por desembrazar las manos. Bondad de Dios, y ¡que de cosas nos hace leer en esta figura si con atención la miramos! Tiene puestos los ojos y el semblante en el suelo, como hombre condenando y lleno de vergüenza no de su desnudez, sino de la nuestra y de las infinitas maldades que tomó sobre sus hombros y espaldas para satisfacerlas con azotes y con cruz. Contrapónese a todo esto la fiereza y desenvoltura de los sayones y verdugos, que unos le atan y otros le amenazan y se la juran y aparejan los ramales. Más duro es que el mármol en que está aquel manso, humilde y obedientísimo Cordero atado. El que no quebranta su corazón y se derrite en lágrimas y pondera la graves de sus culpas, el que mira tan viva representación”. SIGÜENZA, J. De. *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1986, Parte II, Discurso V, pág. 241.

⁹⁰² Es un aspecto de la obra que ha sido resaltado por Joaquín Yarza Luaces. El autor así describe la presencia del niño: “Las exhortaciones del ‘ánima mía’ de Fray Diego de Estella son continuas. De aquí, la aparición de un tema señalado en la literatura y que encuentra su manifestación plástica en la Flagelación de Navarrete de El Escorial. La representación del alma humana como un niño presente en el pretorio y ante Cristo después de los azotes, se ve en el conocido cuadro de Velázquez de la Galería Nacional de Londres, pero nace antes. En la citada Flagelación escurialense, a la izquierda del cuadro, escondida en parte por la figura de un verdugo, surge una cabeza realista, vuelta la mirada hacia Cristo, cruzadas las manos en el pecho demostrando en el gesto el dolor motivado por los azotes. Es indudable que el momento se prestaba a las meditaciones más dolientes.” YARZA LUACES, J. “Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández de Navarrete de El Mudo y relaciones con la Contrarreforma.” En *Boletín del Seminario de Arete y Antropología*, vol. 36, 1970, págs. 53.

⁹⁰³ TORMO Y MONZÓ, E. “Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita de la clausura de la Encarnación.” En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, pág. 185.

que se configura como un soporte de oración y meditación. Así expresaba Antonio Molina el dramatismo del evento en sus *Ejercicios Espirituales*, libro publicado por primera vez en 1615 (un año antes de la pintura de Roelas):

... y le desataron de la columna. Y cómo por haber estado tanto tiempo atado, quedó todo entumecido y quebrantado y los brazos envarados sin poderlos mandar. Y cómo del gran cansancio, y flaqueza, de haber derramado tanta sangre, con gran dificultad se podía tener en los pies: y le fue forzoso arrimarse a la columna. Llega tu pues pecador, no pierdas tan buena ocasión, que por malísimo que seas, estando como está el Señor tan necesitado, serás bien recibido. Suplícale, que descanse sobre tus hombros y eche sobre ellos sus brazos sangrientos, y atormentados, y recline su divino rostro sobre el tuyo, y pegue algunas de aquellas lágrimas y sangre de que está bañado [...] Pondera la gran paciencia y mansedumbre con que el Señor, de la manera que pudo, fue a buscar sus vestiduras, que los sayones con furor y desdén, habían arrojado a algún rincón del patio cuando se las desnudaron: y como con mucho trabajo se vistió y sobre ellas también la vestidura blanca, que le había dado Herodes.⁹⁰⁴

Si se tiene en cuenta que la alegoría del Alma cristiana representada en forma de niño es una significación del fiel-espectador, se puede entender cómo estas palabras indican un claro ejemplo de las líneas que unen la literatura espiritual y la pintura devocional, no sólo porque exista un contacto en la forma de tratar el tema, sino por la configuración que se pretende hacer de la respuesta del fiel frente al drama y de la intención por romper los espacios e introducir al espectador en la representación.⁹⁰⁵

Quisiera resaltar la decisión de Roelas por presentar a Cristo de una manera tan cruel. Es importante insistir en esta característica por dos razones. En primer lugar, hay una relación directa con el tratamiento del tema hecha por los escritores de literatura espiritual y predicadores, lo cual invita a pensar que no sólo la escultura siguió el lenguaje sangriento de dicha literatura, sino que también se realizaron algunas pinturas de iconografías específicas con estas características. Si bien está lejos de ser la

⁹⁰⁴ MOLINA (1622), *op. cit.*, pág. 630.

⁹⁰⁵ En palabras de Emilio Orozco: “La sensibilidad de este monje escritor, respondiendo a una tendencia propia del género de la meditación y a su propia sensibilidad de escritor barroco, cual corresponde al momento en que escribe, extrema, no ya sólo la visión realista –lenta y detallada, bordeando lo morboso –, sino igualmente ese sentido de visión próxima, de acercamiento y de llamada a meternos en la escena; a romper la delimitación de espacio; a confundir la visión o pintura literaria y la concreta y viva realidad de nuestra persona. Sus recursos expresivos han logrado con eficacia que podamos hacer la ‘composición de lugar’ para meditar en este paso de la Pasión y nos quedemos ausentes del sitio y hechos que nos presenta. Como el artista barroco, ha buscado actuar sobre nuestra imaginación y excitando los sentidos para resonar en nuestra sensibilidad y conmovernos, sin apenas acudir a la vía discursiva del razonamiento.” OROZCO (1963), *op. cit.*, pág. 110.

constante en el total de la pintura devocional, lo cierto es que con respecto a esta iconografía sí existieron contadas composiciones pictóricas que se expresaron por medio de este estilo sangriento e hiperrealista al momento de mostrar los sufrimientos físicos.⁹⁰⁶ (fig. 87). Con esto no pretendo decir que el énfasis del cuadro de Roelas está en la exposición de las heridas y la tortura, ya que como ocurrió con toda de la pintura devocional del siglo XVII, el eje de la composición recae en el drama humano que es canalizado por la expresión del rostro de Cristo.



Fig. 85. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Agnus dei*, ca. 1635-1640.

⁹⁰⁶ Lo anterior invita a reflexionar sobre la siguiente afirmación de Palma Martínez-Burgos: “A partir de las páginas dedicadas a la contemplación ‘mental’ de la pasión de Cristo, desde el mismo comienzo de la flagelación, advertimos un rasgo que preside toda la relación sermón-pintura. Este es el de que siempre la palabra va a contener mucho más dramatismo y expresividad que la pintura. En el ámbito del siglo XVI la literatura religiosa es plenamente barroca, dramática y exaltada. Se insiste en las escenas más sangrantes obedeciendo, sin duda, a los resortes más propagandísticos de la predicación. Pero en las representaciones pictóricas nunca presenciaremos ese ‘cuerpo de cardenales, rasgarse los huesos, reventar la sangre y correr a hilo por todas partes descubriendo los huesos blancos entre la carne colorada’ (Granada), que sí conocemos por la literatura, quizás porque, como en su día puntualizará Pacheco, los pintores prefieren excusar las señales de todo el cuerpo ‘por no encubrir la perfección de lo que tanto les cuesta.’ Sea o no esta la razón, lo cierto es que poco a poco presenciamos que el lenguaje pictórico, por ser mucho más persuasivo, va depurando matices del hablado, sobre todo cuando todavía nos movemos en un ambiente estilístico que responde a los cánones intelectuales del pensamiento renacentista, ofreciéndonos un patetismo bastante contenido ya que más que método persuasivo, el tándem pintura-sermón pretende, de momento, propagar lo que lleva a esa ‘inflación de imágenes’ señalada por Víctor Nieto y Fernando Checa. [...] Lo mismo ocurre con el pasaje de la Crucifixión en el que además de mantener el socorrido paño de pureza, muestra siempre un cuerpo perfecto, más preocupado del buen escorzo que de reflejar el padecimiento sufrido relatos en los sermones.” MARTÍNEZ-BURGOS (1990), *op. cit.*, pág. 102.

No hay duda que en términos generales la literatura espiritual y la oratoria sagrada serán expresiones más desbordadas en la descripción de los sufrimientos. Sin embargo, creo que con respecto a esta iconografía sí existieron algunas pinturas que intentaron aproximarse al estilo dramático y exaltado y, por ende, se debe matizar la aseveración. En el caso de la Crucifixión, como mostraré en el siguiente apartado, sí es indudable que el lenguaje pictórico nunca llegó a asemejarse al hiperrealismo descriptivo de la literatura espiritual y la oratoria sagrada. De hecho, se podría hablar un cambio drástico que responde, como bien lo dice Martínez-Brugos, a los cánones estilísticos del Renacimiento que sobreviven en tratados como el de Pacheco o Carducho y que suprimen el gusto tardomedieval. A esto habría que añadir razones de motivación teológica que ya trataré.

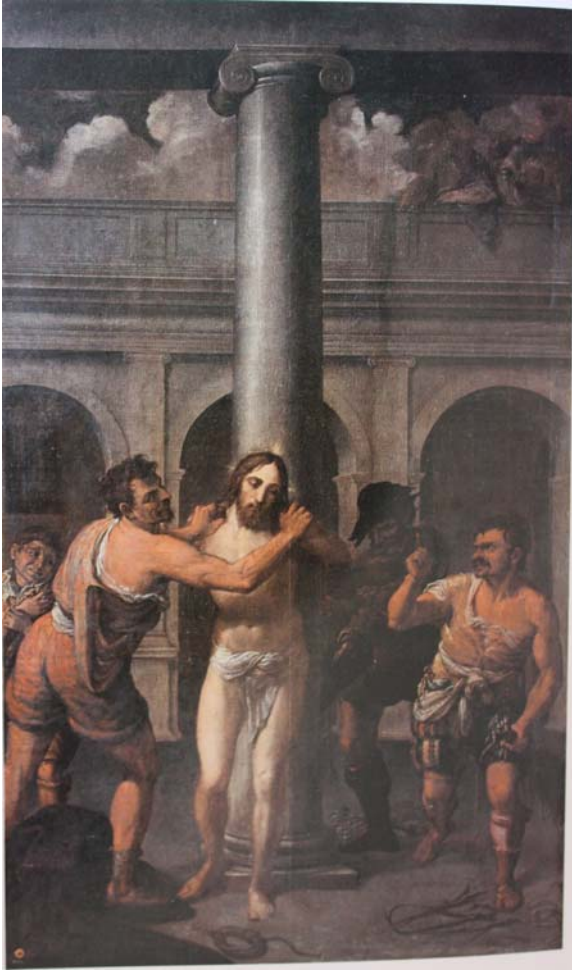
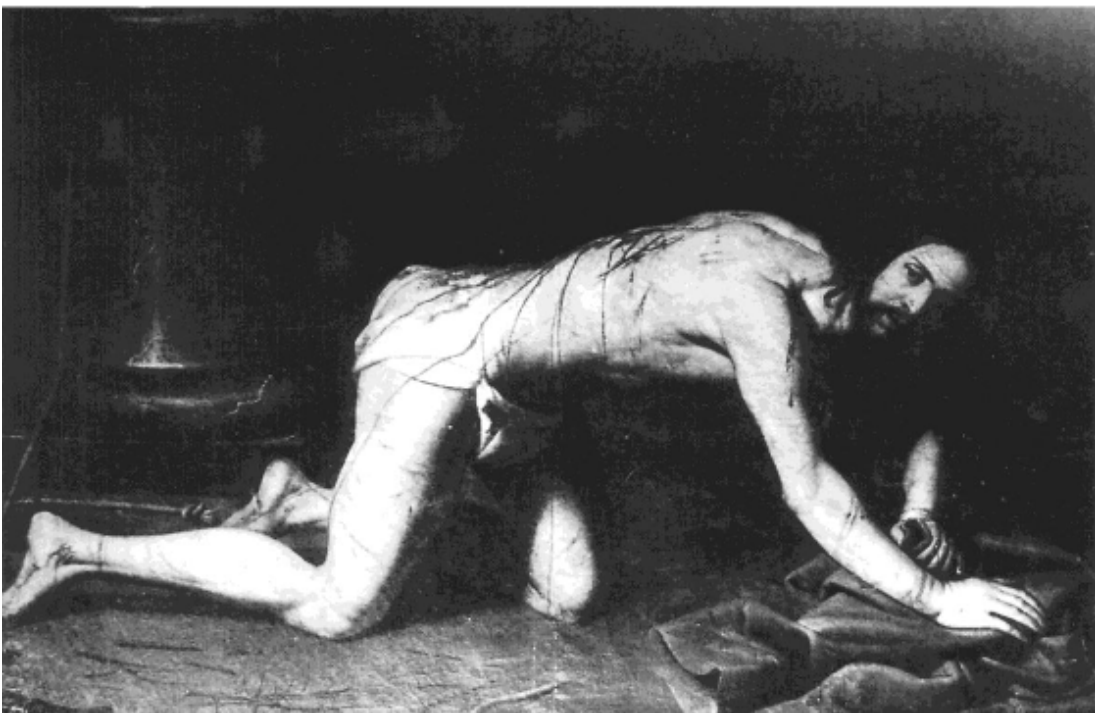


Fig. 86. JUAN FERNÁNDEZ NAVARRETE 'EL MUDO', *Cristo a la columna*, ca. 1569-1575.



87. ANTONIO ARIAS FERNÁNDEZ, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1645.

En segundo término y como han demostrado Antonio Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán, la posición de la figura tendida sobre el suelo tendrá mayor éxito iconográfico a lo largo de todo el siglo XVII que la de Cristo de pie.⁹⁰⁷ En la pintura de Roelas no se puede decir que Cristo esté realizando la acción de recoger sus vestiduras, pues más que arrastrarse está estático sobre el suelo. En este sentido, representa el momento inmediato después de la flagelación y no la búsqueda de las vestiduras. No obstante, el fiel que tuviera conocimiento de la literatura espiritual podía relacionar la composición de Roelas con el episodio en cuestión. Más allá de estas precisiones iconográficas, lo cierto es que durante todo el siglo XVII se prefirió presentar a Cristo en el suelo, ya que, en mi opinión, implicaba un mayor dramatismo y era una modelo más fiel a las fuentes literarias.

De dónde sacaré grande aborrecimiento de mis pecados que fueron la causa de este castigo, y un gran deseo de castigarlos yo mismo con penitencia y disciplinas. Y finalmente poniéndome a los pies de este Señor, junto a la columna, mirando su soledad, y como no hay hombre que de él se duela y compadezca, y como por todas partes se va desangrando y enflaqueciendo. [...] Últimamente pondérate, cómo acabada esta justicia tan injusta y despiadada, los soldados desataron a Cristo Nuestro Señor el cual como quedo molido con los golpes y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra: y como se vio desnudo y las vestiduras estarían algo apartadas, iría por ellas medio arrastrando bañándose en su propia sangre que estaba alrededor de la columna, y como mejor pudo se las visitó. Todo esto puedo piamente contemplar, compadeciéndome del desamparo y flaqueza de este Señor.⁹⁰⁸

Este fragmento de las *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe* (1609) del jesuita Luis de la Puente, es un claro ejemplo del interés por mostrar a Cristo arrastrándose, enfatizando el dramatismo y crueldad de la situación. Como ya mencioné, este tratamiento del tema tendrá eco en algunos grabados del periodo y, en consecuencia, se puede observar de qué manera circuló el modelo. (**figs. 88**). El alcance de la iconografía en el territorio español se verá manifestada en la intención de los artistas por mantener una pauta en la presentación del cuerpo que correspondía al

⁹⁰⁷ Los dos autores desarrollan un catálogo en el que incluyen treintaiocho obras realizadas en el territorio español sobre la iconografía específica de Cristo en el suelo apoyado sobre rodillas y brazos. De este número, dieciséis son pinturas del siglo XVII y en su mayoría anónimas. También realizan un catálogo sobre obras en el resto de Europa, principalmente Flandes, y Latinoamérica. FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN (2012), *op. cit.*, págs. 109-137.

⁹⁰⁸ DE LA PUENTE (1609), *op. cit.*, págs. 191-192.

patetismo que se quería transmitir. (figs. 87 y 89). Estas dos obras demuestran que a pesar de algunas variantes, los artistas buscaron siempre evidenciar el hecho del arrastramiento como una declaración de compasión que complementaba la mirada y gestos afligidos de Cristo.⁹⁰⁹



Fig. 88. BALTHASAR LAUWERS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1630-1650.



Fig. 89. MATEO CEREZO 'EL VIEJO' (atribuido), *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1641-1660.

⁹⁰⁹ Es interesante notar la corona que Mateo Cerezo “El Viejo” representa en el primer plano de su pintura, pues resulta un caso muy extraño dentro del conjunto pictórico. Los artistas fueron muy cuidadosos con los elementos que incluían en la composición y prefirieron ceñirse a representar objetos netamente históricos: látigos, columna y vestidura.

A pesar de la preferencia por la iconografía anterior, también se realizaron algunas obras con Cristo de pie, como creo lo fue el ya referido lienzo de Pacheco. De entre estas composiciones, vale la pena resaltar dos pinturas de gran calidad artística: las de Zurbarán y Alonso Cano. (figs. 90 y 91). Como ya había mencionado, es probable que ambos pintores hayan conocido el cuadro de Pacheco y adoptaran algunas de sus características. En la pintura de Zurbarán, obra que realizó en 1661 para la Iglesia Parroquial de Jadraque, llama la atención que el cuerpo de Cristo no evidencia señales de tortura. El artista es sumamente cuidadoso en ocultar la espalda y, además, no muestra hilos de sangre que manifiesten las heridas; los efectos de la flagelación quedan en la imaginación del fiel. Tampoco hay alusión alguna a los instrumentos del azotamiento - columna, látigos o sayones - el único objeto que permite un proceso de asociamiento con el tema representado son las vestiduras que recoge Cristo. Asimismo, la configuración de un espacio vacío refuerza la intención de Zurbarán por no exponer ningún elemento de carácter referencial. Lo único que detalla es un cartel con su firma en el suelo, estrategia de 'trompe- l'oeil' muy usada por el pintor. Gracias a esta depuración, el cuadro logra un efecto muy certero al momento de entablar una relación con la figura representada. Al no existir ningún factor ajeno a la presencia de Cristo, el fiel centra toda su atención en su estado y en aquello que se quiere transmitir con la mirada.

A pesar de que no hay exhibición del sufrimiento físico, la mirada de Jesús resulta suficientemente elocuente para que en el espectador se despierten sentimientos de compasión y lástima. Este Cristo, en su inmensa soledad, resulta más patético que aquellos en los que las heridas y la manifestación del dolor físico se muestra. La fecha en que realizó la pintura, tres años antes de su muerte, evidencia que estamos ante una obra en la que el artista despliega un estilo completamente maduro, marcado por un cromatismo tenue y un manejo de la luz reflexivo, logrando que el núcleo de la composición se ubique en un solo punto, la mirada del protagonista.⁹¹⁰

⁹¹⁰ Al describir la obra, José Camón Aznar afirmaba lo siguiente: "El arte de Zurbarán es el más propicio para este tipo expresivo, pues se halla en un maravilloso equilibrio entre su plástica crudamente realista y su fuerte potencia mística. Entre un enérgico sentido escultórico que hace patentes y desgajados a los volúmenes y una aspiración hacia normas ideales que suaviza sombras y blanda claroscuros." CAMÓN AZNAR, J. *La pasión de Cristo en el arte español*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, pág. 41.



Fig. 90. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1661.



Fig. 91. ALONSO CANO, *Cristo recogiendo las vestiduras*, 1646.

De una manera similar, pero con algunas variantes dignas de mencionar, Alonso Cano se aproxima a la iconografía.⁹¹¹ Al igual que ocurre con la de Zurbarán, esta pintura realizada en 1646 pretende centrar toda la atención del espectador en la figura de Cristo. Cano, incluso, es más radical en la anulación total del espacio, ya que el fondo es completamente oscuro y sólo se puede ver la parte del suelo sobre la cual la figura está parada. Sin embargo, muy sutilmente, el pintor deja entrever detrás del pie derecho de Cristo uno de los azotes utilizados durante el escarmiento. Asimismo, y a pesar de que oculta la espalda a los ojos del espectador, sí muestra unos pequeños hilos de sangre que brotan de las heridas y evidencia las marcas producidas por las cuerdas que ataban manos y pies. Por otro lado, el Cristo de Cano no dirige su mirada al espectador. Al igual que ocurría con los *'Ecce homo'* de Morales, el artista granadino opta por inclinar el rostro de Jesús denotando, así, un dejo de vergüenza. Pero, una de las diferencias con respecto al lienzo de Zurbarán que más llama la atención, es la aureola que se representa por medio de unos delgados rayos de luz que salen de la cabeza de Cristo. Pareciera como si la fuente de luz que ilumina el cuadro fuera el propio cuerpo de Jesús que se alumbraba para que el espectador lo pueda contemplar. A pesar de la presencia sutil de los efectos del castigo, esta cualidad en la composición dota de cierta dignidad a Cristo y lo asocia con su naturaleza divina. El mensaje, entonces, difiere en algún sentido del transmitido por Zurbarán, pues mientras que este prefiere enfocar la respuesta del fiel en el patetismo de la humanidad de Cristo, Cano configura, sin abandonar el peso del drama humano, una señal de divinidad que implica una superación del tormento.

Si bien ambos cuadros indican el ingenio particular de cada artista, es claro que comparten muchos elementos compositivos. Tal y como señalé en el análisis de cada lienzo, uno de los aspectos más sugerentes de las obras es la forma cómo los pintores evitaron exponer las heridas sin reducir el efecto dramático del episodio. A mi parecer, este principio responde al concepto de *'decoro'* tal cual lo entendía Pacheco. Por más que el evento a pintar implicara la brutalidad de la flagelación, la representación del cuerpo de Cristo debía siempre evitar la fealdad y la desgracia, ya que eran atributos que no correspondían al estatus moral del personaje. En este sentido, la forma de presentar el cuerpo también debía ser cuidadoso y ambos artistas se esmeraron en no

⁹¹¹ Para profundizar en el análisis de la obra, véase: NAVARRATE PRIETO, B. "Cristo flagelado recoge sus vestiduras." En *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*. Catálogo exposición. Madrid: Español Central Hispano, 2002, págs. 138-139.

alterar la serenidad y armonía de la anatomía. (fig. 92). En el dibujo preparatorio que realizó Cano para su lienzo y que se conserva en el Museo Nacional del Prado, se aprecia cómo el pintor granadino es sumamente atento en trazar con perfección la figura de Cristo. Es verdad que en el cuadro final no se aprecia esta belleza en la composición del cuerpo, pero igualmente se puede advertir el deseo por presentar a un Cristo que a pesar de su desnudez no ve reducida su dignidad. Lo mismo ocurre con el cuadro de Zurbarán, pues más allá de que nos presente una figura delgada y algo débil, hay una serenidad en el cuerpo que evita cualquier atisbo de fealdad o imperfección. El mantener la dignidad o correspondencia moral no implica, sobre todo en el caso de Zurbarán, disminuir el grado de patetismo que conmueve a cualquier fiel que contemple el cuadro. Esto último era algo que Pacheco tenía muy claro, pues sabía que el fin principal de la iconografía era mover al fiel a devoción.



Fig. 92. ALONSO CANO, *Cristo flagelado recogiendo sus vestiduras*, ca. 1645.

Otras dos obras que representan a Cristo de pie y que vale la pena resaltar por las diferencias iconográficas que marcan con respecto a Zurbarán y Cano, son las realizadas por el valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa y el madrileño Francisco Solís. (**figs. 93 y 94**). De fecha incierta, pero seguramente compuesta entre 1640 a 1660, Espinosa realiza una interpretación pictórica de la escena en la que incluye tres personajes que atacan y se burlan de Cristo. Haciendo uso de un estilo tenebrista en donde el juego de sombras y luces realza en primer plano la figura de Cristo y en segundo plano, como saliendo de la penumbra, los tres hombres injuriosos, Espinosa presenta al espectador una versión sumamente original de la iconografía. El cuerpo y rostro de Cristo recuerdan la pintura de Zurbarán, aunque no se puede decir que ésta sea un precedente, ya que probablemente la obra de Espinosa es anterior. Por otro lado, más que representar soldados romanos o a los sayones, los personajes introducidos en la escena parecen identificarse con el pueblo que es indiferente al dolor e injuria a Cristo, pero sin llegar a significar una inclusión de carácter histórico. En este sentido, el peso dramático de la obra radica en esa contraposición que se pretende señalar entre aquellos que se burlan de Cristo y de quienes sienten compasión por su padecimiento. Al igual que hacían los autores de libros de espiritualidad y los predicadores, el pintor intenta persuadir al fiel por medio de una estrategia de antítesis con el pueblo judío que, como ya subrayé, era normal se utilizara en la escena del *Ecce homo*. En el caso concreto de esta pintura, la fuerza retórica de la composición se logra gracias al contraste entre el gesto sereno y decoroso de Cristo y las expresiones burdas de los afrentosos.

Con respecto a la obra de Francisco Solís, realizada como parte de una serie de la Pasión ubicada en el Museo de la Catedral de Segovia, sí se puede hablar de un rigorismo histórico.⁹¹² Las pinturas están realizadas sobre mármol y su ejecución se puede datar entre los años de 1660 y 1680. El artista es muy cuidadoso en dotar su composición de todos los elementos figurativos que indican un juicioso examen del suceso. En este sentido, se aleja de la depuración típica del arte devocional y prefiere conceder mayor importancia al aspecto narrativo. En primer plano y casi saliendo de los límites de la composición, incorpora al sayón que después de la flagelación increpa a Cristo. Es el único personaje que el pintor elabora con cierta alteración en el

⁹¹² Para un estudio sobre este programa pictórico de la Pasión, véase: COLLAR DE CÁCERES, F. "Una serie de la Pasión de Cristo firmada por Francisco de Solís." En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vol. 3, 1991, págs. 93-100. Ver, sobre todo, pág. 94.

movimiento y que, por ende, contrasta con la rigidez de los soldados y la serenidad de Cristo. En segundo plano y como eje de la pintura, ubica la figura de Cristo recogiendo las vestiduras con la columna de Santa Práxedes a su lado.⁹¹³ La disposición de su cuerpo evoca los cuadros de Espinosa y Zurbarán. Finalmente, en el último plano representa dos grupos de soldados que observan la escena, uno en la oscuridad y el otro en una especie de puerta que sirve como fuente de luz que alumbra la escena. Todo gira alrededor de Cristo, ya que las miradas se dirigen a él, intimidándolo y haciendo de la vergüenza el tópico principal. Este tratamiento del tema recuerda este fragmento del *Tratado de Oración y meditación* de san Pedro de Alcántara:

Allí verás luego ceñirse aquel sagradísimo cuerpo de cardenales rasgarse los cueros, reventar la sangre y correr a hilos por todas partes. Mas sobre todo esto que sería ver aquella tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta a donde principalmente caían todos los golpes. Considera luego acabados los azotes cómo el Señor se cubriría y cómo andaría por todo aquel Pretorio buscando sus vestiduras en presencia de aquellos crueles carniceros sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados.⁹¹⁴

Al igual que ocurre con el lienzo de Espinosa, el poder persuasivo de la obra no radica en el peso de la soledad dramática de Cristo, sino en la actitud indiferente o agresiva de los demás personajes que denigran aún más al Salvador.

Con otra interpretación similar de la iconografía, existe una pintura de factura anónima ubicada en la Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel en Andújar (Jaén) que también despliega una serie de figuras que mortifican a Cristo. (**fig. 95**). Con base en una tradición flamenca, el pintor representa a los sayones con gestos bestiales, lo cual implica una caricaturización de los personajes y también de la escena. A diferencia de las obras de Solís y Espinosa, la actitud de Cristo resulta sumisa y genera más lástima que compasión. El artista parece llevar al límite del ridículo el episodio y generar, así, mayor compasión por parte del fiel. Este tratamiento del tema no deja de tener asidero

⁹¹³ La decisión de qué columna utilizar fue también razón de discusión y polémica. Siguiendo esta idea de erudición histórica, muchos artistas se vieron envueltos en el tema. Pacheco, por ejemplo, aconseja utilizar la columna que va del piso al suelo y no la columna corta de la Basílica de Santa Práxedes en Roma. El pintor sevillano, en este caso, se guía por la opinión de San Jerónimo y las visiones de Santa Brígida y se distancia de lo indicado por Alfonso Paleotti en su tratado. PACHECO (2001), *op. cit.*, págs. 303-304.

⁹¹⁴ ALCANTÁTARA (1578), *op. cit.*, fol. 49-50.

en la literatura espiritual, como lo demuestran estas palabras del carmelita descalzo Martín de la Madre de Dios:

Una de las afrentas que en este lugar tan público le hicieron, más diga de ponderación; y no se si diga, que más sintió nuestro Salvador, por ser avergonzosisimo, fue la que advirtieron San Agustín y San Buenaventura, los cuales dicen, que después de haberle desatado de la columna los Sayones, para más injuriarle, hicieron que fuese buscando las vestiduras por la sala, o patio, donde le azotaron; por el cual le habían arrojado los ministros: y para más burlarse del Señor, cuando llegaba a cogerlas, de un rincón de la sala, las arrojaba a otro.⁹¹⁵

Estas tres obras son un claro ejemplo de cómo los artistas se aproximaron al tema desde enfoques diversos, pero siempre con un asidero en la literatura espiritual.

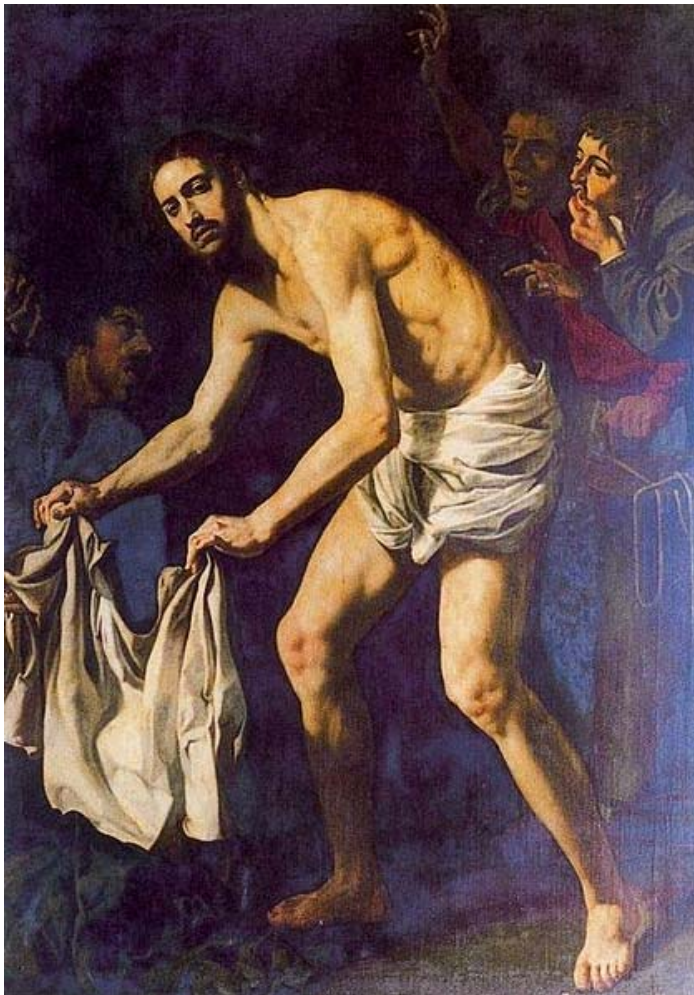


Fig. 93. JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA, *Cristo recogiendo sus vestidura*, ca. 1640-1660.

⁹¹⁵ De *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres Hermitaños Carmelitas Descalzos del Santo Desierto del Monte Cardón* escrita por Martín de la Madre de Dios en 1651. Citada por: FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN (2012), *op. cit.*, pág. 145.

Más allá de las variaciones en la posición de Cristo, lo importante es señalar las diferencias que se dieron en el camino para llegar a despertar la compasión del espectador y determinar cuál era más eficaz. La obra de Zurbarán, en mi opinión, es el paradigma en este sentido, ya que expresa perfectamente el valor devocional de lo pictórico, marcado por una lectura reflexiva de las fuentes literarias. Por un lado, el énfasis de su cuadro está puesto en la relación íntima que genera Cristo con el fiel, es el cruce de miradas lo que produce el efecto piadoso y compasivo. Es, en suma, la visión del espectador la que dota de sentido la obra, pues Cristo se dirige sólo a él. Se podría afirmar, entonces, que Zurbarán se vale de la ‘composición de lugar’ ignaciana o de las visiones místicas de Santa Teresa para configurar un obra en la que, como surgiendo de la imaginación del fiel, se presenta a un Cristo que se dirige directamente al espectador y que reserva su patetismo solamente para la contemplación de éste. En otras palabras, se puede relacionar con el Jesús íntimo y privado de las visiones de Santa Teresa, el que pedía se representara en las pinturas de devoción que vestían sus conventos. En segundo lugar, la obra de Zurbarán resulta ser una excelente interpretación del concepto de ‘decoro moral’ tal cual lo entendía Pacheco, pues, como ya anoté, a pesar del patetismo que se desprende de la soledad de la figura, no hay una degradación del cuerpo o una humillación que ofenda la dignidad del personaje.



Fig. 94. FRANCISCO SOLÍS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1660-1680.

Otra pintura que merece ser resaltada es la realizada por Murillo hacia 1660 y que se conserva en el Krannert Art Museum de Illinois, ya que también significa una excelsa interpretación del tema. **(fig. 96)**. Sin llegar a tener la fuerza comunicativa del Cristo de Zurbarán, es interesante notar cómo Murillo con esta obra logra hacer que el fiel se compenetre con el padecimiento de la tortura. La maestría del pintor sevillano radica en la manera cómo representa la expresión del rostro, ya que sin necesidad de que Cristo dirija su mirada a nosotros, tendemos a buscar sus ojos porque el eje de toda la composición está en la expresión doliente que el juego de sombras nos oculta parcialmente. Asimismo, y a pesar de que se encuentre en el suelo, el cuerpo del Salvador se representa con gran perfección y se evita la exhibición de las heridas.



Fig. 95. ANÓNIMO, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVII.

Finalmente, es necesario analizar el *Cristo contemplado por el Alma Cristiana* que Velázquez pintó entre 1626 y 1632, puesto que representa una de las obras de mayor originalidad que se realizó sobre la escena. **(fig. 97)**. Cabe recordar que no es una pintura que trate directamente la iconografía de Cristo recogiendo las vestiduras, ya que el personaje aún se encuentra amarrado a la columna y no está en movimiento. No obstante, y como ya mencioné, la incluyo dentro de esta temática porque, al igual que ocurría con el cuadro de Roelas, es factible que el fiel relacionara narrativa y

devocionalmente estas composiciones, más cuando ya existía una rica tradición iconográfica y literaria. Además, en términos generales, el mensaje y finalidad de las obras no variaba en lo más mínimo, con mover al fiel y moverlo a devoción. Haciendo la salvedad, se puede continuar con el análisis del lienzo de Velázquez a la luz no sólo de los antecedentes pictóricos, sino de la manera cómo el pintor sevillano interpreta las fuentes literarias.⁹¹⁶



Fig. 96. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo después de la flagelación*, ca. 1670.

Existen tres referentes que ya indiqué y que Velázquez seguramente vio personalmente: el cuadro desaparecido que su maestro Pacheco realizó para Fernando de Córdoba, la obra de Roelas en el convento de la Encarnación y la pintura de Juan Fernández Navarrete el Mudo que se ubicaba en el claustro alto del Monasterio del Escorial. Las

⁹¹⁶ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos es quien ofrece la aproximación más cercana al desarrollo de este trabajo. Además del estudio de los modelos pictóricos, su interpretación de la obra se basa en el examen de algunas fuentes literarias. Por este motivo, es un autor que sigo para el análisis de esta pintura. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Fuentes literarias e iconográficas del cuadro de Velázquez *Cristo y el alma cristiana*." En *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 4, nº 8, 1991, págs. 82-91. También hace referencia al tema en: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, leído en el acto de su recepción pública, el día 23 de mayo de 2004, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, págs. 53-60. Con respecto al estudio de las fuente literarias para interpretar la pintura, también es importante destacar los aportes de Ángela Franco. FRANCO MATA (2008), *op. cit.*, págs. 73-77.

últimas dos obras son los precedentes más significativos, ya que incluyen a un niño como alegoría del Alma cristiana que contempla la escena, siendo la de Roelas la más cercana a la composición de Velázquez, pues la figura del niño es acompañada también por un ángel.⁹¹⁷ De la obra de Pacheco seguramente siguió algunas cuestiones iconográficas como la columna alta de orden dórico y la disposición de los instrumentos de flagelación en el suelo. Asimismo, la representación guarda los principios del ‘*decoro moral*’ tal cual lo había propuesto el maestro en su carta. Velázquez no sólo es muy sutil en la exposición de la sangre, sino que nos presenta una figura completamente bella que parece no haber sufrido a pesar de los golpes, aspecto que permite entender la naturaleza divina de Jesús y que se refuerza con la pequeña aureola.⁹¹⁸

Con respecto al cuadro de Roelas, hay un aspecto en el cual Velázquez profundiza y que considero fundamental. Roelas dispone la figura de Cristo de una manera tal que el contacto visual entre él y el niño sostenido por el ángel es algo aparatoso. Esto hace que el Alma cristiana sea un personaje que más que participar directamente de la escena, se convierta en un asistente que contempla. Sin embargo, la inscripción que debía estar ubicada en la parte superior del marco y que rezaba “Alma duélete de mi, puesto que tú me pusiste así”, hace pensar que efectivamente la intención de Roelas era la de crear una interacción entre Cristo y el Alma cristiana. Velázquez, por su parte, dota a los dos personajes añadidos de presencia concreta. Al observar sus figuras notamos una materialidad consistente que se inserta dentro del espacio. Asimismo, su Cristo gira la

⁹¹⁷ El pintor sevillano también pudo inspirarse en un grabado de finales del siglo XVI de origen flamenco realizado por Philip Galle y diseñado por Marten van Heemskerck. Si bien el grabado representa el momento de la flagelación y no el de después de ésta, hay un niño en actitud contemplativa que vigila las vestiduras y reza ante la escena. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2001), *op. cit.*, págs. 86-87.

⁹¹⁸ Al determinar la relación entre la literatura espiritual y la pintura, Emilio Orozco afirma lo siguiente con respecto a esta obra de Velázquez: “Recordemos que esa impresionante visión del Cristo caído después de la flagelación quedará recogida, y hasta intensificada con la acción, en la concisa expresión con que el Gracián ascético – en *Meditaciones para antes y después de la comunión* – nos pinta a Cristo en ese momento ‘al pie de la columna, caído, revolcándose en la balsa de su sangre’. Hasta Velázquez – pese a su serena ennoblecedora visión de la realidad –, dentro del mismo espíritu y conciencia del efecto conmovedor de la expresión desbordante comunicativa, nos ofrecerá también a Cristo, caído tras los azotes, sobre su sangre, buscándonos implorante con su mirada para que nuestra alma se compadezca de Él. Lo ejemplo en la literatura y pintura podrían ampliarse.” Es una apreciación que no resulta del todo acertada, pues uno de los aspectos de la literatura espiritual de los que precisamente huye Velázquez, y muchos otros pintores, es la presentación de un realismo crudo y abiertamente descriptivo. Creo que se debe ser muy cuidados al observar los hilos comunicantes entre ambas manifestaciones, ya que no todas las pinturas se acercaron de una manera similar a las fuentes literarias. En el caso de Velázquez, como ya he anotado, es el concepto del ‘*decoro moral*’ una de las fuerzas más determinantes en la ejecución de sus obras. OROZCO, E. “Sobre el barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos.” En *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid, 1982, págs. 1073-1074.

cabeza para observar directamente al niño y notar su presencia. Sus miradas se conectan directamente y este contacto visual se convierte en el eje de la pintura. Además de esto, decide trazar una línea muy fina que une a Jesús con el Alma cristiana ahondando, así, en la idea de que no se trata de una simple contemplación sino que hay un vínculo entre los personajes.

Descargan los azotes, hacen llagas, derraman sangre, arrancan pedazos de carne inocente, siembren el pretorio de tales despojos, y no hay quién se duela, no compadezca de Jesús? Ni lo ve la madre, ni los discípulos. Pero mi Jesús, en esa figura te quiere, y adora mi ánima y te elige por esposo suyo muy querido. Esas llagas me llegan más a ti, esas me enamoran, y me roban el corazón: con esas me sanaste y por ellas tengo de gozarte en tu gloria. Oh llagas de mi salud, y azotes de mi remedio! Dios desnudo! Desnúdame, Señor, de mi mismo, y de todo pensamiento bajo y de cuanto heredé del viejo Adán: y vísteme de ti mismo, Adán nuevo, de manera que tu mortificación resplandezca siempre en mi carne mortal.⁹¹⁹

Teniendo en cuenta la introducción de la voz del fiel en este fragmento de fray Juan de los Ángeles, característica que se repite en muchos de los tratados de oración y meditación y que bebe de la ‘composición de lugar’ ignaciana, se puede interpretar esta raya dorada como la representación simbólica del coloquio que estos autores afirmaban debía tener el fiel con la imagen. En este sentido, me atrevo a proponer que este lienzo de Velázquez es una representación del propio acto de contemplación. El espectador, entonces, no está solamente ante un Cristo flagelado que despierta compasión, sino que observa de qué manera en el momento de la oración se debe crear un diálogo imaginario entre el fiel y la imagen, física o mental, para traer la presencia de Cristo e interiorizar su sufrimiento.

Esta interpretación del lienzo adquiere mayor relevancia si se piensa en cuál fue el posible comitente y lugar original de la obra. Rodríguez G. de Ceballos considera que la interpretación de Carl Justi en la que se afirma que la pintura fue un cuadro votivo realizado para unos padres a los que se les había muerto un hijo es desacertada, pues, como ya he señalado, el niño es una representación alegórica del Alma cristiana y, por consiguiente, no existe ningún tipo de intención por retratar. El investigador sugiere que la obra debió hacerse por encargo de algún convento femenino de clausura rigurosa, ya que la temática era propicia para un ambiente de intensa actividad contemplativa, tal y

⁹¹⁹ DE LOS ÁNGELES (1608), *op. cit.*, fol. 167.

como lo demuestra la ubicación del cuadro de Roelas en el convento de la Encarnación.⁹²⁰ Si bien es una razón válida, esta justificación no excluye necesariamente el hecho de que el cuadro se haya podido pintar para un cliente particular, pues el contexto espiritual y religioso de la época consentía la contemplación de imágenes devocionales en ámbitos privados. No obstante, un aspecto que pienso es determinante para pensar que la obra se elaboró para un convento, es cierta intención didáctica que se puede descubrir en ella. La idea de que el lienzo no sea sólo una pintura devocional, sino que detrás de su concepción también se configure una enseñanza de cómo se debía orar frente a la imagen de Cristo, respalda la teoría de su ubicación conventual. De esta forma, resulta apropiado aseverar que Velázquez no sólo ideó una pintura pasional de carácter devocional, sino que con una asimilación original de las fuentes visuales y literarias, supo proyectar una obra en la que se muestra que la oración individual es contemplación y diálogo. La relación del *Cristo contemplado por el Alma Cristiana* y la teología de la imagen sagrada esbozada por Loyola en su ‘composición de lugar’ y por Santa Teresa en su teología mística, es notoria y muy enriquecedora para percatarse de los hilos comunicantes entre ambas manifestaciones. Tal cual lo proponían los autores, el pintor sevillano plantea la idea de que la oración asistida por imágenes implica una presencia real de Cristo, tan real que el coloquio es posible.

Siguiendo con este tratamiento de la iconografía, es importante mencionar un segundo *Cristo después de la flagelación* realizado por Murillo después de 1665.⁹²¹ (fig. 98). A diferencia de la primera versión que hace sobre el tema, el pintor decide introducir dos personajes en la parte derecha del cuadro que contemplan a Cristo, tal cual lo hizo Velázquez. Sin embargo, en este caso no se puede hablar de la alegoría del Alma

⁹²⁰ Por su parte, José Cesáreo López Plasencia cree que el cuadro se realizó para el convento madrileño de San Plácido y que Velázquez lo hizo por la muerte de su hija Ignacia que podría estar representada en la figura del niño. La hipótesis de que la pintura se debiese al fallecimiento de la hija ya había sido formulada por Aureliano de Beruete, sin embargo este autor pensaba que Velázquez la había realizado para su uso privado. Rodríguez G. de Ceballos también descarta esta opción, pues de ser así Velázquez hubiera conservado el lienzo hasta su muerte y no fue así. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1991), *op. cit.*, págs. 82-83. LÓPEZ PLASENCIA (2007), *op. cit.*, pág. 454.

⁹²¹ Esta es la pintura que Emile Mâle menciona cuando considera un fuerte acento español en el tratamiento de la iconografía. “Un trágico cuadro de Murillo representa a Cristo al fin desatado de la columna de Santa Práxedes y abandonado por su verdugos; se arrastra sobre el suelo para alcanzar sus vestiduras, mientras dos ángeles llenos de piedad le contemplan. Lo que se expresa aquí no es otra cosa que el sombrío carácter de España; pero Murillo no ha inventado nada, sólo ha traducido el pensamiento de un místico español. Álvarez de Paz, que era natural de Toledo, escribió a comienzos del siglo XVII unas fervorosas *Meditaciones*, en las que vive con Cristo, se une con su Pasión, le dirige la palabra. [...] Fue, sin duda, un donante el que hizo conocer esta página a Murillo: el artista se identificó con ella con toda su piedad.” MÂLE (2001), *op. cit.*, pág. 248.

cristiana, pues Murillo incorpora dos ángeles, alejándose, así, de la iconografía del infante como Alma cristiana. Más que representar al fiel por medio de la figura del niño, el pintor sevillano pretende darle más emotividad a la escena dotando a los ángeles de actitud compasiva. Por otro lado, la luz que baña el cuerpo de Cristo llama la atención, ya que a pesar de las heridas y la expresión lúgubre del rostro, hay cierta sensación de divinidad que se desprende de su cuerpo. Es el mismo tratamiento que hace Velázquez en su configuración del espacio y la intervención de la luz en éste. La disposición de los personajes y el fondo oscuro que contrasta con la figura luminosa de Cristo, son aspectos que permiten relacionar ambas obras e invitan a pensar que Murillo conoció la composición de su coterráneo.

Como mencioné desde un principio, la mayoría de investigadores que se han propuesto a seguir la pista de la iconografía de Cristo recogiendo sus vestiduras han llegado a establecer la literatura espiritual como la gran fuente de inspiración. Para muchos son las meditaciones del jesuita toledano Diego Álvarez de Paz editadas por primera vez en 1619, el gran referente literario:⁹²²

Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá.⁹²³

A pesar de la capacidad descriptiva de la narración hecha por Álvarez de Paz, creo que no es acertado determinar con precisión cuál es la fuente escrita de la que bebieron los artistas, ya que son muchas las que tratan el tema y los pintores pudieron conocer varias antes de componer sus cuadros.⁹²⁴ Hay que recordar que ya en las *Revelaciones* de Santa Brígida hay un referente y que en las *Meditaciones* de San Buenaventura también

⁹²² Desde que Emile Mâle relacionara la iconografía con este fragmento de las *Meditaciones* de Diego Álvarez de Paz, han sido muchos los que lo consideran la fuente principal de los pintores que en el siglo XVII trataron el tema. AYALA MALLORY, N. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro. 1556-1700*. Madrid: Alianza Forma, 1991, pág. 213. NAVARRATE PRIETO (2002), *op. cit.*, págs. 138-139. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*, págs. 57-58.

⁹²³ ÁLVAREZ DE PAZ, D. "Meditación XIV". En *Opera Omnia*, t. III. Lyon: 1623, pág. 716.

⁹²⁴ Aquí recae, precisamente, el valor del trabajo realizado por Antonio Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán, y el artículo, menos completo pero igualmente provechoso, de José López Plasencia. Gracias a sus investigaciones se puede observar que la variedad textual es amplísima y que, por ende, la fuente no se puede restringir a una sólo libro. LÓPEZ PLASENCIA (2007), *op. cit.* FERNÁNDEZ PARADAS y SÁNCHEZ GUZMÁN (2012), *op. cit.*

se describe a Cristo buscando sus vestiduras.⁹²⁵ Por otro lado, es importante recordar que estas aproximaciones literarias a las escenas de la Pasión fueron transmitidas por los predicadores y, por lo tanto, era una escena que seguramente hacía parte del conocimiento común del pueblo. No hay que olvidar la carta de Pacheco publicada dentro de su tratado de pintura, puesto que también es una fuente que algunos artistas debieron advertir.

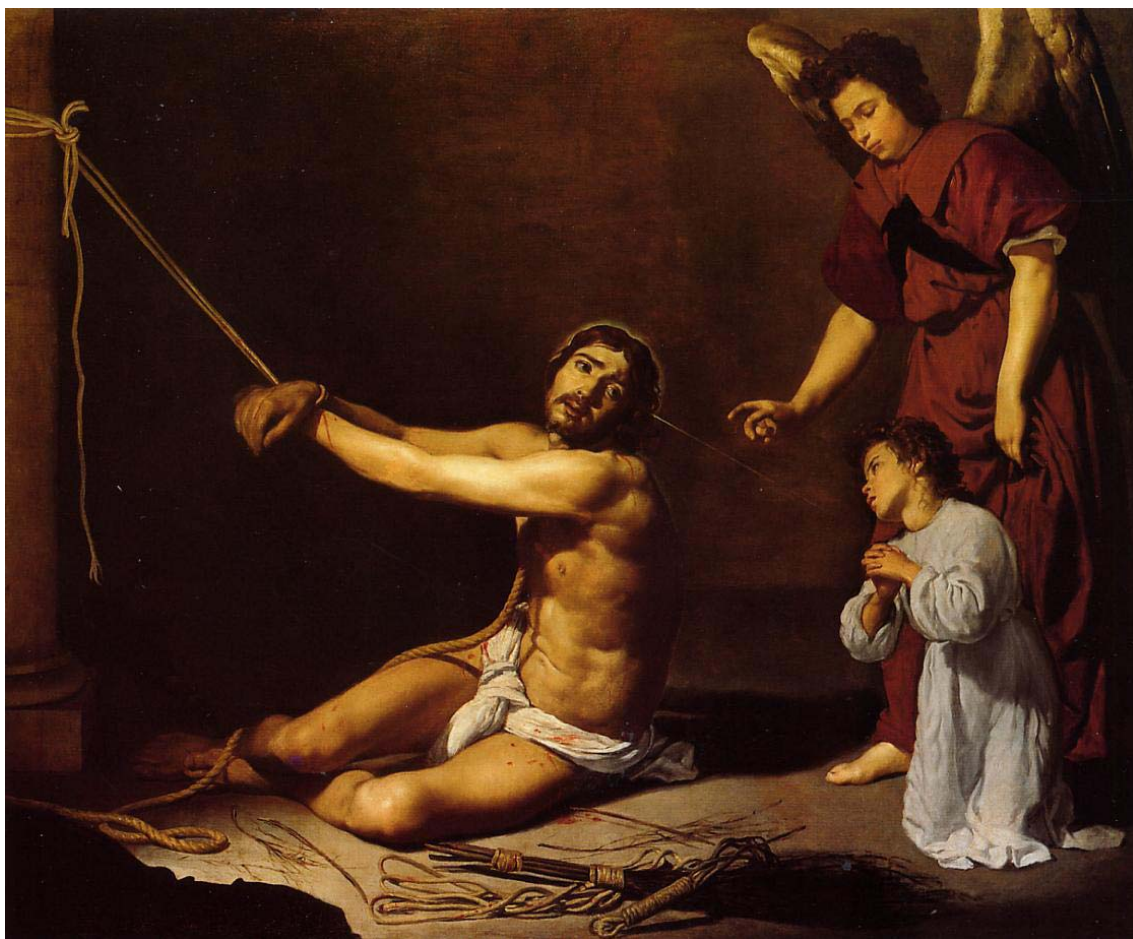


Fig. 97. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo contemplado por el alma cristiana tras la flagelación*, ca. 1628.

Teniendo lo anterior en cuenta, lo que sí considero fundamental es tratar de determinar cuáles fueron las claves en términos teológicos que adoptaron y adaptaron los pintores. En este sentido, el abanico de interpretaciones que he mostrado a la luz de los cuadros analizados muestra como las obras se distancian en algunos aspectos formales e

⁹²⁵ “Verás sus vestiduras esparcidas acá y aculla y cómo Él las recoge del suelo, vistiéndose con modestia, pudor y confusión en presencia de aquellos verdugos que se burlan de Él, como si fuese el más despreciable de todos los hombres. Mírale con atención y esfuérzate por moverte a compasión y piedad.” BUENAVENTURA (1946), *op. cit.*, pág. 783.

iconográficos, pero comparten una misma función: crear un vínculo entre el fiel y la materia representada. Esta característica llevó a que los pintores rompieran los límites del espacio de lo representado y el espacio del espectador, logrando que la figura de Cristo cobrara una presencia real. Como mostraré a continuación, es la teología de la imagen trazada por Loyola, Granada y Santa Teresa la que permite hacer del receptor un ente fundamental de las composiciones pictóricas, puesto que es precisamente el nuevo modelo de oración diseñado por estos autores, lo que da pie a que la pintura devocional del siglo XVII traslade el foco de atención a la interacción entre el fiel y Cristo. Las respuestas que los predicadores lograban despertar en los fieles gracias a sus capacidades histriónicas y a un uso particular de las imágenes, las mismas que se producían en los asistentes a las procesiones de Semana Santa por el aparato que rodeaba a las esculturas, los pintores las buscaron producir haciendo uso de medios netamente pictóricos en los cuales la figura de Cristo adquiriría una presencia real para el fiel, tan real que no sólo los movía emocionalmente, sino que los invitaba a entablar un diálogo con la divinidad.



Fig. 98. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, 1665.

4.4.2. ‘Ya el Padre encomienda el alma’. Sobre la iconografía de la Crucifixión.

A diferencia de la iconografía de Cristo recogiendo sus vestiduras, la tradición pictórica y literaria de la Crucifixión es enorme; de hecho, no es exagerado afirmar que es uno de los temas más representados a lo largo de la historia de Occidente. Es, quizás, por esta razón que signifique un gran reto para los pintores, ya que la posibilidad de innovación es reducida, sobre todo en una época marcada por un rigorismo iconográfico como lo fue la de la Contrarreforma. Por otro lado, también es cierto que en los contextos en donde la religiosidad se vivió de una manera intensa, la representación de la Crucifixión adquirió protagonismo dentro la cultura visual, incitando a los artistas a encontrar la clave que conectara la composición de la escena con la espiritualidad del pueblo. Además de estos aspectos, en la España del siglo XVII se mezclaron una serie de factores artísticos, sociales y religiosos que permitieron un florecimiento de la iconografía. En la primera mitad del siglo XVII, el arte español, básicamente el círculo artístico influenciado por Pacheco, configuró un acercamiento al tema que no sólo fue innovador, sino que originó unas de las pinturas religiosas más sublimes que se realizaron durante el siglo XVII. Estas obras son los siguientes ‘Cristo crucificados’ de Zurbarán, Cano y Velázquez, pinturas que se realizaron en el segundo cuarto del siglo y que comparten una serie de aspectos dignos de estudiar. (figs. 99-101).

Mi propósito es ofrecer una interpretación de estas pinturas a partir de las fuentes literarias estudiadas, principalmente de cómo éstas establecieron una relación particular entre el fiel-espectador y la imagen sagrada. A mi parecer, estos cuadros se pueden entender de mejor forma si se tiene en cuenta el papel que juega el fiel como receptor de una manifestación artística y religiosa, aspecto que, como ya demostré, preocupa a los escritores estudiados en el capítulo anterior. Vale recordar que aunque el eje de análisis es el estudio de estas obras, el modelo iconográfico del Cristo Vivo fue el más común durante el siglo XVII en el mundo católico, incluyendo el contexto español.⁹²⁶ Velázquez, Zurbarán e incluso Pacheco, también realizaron cuadros con la iconografía del Cristo Vivo. (figs. 102-104). A modo de conclusión, analizaré algunas pinturas que tratan el tema del abrazo místico, ya que además de ser el paradigma de la

⁹²⁶ Sobre los ‘Cristos vivientes’ de Velázquez, Zurbarán, Cano, entre otros, y la influencia italiana y flamenca en estas composiciones, véase: NEGRI ARNOLDI (1974), *op. cit.*, pág. 14.

representación pictórica de la visión mística, constituyen una muestra del vínculo entre el fiel y la imagen sagrada.



Fig. 99. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo crucificado*, ca. 1632.



Fig. 100. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado*, 1627.



Fig. 101. ALONSO CANO, *Cristo crucificado*, ca. 1650-1660.

Es Pacheco, una vez más, quien otorga las claves para adentrarse en el tratamiento de la iconografía. En su afán por determinar la manera correcta de componer las imágenes sagradas, expone la que considera la iconografía adecuada de Cristo crucificado. Siguiendo la doble vertiente de verdad histórica y ‘decoro moral’, el tratadista se refiere a tres aspectos: número de clavos, título de la Cruz y presentación apropiada del cuerpo de Cristo. Los dos primeros puntos se inscriben dentro de la disquisición histórica, lo que Pacheco llama ‘verdad y acierto’, y el tercero tiene que ver con el concepto de ‘decoro moral’. Si bien hoy resulta extraño pensar en la trascendencia otorgada a los detalles iconográficos del título de la Cruz y el número de clavos, se debe tener claro que en su momento fue una discusión de alto vuelo intelectual en la que Pacheco simplemente fue uno más de los participantes.⁹²⁷ A diferencia del tema de Cristo recogiendo las vestiduras, en este caso se ha conservado una pintura de pequeño formato realizada por el propio artista en 1614 y que sirve de complemento a sus reflexiones escritas. **(fig. 105)**. De hecho, como ha señalado Bonaventura Bassegoda i Hugas, este cuadro fue el detonante de la disputa erudita entre el Duque de Alcalá y Francisco de Rioja por el tema del título de la cruz.⁹²⁸ Es una pintura de carácter devocional, de dimensiones pequeñas y cuya factura no llama la atención por la calidad de la composición. Lo interesante de la obra, sin duda, es la disposición serena de la figura de Cristo que se distancia del tratamiento común de la iconografía en la época, y el fondo oscuro que desvincula la representación del contexto narrativo. Por lo expuesto en su tratado, se sabe que esta es la iconografía que juzga adecuada. Vale decir que esta fue la primera de dos versiones, la segunda la realizó en 1615.⁹²⁹

Es la cuestión entorno al número de clavos la que Pacheco decide introducir en el *Arte de la pintura*.⁹³⁰ Opta por no incluir la polémica iconográfica dentro del orden

⁹²⁷ A diferencia de Pacheco, Carducho prefiere extraerse de la discusión histórica entorno al número de clavos y afirma que lo realmente importante es que las representaciones respeten la esencia del hecho histórico. En este sentido, el pintor madrileño decide ceñirse a el relato evangélico para aseverar que lo fundamental es que Cristo fue crucificado desnudo, con una corona de espinas y en medio de dos ladrones. . “... y así tengo conveniente usar de la tal licencia con todo decoro y decencia, con tal que no se mude lo sustancial del misterio, como está dicho.” CARDUCHO (1979), *op. cit.*, pág. 341.

⁹²⁸ BASSEGODA I HUGAS (2001), *op. cit.*, pág. 18.

⁹²⁹ Véase: VALDIVIESO, E y SERRERA J.M. *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: CISC, 1985, págs. 135-136,

⁹³⁰ La polémica entorno al título de la Cruz tomo tintes elevados en donde la personalidad de Pacheco pasaba a un segundo plano. Es probable que el pintor se haya arrepentido de provocar el altercado entre Francisco Rioja y el Duque de Alcalá y haya decidido no profundizar más en la cuestión. Esta sería la razón, según Bassegoda i Hugas, que explica la ausencia del debate iconográfico del título de la Cruz en el *Arte de la Pintura*. *Ibid.*, pág. 20.

establecido en las ‘Adiciones’, sino que la incorpora al final del tratado por medio de una carta de Francisco de Rioja dirigida a Pacheco, su respuesta a esa misiva y siete aprobaciones a ambos escritos realizadas por prestigiosos teólogos de diversas órdenes religiosas y un canónigo magistral de la Catedral de Sevilla. Resulta evidente que la intención del pintor sevillano era legitimar el debate y dotar de unanimidad su posición. Al aislarlo del resto de iconografías y darle cabida a otros escritos que sustentaran sus argumentos, estaba demostrando que efectivamente era un tema que consideraba trascendental. Sin salirse de las estrategias discursivas que utiliza durante todo el tratado, Pacheco se basa en tres tipos de fuentes de autoridad para validar el por qué Cristo debía representarse con cuatro clavos: doctores antiguos o santos, literatura contemporánea (Pedro de Medina, Juan de Pineda, Ángelo Roca, Molanus, Alfonso Paleotti, entre otros) y fuentes gráficas. De estas últimas incluirá referentes antiguos, básicamente imágenes del periodo románico, y algunos ejemplos más próximos temporalmente al autor (Miguel Ángel, Durero o Juan Martínez Montañés). (**fig. 106**). Como bien ha señalado Benito Navarrete Prieto, fue el grabado de Durero, imagen que seguramente Pacheco conoció en su visita al Escorial en 1611 pues hace referencia a ella en su carta a Rioja, el modelo más determinante en la composición del pintor sevillano.⁹³¹ Asimismo, el autor no se limitó a exponer las voces de autoridad, sino que también propone algunas razones de carácter decoroso e interpretación histórica:

No hay duda, sino que tiene suma dificultad, no dando lugar a milagro, clavar un pie sobre otro junto con el madero de la cruz sin que, al romper el clavo, con la violencia de los golpes se quiebren los güesos de los pies, sino de fe lo contrario, y es cosa que a doctísimos hombres de nuestro tiempo les hace no pequeña repugnancia. [...] Otra razón, es la costumbre de los romanos y ser entre ellos lo más común crucificar con cuatro clavos, como muestra bien el lugar de Plauto y ser esta obra cosa que estuvo a su cargo como gentiles y executores de semejantes actos, y tan celosos de guardar sus leyes.⁹³²

Más allá de las herramientas de las que se vale el tratadista para defender su tesis, lo importante es resaltar los efectos que esto tendrá en la iconografía de la Crucifixión. Al fijarse en la implicación pictórica que tiene la opción de los cuatro clavos con

⁹³¹ “Alberto Durero, diligentísimo, docto y santo artífice, habrá casi cien años que dibujó un crucifijo que yo hallé en un libro de cosas de su mano, que fue de nuestro Católico Rey Felipo segundo con cuatro clavos y el supedáneo, bien así como yo lo ejecuto; cuya autoridad en pinturas sagradas es de grande veneración y poderosa a que se siga su imitación.” PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 725. NAVARRETE PRIETO (1998), *op. cit.*, págs. 90-92.

⁹³² PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 720.

supedáneo, se nota que la posición de Cristo resulta más serena, porque se suprime la curva de las piernas que generan una sensación de contorsión y dolor. Conociendo el peso que tiene el tema de la correspondencia moral en el pensamiento de Pacheco, es válido pensar que la argumentación de carácter histórico respaldada por las fuentes de autoridad, responde a una necesidad del pintor por legitimar una iconografía en la que se guarda de mejor forma el ‘decoro’.



Fig. 102. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo en la Cruz*, 1630.



Fig. 103. FRANCISCO PACHECO, *Crucificado*, 1611.



Fig. 104. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo en la cruz*, 1631.

Para reforzar esta idea, y aunque su carta no ocupe mayor espacio en este aspecto, Pacheco sugiere que la representación del cuerpo de Cristo debe realizarse siguiendo ciertos parámetros de belleza. En primer lugar, y teniendo en cuenta lo que ya mencioné con respecto a las propiedades de utilizar los cuatro clavos y el supedáneo, propone una posición recta, reposada, con la cabeza baja y sin gestos de dolor. No debe haber nada que altere la serenidad de la figura, ni que insinúe atisbo de padecimiento. En segundo término, si en la imagen del Cristo recogiendo las vestiduras aceptaba algunas señales de las heridas, no exageradas y puestas en los lugares menos visibles, en la iconografía de Cristo crucificado no permite ningún tipo de marca corporal que disminuya la

hermosura y perfección del cuerpo divino.⁹³³ Esto es muy importante porque Pacheco se aleja del gusto tardomedieval que aún imperaba en muchas de las capas de la sociedad. Sería errado afirmar que sus modelos fueron los ‘Cristo Triumphans’ o Cristo en Majestad de época románica, ya que existen grandes diferencias iconográficas, como el paño de pureza, la corona de espinas, los ojos cerrados y el formato de la cruz. Sin embargo, Pacheco sí adoptó algunos aspectos fundamentales de estas representaciones que dotaron a su Cristo de cierta frialdad y majestad. Es el propio Francisco de Rioja quien en su carta da en la clave de esta relación:

Francisco Pacheco, pintor diligentísimo sobre cuantos ha habido en la parte del decoro de la pintura, y persona a quien los estudiosos y sus vigilias están en muchas obligaciones ha sido el primero que estos días en España ha vuelto a restituir el uso antiguo con algunas imágenes de Cristo, que ha pintado, con cuatro clavos, ajustándose en todo a lo que dicen los escritores antiguos: porque pinta la cruz con cuatro extremos y con el supedáneo en que están clavados los pies juntos. Vese plantada la figura sobre él como si estuviera en pie; el rostro con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto, así, como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor.⁹³⁴

Sus palabras señalan un punto que considero esencial para entender las razones que incitan a Pacheco a recuperar el uso iconográfico de las imágenes antiguas. Detrás de las precisiones históricas, lo que realmente está moviendo al pintor a formular esta representación es un trasfondo teológico. Hay una clara intención por destacar la naturaleza divina y abandonar el peso de la humanidad. La belleza del cuerpo, ese “rostro con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto”, responde a una necesidad por demostrar al fiel que está ante un ser divino que superó la muerte. Resulta significativo notar que esta decisión del pintor sevillano se traduce en una incongruencia con respecto al cristocentrismo pasional típico de la época. ¿Cómo explicar esta situación?

⁹³³ Sobre la búsqueda de la belleza de Cristo como prototipo de perfección, Fernando Rodríguez de la Flor, afirma: “Entonces no nos sorprenderá el que siendo ésta la era que descubre la máscara, sea también la que, simultáneamente, construye densamente el mito de una única *vera effigie* posible: la del Cristo. El protorostro de Cristo resplandece así en la época de los afeites, de los maquillajes, de los gestos “compuestos”, en cuanto lo que es: única verdadera belleza posible. [...] belleza única posible cuyo despliegue argumentativo puede ser encontrado en las páginas del importante tratado de Juan Eusebio Nieremberg, *Tratado de la hermosura de Dios*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1879. [1641].” RODRIGUEZ DE LA FLOR, F. *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005, pág.132.

⁹³⁴ En PACHECO (2001), *op. cit.*, pág. 719.



Fig. 105. FRANCISCO PACHECO, *Cristo en la cruz*, 1614.

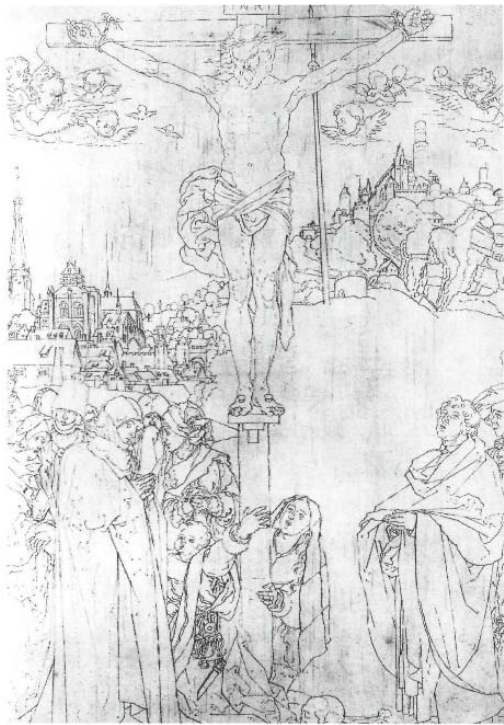


Fig. 106. ALBRECHT DÜRER, *Crucifixión con varias figuras*, ca. 1523.

En primer lugar habría que resaltar un hecho importante, el modelo de Pacheco no sólo carecía de precedente dentro de la cultura figurativa española del periodo, sino que tampoco tuvo mayor eco en los artistas posteriores. Más allá de que las pinturas de Velázquez, Zurbarán y Cano adoptaron, como ya mostraré, algunas características esenciales de su composición, la idea de un Cristo crucificado en donde el peso de la humanidad es eludido por completo no se repetirá sistemáticamente en cuadros posteriores. De esta forma, la determinación por no enseñar ningún signo del sufrimiento físico y eliminar, incluso, el patetismo del momento, es un rasgo casi único del Cristo de Pacheco. No obstante, lo que sí es incuestionable es que durante el siglo XVII, las Crucifixiones en las que se presenta al Cristo muerto se estructuran bajo un mismo patrón de reposo que choca con el gusto tardomedieval.⁹³⁵ Bajo este marco, las ideas de Pacheco sí constituyen un referente estilístico que se extendió más allá de sus discípulos. Asimismo, es importante apuntar que en su pintura se da una conjunción de ideales estéticos y pensamiento teológico. Su afán por el ‘decoro’ como categoría moral también adquiere fuerza si se piensa que está rescatando unos valores renacentistas, básicamente en la manera de representar la anatomía del cuerpo. Este aspecto cobra mayor sentido si se tiene en cuenta que su modelo principal fue el grabado de Dürero.

La intención por enfatizar el semblante ‘bello’ de la figura, desde una posición tanto teológica como artística, tendrá eco en otros tratadistas de imágenes sagradas y de pintura. Juan de Acuña de Adarve en su *Discursos de las efigies y verdaderos retratos...*, afirmaba:

⁹³⁵ Así lo expresaba José Camón Aznar: “El barroco ya no puede prescindir de concebir el cuerpo de Cristo como suma de todas las bellezas y como módulo de la armonía del universo. Y lo mismo Gregorio Fernández que Martínez Montañez dan a sus Cristos empaque antiguo y su anatomía muestra una intachable corrección de grandeza fidiaca. Pero esta plenitud de belleza formal es animada por los artistas barrocos con las expresiones más arrebatadas y con los matices emotivos de más exhalante intimidad. Contra las opiniones más difundidas, nuestros Cristos, sobre todo los efigiados con la cruz, muestran más serenidad, unas actitudes más calmas y un mayor equilibrio en la estructura del cuerpo que las representaciones flamencas y holandesas, agitadas por unos énfasis más violentos. Común a todos los crucifijos españoles es un hálito espiritual, un complejo emotivo que llena de luz y de sombras el rostro y que determina esas humanísimas cabezas tan desbordadas de patética expresión. En todas las épocas, pero muy singularmente en el barroco, se plantea la representación de Cristo crucificado o expirante o fallecido. [...] así efigia a Cristo crucificado nuestro arte, sin gustar del dramatismo multitudinario con que otros países agitan la terrible escena y centrando en la imagen alzada sobre el mundo toda la compasión humana y la adoración religiosa de que es capaz el hombre.” CAMÓN AZNAR (1949), *op. cit.*, pág. 57.

La hermosura del Santo Rostro y cuerpo de Cristo fue varonil y grave, tal cual consistió en su graciosa y perfectísima proporción de todos los miembros de su cuerpo y facciones de su santo rostro, con el color muy perfecto y acomodado a lo demás.⁹³⁶

Asimismo, en un tratado sobre pintura, los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, se encuentra el siguiente fragmento:

Respondió el dueño: ‘No nuestro disgusto por lo imitado al natural, que es realmente soberano, sino por lo esencial en que habéis faltado, que es en la prudencial decencia que se debe usar en este género de historias. Y fúndome en lo que oiréis. Christo Señor nuestro en carne humana fue criado con perfección suma de maravillosa simetría y, por lo consiguiente, su madre santísima. Veo me habéis puesto esta soberana figura de tal forma, que más parece un hornero o faquín de figura divina; y la Virgen, su madre, con la Magdalena, que más parecen lavanderas de trapos que personas del majestuoso respeto que requieren. Demás que piden semejantes historias atiendan más a la devoción y decoro que a lo imitado.’⁹³⁷

Es así como los tratadistas declaran que en el caso de las imágenes de Cristo, los pintores deben comprender que la dignidad del personaje implica se realice una representación que supere la mera imitación del natural, pues la perfección del cuerpo divino así lo exige.

Como ya señalé, al relacionar lo expuesto por estos autores y algunas representaciones de Cristo crucificado durante el siglo XVII, se hace evidente que en ambas manifestaciones existe una diferencia con respecto al tono de la literatura espiritual del siglo XVI y XVII cuando se trata el tema de la Crucifixión. Al fijar la atención en las *Revelaciones* de Santa Brígida transcritas por Luca de Soria en su *De la Pasión de Nuestro Señor Iesu Christo* (1635), se nota la disparidad:

Sus ojos estaban entonces medio muertos, sus mejilla hundidas en su rostro enlutado y lloroso, su boca estaba abierta, su lengua ensangrentada, su vientre pegado a las espaldas, consumido todo su humor como si no tuviera entrañas, todo el cuerpo amarillo y deshecho como tan sangrado, sus manos y sus pies yertos, estirados y extendidos, ajustados a la cruz; los cabellos y barba todo lleno de sangre, su nariz afilada, sus costillas que se le podían contar...⁹³⁸

⁹³⁶ ACUÑA DE ADARVE (1637), *op. cit.*, fol. 157.

⁹³⁷ MARTÍNEZ (2008), *op. cit.*, pág. 49.

⁹³⁸ SORIA (1635), *op. cit.*, fol. 289.

Y en un sermón de finales del siglo XVI escrito por Alonso de Cabrera:

No se puede eso hacer, porque el muerto era persona de mucha calidad y soberanas prendas, y la justicia de Dios lo ha sacado a la plaza del monte Calvario para ver si hay quien lo conozca. Y aunque tiene tantas heridas y llagas que en todo su cuerpo no hay cosa sana, aunque tiene perdida toda su antigua hermosura y desfigurado su resplandeciente rostro, afeado con salivas, manchado con la sangre, denegrado con los cardenales, escarnido con la amarillez y sombra de la muerte; aunque está en forma y traje tan abatido, como estar enclavado en un madero, su honestísimo cuerpo descubierto a la vergüenza en medio de dos famosos ladrones, tenido por uno de ellos, blasfemado de sus enemigos, que por verle en esta figura le desconocen.⁹³⁹

Estas palabras son propias de las Crucifixiones de Grünewald, por ejemplo, pero se distancian completamente de la serenidad y búsqueda de belleza que se manifiesta en los casos españoles. Si bien es cierto que las *Revelaciones* ejercerán influencia en la espiritualidad de la época y que muchos pintores, incluyendo a Pacheco, conocían los escritos de la Santa y la tenían como una voz de autoridad en temas iconográficos, también es verdad que este no fue el único tipo de descripciones de la Crucifixión que los escritores espirituales españoles realizaron. De hecho, a medida que transcurre el siglo XVII es común encontrar un tratamiento más acorde con las ideas teológicas y estéticas esbozadas por un artista como Pacheco. Igualmente ocurría con los sermones, pues más allá de que en términos generales su lenguaje y retórica obedecía a un tipo de persuasión basado en la exageración descriptiva de los tormentos, también se trató el tema desde un enfoque más intelectual y reflexivo. En 1615, el cartujo Antonio de Molina describía así la escena de la Crucifixión:

Y que por esto quiso quedarse de esta manera, inclinada la cabeza, y que su Imagen delante de la cual hacemos oración, se pinte así, la cabeza inclinada, los ojos bajos, para mirarnos, los brazos abiertos para recibirnos y abrazarnos: los pies enclavados para esperarnos el corazón traspasado y descubierto para mostrarnos el amor que nos tiene; las llagas abiertas, para que tengamos en ellas nido, y refugio donde esconder y puertas hartas por donde entrar. Y finalmente, para que todos sus miembros aun después de muerto, nos estén diciendo, el amor que nos tiene.⁹⁴⁰

⁹³⁹ CABRERA (1906), *op. cit.*, pág. 411.

⁹⁴⁰ MOLINA (1622), *op. cit.*, pág. 671.

Lo interesante del fragmento es advertir que hay una expresión distinta a la utilizada por Soria y Cabrera. El énfasis no está puesto en la descripción detallista del cuerpo lastimado, sino que el drama humano se convierte en un medio para denotar la manifestación divina, Cristo muere como hombre pero nace como Dios. Si se piensa que la Crucifixión de Pacheco es de 1614, que la polémica entorno al tema del número de clavos se da en la misma época y que las aprobaciones que incluye en el *Arte de la pintura* se escriben entre 1619 y 1629, es válido afirmar que el pintor sevillano, en su posición privilegiada de artista y escritor, fue uno de los primeros en encausar el cambio de tono en el tratamiento del tema. Esta apreciación cobra mayor sentido cuando se observa que los Cristo de Velázquez, Zurbarán y Cano pudieron aumentar el grado de influencia y darle más visualidad a la iconografía propuesta por Pacheco. Ahora bien, ¿cuáles son las diferencias y similitudes entre las obras de los alumnos y la del maestro, y cómo se ven reflejados los cambios realizados por estos tres pintores en la literatura espiritual contemporánea a ellos?

Como ya señalé, el extremo al que llega Pacheco en la supresión total de las manifestaciones de sufrimiento es rechazado por sus discípulos. En los tres casos existe un notable interés por expresar, así sea sutilmente, la naturaleza humana y sufriente del Cristo. De hecho, la fuerza emocional que tienen las composiciones radica en esta intención por no abandonar el patetismo de la situación, sin llegar, claro está, a la exhibición dramática y tensa que fue común en muchas representaciones pasionales de la época. Centrando la atención en el lienzo de Velázquez, este aspecto se evidencia gracias a tres recursos claves. En primer lugar, el pintor decide, contrariando la opinión de su maestro, representar la sangre manando de las cinco heridas. Es en la parte del supedáneo y toda la zona inferior de la cruz en donde es más explícito, ya que hay abundante sangre escurriendo.⁹⁴¹ Asimismo, de su rostro caen gotas de sangre que bajan por la barba, siguen por el cuello y llegan hasta el pecho y el muslo izquierdo.⁹⁴²

⁹⁴¹ Esta idea iría en contra de la descripción que hizo Julián Gallego de la pintura para el catálogo de la exposición monográfica de 1990 en el Museo Nacional del Prado. El autor afirma: "... es un cuadro sereno, correcto, con un Cristo apolíneo, con muy escasas gotas de sangre, y con los pies apoyados en su subpedáneo, que aumenta su aspecto de reposo, más que de tormento." DOMINGO ORTIZ, A; PÉREZ SÁNCHEZ, A y GALLEGO, J. *Velázquez*. cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. pág. 180.

⁹⁴² En su estudio de la técnica y ejecución del lienzo, Carmen Garrido Pérez afirma lo siguiente: "En el examen con fluorescencia ultravioleta se observa la existencia en todo el cuerpo del Crucificado de mayor cantidad de sangre de la que ahora tiene. Un gran número de gotas se han decolorado, tal vez por una limpieza antigua con productos alcalinos, pero otras fueron veladas ligeramente en superficie por el

Teniendo en cuenta la sutileza como eje de la composición, se puede afirmar que la sangre es, sin duda, un elemento protagonista. En segundo término, la figura de Cristo, a pesar de estar sobre el supedáneo y con las piernas separadas, no da esa sensación de rigidez e indiferencia total ante el sufrimiento del martirio. Al adelantar levemente la pierna y el hombro izquierdo, el artista logra una ligera torsión en el dorso que se corrobora por el uso de sombras en el costado izquierdo. Este movimiento le da naturalidad a la postura, pero, principalmente, ofrece una pequeña impresión de contorsión que implica dolor. Finalmente, Velázquez logra enfocar toda la fuerza emotiva en el rostro de Cristo. El detalle del pelo que cubre la mitad de la cara otorga un hálito de misterio a la situación y, al mismo tiempo, refuerza ese peso de humanidad y patetismo que tiene el personaje. Sugiere la rendición del Cristo humano, la resignación y la muerte.

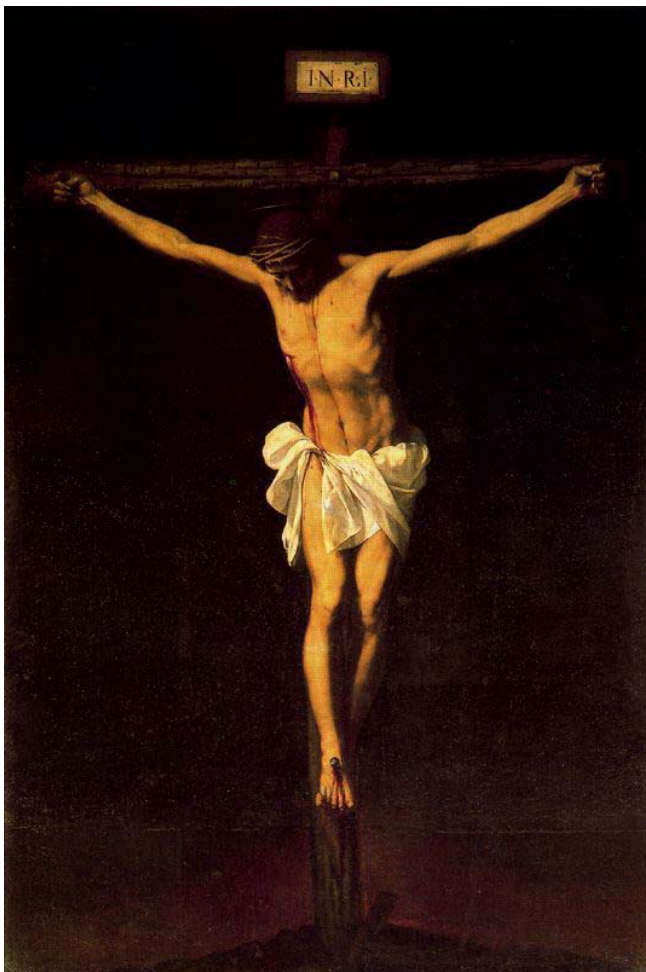


Fig. 107. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Crucifixión*, 1650.

propio artista.” GARRIDO PÉREZ, C. *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992, pág. 287.

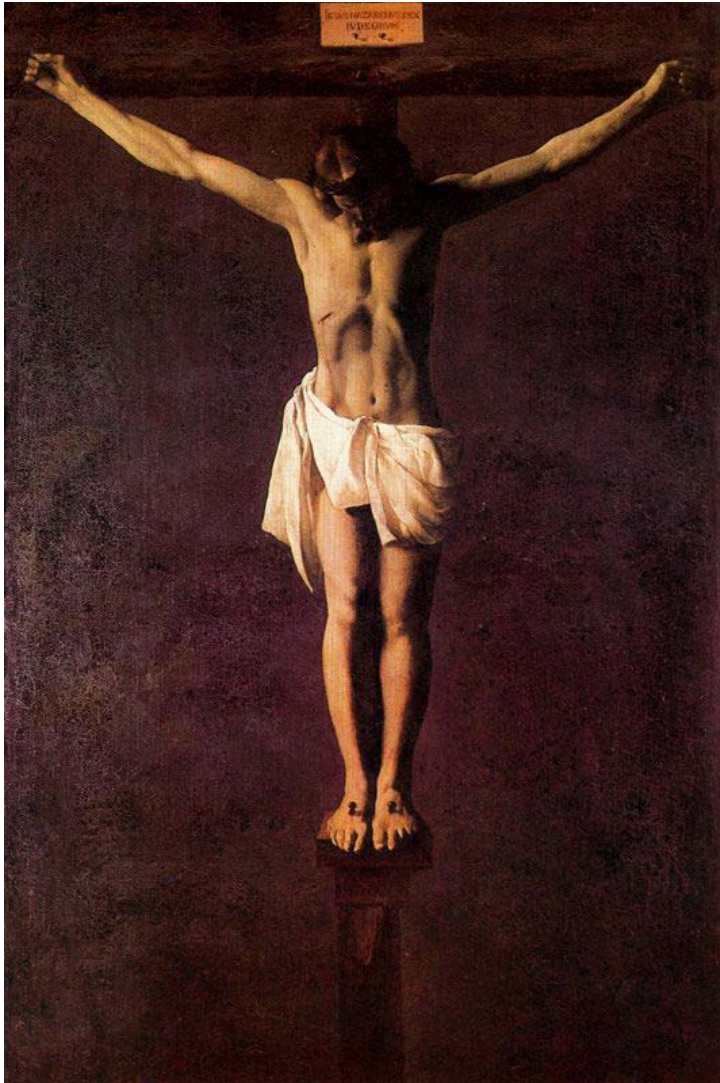


Fig. 108. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo muerto en la cruz*, primera mitad del siglo XVII.

El caso de Zurbarán es sumamente interesante porque realizó varias versiones de la iconografía y en todas utilizó recursos diversos para ahondar en la humanidad y patetismo. Además de la ya citada pintura del Instituto de Arte de Chicago, es interesante resaltar estas otras dos obras, pues son un ejemplo de cómo a pesar de las variantes introducidas, nunca abandona el peso del padecimiento. (figs. 107 y 108). Fijando la atención en el *Cristo crucificado* de Chicago, composición de gran alcance emotivo y perfecta ejecución, se nota que el interés de Zurbarán por enfatizar la humanidad de Cristo radica en la postura de su cuerpo, mucho más alterada que la presentada por Velázquez.⁹⁴³ Todo el peso se traslada al lado derecho, costado en el

⁹⁴³ Con respecto al 'realismo' de la figura de Cristo, Nina Ayala Mallory afirma: "El realismo intenso del *Cristo Crucificado* es también otro aspecto característico del arte de Zurbarán, y nota muy distintiva de este cuadro. Pero no es el hecho de que Cristo esté representado con el cuerpo fornido pero enjunto de un labrador, o el de que la cruz esté rudamente tallada, lo que proporciona impacto a esta

cual reclina su cabeza, generando un arco notorio. Asimismo, no existe una simetría en la posición de los brazos. La extremidad derecha parece estar más alejada del clavo, generando una tensión que, incluso, produce que su mano se abra en gesto de dolor. Por último, también decide ocultar parte del rostro, haciendo patente la inclinación de la cabeza como un acto que denota el último aliento. Esta manera de presentar el cuerpo de Jesús es muy similar a la usada por Murillo en su *Cristo Crucificado* de 1677, con la diferencia que éste opta por la utilización de los tres clavos, característica que le da aún mayor torsión a la figura. (fig. 109).



Fig. 109. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo en la cruz*, 1675.

imagen, sino el contraste entre esa veracidad y el aislamiento de la figura respecto de cualquier contexto espacial. Su realismo lo acerca a la experiencia del observador, pero el clarooscuro que expone su forma tan vívidamente la sustrae a la vez del mundo real.” AYALA MALLORY (1991), *op. cit.*, pág. 109.

Para Fernando Rodríguez de la Flor esta intención de ‘realismo’ en las representaciones de Cristo tendría que ver con la búsqueda de un ocultamiento de la verdad divina. “El cuerpo lacerado de Cristo se alza así, de modo preferente, como la pantalla disimuladora en que se oculta y oscurece (o, podríamos decir, se *humaniza*) el secreto potencial del universo y de la realidad toda. La importancia de este cuerpo vela la omnipotencia de lo celeste. Obra maestra de la disimulación, la corporalidad crística cifra y oculta definitivamente con su máscara humana el sentido de todas las cosas, al tiempo que apela a concentrar sobre sí misma la mirada penetrante del humano que sepa restablecer la evidencia de su verdad constitutiva, de su, digamos, trasfondo, que entretanto yace en él sepultado como *enigma* y, en efecto, como auténtico ‘jeroglífico de salvación’. RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2005), *op. cit.*, pág. 217.

En cuanto a la obra de Alonso Cano, se podría afirmar que es la que más se acerca al modelo de Pacheco en la composición del cuerpo del Salvador. Sin llegar a expresar aquella rigidez, su Cristo es una figura más estática y que manifiesta menos padecimiento que las de Velázquez y Zurbarán. No obstante, el granadino también opta por representar la sangre que brota de las heridas y decide fijar en el fondo un paisaje que dota de marco narrativo a la escena. De esta forma se acentúa el valor del drama humano en tanto la representación queda inscrita en la escenografía del calvario. Es así como el Cristo de Cano se distancia del de su maestro, puesto que no hay evidencia de ese indeterminismo descriptivo-histórico que es, precisamente, uno de los aspectos que sugiere mayor divinidad al Cristo de Pacheco.

Al analizar con más detenimiento la disposición del rostro del personaje y el estado de su cuerpo, surge una pregunta con respecto a las cuatro obras: ¿estamos ante un Cristo muerto o vivo? Es importante indagar en este punto porque así se pueden obtener algunas claves al momento de interpretar el alcance teológico y el valor de la representación pictórica en relación con el papel jugado por el espectador. Si bien no hay duda que en los cuatro casos Jesús ya ha fallecido, lo interesante es anotar cómo se puede entender ese fallecimiento desde un punto de vista teológico. En este sentido, la muerte corporal del Salvador implica un renacer o, mejor dicho, un cobrar nuevamente vida. La muerte de Jesús, entonces, significa un abandonar la humanidad para entrar en el estado divino en el que ya no hay manifestación de ningún tipo de sufrimiento. Siguiendo esta línea argumentativa, me atrevería a decir que en la pintura de Pacheco, a diferencia de las otras tres, estamos ante un Cristo vivo en tanto ya es un ser divino. De ahí su gran similitud teológica con los ‘Cristo Triumphans’ o Cristo en Majestad. Ahora bien, ¿qué ocurre con las obras de Velázquez, Zurbarán y Cano?

Si se tiene en cuenta que en los tres casos existe, en mayor o menor medida, un énfasis por denotar el sufrimiento como algo presente, sería válido pensar que el fiel está ante el cuerpo recién muerto de Cristo y no ante una manifestación total de su divinidad. En 1641 fray Hortensio Paravicino escribía el *Romance a la Pasión de Cristo Redentor Nuestro* en donde expresaba de la siguiente forma la muerte de Jesús:

Ya el Padre encomienda el alma, / ya en los ojos se conoce / dura quietud que en su hielo/
resigna los resplandores; / ya lánguido mortalmente / a tales contradicciones / cede y la cabeza

inclina, / la luz del mundo acabóse; / ya muere, ya, aunque se impidan / a matarlo los baldones,
/ ¡ya expiró!, sí. ¿Si estarán / contentos los ofensores?⁹⁴⁴

Sus versos también apuntan a resaltar el momento preciso de la expiración y complementan la representación pictórica. No sería extraño que el predicador haya conocido el cuadro de Velázquez y que para este poema se haya inspirado en alguna imagen de este tipo. Sin embargo, y centrando más la atención en las obras de Velázquez y Zurbarán por la indeterminación descriptivo-narrativa, se puede notar que también hay algunos elementos que insinúan cierto atisbo de divinidad. En el caso de Velázquez y Cano se podría hablar de la aureola como señal de que estamos ante un ser divino, pero es un elemento muy utilizado, incluso en otros momentos pasionales, que no ofrecería una clave distintiva. Son, en mi opinión, el fondo negro, un uso especial de la luz y la belleza apolínea del cuerpo los elementos que permiten confirmar la existencia de rasgos de divinidad. Algunas descripciones de la escena realizadas por escritores de literatura espiritual, sirven de complemento para confirmar esta idea. En 1590, el franciscano Juan de los Ángeles expresaba de este modo la muerte del Salvador en su *Triunfos del amor de Dios*:

De esta manera la hermosura de la bondad divina estaba escondida debajo del velo de la majestad, en cuanto la majestad estuvo entera, no sabía el mundo a cuanto llegaba su bondad, pero como se oscureció el resplandor de la majestad, por la salud del género humano, como aquella sacratísima humanidad de Christo se rasgo con tantas heridas, luego las entrañas de la misericordia divina fueron conocidas. Lo cual admirablemente declaró en la Pasión de Christo, cuando el velo del templo con que estaba cubierto el santa santorum se rasgo de alto a bajo, y apareció la hermosura del santuario que de antes estaba cubierta con el velo. De manera que con daño de la una parte, se descubrió la gloria de la otra. [...] O quien tuviese ojos para contemplar dignamente a Jesús Christo crucificado, que hermoso esta de dentro el que de fuera parece leproso. Todas aquellas heridas que hay en su cuerpo que son sino cuchilladas dadas en ropa que de dentro están mostrando otra muy más hermosa: de suerte que la disimulación de la majestad fue declaración y manifestación de la bondad, con lo cual ganó Dios tanta honra con los hombres que vino a decir: revelarse ha la gloria del Señor.⁹⁴⁵

Asimismo, el jesuita Luis de la Palma describía así el momento en su *Historia de la Sagrada Pasión* (1624):

⁹⁴⁴ PARAVICINO, H. *Obras Póstumas, divinas y humanas de Don Félix de Arteaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pág. 215, v. 139-149.

⁹⁴⁵ DE LOS ÁNGELES (1590), *op. cit.*, fol. 87.

Duraron estas tinieblas desde la hora sexta hasta la hora nona, que fue casi todo el tiempo que estuvo vivo el Salvador en la cruz: y con mucha razón se oscureció en esta ocasión toda la tierra: porque no había ya en ella cosa digna de ser mirada, sino solamente aquella obra del Señor, que estaba obrando la salud en medio de la tierra. Y porque la luz corporal suele estorbar a los que oran, con esta oscuridad, quedó el santo monte hecho un oratorio celestial, dando materia de contemplación con aquel santo y vivo Crucifijo que allí estaba. Cerráronse en esta forma las ventanas del Cielo, para que los justos entrando como Moisés, en esta niebla y oscuridad, y apartando los ojos de todo lo visible, reciban en sus almas luz espiritual para ver, y gozar, y penetrar en este misterio lo que a los ojos del cuerpo es invisible. (La divinidad de Jesús.⁹⁴⁶

Y más adelante:

Dichas estas palabras, aquel Señor que es nuestra gloria y por quien todos levantamos cabeza, inclinó la suya y dio su espíritu. [...] dio aquella voz tan sonora, encomendando el alma en manos de su Padre: y hecho esto dio licencia a la muerte, y él mismo se compuso para morir con aquel decoro, y Majestad que a su persona convenía: porque murió en pie, como esforzado: y porque la muerte no le derribase la cabeza, él mismo la inclinó blandamente sobre el pecho: y luego se le puso el color mortal, los labios cárdenos, y la nariz afilada, y todo el cuerpo estremeció en la cruz, y él dio su espíritu en manos de su Padre, y su vida, y sangre preciosa por el remedio general de todos los hombres. El cuerpo muerto se quedó colgado en la Cruz, apartado del alma, pero unido siempre con la persona de el Hijo de Dios: y la Cruz sustentaba en lo alto aquel cuerpo Sagrado que se había ofrecido por nosotros, y representaba a los ojos de Dios el precio de nuestra salud, y el medianero de nuestro reconciliación: y a los ojos de los hombres el consuelo de nuestros trabajos, el dechado de nuestras costumbres, la imagen, ejemplar de los predestinados, el capitán de nuestras peleas, la guía de nuestras peregrinación, el estribo de nuestra esperanza, y en incentivo, y despertador de nuestro amor: el terror y espanto de los demonios, el vencedor de la muerte y del pecado, y espectáculo de toda santidad. El cual desde su misma Cruz, como desde una cátedra, nos está siempre enseñando, reprendiendo y exhortando.⁹⁴⁷

Resulta difícil comprobar si los pintores conocieron estos textos. De igual modo, es sintomática la similitud tanto en la descripción de la escena como en la reflexión de tipo teológico. Con respecto a este último punto, lo que habría que señalar con más insistencia es la importancia que ambos escritores le dan al tema de la oscuridad en contraste con la luz. Para Luis de la Palma, la profunda tiniebla es alumbrada por una

⁹⁴⁶ PALMA (1704), *op. cit.*, pág. 364.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, págs. 417-419.

“luz espiritual” que permite “ver, y gozar, y penetrar en este misterio lo que a los ojos del cuerpo es invisible”. Juan de los Ángeles, por su parte, realiza un símil entre la oscuridad como humanidad y la luz como divinidad, afirmando que es en el momento de la Crucifixión cuando ésta última es descubierta a los ojos de los hombres. La genialidad de los pintores recae en la manera cómo plasmaron pictóricamente esta interpretación teológica de la muerte del Salvador, ya que lograron representar el momento en el que, sin abandonar todo el peso de la humanidad, se revela al fiel la divinidad del Salvador, esa belleza sublime del cuerpo representado.⁹⁴⁸ Además, en ningún momento abandonaron la nota emotiva y la profunda conexión entre el personaje y el espectador.

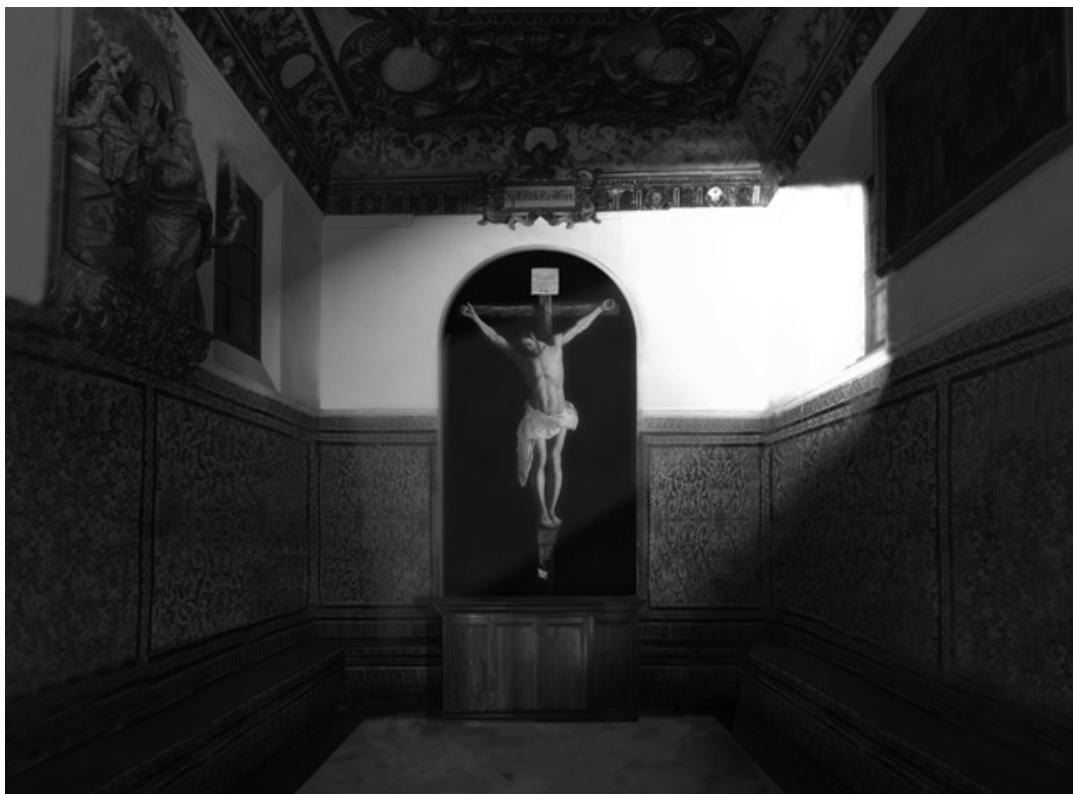


Fig. 110. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado*, 1627, Reconstrucción de su ubicación.

⁹⁴⁸ En su artículo “Nature and Beauty in Velázquez’s Representations of Christ”, Jeremy Roe demuestra que la representación del cuerpo humano se puede entender cómo un medio que permite a los artistas expresar el ideal del paradigma estético y espiritual. Para Roe habría una relación entre la preceptiva artística que pretende, por medio de los tratados, llegar a una definición de la belleza, y el acercamiento teológico que realizan los teólogos para exponer la perfección divina. En este sentido, la *Crucifixión* de Velázquez sería un claro ejemplo de cómo se manifiesta una verdad teológica por medio de una preceptiva artística. Además, este aspecto iría de la mano de un interés por despertar mayor devoción en el fiel, algo que indicaría un cambio con respecto a la recepción de imágenes en la Baja Edad Media, ya que la representación del cuerpo ‘bello’, no era, precisamente, la mejor forma de despertar sentimientos de devoción. Véase: ROE, J. “Nature and Beauty in Velázquez’s Representations of Christ.” En ROE y BUSTILLO (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. Págs. 85-96.

El uso del fondo oscuro y de la luz, que más que alumbrar parece emanar del cuerpo de Cristo, conlleva al punto central que pretendo referir: ¿cuál es el rol jugado por el receptor y en qué medida el acto de mirar determina las características de las composiciones? Al centrar la atención en las obras de Velázquez y Zurbarán, se observa que el fondo oscuro no solamente tiene unas implicaciones de contenido (depuración de personajes, supresión de escenografía, etc.), sino que apunta a una reflexión entorno a las capacidades de la representación pictórica como medio de ilusión y engaño.⁹⁴⁹ Habría que empezar por rescatar el tamaño de los lienzos, ya que a diferencia de la obra de Pacheco, desbordan los límites de un cuadro de devoción y presentan un cuerpo de tamaño real. Esto obliga a que el espectador pueda contemplar el cuadro en su totalidad desde una distancia considerable y que, sin duda, lo aleja de la visión inmediata. Por otro lado, existe una intención deliberada por separar la imagen de cualquier soporte que la sostenga. Esto se logra gracias a un inteligente uso de la luz que ilumina desde un costado (izquierdo en Velázquez y derecho en Zurbarán) el cuerpo de Cristo. **(fig. 110)** En esta reconstrucción de la obra de Zurbarán puesta en su espacio original, se evidencia que la fuente de luz efectivamente provenía de una ventana, lo cual demuestra el grado de realismo al que llega el pintor. Esto hace que se generen unas sombras muy sutiles sobre la figura que tienen como fin dotarla de volumen, darle un valor táctil. El juego de luz y sombras, entonces, no pretende determinar el espacio en el cual está el

⁹⁴⁹ Sobre el ‘engaño’ como un tópico del siglo XVII español, José Luis Abellán afirma lo siguiente en relación con la obra de Calderón de la Barca como referente: “Esta alternancia entre lo más alto y lo más bajo propician la noción de claroscuro tan típica del barroco. Como dice Hatzfeld, hablando precisamente de Calderón: ‘la cumbre de la paradoja barroca es la convicción de que el mundo terreno no sólo es un *sueño*, sino un *engaño*, para el cual sólo el reino espiritual ofrece la posibilidad de un total *desengaño*. El aspecto filosófico y moral de este problema revela la total polarización de *mentira y verdad*, esto es, de *ser y parecer*’. Ahora bien, es la confianza en los sentidos la que produce ese engaño típicamente barroco, y en Calderón ese fenómeno puede ser doble: el ‘engaño a los ojos’ producido por el deslumbramiento de la vista típica del *claroscuro* o el ‘engaño a los oídos’ que generalmente se expresa por la confusión del *eco*: el no distinguir el eco de las voces, tan archirrepetido. *Claroscuro* y *eco* son, pues, dos fenómenos que se complementan dentro de la estética barroca, y cuyo engaño sólo puede ser superado por el ‘desengaño’ del que ha abandonado el mundo sensorial y ha encontrado el suelo firme de la moral y de la filosofía.” ABELLÁN (1979), *op. cit.*, pág. 197, vol. II.

Fernando Rodríguez de la Flor, por su parte, interpreta el juego del claroscuro no sólo como un aspecto formal de las obras tanto pictóricas como literarias, sino como un elemento que genera un profundo significado y que relaciona lo representado con la idea de *vacío* o *la nada*. “De ese negro evocado, del que aseguramos que sirve tradicionalmente para clausurar la representación, haremos el horizonte del análisis. Análisis que se propone así como indagación sobre todo lo que en la pintura es fondo (*negro*); superficie de absorción cromática; anti-imagen, en la que sabemos que sobreabundó la pintura española del Siglo de Oro, que, a través de ella, entendemos, quiso expresar o significar la *nada*. Muy a menudo este fondo se propone, en realidad, a modo de espacio neutro e infinito, donde una figuración efímera se proyecta, jugando así a establecer una dialéctica que es propia precisamente de ese período, y que se carga, a mi modo de ver, de una potente semántica: el juego significante de un *claro-oscuro*, que se extiende desde los terrenos de la plástica a las formaciones conceptuales discursivas.” RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2001), *op. cit.*, págs. 78-79.

crucifijo. En el caso de Zurbarán esto es más notorio, pues en el fondo no se da ninguna referencia al cuerpo en la cruz, logrando un efecto de vacío total. Velázquez, por el contrario, optó por utilizar un color verdoso en la base lo cual implica que se alcance a proyectar la sombra de Cristo. No obstante, esta leve significación de un espacio material, no disminuye el interés por indeterminar el fondo y desvincular la imagen de cualquier tipo de contexto.

Muchos historiadores del arte han interpretado el uso de estas herramientas pictóricas como un deseo de los pintores por crear la ilusión de que la imagen representada es una escultura. Aspecto que iría de la mano con la profunda relación que se dio entre ambas manifestaciones artísticas durante el periodo.⁹⁵⁰ Uno de los investigadores que mejor ha argumentado esta tesis en relación con el cuadro de Velázquez es Alfonso G. Rodríguez de Ceballos, ya que lo hizo por medio de una reinterpretación histórica del motivo que originó la composición.⁹⁵¹ Según este autor, Velázquez realizó este cuadro en 1632 por pedido del protonotario Jerónimo de Villanueva, protegido del Conde Duque de Olivares, quien a finales de ese año había quedado indultado de un proceso inquisitorial en su contra por un delito de alumbradismo.⁹⁵² Villanueva habría encargado este cuadro para el Convento de la Encarnación de San Plácido como acción de gracias por haber sido eximido de culpa.⁹⁵³ Lo que llama la atención de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, es que haya encargado un Cristo crucificado y no una imagen más acorde con la

⁹⁵⁰ Serían un ejemplo prototípico de lo que Julián Gallego denominó ‘santo-estatueta’, un concepto relacionado a la búsqueda de tridimensionalidad por parte de la pintura dentro del contexto de la disputa entre ambas artes.

⁹⁵¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*

⁹⁵² Durante algún tiempo la interpretación que mayor auge y aceptación tuvo fue la que relacionaba la obra con la leyenda de los amoríos de Felipe IV y una monja, sor Margarita, del Convento benedictino de San Plácido. La pintura habría sido encargada a Velázquez como expiación por su pecado. Esta lectura histórica de los hechos carecía de rigorismo científico y, por consiguiente, fue desmentida por Jonathan Brown quien aseveró que el cuadro fue encargado por el protonotario Jerónimo de Villanueva como una penitencia impuesta por la Inquisición debido a su relación con monjas acusadas de alumbradismo. A partir de esta tesis es que nace la reinterpretación de los hechos realizada por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y que considero es la más precisa. BROWN, J. *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986, págs. 160-161.

⁹⁵³ Es importante mencionar que este proceso también involucró a las monjas benedictinas del convento de la Encarnación de San Plácido y que ellas no tuvieron la misma suerte que Villanueva, pues si fueron condenadas. De hecho, el protonotario se vio envuelto en las acusaciones, principalmente, por ser el fundador y protector del convento, imputaciones de las que fue librado por decreto del Consejo General del Santo oficio en la segunda mitad de 1632. A las monjas les fue prohibido regresar al convento hasta 1634, pero Rodríguez Gutiérrez de Ceballos afirma que la sanción fue reducida y que pudieron volver en 1632. Esta coincidencia de fechas da pie para que el autor piense que fue entre el 30 de julio y el 22 de noviembre que Villanueva le encargó el cuadro a Velázquez. Además, la construcción del convento no se suspendió a causa del proceso, razón que confirma la idea que pudo entregar el lienzo sobre estas fechas cuando las obras ya estuviesen concluidas. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*, págs. 9-10.

fundación del Convento. Es en este punto donde el historiador propone una teoría muy sugerente. Según su hipótesis, el tema del cuadro fue escogido a raíz del inmenso escándalo que se dio en Madrid por el ataque de un grupo de criptojudíos a una escultura de un crucifijo. Este suceso, el cual referí y expliqué, habría marcado a Villanueva y al Conde Duque de Olivares por el trasfondo político que supuestamente motivó el magno Auto de fe celebrado en 1632, dos años después de la supuesta injuria a la imagen. Más allá de las razones políticas, es muy probable que Villanueva, al ser un hombre muy religioso y supersticioso, se haya conmovido sinceramente a causa del ultraje y encargara a Velázquez, quien seguro también se había impresionado con la ofensa, una pintura de desagravio para el recién fundado Convento de San Plácido. Valga decir que esta no era una decisión insólita, pues, como ya mencioné, durante este periodo proliferaron gran cantidad de imágenes de Cristo crucificado y de sermones que trataron la cuestión. La pintura, entonces, cumplía la doble función de exvoto expiatorio y desagravio; de esta forma, el protonotario zanjaba sus dos preocupaciones.⁹⁵⁴

Teniendo en cuenta esta reconstrucción histórica como trasfondo de la pintura, se puede intuir que la intención de Velázquez por realizar una imagen que produjera la ilusión de ser una escultura se debió, en gran medida, a la idea de recordar un hecho profano en donde se había, precisamente, atacado una talla. Asunto que también explicaría el por qué decide ser explícito en la utilización de la sangre y enfatizar la construcción patética de la figura.⁹⁵⁵ Gracias a estos recursos, al momento de contemplar el lienzo las monjas del convento despertarían un gran sentimiento de devoción, expiarían sus culpas y recordarían los ultrajes realizados por los judíos. Por otro lado, se barajaron las posibilidades de que la obra se dispuso en la sacristía o en alguna celda del convento.⁹⁵⁶ Resulta más factible que en un principio se haya colocado en una celda y después se

⁹⁵⁴ Marta Bustillo, investigadora que también ha trabajado la relación entre el Auto de fe de 1632 y la producción de imágenes de Cristo Crucificado durante esta época, afirma que: "The combined effect of these devotional associations and ceremonies was that the episode of the Cristo de la Paciencia cast its shadows over religious devotion not only in Madrid but in the rest of Spain throughout the seventeenth-century, long after it had outgrown its usefulness as a political tool against the Olivares regime. These yearly ceremonies also implied a continued presence throughout the century in Madrid of images of Christ which were directly linked, in devotional terms, to the 'parent image' of the Cristo de la Paciencia. Whether they were made to commemorate the alleged desecration, or whether they existed before the event, in the seventeenth-century Madrid all images of Christ had the potential to become the Cristo de la Paciencia. The devotional, and perhaps even political impact of a work such as Velázquez's *Crucified Christ*, for instance, cannot be completely understood without analysing it in the context of the Cristo de la Paciencia episode." BUSTILLO (2010), *op. cit.*, pág. 70.

⁹⁵⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*, pág. 18.

⁹⁵⁶ ROMERO COLOMA, A. M. "Hacia una interpretación del "Cristo" de Velázquez." En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 86-87, 2002, págs. 312-313.

haya trasladado a la sacristía, ya que ésta se terminó de construir casi cincuenta años después de realizarse la pintura.⁹⁵⁷ Lo cierto es que los dos espacios eran lugares con muy poca luz y el efecto de ilusión óptica resultaba mucho mayor. Lo mismo ocurría con el *Cristo crucificado* de Zurbarán dispuesto en el oratorio de la sacristía del Monasterio de San Pablo el Real de Sevilla. (**fig. 110**). Palomino afirmaba que “lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz) y todos los que lo ven, y no lo saben, creen ser de escultura.”⁹⁵⁸ No hay duda que tanto Velázquez como Zurbarán adoptaron este principio de Pacheco, quien también buscó dotar de valor táctil a su Cristo y romper los límites establecidos entre el mundo representado y el contexto del espectador.⁹⁵⁹ El fondo oscuro no fue el único medio del que se valieron los pintores para crear una ilusión óptica.⁹⁶⁰ (**fig. 111**) Esta obra de Juan Sánchez Cotán realizada entre 1603 y 1605 para el refectorio del Monasterio Cartujo de Granada, es un buen ejemplo de otras técnicas pictóricas que cumplían el fin de dotar la pintura de una tercera dimensión.

Si bien la idea de que los pintores dieron a sus representaciones pictóricas una sensación de volumen es irrefutable, creo que existen algunos vacíos en la interpretación de la pretensión escultórica. A mi parecer, la cuestión se entendería mejor si se analiza desde una perspectiva teológica que dé mayor cabida al rol del fiel-espectador. Si se tiene en cuenta la teología de la imagen esbozada por los tres tipos de fuentes literarias que estudié en el capítulo tercero, se puede observar una serie de similitudes con las pinturas de Velázquez y Zurbarán dignas de resaltar.⁹⁶¹ En primer lugar, la configuración

⁹⁵⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2004), *op. cit.*, pág. 6.

⁹⁵⁸ En STOICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 68.

⁹⁵⁹ Así lo expresa Emilio Orozco: “La pintura barroca llevará a su extremo, con sus posibilidades de ficción, este ansia de desbordamiento y enlace con el espectador, haciendo aparecer el plano del lienzo como un ámbito abierto que el marco encuadra, como si fuese una ventana o puerta que une con el ámbito espacial en el que se encuentra quien lo mira, pues no es la llamada hacia el espacio irreal que nos ofrece el cuadro manierista. Velázquez, precisamente, ofrecerá la extrema realización de este ideal barroco, aspirando a que el cuadro no sea cuadro, haciendo que la realidad existente en el plano anterior al lienzo esté incorporada al cuadro como si sus personajes tuvieran conciencia de que hay alguien que está en ese plano del contemplador.” OROZCO (1994), *op. cit.*, pág. 87.

⁹⁶⁰ Es importante tener en cuenta la influencia que pudo ejercer el arte flamenco en la búsqueda de estrategias para ‘engañar al ojo’. Según Fernando Marías, el naturalismo emocional de este arte implica un salirse de lo meramente representativo y buscar, en consecuencia, herramientas que permitan crear una ilusión de realidad. MARÍAS (1984), *op. cit.*, pág. 28.

⁹⁶¹ Fue Emilio Orozco con su ensayo “La literatura religiosa y el barroco: en torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos” (1975), el primero en sugerir que la configuración del espacio, el punto de vista del espectador y el sentido de la realidad de la pintura religiosa del Siglo de Oro, encuentra un paralelismo en la estética de los místicos del siglo XVI. Su teoría recae, principalmente, en el peso que tendrá la *composición de lugar* ignaciana como la base teológica en la configuración de un espacio sagrado que participa de los caracteres de lugar corpóreo y tangible. Según Orozco, la obra es creada a

patética de la escena manifiesta un interés por crear un vínculo empático con el fiel que contempla el cuadro. Sea cual fuese la razón por la cual esta contemplación se produzca, lo cierto es que las emociones que desprenden generan un tipo de afectividad ligado al sentimiento místico. Tal cual lo exponían Osuna, Loyola, Granada y Santa Teresa, la unión mística siempre surge de un primer contacto con la humanidad de Cristo, es un acercamiento íntimo en donde los únicos involucrados son Jesús y el fiel. La oscuridad, en este sentido, es el elemento que facilita esa conexión espiritual.⁹⁶² En segundo lugar, los escritores espirituales utilizan constantemente la luz como símbolo de conocimiento divino; Santa Teresa, por ejemplo, en algunas de sus visiones habla de una luz eneguedora que le llena el alma. En ambos cuadros la luz no sólo posibilita la visión del cuerpo muerto, sino que funciona como una revelación de la naturaleza divina. Como ya sugerí, considero que no hay una única fuente de luz externa que ilumina la figura. El propio cuerpo de Cristo, sobre todo en el caso de Velázquez, también emite luminosidad desde la blancura de su piel y el brillo de su aureola.

Siguiendo con la función y significado que tuvieron las imágenes sagradas para los escritores ascético-místicos y posteriormente el uso que les dieron los predicadores, me atrevería a afirmar que más que un intento por hacer creer a los espectadores que estaban ante una escultura, los pintores buscaron que el fiel confundiera representación con presencia.⁹⁶³ Estos Cristos, sumamente divinos y al mismo tiempo profundamente

partir de un vínculo claro y sutil con el medio ambiente y, sobre todo, con el fiel que la contemplaba. En este sentido, el fin de las obras devocionales sobre la Pasión es lograr que el espectador haga parte de la realidad representada, superando la intervención de la imaginación propuesta por Loyola, pero llegando a un mismo fin: la posibilidad de un contacto con la divinidad. OROZCO (1994), *op. cit.*, págs. 67-132.

⁹⁶² Para el autor recién citado, la oscuridad en estos cuadros tiene un significado de lo trascendente. “Es innegable que la emoción religiosa del vacío viene a coincidir con la esencial conquista de la profundidad que en la visión del espacio continuo trae el Barroco; esa *significación* decisiva que para Spengler tenía la sobrevaloración del fondo, la aparición de un ‘horizonte, símbolo magno del espacio cósmico, del espacio sin límites’. Y esa emoción de vacío que aísla las figuras, un espacio inconcreto y sugeridor de lo trascendente, tienen esos fondos neutros, de penumbra, de los lienzos zurbaranescos y del mismo Cristo de Velázquez.” OROZCO, E. “De lo aparente a lo profundo: Contrarreforma, misticismo y barroco.” En *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco. Vol. II*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pág. 351.

⁹⁶³ Es una idea planteada por Xavier Bray en su ensayo “The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700.” Con respecto a las Crucifixiones de Pacheco y Velázquez, afirma lo siguiente: “Like Pacheco earlier and Velázquez later he isolates the Crucifixion from its narrative and so encourages the viewer to believe he is witnessing a ‘real’ event, which makes such paintings so poignant.” No obstante, el autor interpreta la naturaleza presencial de la representación pictórica en relación con el poder que ejercen las esculturas en los fieles. Las tallas serían los contenedores de lo divino y la pintura se subordinaría a este principio. “Sculpture was treading a thin line between the ‘representation’ of a sacred subject and becoming the sacred subject itself, which according to the twenty-fifth session of the Council of Trent in 1563 was to be scrupulously avoided.”

humanos, son una expresión pictórica del fenómeno místico de la presencia divina.⁹⁶⁴

Las habilidades pictóricas no sólo recaían en un engaño al ojo, sino que manifestaban el interés por hacer que el fiel al orar frente a una imagen sintiera la presencia real de Cristo. No en vano, las dimensiones físicas de las composiciones indican el tamaño

Siguiendo con esta línea de interpretación, Felipe Pereda sí observa en el cuadro de Velázquez una intención de que el lienzo contenga la divinidad. “Le Christ, vu de bas en haut et dans un espace dépourvu de profondeur, joue ainsi un impossible équilibre entre la distance qu’exigerait sa projection orthogonale et la proximité du spectateur. Il semble en effet que Velázquez se soit employé à construire une image qui place le spectateur en présence du crucifié. Les lois de la mimésis ne suffisent pas à expliquer la particularité d’un tableau qui porte les conditions de la représentation à une extrémité où l’image ne semble pas être la reproduction d’une réalité absente mais la manifestation d’une présence sacrée. Autrement dit, l’image n’est plus l’imitation d’un fragment de la réalité mais est présentée comme la véritable incarnation de son modèle. Pour reprendre les mots de Louis Marin à propos d’une peinture de Philippe de Champaigne montrant un effet similaire : ‘elle pousserait si loin son intention mimétique [...] que sa dimension réflexive serait en quelque sorte effacée...’ Para Pereda la naturaleza de la composición pictórica se debe entender a partir de un modelo de culto específico. En este caso, propone la ‘teoría de la representación’ del Santo Oficio como uno de los ejemplos más claros de dicho modelo de culto. En este sentido, ya no se estaría hablando de una relación de dependencia con la escultura, sino que el poder de la imagen sagrada se explicaría a partir de la configuración de una espiritualidad particular que acoge toda manifestación artística, posición con la que concuerdo. BRAY (2009), *op. cit.*, pág. 32 y 40. PEREDA (2009), *op. cit.*, pág. 7.

⁹⁶⁴No obstante, autores como Víctor Stoichita ven en la relación pintura-escultura uno de los elementos claves para entender el rol jugado por el espectador en la configuración de un lenguaje pictórico que busca hacer presente la figura de la divinidad. El autor otorga a la escultura un valor fundamental en este proceso, pues según él la escultura es la manifestación artística más trascendental del periodo. “Merece señalarse, tanto en Pacheco como más tarde en Palomino, el hecho de que producir a ilusión está en función de una situación de recepción especial. Luz de la obra manipulada y/o distancia de contemplación obligatoria impuesta al espectador parecen construir las condiciones a priori. Así, Pacheco evoca la fuerte impresión de angustia sentida en la oscuridad de una capilla de la catedral de Sevilla durante un *Descendimiento de la cruz* (Pedro de Campaña, 1549), y Palomino, a su vez, describe el impacto sobre el espectador de la *Crucifixión* de Francisco de Zurbarán (1627), que colgaba de la sacristía del monasterio de San Pablo de dicha ciudad. [...] Es evidente que la ‘ficción’ de Zurbarán reside, en primer lugar, en el dominio del extremo virtuosismo pictórico de una escenificación adecuada a la imagen (iluminación, distancia obligatoria de contemplación). Su *Crucifixión* de San Pablo no llega a provocar una verdadera visión, pero sí a lograr por medios pictóricos el efecto de la escultura. En suma, se trata de la actualización de una poética de indefinición de los límites entre las técnicas de representación. Pero es cabal interrogarse sobre si una poética tal, que tiende a transformar lo bidimensional en tridimensional, no sería ya una etapa intermedia, capaz, en un segundo momento, de producir el efecto de visión de la representación. La respuesta ha de ser afirmativa puesto que existen documentos que atestiguan, precisamente en Sevilla y en los mismo años, que se solía atribuir explícitamente a la escultura la misión de establecer un contacto más directo con el espectador. Las condiciones del contrato de Juan de Martínez Montañez referentes a sus célebre *Cristo de la Clemencia* exigen con claridad que el Crucificado sea representado ‘como mirando a cualquier persona que estuviese orando al pie de Él, como que está el mismo Cristo hablándole y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando.’ No tenemos por qué extrañarnos, entonces, cuando en ciertos textos sagrados de la época damos con testimonios de que, en los ambientes eclesiásticos, la escultura era más apreciada que la pintura y vemos que la comparación entre ambas artes contenía ciertos elementos que procedían de los antiguos *paragoni* mezclados con criterios de orden doctrinal.” SOTICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 68.

En mi opinión, la clave es interpretar las pinturas analizadas no como una etapa intermedia de una visión, sino como una visión real y total. Para esto se debe entender, por una parte, el impacto de la literatura ascético-mística del siglo XVI que ya había calado por completo y, por otro lado, la influencia ejercida por la oratoria sagrada. En este sentido, pienso que la relación entre escultura y pintura es válida como una herramienta de explicación, pero puede llegar a ser limitada. Las obras estudiadas de Velázquez o Zurbarán deben inscribirse en un contexto de recepción devocional configurado y condicionado por la espiritualidad del siglo XVI. En suma, considero que no es por parecerse a una escultura que se configura la presencia divina, sino porque el fiel ve, siente la divinidad y ora a partir de la interiorización de dicha espiritualidad.

normal de una persona y los espacios en donde se ubicaban los lienzos eran propicios para la oración privada.⁹⁶⁵ Estas características formales permitían que el espectador no se acercará a las pinturas como soportes planos de representación, pues se buscaba romper los límites y así lograr un contacto más intenso con la divinidad. Es así como la mirada del fiel es el medio por el cual la figura representada cobra vida.⁹⁶⁶



Fig. 111. JUAN SÁNCHEZ COTÁN, *Crucifixión*, ca. 1603-1605.

⁹⁶⁵ Para un estudio que rescata la configuración de espacios como elementos centrales dentro de la transmisión del mensaje devocional de la imagen sagrada, véase: TOVAR, V. “El espacio como instrumento de la devoción colectiva: el escenario de la imagen, una muestra de arquitectura presentativa.” En *El arte del Barroco*, I. Madrid: Gustavo Gili, 1990, págs. 77-109.

⁹⁶⁶ Con respecto a la relación que se puede dar entre la pintura y la escultura, Carducho afirma que el ‘engaño al ojo’ es una cualidad de la técnica pictórica y que por medio de esta herramienta se puede lograr que una figura representada mire para diversos lados. Esta apreciación es importante por dos razones: en primer lugar, enfatiza la importancia del espectador en tanto es parte activa de la representación, es una referencia al rompimiento de límites; y en segundo término, sugiere que las representaciones pictóricas desbordan la imitación escultórica y dan más vida al personaje representado. “... y la razón, discurriendo y meditando lo que sobre una superficie, que no tiene grueso, ha de formar cuerpos, fondos, altos, lejos, cercas y todas las cosas que vemos que obra la misma Naturaleza, y algunas de ellas que no las ha alcanzado, como son ciertas apariencias admirables que nos enseña, mediante las luces y sombras, que llamé, Tropelías de la Perspectiva, y no es la menor la que hace, aventajándose en esto no solo a la Escultura, sino a la misma Naturaleza: cuando pinta un retrato, y otra cualquiera figura, que esté mirando al que le mira, verás que parece siempre está mirando a todos, y a cualquiera de por sí; de suerte, que si uno se pone a mirarla sobre la mano izquierda, dirá con verdad, que le está mirando; y lo mismo dirá, y con la misma verdad, el que se pusiere a mirarla a la mano derecha; y lo mismo el que estuviere en alto, y el que estuviere en bajo; de suerte, que a todos cuantos estuvieren mirando, parecerá que mira; lo cual no hace la Escultura, ni aun el mismo natural lo hace.” CARDUCHO (1979), *op. cit.*, pág. 315.

Entender ambas pinturas como imágenes sagradas que buscan contener más que representar la divinidad, encuentra su asidero en otras manifestaciones artísticas y culturales. Como ya expliqué, las prácticas relacionadas con el uso de imágenes durante la predicación respondieron a esta misma necesidad por convertir el objeto material en un ente de poder y adoración. Lo mismo ocurrió con las esculturas dentro del contexto de las procesiones. Los fieles que participaban de estos eventos entablaban un vínculo con la imagen sagrada basado en la creencia de que ésta era la propia divinidad. Las diversas respuestas que nacieron de estas prácticas populares, se pueden extrapolar a la recepción y producción que la ‘alta cultura’ tuvo del arte. Esto explica, desde el marco de la recepción, porque Velázquez y Zurbarán al pintar sus Cristos crean composiciones pictóricas que se adaptan perfectamente a la manera cómo los fieles de todos los niveles culturales percibían las imágenes sagradas. Además, habría que recordar los numerosos sermones sobre desagravios a la imagen violentada que se predicaron dentro del marco de la corte, en donde se justificaba teológicamente el poder milagroso y sobrenatural de dichas imágenes. Para ejemplificar lo anterior, vale la pena recordar las ya citadas exigencias que el archidiácono de Carmona, Mateo Vásquez de Leca, hizo a Montañés en 1603 para que realizará la famosa talla del *Cristo de la Clemencia* en el monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas:

el dho Xpo cricificado a de estar bibo antes de aver espirado con la cabeça inclinada sobre el lado derecho mirando a qualquiera Persona que estuviere orando a El pie del, como que le está el mismo Xpo Hablandole, y como quexándose de aquello qye padece es por el que está orando. y assi a de tener los ojos y Rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos.⁹⁶⁷

Sus palabras son un vivo ejemplo de cómo las imágenes cobran vida dentro de un sistema cultural que acepta este tipo de recepción y concepción de la imagen religiosa.

En la obra de Zurbarán, sin embargo, hay un pequeño detalle que otorga otro nivel de significado a la pintura: el papel con su firma que cuelga de la parte inferior de la cruz. Esta técnica fue utilizada en otras obras que ya he citado y en todos los casos el cartel se inserta en la realidad representada como parte integral. (**figs. 48 y 90**). Este aspecto, en principio, estaría negando la intención de Zurbarán por depurar cualquier rasgo de ficcionalidad. Con respecto a la representación de la *Verónica*, Víctro Stoichita afirma

⁹⁶⁷ Fragmento del contrato, citado por: BRAY (2009), *op. cit.*, pág. 25.

que con el uso de los carteles, el extremeño va más allá de significar la ‘representación de una representación’.⁹⁶⁸ El juego que hace entre realidad y ficción en el contexto de la pintura sagrada, se explica cuando se tiene en cuenta que es un artista que se ubica, siguiendo la categorización hecha por Hans Belting, en el límite de la ‘era de la imagen’ y la ‘era del arte’. En este sentido, las obras religiosas de Zurbarán se deben interpretar a partir de la doble función que cumple la técnica del ‘engaño al ojo’:

Por un lado y como se ha demostrado, la serie de ‘trompe l’oeils’ es consecuencia de una profunda reflexión sobre el impacto de las imágenes sagradas y sobre la relación entre imagen y Sacramentos. La ‘maestría’ del pintor – su arte – se pone aquí al serfívio de la fe. Francisco Pacheco lo había dicho expresamente: por medio de la manipulación del arte (mejor luz de arte) se puede y se debe renovar y restaurar la creencia. Con ello, el método del ‘trompe l’oeil’ consigue un doble objetivo: uno, profano y otro, sacro. Así, logra poner de relieve la personalidad del artista (lo que la Santa Faz de 1658 propicia claramente), y renueva la fe.⁹⁶⁹

Son palabras que iluminan la comprensión del *Cristo crucificado*, ya que sugieren que en el caso de esta obra también se da esa doble significación de la técnica pictórica. En otras palabras, al ubicar un pequeño cartel con la firma del autor, Zurbarán no está suprimiendo el carácter sagrado de la imagen como presencia real, sino que está añadiendo un nuevo valor al conjunto: el arte de la pintura es un medio que enriquece la sacralidad del objeto.

Esta apuesta por el arte en relación con el culto del objeto sagrado, se proyecta desde la reflexión de una gran personalidad artística y espiritual que se configura a partir de la profunda convicción de que la pintura sagrada es un medio de conocimiento divino. Bajo este mismo esquema de interpretación, se puede analizar la obra *San Lucas como pintor ante Cristo en la cruz* compuesta en 1650 y en la cual Cristo parece que habla con un segundo personaje, San Lucas, que lo contempla con gran devoción. **(fig. 112)**. Dos características del cuadro invitan a indagar en el significado detrás de la composición. En primer lugar, la indeterminación del suelo sobre el cual se erigen ambas figuras impide saber con certeza si están en el mismo espacio. Zurbarán deja abierta la posibilidad de que San Lucas esté contemplando la escena histórica de la Crucifixión (esto es factible pues en el fondo se representan difusamente unas

⁹⁶⁸ STOICHITA (1991), *op. cit.*, págs. 80-83.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, págs. 82-83.

montañas), que se trate de una visión del Santo o que esté ante una pintura que acaba de realizar.⁹⁷⁰ En segundo término, es muy probable que la figura del pintor se trate de un retrato alegórico del propio Zurbarán y, en este caso, la opción de que se encuentre en frente de su propia creación cobra mayor sentido. A mi parecer, la ambigüedad del lienzo responde a la idea por eliminar las barreras entre representación pictórica, visión y presencia real, ya que por medio de una alegoría de la pintura y la oración, en donde la figura del pintor es enaltecida, se está sugiriendo que este arte es capaz de unir profundamente al fiel con la divinidad dentro del marco de la oración. Algo similar ocurre con el *Cristo crucificado con donante* compuesta en 1640. (fig. 113). Si bien en esta obra no hay un contacto directo entre ambos personajes, ya que el donante dirige su mirada al espectador, la indeterminación del suelo y el fondo negro tienen unas implicaciones similares a las ya señaladas.



Fig. 112. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *San Lucas como pintor ante Cristo en la Cruz*, 1650.

⁹⁷⁰ STOICHITA (1996), *op. cit.*, pág. 70.



Fig. 113. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado con donante*, 1640.

A modo de conclusión, me gustaría rescatar una iconografía en la que se condensa todo lo que he venido exponiendo: el abrazo místico. De entre las obras que se realizaron sobre esta iconografía, analizaré el *Cristo abrazando a San Bernardo* de Francisco Ribalta (1626) no sólo por ser una de las mejores versiones, sino porque inserta una serie de elementos claves para el desarrollo de la tesis.⁹⁷¹ (fig. 114). Se piensa que la obra estaba ubicada en el monasterio cartujano de Porta Coeli en la provincia de Valencia y su fecha demuestra que se realizó en una etapa madura del artista, en donde ya había encontrado un estilo propio.⁹⁷² Se podría empezar por señalar de qué manera Ribalta logra poner de manifiesto que el arte religioso del siglo XVII supo trasladar a un lenguaje pictórico la espiritualidad de la literatura ascético-mística del siglo pasado. El

⁹⁷¹ Vale recordar que ya había hecho referencia a otras dos obras de gran factura que tratan el abrazo místico entre San Francisco y Cristo. Una realizada por el propio Ribalta y otra de Murillo. (figs. 25 y 26).

⁹⁷² KOWAL (1985), *op. cit.*, págs. 89-90.

pintor valenciano representa con gran maestría el momento culmen del fenómeno místico: cuando se pasa de una visión a un contacto físico con la divinidad.⁹⁷³ El rostro de San Bernardo se configura a partir de una expresión de suprema dicha que transmite la noción de amor conceptualizada por los escritores místicos. Cristo, por su parte, se desprende de la cruz para recibir en sus brazos al personaje que sabe es coopadeciente de su sufrimiento y de su gloria. Estamos como espectadores ante la expresión máxima de la mística afectiva.⁹⁷⁴



Fig. 114. FRANCISCO RIBALTA, *Cristo abrazando a San Bernardo*, ca. 1626.

⁹⁷³ Para profundizar en el análisis de esta obra a la luz de su relación con la literatura mística: STOICHITA (1996), *op. cit.*, págs. 139-149.

⁹⁷⁴ Melquíades Andrés Martín afirma que en la teología mística no es necesario que el conocimiento preceda al afecto, no es preciso conocer previamente a amar. Por medio de la siguiente cita de los *Triunfos del amor de Dios* de fray Juan de los Ángeles: “Ya no se ama lo que se entiende, sino que se entiende lo que se ama; la potencia intelectual conoce y aprende del afecto que la precede”, afirma que la mística se fundamenta en un lenguaje afectivo y no de conocimiento. Es, sin duda, lo que aprendieron los pintores españoles del siglo XVII, ya que sus pinturas encuentran ese mismo lenguaje, no hay elementos que distraigan la esencia afectiva del momento. ANDRÉS MARTÍN, (1976) *op. cit.*, pág. 289.

El estado extático del Santo no sólo se confirma en la expresión de su rostro, sino que su distensión física invita a pensar que está completamente entregado a Cristo y que se ha desvinculado de su realidad. Sin embargo, y a pesar de la indeterminación de un contexto espacial que también apunta a configurar el ambiente del contacto místico, Ribalta decide introducir dos personajes más en la escena. A cada lado de la cruz, surgen desde la oscuridad los rostros de unas figuras muy jóvenes que participan del momento. El personaje del lado izquierdo contempla y ora ante el abrazo y está compungido por lo que ven sus ojos. Debido a su posición elevada y la idealización de su rostro, pienso que se trata de un ser seráfico. Así mismo, la figura del lado derecho observa directamente al espectador, por lo que considero representa el ‘alma cristiana’. La función de ambos personajes, tal cual ocurre en el cuadro analizado de Velázquez, *Cristo contemplado por el alma cristiana tras la flagelación*, es llamar la atención del fiel-espectador e invitarlo a que se involucre en la escena. La función que cumplen como testigos respondería al hecho de que no se trata de una experiencia interior del Santo, sino, más bien, de la manifestación de un milagro vivido espiritual y sensorialmente.⁹⁷⁵ De esta forma, Ribalta logra plasmar con un lenguaje pictórico ese instante inefable para muchos místicos en el cual logran unirse a la divinidad por medio de la humanidad de Cristo. Ahora bien, ¿qué papel juega la imagen sagrada dentro de este proceso de experiencia mística?

⁹⁷⁵ Stoichita rescata la mirada de Cristo y los ojos cerrados de San Bernardo como otro elemento más que refuerza la idea de estar ante una presencia física de Cristo. Estos dos aspectos permiten pensar que la ambigüedad de la representación, el no saber con certeza si estamos ante una visión o ante una imagen, se resuelve al adentrarse un poco más en los detalles de la composición. “Recordemos que el *trompe-l’oeil* con el cual se daba al cuerpo del Crucificado un grado acentuado de realidad era un método explotado ya entre los artistas españoles en otras obras que, por su carácter ilusionistas, debían establecer una comunicación directa, cuasi física, con el espectador. La ambigüedad del cuadro de Ribalta es, probablemente, deliberada. [...] La luz que envuelve a ambas figuras en un mismo halo tiende, no obstante, a atenuar estos contrastes, unificando el modelado de los cuerpos y subrayando su pertenencia a un mismo nivel de realidad. [...] El tema del transporte extático alcanza aquí su punto culminante. La noción misma de visión queda superada, puesto que el cuadro, al destacar el contacto corporal entre ambos personajes, abandona el diálogo de las miradas o, por decirlo con más precisión, lo invierte. Es Cristo quien mira a Bernardo, y no Bernardo quien contempla a Cristo. Detalle de tanta importancia que tiene justificación: si Bernardo cierra los ojos, es para mejor gozar del sagrado abrazo; ser mirado por la divinidad es una señal de favor supremo. Buscaríamos en vano el motivo de los ojos cerrado en similares representaciones sobre el mismo tema. Este motivo es, al parecer, una invención personal de Ribalta, ya que lo repite de una obra muy próxima a ésta: su *Cristo en la cruz abrazando a San Francisco* del museo de Valencia. [...] Pero ¿se trata en verdad tan sólo de una experiencia interiorizada? ¿Ocurre esta escena únicamente en un plano imaginario, o es una realidad *in spiritu et in carne*? La focalización directa, casi cruel, elegida por Ribalta parece inclinar la balanza hacia esta segunda solución.” STOICHITA (1996), *op. cit.*, págs. 147-149.

Para responder esta pregunta habría que anotar las implicaciones teológicas de la obra. Si se analiza a la luz de la interpretación que realicé acerca de la literatura espiritual y la oratoria sagrada con respecto a la teología de la imagen, se puede observar que existe una correspondencia explícita. Las figuras de los santos abrazando a Jesús son un llamado al fiel-espectador para que perciba a Cristo, a pesar de su divinidad, como un ser próximo. Esta teología de la cercanía divina, lograda gracias a un fuerte cristocentrismo, es la que hace que la pintura devocional adquiera un valor de presencialidad, ya que, en una cultura extremadamente visual como la de la época, las imágenes sagradas son el vínculo más cercano que puede tener el fiel con la divinidad y la puerta de entrada a un contacto espiritual profundo. En este sentido, esta obra no sólo es novedosa en la representación de un momento de unión mística, sino que también reflexiona sobre la posibilidad de que la presencia verdadera de Jesús se manifieste por medio de una imagen sagrada. Es válido pensar, entonces, que la opción de que el personaje esté ante una escultura o una pintura en el momento del contacto místico tiene mayor fundamento.

Cualquier experiencia mística en la que esté involucrada la figura de Cristo crucificado implica, necesariamente, un anacronismo. En la obra de Ribalta, y para que exista mayor verosimilitud en la escena representada, este hecho se resuelve al anular el límite de los espacios y ubicar a los personajes en un contexto vacío e indeterminado. El realismo y detalle de la pintura no responde a la búsqueda de soluciones para representar una visión mística, sino que pretende homogenizar la composición permitiendo al Santo entrar en un contacto directo y físico con Jesús. De cierto modo, es lo mismo que ocurre con los Cristos crucificados de Velázquez y Zurbarán. Si bien en estos casos no se puede hablar de la representación de un fenómeno místico, la intención de los pintores, en esencia, es muy similar: lograr que por medio de la oración y la contemplación de la humanidad de Cristo el fiel aspire a tener un contacto directo con la divinidad. Es, en suma, una propiedad de la pintura devocional española sobre la Pasión que nace de la espiritualidad ascético-mística configurada por escritores como san Ignacio de Loyola, fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús.

CONCLUSIONES

Al haber llegado al término de este trabajo, es conveniente realizar una evaluación de los resultados que se han logrado y de los aspectos que merecen ser continuados en futuras investigaciones. También es importante determinar, teniendo en cuenta los objetivos propuestos, en qué medida esta investigación ha aportado al desarrollo del conocimiento del arte español en el siglo XVII.

Desde su concepción como proyecto de investigación, este trabajo comenzó con un objetivo muy claro: estudiar la relación entre manifestaciones visuales y literarias dentro del contexto de producción y recepción artística del periodo postridentino español. En este sentido, siempre intenté entender la obra de arte, fuera un libro o una pintura, como parte orgánica de un todo y, por ende, su correcta comprensión se basó en un estudio interdisciplinar que diera mayor cabida al dinamismo de los entes culturales. Si bien hubo una marcada tendencia a delinear un proceso de interacción unidireccional - la influencia de fuentes literarias en la pintura -, esto no implicó en ningún momento la inexistencia de una convicción en que la relación es mutua. Así como demostré que la pintura devocional española sobre la Pasión bebe de diversas fuentes literarias, considero que asimismo resulta indudable comprender la producción literaria como una manifestación condicionada por fuentes visuales. No obstante, este es un aspecto que merece un estudio más profundo y en donde el eje del análisis debe recaer en los factores que configuran la naturaleza de dicha influencia. Sería interesante, por ejemplo, ahondar en el conocimiento de las imágenes específicas que tenían los escritores espirituales al momento de redactar sus textos y mirar cómo éstas intervenían en la descripción de escenas pasionales escritas para la meditación.

Más allá de lo anterior, creo que durante todo el trabajo, fase de investigación y periodo de escritura, nunca abandoné el faro que establecí serviría como guía. Teniendo en cuenta esto, puedo establecer con precisión una serie de conclusiones con respecto al desarrollo del objetivo eje. En primer lugar, espero haber dejado claro que a pesar de que las tres fuentes literarias escogidas se relacionan con la producción artística de forma diversa, comparten un principio de interacción activa. En el caso de la literatura espiritual, centré la atención en observar la manera cómo los autores ascéticos y

místicos utilizaron las imágenes sagradas dentro del proceso de meditación y oración. Por ser los más evidentes, los casos de san Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús resultaron sintomáticos a la hora de estudiar este aspecto. Ambos religiosos fueron expresos en plantear que los estímulos visuales jugaban un papel esencial en la teología mística, y en inculcar a todos los fieles la práctica conjunta entre oración mental y contemplación de la imagen física. Con respecto a la oratoria sagrada, demostré por medio de las retóricas e instrucciones que los predicadores hicieron un uso práctico de las imágenes sagradas, pues eran elementos centrales para lograr la persuasión del público. Por último, es evidente señalar que en el caso de la literatura artística se dio una interacción activa con la fuentes visuales. En el caso de Francisco Pacheco me interesó hacer hincapié en cómo pinturas específicas sirven de complemento para comprender nociones como el ‘decoro moral’.

En segundo lugar, expuse cómo la relación se debe estudiar a partir de la concordancia en términos de fondo y forma. Sabiendo el peso que tuvo el sentido de la vista como principal medio para la transmisión de mensajes dentro del contexto católico, pude confirmar que la cultura visual de los artistas no sólo se basaba en el estudio de grabados, esculturas o pinturas, sino que tenían conocimiento de una literatura propicia para desarrollar programas iconográficos y un estilo con el cual tratar dichos temas. Los tratados de oración y meditación fueron libros muy favorables para los pintores, ya que sus autores siguieron un principio de descripción visual que heredaron de la literatura espiritual medieval y que san Ignacio de Loyola se encargó de sistematizar. El tratamiento de las escenas pasionales se basó en una concienzuda exposición detallista de la situación y, sobre todo, del aspecto físico y emocional de Cristo. De esta forma, uno de los ejes de las meditaciones sobre la Pasión fue ahondar en el estado anímico del personaje y generar sentimientos de compasión a partir de su patetismo. Los pintores del siglo XVII fueron grandes intérpretes de este método de persuasión y lograron traducir a un lenguaje pictórico la contundencia de dicha literatura. Sin embargo, el analfabetismo y la imposibilidad por adquirir libros fueron factores que evidencian que no todos los artistas tenían la posibilidad de acercarse directamente a la literatura espiritual. Considero que esta traba era suplida por la oratoria sagrada, pues fue una manifestación literaria de carácter social y masivo que permitió a la gran mayoría de fieles, incluyendo pintores, aproximarse a la Pasión de Cristo desde una perspectiva

similar. En este sentido, los predicadores se encargaron de difundir ese sentir espiritual basado en un cristocentrismo patético y altamente emotivo.

A pesar de que la relación en términos de contenido y forma es notoria, en el último apartado del capítulo cuarto quise demostrar que algunos pintores no se limitaron a plasmar pictóricamente las palabras de los escritores, sino que profundizaron en su significado y lograron configurar un lenguaje original que en ciertos aspectos se distanció de lo establecido por las fuentes literarias. Considero que los ejemplos iconográficos expuestos en dicho apartado, confirman la idea de que pintores como Pacheco, Zurbarán, Cano, Velázquez, entre otros, prefirieron huir del detallismo descriptivo de los sufrimientos físicos y enfocar toda la atención en el aspecto emocional. Es precisamente en este punto donde el estudio de la literatura artística ofrece claves para comprender este aspecto, pues se evidencia de qué forma el peso de categorías como el 'decoro moral' - la concordancia entre el tema tratado y la dignidad del personaje - ejercieron gran peso dentro de la configuración del lenguaje pictórico. Lo anterior no implica la inexistencia de pinturas que mantuvieran el gusto por tratar las escenas pasionales de manera violenta, exponiendo la tortura física y dando protagonismo a elementos como las heridas abiertas, los cardenales o la abundancia de sangre. Pero lo cierto es que en términos generales, se confirma un distanciamiento de la pintura con respecto al estilo crudo de la literatura ascético-mística y oratoria sagrada.

En tercer y último lugar, me detuve en demostrar que aquello que los pintores recogieron cabalmente de las fuentes literarias fue la configuración teológica de la imagen sagrada. Este aspecto había sido muy poco estudiado por los especialistas y pienso, por ende, que es uno de los mayores aportes del presente trabajo. En el primer apartado del capítulo tercero pretendí mostrar que en la teología ascético-mística expuesta por autores como Osuna, Loyola, Granada y Santa Teresa, existió una intención por justificar la imagen sagrada y dotarla de cualidades determinantes dentro del sistema de oración. En este sentido, señalé que la nueva figura del orante creada por dichos autores estuvo condicionada por la relación que se esperaba el fiel entablara con la imagen sagrada. La necesidad por probar la importancia y trascendencia de la imagen como parte integral del proceso de conocimiento divino, fue un principio que siguieron los predicadores y los tratadistas de imágenes y pinturas, extendiendo esta fundamentación teórica a la producción artística. La pintura devocional, entonces,

adquirió unas significaciones de nivel teológico que se vieron expresadas tanto en su producción como en su recepción. A partir de este análisis de las fuentes literarias y de observar cómo se reflejaron estos valores en la pintura devocional sobre la Pasión en el siglo XVII, llegué a la conclusión de que la imagen sagrada se revistió de un poder sobrenatural que permitió al fiel contemplar la representación de Cristo como si se tratase de una presencia real de la divinidad, dotando a la imagen de un valor comparable al de la Eucaristía.

Teniendo en cuenta estos tres aspectos que acabo de desarrollar a forma de conclusión con respecto al objetivo principal del trabajo, encuentro acertado confirmar la primera hipótesis planteada: fuentes literarias que en principio no tienen porque afectar la elaboración visual de la época, determinan, condicionan y explican la producción de imágenes religiosas.

La afirmación de que la imagen devocional sobre Cristo sea contemplada como una presencia real de la divinidad, y las implicaciones que dicha cuestión tuvo dentro de la configuración del papel jugado por el espectador como parte activa de la producción artística, correspondió al objetivo por determinar la respuesta del fiel frente a imágenes sobre la Pasión y cómo esta respuesta condicionó la producción visual y textual del tema. A lo largo del trabajo siempre busqué focalizar la atención en el espectador y mostrar cómo su estudio es un elemento fundamental para comprender la naturaleza de las imágenes sagradas. Para trabajar este aspecto seguí la teoría de la recepción esbozada por David Freedberg en *El poder de las imágenes*.⁹⁷⁶ Su marco teórico me facilitó el acercarme al objeto de estudio desde los posibles efectos que las imágenes devocionales sobre la Pasión producían en los espectadores. Comprobé que la literatura espiritual y la oratoria sagrada son fuentes que evidencian algunas de estas respuestas, y enseñan sobre el uso y función de la imagen sagrada en dos espacios distintos, privado y público. Al observar que la respuesta del fiel no variaba mucho en relación con el contexto en el que se inscribía la imagen sagrada de Cristo, pude confirmar que la pintura devocional sobre la Pasión en la época estudiada se fundamentó sobre un principio de presencialidad.

⁹⁷⁶ FREEDBERG (2009), *op. cit.*

El análisis e interpretación de las obras pictóricas bajo la luz de esta teoría de la recepción, me permitió sustentar algunas de las características principales de la pintura devocional del siglo XVII. Aspectos como la indeterminación del espacio, la vinculación del espectador a la realidad representada, la búsqueda por una tridimensionalidad, la necesidad por crear una empatía emocional, entre otras, son propiedades que se entienden y justifican desde el valor cultural que adquirieron las imágenes sagradas. En este sentido, y contradiciendo a Hans Belting cuando sostiene que con el principio de la modernidad las imágenes pierden su carácter de culto para convertirse en productos netamente artísticos,⁹⁷⁷ me atrevo a afirmar que algunas imágenes devocionales sobre la Pasión, sobre todo las pinturas que representan a Cristo muerto en la cruz, se acercaron a la función cultural que en Bizancio tuvieron los íconos, en tanto objetos sagrados que tienen la capacidad de hacer real la presencia de la divinidad.⁹⁷⁸ De esta forma, se puede comprobar la segunda hipótesis del trabajo: el análisis de la recepción de la imagen religiosa, la forma en la que el fiel responde a ésta, es una herramienta válida que ofrece alternativas de estudio fructíferas para comprender de manera más completa la religiosidad española del siglo XVII y, en particular, su arte.

Con respecto a este último punto, habría que señalar que por la naturaleza del trabajo no fue posible comprobar esta hipótesis en imágenes ajenas a la Pasión de Cristo y que, por consiguiente, sería arriesgado afirmar que lo anterior ocurre en todo el arte del siglo XVII. Al demarcar los límites temáticos en estas iconografías, no quise salirme de su análisis para no desmesurar el marco argumentativo. Sin embargo, valga decir que queda una puerta abierta para desarrollar futuras investigaciones. Sería interesante realizar un ejercicio interdisciplinario similar con representaciones devocionales de la Virgen y santos. Las pinturas de San Francisco realizadas por Zurbarán, por ejemplo, son un caso digno a tener en cuenta. Así mismo, y saliéndome completamente del contexto religioso, habría que observar la posibilidad de extender la hipótesis de la presencia real a otros géneros pictóricos. Creo que se podría realizar un estudio basado en los retratos, particularmente en los reales, para comprobar en qué medida lo planteado aquí se puede extender a otros terrenos. **(fig. 115)**. Esta pintura de Juan Bautista Maíno resulta ser una excelente entrada al tema. En el cuadro se puede

⁹⁷⁷ BELTING (2009), *op. cit.*

⁹⁷⁸ Felipe Pereda al referirse al arte religioso español de finales del siglo XV afirma que se da una ‘bizantinización’ de la imagen. Considero que su apreciación y argumentación se puede extender a la pintura devocional del siglo XVII. PEREDA (2007), *op. cit.*, pág. 116.

observar cómo los vencidos se arrodillan ante un retrato de Felipe IV, sugiriendo que la imagen del monarca tiene el poder de generar los mismos efectos que la presencia real del Rey. Guardando las diferencias, se observa que se da un proceso de respuesta similar al de la predicación cuando el cura descubre la imagen de Jesús.⁹⁷⁹ Por lo tanto, es un tema abierto y que pienso todavía no se ha estudiado lo suficiente.



Fig. 115. JUAN BAUTISTA MAÍNO, *La recuperación de la Ciudad de Bahía*, ca. 1634-1635.

Otro objetivo que convertí en elemento transversal del trabajo, fue la consideración de la cristología como un fenómeno que determinó la espiritualidad de la época. En el capítulo segundo señalé algunas de las características que creo son fundamentales para entender este aspecto de la religiosidad, y propuse la cristología como marco necesario

⁹⁷⁹ Diez años antes de que Maíno realizara esta pintura, Lope de Vega inmortalizó la misma escena en su obra *El Brasil restituido*. Estas son las palabras del personaje don Fadrique de Toledo cuando enseña el retrato de Felipe IV: “Magno Felipe, esta gente / pide perdón de sus yerros; ¿quiere Vuestra Magestad / que esta vez los perdonemos? / Parece que dijo que sí [...]”. La enorme similitud con las palabras de los predicadores al momento de sacar una imagen de Cristo resulta muy significativa. DE VEGA, L. “El Brasil restituido”, en *Biblioteca de Autores Españoles. Obras de Lope de Vega. TOMO XXVIII. Crónicas y Leyendas dramáticas de España y Comedias Novelescas*. Madrid: 1970.

para comprender la relación entre fuentes literarias y pintura devocional. En términos generales, llegué a la conclusión de que la espiritualidad española durante el siglo XVI se caracterizó por un amalgama de expresiones piadosas que convivieron no pacíficamente. Esta situación definió la complejidad religiosa que condicionó la espiritualidad y producción artística del siglo XVII. Más allá de las discrepancias entre algunos entes tanto de la sociedad laica como eclesial, el aspecto que configuró una espiritualidad común fue un marcado cristocentrismo, pasiocentrismo si se quiere, que bebió de tradiciones medievales, pero que se adaptó a las necesidades del momento, configurando una religiosidad nueva y de gran vigor.

A pesar de que un gran número de manifestaciones artísticas y religiosas - las procesiones penitenciales de Semana Santa por ejemplo - se identificaron con una piedad de carácter medieval en la cual la figura de la humanidad sufriente de Cristo adquiría todo el protagonismo, puedo afirmar que la pintura devocional sobre la Pasión se distanció, en cierta medida, de la religiosidad medieval. Esto se observa en el peso otorgado a la naturaleza divina de Cristo. No hay duda de que en términos estilísticos la literatura espiritual y la predicación sobre la Pasión sí reflejan un continuismo con la estética medieval gustosa en mostrar el sufrimiento físico. Sin embargo, al trasladar la atención a la pintura, se observa cómo en algunas obras estudiadas los artistas buscaron representar una figura de Jesús en la que convivieran sus dos naturalezas y se guardara el 'decoro' que correspondía a la divinidad.

Es menester anotar, entonces, que la tercera hipótesis se debe replantear o matizar algunos de sus términos: la Pasión de Cristo en el arte español del siglo XVII responde a una continuidad estilística que nace durante el siglo XIV y se consolida a finales del siglo XVI. Si bien no se puede negar la influencia que ejerció la espiritualidad medieval y algunas de sus manifestaciones artísticas en la pintura española del siglo XVII, lo cierto es que después del análisis interdisciplinar de las fuentes, se observa que existe un tratamiento original de la Pasión que da pie a que se produzcan obras pictóricas que se distancian enormemente del gusto estético medieval. Basta comparar los Cristo crucificados de Grünewald y Velázquez para notar que no existe dicha continuidad. No obstante, es importante dejar claro que se trata principalmente de una cuestión estilística que responde a factores muy diversos: la influencia del Renacimiento italiano en la península ibérica o el control de la imagen sagrada surgido a partir del Concilio de

Trento y expresado en los tratados de Molanus, Paleotti, Prades, Pacheco, entre otros. Como apunté repetidas veces a lo largo del trabajo, sí existe en los siglos XVI y XVII una continuidad con respecto a la espiritualidad medieval que atañe a la pintura devocional. Este hecho se puede comprobar, básicamente, en la manera cómo los fieles se aproximan a las imágenes sagradas. En suma, la hipótesis no es viable en tanto se refiere a la continuidad estilística, pero sí lo es cuando se propone en conceptos de función y uso de la imagen sagrada.

Cabe señalar que con respecto a la escultura, esta hipótesis se tiñe de nuevas lecturas, ya que en términos estilísticos sí se podría hablar de cierta continuidad medieval. Muchas tallas del siglo XVII mantuvieron ese deseo por enseñar crudamente los dolores físicos de Cristo y dieron mayor importancia a su naturaleza humana. Es un tema que toqué escuetamente en algunos apartes, pero en el cual no profundice por cuestiones de espacio. A pesar de que los especialistas han trabajado en este aspecto, creo que todavía se puede ahondar más en su estudio, sobre todo en buscar razones que expliquen las discrepancias de los lenguajes pictóricos y escultóricos durante la época.

Continuando con la evaluación de los objetivos trazados y las hipótesis planteadas, quisiera detenerme en la importancia que le otorgué a la identificación del ‘marco institucional’ que se creó para fijar las prácticas y sentir religioso en la España del siglo XVII. Este análisis giró alrededor del Concilio de Trento y de cómo sus mandatos se aplicaron en la península ibérica. En el primer capítulo de la tesis busqué configurar dicho marco a partir de cinco mecanismos de disciplinamiento social en relación con la producción y recepción de imágenes sagradas. Los mecanismos estudiados fueron: construcción de una estructura jerárquica; la predicación en el ámbito de las misiones; concilios provincial y sínodos diocesanos; visitas pastorales; y la Inquisición. Al analizar el modo cómo los sistemas de control tridentinos funcionaron en España e interpretar las fuentes literarias y visuales a la luz de este marco, creo que es válido afirmar que con respecto al uso y función de la imagen sagrada, la España postridentina no se atañó completamente al Concilio de Trento. Lo anterior se puede confirmar al desvelar que la función de la imagen religiosa se entiende mejor a partir de manifestaciones de carácter local, como lo son la literatura ascético-mística y la predicación. Se puede concluir, entonces, que la vigilancia e intervención en las obras de arte a partir del marco de control creado por Trento no explica la configuración de la

pintura devocional del siglo XVII, sobre todo, su recepción. Si se ignora la realidad de la religiosidad local, no se entiende que los espectadores contemplaran las imágenes sagradas como contenedores de la divinidad y, más aún, la existencia de unas fuentes de autoridad y bases doctrinales - literatura espiritual, predicaciones misionales, literatura artística, Inquisición, entre otras – que configuraron una ‘teología de la imagen’ que justificaba esta práctica.⁹⁸⁰

Lo cierto es que en el caso español del siglo XVII, el ‘poder de la imagen’ del que tanto habla Freedberg se debe interpretar desde dos perspectivas. Por un lado, no hay duda que la propagación de una cultura de lo visual respaldada por la política de la Iglesia Católica y decretada en Trento generó una enorme producción de imágenes sagradas. Por otro lado, el control que acompañó esa difusión de la cultura visual no aminoró el arraigado sentir religioso del pueblo con respecto a las imágenes religiosas y que contrariaba uno de los principios fundamentales del decreto tridentino: las imágenes se deben adorar no por lo que son, sino por lo que representan. Los fenómenos sobrenaturales presentes en las imágenes sagradas, casos que la ortodoxia a lo largo de la historia validó bajo la justificación del milagro, siguieron estando presentes en todas las capas de la sociedad y defendidos por los diversos entes de autoridad. Basta con recordar el Auto de fe que se celebró en Madrid en 1632. El hecho más importante del evento fue el castigo a las injurias efectuadas contra una talla de Cristo que adquirió poderes sobrenaturales. En este sentido, es acertado confirmar la cuarta y última hipótesis del trabajo: el arte religioso español del siglo XVII no se debe explicar solamente como consecuencia del pensamiento contrarreformista, puesto que muchas de sus manifestaciones y prácticas contradicen los postulados tridentinos.

Por último, y después de trazar los resultados del trabajo, quisiera resaltar la importancia de un método de estudio que, en mi opinión, enriquece el conocimiento no sólo del arte español, sino de la historia de su cultura. Al juzgar por la experiencia de

⁹⁸⁰ Considero necesario remarcar la influencia que tuvo el historiador del arte Felipe Pereda dentro del desarrollo de esta metodología de trabajo. En cierto sentido, gran parte de mi investigación intentó llenar un vacío presente en los estudios del arte religioso del siglo XVII y que Pereda había señalado: “Si actuellement les études sur la peinture religieuse – un genre indiscutablement prédominant dans l’école espagnole – ont progressé grâce à la prolifération de catalogues et d’essais de chercheurs individuels, ce domaine souffre encore d’un manque de mise en contexte approprié. Au sein du panorama historiographique actuel, l’effort devrait passer non seulement par une plus grande attention portée à la reconstruction du contexte social et historique de ces images, mais aussi par une réflexion nécessaire sur les fondements doctrinaux qui les sous-tendent.” PEREDA (2009), *op. cit.*, págs. 9-10.

esta tesis, creo que la investigación de las fuentes basada en un enfoque interdisciplinar de análisis, demuestra que la Historia del arte no se debe limitar a la observación de los artistas y sus obras. Detrás de cada objeto artístico se esconde una enorme red de elementos que le otorgan significado y cabida dentro de un sistema cultural complejo. Las fuentes estudiadas, por ejemplo, me permitieron definir con gran claridad la justificación teológica del uso de imágenes sagradas. Por otro lado, el reparar en estas fuentes literarias implicó reconocer ciertos actores olvidados por la historiografía y cuya aportación al desarrollo del momento artístico fue sustancial. A lo largo del trabajo, quise, precisamente, rescatar el valor del fiel-espectador como parte central de un proceso que concluía en su respuesta frente al objeto artístico. Su estudio me permitió advertir, cómo la configuración de la mirada de una imagen sagrada está íntimamente relacionada con la cultura visual de un contexto espacio-temporal específico. En suma, este trabajo aportó al conocimiento del arte religioso español del siglo XVII, en tanto demostré que la pintura devocional sobre la Pasión se comprende de mejor manera si se examinan las fuentes literarias que condicionaron su producción y, sobre todo, su recepción. Finalmente, considero que el marco teórico y metodología de trabajo es extensible a otros estudios del arte español y, de ahí, la validez de su aplicación.

ANEXO IMÁGENES

1. FRANCISCO RIZI, *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*, 1683, óleo sobre lienzo, 277 x 473 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
2. LUCAS VALDÉS, *Suplicio de Diego Duro*, ca. 1705, fresco, Sevilla: Iglesia Magdalena.
3. ANÓNIMO, *Arma Christi*, ca. 1330-1340, ilustraciones de un libro devocional Alemán, 10.5 x 5.9 cm. (cada hoja), Londres: Victoria and Albert Museum.
4. HANS MEMLING, *Varón de dolores en los brazos de María*, 1475, óleo sobre tabla, 53.3 x 37.9 cm., Granada: Capilla Real de la Catedral.
5. ANÓNIMO, *Cristo crucificado con penitentes en procesión*, siglo XVII, óleo sobre tabla, Puente Genil (Córdoba), Ermita de la Vera Cruz.
6. JUAN DE HERRERA, *Santo Cristo con penitentes de la cofradía*, 1631, iluminación del manuscrito *Regla de la cofradía de la Santísima Vera Cruz situada en el convento del Seráfico Padre San Francisco*. Sevilla, 1631, fol. IV. Sevilla: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (MS 331/224).
7. JUAN DE VALDES LEAL, *Camino al calvario*, 1661, óleo sobre lienzo, 144 x 144 cm., Nueva York: Hispanic Society of America.
8. ANÓNIMO, *Santo Cristo de la Vera-Cruz*, primera mitad del XVI, madera policromada, Sevilla: Cofradía de la Santa Vera Cruz, Altar Mayor de la Capilla del Dulce Nombre de Jesús.
9. ANÓNIMO, *Cristo de la Humildad y la Paciencia*, segunda mitad del siglo XVII, madera policromada, Sevilla: Iglesia de El Salvador.
10. PIETER PAUL RUBENS, *Última cena*, 1631-1632, óleo sobre tabla, 304 x 206 cm., Milán: Pinacoteca di Brera.
11. FRANCISCO RIBALTA, *Institución de la Eucaristía*, 1604, óleo sobre lienzo, 478 x 266 cm., Valencia: Colegio del Patriarca (retablo mayor).
12. PABLO DE CÉSPEDES, *Última Cena*, ca. 1595, óleo sobre tabla, Córdoba: Catedral de Córdoba.
13. JOSÉ DE RIBERA, *Comunión de los Apóstoles*, 1651, óleo sobre lienzo, 400 x 400 cm., Nápoles: Certosa de San Martino.
14. JEAN DE COURBAIS, Tercera Ilustración de la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto, Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1622. Grabado, Sevilla: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.

15. PIETER PAUL RUBENS, *Triunfo de la eucaristía sobre la herejía*, de la serie de 17 modelos para los tapices sobre la Eucaristía, 1625-1626, óleo sobre tabla, 86.5 x 105.5 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado, no expuesto.
16. PEDRO PERRET, *Retrato de Felipe II*, 1619, grabado, 27.5 x 17.9 cm., Portada del libro CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Felipe II, Rey de España*. Madrid: imprenta de Luis Sánchez, 1619. Madrid: Biblioteca Nacional.
17. JUAN DE JUANES, *Salvador eucarístico*, 1545-1550, óleo sobre tabla, 73 x 40 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
18. HIERONYMUS WIERIX, *El Lagar Místico*, ca. 1595, grabado, 14 x 9.2 cm., Colección particular.
19. FRANCISCO RIBALTA (atribuido), *El lagar místico*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 158 x 118 cm., Mercado artístico.
20. DIEGO DE LA CRUZ, *Misa de San Gregorio*, anterior a 1480, óleo y dorado sobre tabla, 168 x 168 cm., Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).
21. JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA, *Misa de San Gregorio*, ca. 1657, óleo sobre lienzo, 191 x 139 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
22. ANTONELLO DA MESSINA, *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1475-1476, técnica mixta sobre tabla, 74 x 51 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
23. ALONSO CANO, *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1646-1652, óleo sobre lienzo, 137 x 100 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
24. FRANCISCO RIBALTA, *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, principios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 113 x 90 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
25. FRANCISCO RIBALTA, *Abrazo místico de San Francisco al Crucificado*, ca. 1620, óleo sobre lienzo, 208 x 167 cm., Valencia: Museo de Bellas Artes.
26. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *San Francisco abrazando al crucificado*, ca. 1688, óleo sobre lienzo, 277 x 181 cm., Sevilla: Museo de Bellas Artes.
27. HYERONIMUS WEIRIX, *Flagellatur Christus*, 1595, grabado, en NADAL, J. *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur*. Ámberes: Antuerpiae Imprenta de Martinus Nutius, 1595, 17.5 x 14.2 cm., Barcelona, Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona.
28. HYERONIMUS WEIRIX, *Emissio Spiritus*, 1595, grabado, en NADAL, J. *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur*. Ámberes: Antuerpiae Imprenta de Martinus Nutius, 1595, 17.5 x 14.2 cm., Barcelona, Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona.
29. ALBRECHT DÜRER, *La Flagelación de Cristo*, De la serie *Pequeña Pasión*, 1511, grabado, 13 x 10 cm., Londres: British Museum of London.

30. ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO, *San Jerónimo*, 1643, óleo sobre lienzo, 104 x 84 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
31. ANÓNIMO, *La malicia del pecado*, 1563, xilografía, en MONZÓN, F. de. *Norte de Ydiotas. [...] A donde se trata de un ejercicio muy espiritual y provechoso*. Lisboa: En la imprenta de Ioannes Blavio de Colonia, 1563, 5.5 x 4.1 cm., Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
32. ANÓNIMO, *De la Pasión de Nuestro Señor*, 1563, xilografía, en MONZÓN, F. de. *Norte de Ydiotas. [...] A donde se trata de un ejercicio muy espiritual y provechoso*. Lisboa: En la imprenta de Ioannes Blavio de Colonia, 1563, 5.5 x 4.1 cm., Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
33. JERÓNIMO DÁVILA, *Cristo en la columna* (también conocido como *Cristo de los lindos ojos*), ca. 1568, óleo sobre tabla, Ávila: Ermita del Monasterio de San José de Ávila.
34. LUIS DE MORALES, *Ecce Homo*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre tabla, 32.8 x 24.5 cm, Colección particular.
35. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cristo crucificado*, 1572-1577, tinta sobre papel, Ávila, Museo del Convento de La Encarnación.
36. ANÓNIMO, *Ad sensus aptat coelestia dona magister, Aridaq eloquij*, 1579, xilografía, en VALADÉS, D. de. *Rhetorica Christiana, Perusiae: apud Petrumiacobum Petrutium*, 1579, 24 x 18 cm., Madrid: Biblioteca Nacional.
37. ANÓNIMO, *El Sermón*, siglo XVII, grabado, Chantilly: Librería de la Sociedad de Jesús.
38. ANÓNIMO, *Bienvenida de los misioneros*, siglo XVII, grabado, Chantilly: Librería de la Sociedad de Jesús.
39. FRANCISCO RIBALTA, *El alma en pena*, 1605-1610, óleo sobre lienzo, 58 x 46 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado (depósito).
40. ANÓNIMO, *Navegación para el cielo*, primera mitad del siglo XVII, pliego impreso, Barcelona: Impreso por Juan Centené, y Juan Serra en bajada de la Canonja, Barcelona, colección particular.
41. FRANCISCO RIZI, *Profanación de un crucifijo (Familia de herejes azotando un crucifijo)*, 1647-1651, óleo sobre lienzo, 209 x 230 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado (depósito).
42. FRANCISCO CAMILO, *Ultrajes al crucifijo o Cristo de las injurias*, 1647-1651, óleo sobre lienzo, 210 x 231 cm., Villanueva y Geltrú-Barcelona: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer (depósito).

43. DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS (EL GRECO), *Retrato de fray Hortensio Félix Paravicino*, 1609, óleo sobre lienzo, 112.1 x 86.1 cm., Boston: Museum of Fine Arts.
44. ANÓNIMO, *Cristo de San Salvador* (también conocido como *Cristo de Berito*), primera mitad del siglo XIII, madera policromada, Valencia: Parroquia de El Salvador.
45. JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA, *El milagro del Cristo del Rescate*, 1623, óleo sobre lienzo, 243 x 168 cm., Valencia: Colección privada.
46. *Mandylion de Edessa*, supuesta reliquia del siglo I Roma, Capilla papal de la Sala Condesa Matilde del Vaticano.
47. JUAN DE VALDÉS LEAL, *Jesucristo camino del Calvario y la Verónica*, ca. 1660, óleo sobre lienzo, 161 x 211 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
48. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Santa Faz*, 1658, óleo sobre lienzo, 105 x 83 cm, Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
49. GUERCINO, *San Lucas mostrando una pintura de la Virgen*, 1652-1653, óleo sobre lienzo, 221 x 180 cm., Kansas: Nelson Atkins Museum of Art.
50. ANÓNIMO, *Crucifixión*, ca. 1315-1320, madera policromada, Barcelona, Camps de Fonollosa. (Fotografía Archivo Mas).
51. ANÓNIMO, *Santo Cristo de Burgos*, segunda mitad del siglo XIV, madera policromada, Burgos: Catedral de Burgos.
52. MATTHIAS GRÜNEWALD, *Crucifixión (panel central del Retablo de Isenheim)*, ca. 1512-1516, óleo sobre tabla, 269 x 307 cm., Colmar, Musée d'Unterlinden.
53. DONATELLO, *Crucifijo*, ca. 1444-1447, escultura en bronce, 180 x 160 cm., Padua: Basílica de San Antonio.
54. GUIDO RENI, *Crucifixión*, 1619, óleo sobre lienzo, 261 x 172 c., Módena: Galleria Estense.
55. PETER PAUL RUBENS, *Crucifixión*, ca. 1610-1615, óleo sobre lienzo, 219 x 122 cm., Amberes, Museo Real de Bellas Artes (MuHKA).
56. LUCAS CRANACH EL JOVEN, *Cristo en la cruz (panel central de un altar)*, 1555, témpera sobre tabla, Weimar: Altar de la Iglesia San Pedro y San Pablo.
57. ANÓNIMO, *Mater dolorosa y Varón de dolores*, ca. 1475, óleo y dorado sobre tabla, 61 x 44 cm., Brujas: Groeningemuseum.
58. HANS MEMLING, *Varón de dolores*, después de 1490, óleo sobre tabla, 12.9 x 9.2 m., Esztergom (Hungria): Museo Cristiano.

59. JAN MOSTAERT (atribuido), *Cristo coronado con espinas (Ecce Homo)*, primera mitad siglo XVI, óleo sobre tabla, 30.5 x 21 cm., Londres: National Gallery.
60. TALLER DE DIERIC BOUTS, *Ecce homo*, ca. 1470-1475, óleo sobre tabla, 44 x 30.5 cm, Londres: National Gallery.
61. TIZIANO, *Ecce homo*, 1547, óleo sobre lienzo, 69 x 56 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
62. QUENTIN MASSYS, *Ecce homo*, 1520, óleo sobre tabla, 95 x 74 cm., Venecia: Palazzo Ducale.
63. LUIS DE MORALES, *Ecce homo*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 40 x 28 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
64. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, ca. 1660, *Ecce homo*, óleo sobre lienzo, 52 x 41 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
65. ÁNONIMO, *Ecce homo*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, tercera tabla de un tríptico de 300 x 100 cm., Hellín: Santuario de Nuestra Señora del Rosario.
66. JUAN DE JUANES, *Ecce Homo*, ca. 1570, óleo sobre tabla, 83 x 62 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
67. JUAN DE JUANES, *Ecce homo*, ca. 1540-1550, óleo sobre tabla, 27 x 20.5 cm., Castellón: Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón.
68. LUIS DE MORALES, *Ecce homo*, ca. 1560-1570, óleo sobre tabla, 75 x 57 cm., New York: Hispanic Society of América
69. EL DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS (EL GRECO), *Cristo abrazado a la cruz*, ca. 1602, óleo sobre lienzo, 108 x 78 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
70. LUIS DE MORALES, *Cristo cargando la cruz*, 1566, óleo sobre tabla, 83 x 64 cm., Valencia: Museo del Patriarca.
71. AGNOLO BRONZINO, *Ritratto del Nano Morgante*, 1552, óleo sobre lienzo, pintura bifronte de 149 x 98 cm., Florencia: Galería degli Uffizi
72. ANÓNIMO, *Ecce homo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Cagliari: Museo de la Iglesia de Santa Eulalia.
73. GREGORIO FERNÁNDEZ, *El Cristo a la Columna*, 1619, madera policromada, 177 cm., Valladolid: Iglesia Penitencial de la Vera Cruz.
74. GREGORIO FERNÁNDEZ, *Cristo muerto*, ca. 1625-1630, madera policromada, 46 x 191 x 74 cm., Valladolid: Museo Nacional Colegio de San Gregorio.
75. PEDRO DE MENA, *Ecce homo*, 1673, madera policromada, 98 x 50 x 41 cm., Madrid: Real Monasterio de las Descalzas Reales.

76. JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y FRANCISCO PACHECO, *Cristo de la Clemencia*, ca. 1603-1606, madera policromada, 190 cm., Sevilla: Museo de Bellas Artes.
77. JAN SADELER I, *Flagelación*, segunda mitad del siglo XVI, grabado, 44 X 29.2 cm., San Francisco: Museum of Fine Arts, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
78. CORNELIS GALLE 'EL VIEJO', *Tristissimum Spectaculum*, primera mitad del siglo XVII, grabado, 8.8 x 12.3 cm., San Francisco: Museum of Fine Arts, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
79. GÉRARD SEGHERS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1620-1625, óleo sobre lienzo, Reims: Museo de Bellas artes.
80. JUAN DE ROELAS, *Cristo después de la flagelación contemplado por el Alma cristiana*, 1616, óleo sobre lienzo, Madrid: Real Convento de la Encarnación.
81. JAN SADELER I, *Cristo ante Caifás o el falso testigo*, 1589, grabado, 44.5 x 29.1 cm., San Francisco: Museum of Fine Arts, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
82. JAN SADELER I, *Cristo caído ante Pilatos*, finales del siglo XVI, grabado, 44.3 x 29.1 cm., San Francisco: Museum of Fine Arts, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
83. ANÓNIMO, *Sacratissimarum Christi Manum Situs*, grabado, en PALLEOTTI, A y MALLONIO D. *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa*, Venecia, 1606, pág. 191.
84. ANÓNIMO, *Aculeatum Flagellum*, grabado, en PALLEOTTI, A y MALLONIO D. *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa*, Venecia, 1606, pág. 68.
85. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Agnus dei*, ca. 1635-1640, óleo sobre lienzo, 37.3 x 63 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
86. JUAN FERNÁNDEZ NAVARRETE 'EL MUDO', *Cristo a la columna*, ca. 1569-1575, óleo sobre lienzo, 350 x 210 cm. El Escorial: Claustro alto del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.
87. ANTONIO ARIAS FERNÁNDEZ, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1645, óleo sobre lienzo, Madrid: Convento de las Carboneras del Corpus Christi.
88. BALTHASAR LAUWERS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1630-1650, grabado, 15 x 25.1 cm., Bruselas: Biblioteca Real de Bruselas.
89. MATEO CEREZO 'EL VIEJO' (atribuido), *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1641-1660, óleo sobre lienzo, Briones: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.
90. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1661, óleo sobre lienzo, 167 x 107 cm., Jadraque: Iglesia de San Juan Bautista.

91. ALONSO CANO, *Cristo recogiendo las vestiduras*, 1646, óleo sobre lienzo, 163 x 96 cm., Madrid: Real Academia de Bellas Artes.
92. ALONSO CANO, *Cristo flagelado recogiendo sus vestiduras*, ca. 1645, agua sepia parda preparado a lápiz sobre papel verde, 12.2 x 7.5 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
93. JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA, *Cristo recogiendo sus vestidura*, ca. 1640-1660, óleo sobre lienzo, 187 x 107 cm., Toledo: Museo del Greco.
94. FRANCISCO SOLÍS, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1660-1680, pintura sobre mármol, 44 x 62.2 cm., Segovia: Museo Catedralicio.
95. ANÓNIMO, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Andújar: Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel.
96. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo después de la flagelación*, ca. 1670, óleo sobre lienzo, 127.5 x 146.1 cm., Illinois: Krannert Art Museum and Kinkead Pavillon.
97. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo contemplado por el alma cristiana tras la flagelación*, ca. 1628, óleo sobre lienzo, 165,1 x 206,4 cm., Londres: The National Gallery.
98. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, 1665, óleo sobre lienzo, 113 x 147.3 cm., Boston: Museum of Fine Arts.
99. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo crucificado*, ca. 1632, óleo sobre lienzo, 250 x 170 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado.
100. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado*, 1627, óleo sobre lienzo, 290 x 168 cm., Chicago, Art Institute of Chicago.
101. ALONSO CANO, *Cristo crucificado*, ca. 1650-1660, óleo sobre lienzo, 241 x 150 cm., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
102. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo en la Cruz*, 1630, óleo sobre lienzo, 214 x 143.5 cm., Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
103. FRANCISCO PACHECO, *Crucificado*, 1611, óleo sobre madera, 40.6 x 25.6 cm, Sevilla: Parroquia de Nuestra Señora de Consolación de El Coronil.
104. DIEGO VELÁZQUEZ, *Cristo en la cruz*, 1631, óleo sobre lienzo, 100 x 57 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
105. FRANCISCO PACHECO, *Cristo en la cruz*, 1614, óleo sobre madera, 58 x 37 cm, Granada: Instituto Gómez Moreno.

106. ALBRECHT DÜRER, *Crucifixión con varias figuras*, ca. 1523, grabado, Londres: British Museum.
107. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Crucifixión*, 1650, óleo sobre lienzo, 265 x 173 cm., San Petersburgo: Museo del Hermitage.
108. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo muerto en la cruz*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 157 x 108 cm., Sevilla: Museo de Bellas Artes.
109. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *Cristo en la cruz*, 1675, óleo sobre lienzo, 185 x 109 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
110. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado*, 1627, Reconstrucción de su ubicación original hecha para la exposición *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, llevada a cabo en la National Gallery de Londres del 21 de octubre del 2009 al 24 de enero del 2010.
111. JUAN SÁNCHEZ COTÁN, *Crucifixión*, ca. 1603-1605, óleo sobre lienzo, 251.5 x 151 cm., Granada: Museo de Bellas Artes.
112. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *San Lucas como pintor ante Cristo en la Cruz*, 1650, óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado.
113. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Cristo crucificado con donante*, 1640, óleo sobre lienzo, 244 x 167.5 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.
114. FRANCISCO RIBALTA, *Cristo abrazando a San Bernardo*, ca. 1626, óleo sobre lienzo, 158 x 113 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado.
115. JUAN BAUTISTA MAÍNO, *La recuperación de la Ciudad de Bahía*, ca. 1634-1635, óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm., Madrid: Museo Nacional del Prado.

FUENTES ESCRITAS

Literatura ascetico-mística

ÁLCANTARA, P. *Tratado de la oración y la meditación*. Lérida: Imprenta de Miguel Prados, 1578.

ÁLVAREZ DE PAZ, D. *Opera Omnia*. Lyon: 1623 [1619].

ÁNGELES, J. de los. *Manual de la vida perfecta*. Madrid: En la imprenta Real, 1608.

----- *Tratado espiritual de cómo el alma ha de traer siempre a Dios delante de sí*. Madrid: Imprenta Real, 1607.

----- *Triunfos del amor de Dios. Obra provechosísima para toda suerte de personas, particularmente para los que por medio de la contemplación desean unirse a Dios*. Medina del Campo: Imprenta de Francisco del Canto, 1590.

ÁVILA, J. de. *Obras del padre maestro Juan de Ávila*. Madrid: En la Imprenta de Pedro Madrugal, 1588.

BORJA, F. de. “Meditación de la Pasión de Nuestro Señor Jesús Cristo, según las siete horas canónicas”. En *Primera parte de las obras muy devotas y provechosas para cualquier fiel Christiano*. Medina del campo: En la imprenta de Guillermo de Millis, 1552.

ESTELLA, D. de. *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*. Barcelona: Casa de Jaime Sendrat, 1578.

GRANADA, L. de. “Adiciones: 2. Meditaciones de la Vida de Cristo.” En *Obras Completas*, VIII vol. Madrid: F.U.E., 1994 [1554].

----- “Libro de la Oración y Meditación.” En *Obras Completas*, XVIII vol. Madrid: F.U.E., 1994 [1554].

----- “Manual de oraciones y espirituales ejercicios (Primera redacción).” En *Obras Completas*, III vol. Madrid: F.U.E., 1994 [1557].

JESÚS, T. de. “Camino de Perfección.” En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974. [1566].

----- “Castillo interior o las moradas.” En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974. [1577].

----- *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 2009 [1565].

- LAREDO, B. de. *Subida del Monte Sion, contiene el conocimiento nuestro, y el seguimiento de Christo, y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta*. Alcalá: Imprenta de Juan Gracián, 1617 [1535].
- LOYOLA, I. de. “Ejercicios Espirituales.” En *Obras Completas*. Madrid: B.A.C, 1997 [1548].
- MADRID, A. de. *Arte para servir bien a Dios*. Sevilla: Imprenta de Jacome Cromberger, 1549.
- MOLINA, A. de. *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina, y meditaciones*. Burgos: Imprenta de Juan Bautista Yaresio, 1622.
- MONZÓN, F. de. *Norte de Ydiotas. [...] A donde se trata de un ejercicio muy espiritual y provechoso*. Lisboa: En la imprenta de Ioannes Blavio de Colonia, 1563.
- NADAL, J. *Adnotationes et meditationes in evangelia quae sacrosancto mis sae sacrificio toto anno leguntur*. Ámberes: Antuerpiae Imprenta de Martinus Nutius, 1594.
- OSUNA, F. de. *Primera parte del libro llamado Abecedario Espiritual que trata de las circunstancias de la Sagrada Pasión del hijo de Dios*. Burgos: Imprenta de Juan de Junta, 1537.
- . *Segunda parte del libro llamado Abecedario Espiritual: donde se tratan diversos ejercicios*. Burgos: Imprenta de Juan de Junta, 1539 [1530].
- . *Sexta parte del Abecedario espiritual compuesto por el padre fray Francisco de Osuna: que trata sobre las llagas de Jesús Christo para ejercicio de todas las personas devotas*. Medina del Campo: Imprenta de Mateo y Francisco del canto, 1554.
- . *Tercer Abecedario Espiritual*. Madrid. B.A.C., 1972 [1527].
- PALMA, B. de. *Vía Spiritus*. Barcelona: Imprenta de Ioan Carles Amorós, 1549.
- PALMA, L. de. *Historia de la Sagrada Pasión*. Barcelona: En la imprenta de Juan Pablo Martí, 1704 [1624].
- PUENTE, L. de la. *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa fe*. Barcelona: Imprenta de Lucas Sánchez, 1609.
- SOBRINO, A. *Vida espiritual y perfección cristiana*. Valencia: Imprenta de Juan Crisóstomo Garriz, 1612.
- SORIA, L. *De la Pasión de Nuestro Señor Iesu Christo*. Sevilla: Imprenta Simón Fajardo, 1635.

Oratoria Sagrada

- ANGUIANO, M. *La nueva Jerusalén en la que la perfidia hebraica reiteró con nuevos ultrajes la Pasión de Christo en la sacrosanta imagen del Crucifijo de la Paciencia en Madrid y augustos y perennes desagravios de nuestros cathólicos monarcas D. Phelipe IV el Grande y D. Isabel de Borbón* Madrid: En la imprenta de A. Sancha, 1709.
- ANÓNIMO. *Aquí se contiene lo que sucedió en la casa de unos Hebreos, con una figura de Christo que azotaron. Cómo fueron descubiertos y el castigo que les dieron.* Barcelona: Esteban Liberos, 1632.
- ANÓNIMO. “Doctrina del dolor.” En AAVV. *Sermones y pláticas para misiones parroquiales.* Manuscrito, publicado en el siglo XVII, fols. 39-41. [Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/5820].
- ANÓNIMO. *Relación del Auto de la Fe, que se celebró en Madrid, Domingo a quatro de Julio de 1632.* [s.l. –s.i.]. [s.a].
- ALMEIDA, C. “Sermón de los Pasos de Christo nuestro Redentor, que comprende la jornada que hizo desde la casa de Pilatos hasta el Monte Calvario.” En AAVV. *Lavra lvsitana, o sermones varios de diversos predicadores...* Madrid: Imprenta de Andrés Martínez de la Iglesia, 1679, págs. 38-57.
- ALOS Y ORRACA, M. A. *Arbol evangelico enxerto de treinta ramas de sermones, varios de festividades: divididas en tres decimas y classes.../ compvestos y predicados en la ciudad y reyno de Valencia por el P.M. Fr. Marco Antonio Alòs y Orraca ...* . Valencia: Imprenta de Claudio Macé, 1646.
- AMEYUGO, F. *Retorica sagrada y evangelica : ilvstrada con la practica de diversos artificios rethoricos, para proponer la palabra divina / avtor ... Francisco de Ameyugo ...* . Madrid: Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1673.
- BELTRÁN, L. “Sermón IV. De la Pasión de Christo Nuestro Señor.” En *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso Padre y segundo Apóstol valenciano San Luis Beltrán.* Valencia: En la imprenta de Jaime de Bordazar, 1688, págs. 501-533.
- BOYL, F. “Sermón de los desagravios de Jesucristo, posteriores glorias de su Cruz y feliz escándalo del judío ... predicole en la festividad de la Cruz en el Santo Domingo Real de M.R.P.” En USÓN, Juan Antonio. *Sermón que predico a la fiesta de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, tercero General de la Compañía de Iesús, en el Colegio Imperial de Madrid el Padre Iuan Antonio Usón de la misma Compañía.* Alcalá de Henares: En la imprenta de Juan de Villadas Ordua, 1634, págs. 37-66.
- CABRERA, A. de. “Consideraciones de la Soledad y llanto de la Sacratísima Virgen María Nuestra Señora.” En *Predicadores de los Siglos XVI y XVII. Tomo*

I: Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera. Madrid: Librería editorial de Bailly, 1906 [1610], págs. 437-451.

-----, “Consideraciones del Viernes Santo. De la Pasión de Jesucristo Nuestro Redentor.” En *Predicadores de los Siglos XVI y XVII. Tomo I: Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera.* Madrid: Librería editorial de Bailly, 1906 [1610], págs. 410-436.

CASTRO, A. *Sermón a los desagravios del L.S. Christo de Lezo que los enemigos suyos y desta Corona acuchillaron en el asedio de Fuenterrabia.* Madrid: En la imprenta de Pedro Tazo, 1638.

CÉSPEDES, V. A. de. *Trece por docena.* Toulouse – Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 1998 [1659].

CORCHERO CARREÑO, F. *Desagravios de Christo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo.* México: en la imprenta de Juan Ruiz, 1649.

CORTIÑO, I. *María triunfante y heregia triunfada. [...] En el festivo, y solemne octavario, que hizo el Real Convento de San Pablo de Sevilla, en honra de la siempre Virgen Madre de Dios: Y desagravio de la injuria, que los Hereges hicieron de su sagrada Imagen, en la fortaleza de Calló, de los estados de Flandes, en 19 de junio de 1638.* Sevilla: En la imprenta de Francisco de Lyra, 1638.

CIABRA PIMENTEL, T. de. *Octavario de desagravios de la imagen de la Virgen en el fuego : predicados al Tribunal de la S. Inquisición y conentos [sic] de Granada : I. Parte.* Granada: Imprenta de Vicente Álvarez de Mariz, 1638.

ESCARDO, J. B. *Rhetorica christiana, o, Idea de los qve dessean predicar con espiritv y frvto de las almas, escondida en los avisos qve se dan en este libro para declarar la palabra de Dios con provecho de los oyentes ... / sacada a luz por el padre Ivan Baptista Escardo* Mallorca: Imprenta de Gabriel Guasp, 1647.

ESTELLA, Diego de. *Modo de predicar y modus condicionandi.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, [1576].

GAVARRI, Joseph. *Instrucciones predicables y morales, no comunes, que deben saber los padres predicadores, confesores, y en especial los misioneros apostólicos.* Barcelona: Iacinto Andreu, 1675.

GÓMEZ DE MORA, J. *Auto de la fe celebrado en Madrid este año de MDCXXXII,* Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1632.

GUERRA Y RIBERA, M. de. “Vespertinas.” En *Oraciones varias. Vol. VIII.* Madrid: Imprenta Real por Don Miguel Francisco Rodríguez, 1742 [1699], págs. 1-54.

- LA NAJA, M. de. *El Misionero perfecto dedycido de la vida, virtvdes, predicacion y misiones del venerable y apostolico predicador padre Geronimo Lopez*. Zaragoza: Imprenta de Pasqual Bueno, 1678.
- LÓPEZ, J. “Actos de Contrición. Con exortación.” En LÓPEZ, J. *Sermones y pláticas para misiones populares*. Manuscrito, publicado en el siglo XVI, fols. 1-5. [Biblioteca Nacional de Madrid. Mss /6032].
- LÓPEZ, J. “Carta del Padre Jerónimo López para el Padre Andrés Salto.” En AAVV. *Sermones y pláticas espirituales predicadas en las misiones populares de los jesuitas*. Manuscrito, publicado en el siglo XVIII, fols. 1-21. [Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/5840].
- LÓPEZ, J. “Varios coloquios con Christo Crucificado para acabar los sermones.” En LÓPEZ, J. *Sermones y pláticas para misiones populares*. Manuscrito, publicado en el siglo XVI, fols. 114-118. [Biblioteca Nacional de Madrid. Mss /6032].
- MORALES, G. de. *Penas de la mas inculpable inocencia, afrentas de la mas propia y venerable majestad Christo Dios ... : Prodigios al assombro de su padecer... : en veinte sermones para la Semana Santa... .* Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1653.
- MURILLO, D. “Viernes Santo de la Pasión de Christo Redentor Nuestro.” En *Discursos predicables para la Semana Santa*. Zaragoza: imprenta de Ángel Tauano, 1601, págs. 72-133.
- NAJERA, M. de. *Sermones de Semana Santa*. Imprenta Imperial por José Fernández de Buendía, 1679.
- PARAVICINO Y ARTEAGA, H. F. *Iesuchristo desagraviado o Oracion evangelica de los ultrages de Iesucristo ... nueva i sacrilegamente repetidos por unos hebreos* Madrid: Imprenta de Francisco Marínez, 1633.
- PASCUAL, M, Á. *Desagravios de Christo Nuestro Bien Sacramentado, en satisfacción de las muchas ofensas, que contra su majestad se cometen*. [S.l. : s.n., s.a.].
- *El misionero instruido y en el de los demás operarios de la Iglesia*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infanson, 1698.
- *El oyente desengañado, convencido, y remediado en cinco sermones de mission, divididos en diez y siete platicas, enriquecidas de varias, y fecundisimas materias, para Misereres, Quaresmas, y Dominicas de entre año*. Valencia: Imprenta de Diego de Vega, 1692.
- *El oyente preservado y fortalecido en una misión practicada, que enprosecucion, y complemento de su obra comenzada saca a luz, y ofrece a todo genero de personas*. Valencia: Imprenta de Diego de Vega, 1698. 3 Vols.

- PEÑA, J. A de la. *Discurso en exaltación de los improperios que padeció la Imagen de Christo N.S. a manos de la perfidia Judaica. Con relación de la magnífica Octava, Sermones, Letras, y Procesiones que estos católicos intentos hizo en el Real Convento de las Descalzas la Serenísima y Religiosísima Sor Margarita de la Cruz*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1632.
- PIMENTEL, F. “Sermón predicado el día de San Pedro Advíncula en el Real Convento de la Encarnación en la fiesta que su Alteza el Príncipe nuestro señor hizo a los desagravios del santissimo Sacramento.” En USÓN, Juan Antonio. *Sermón que predico a la fiesta de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, tercero General de la Compañía de Iesús, en el Colegio Imperial de Madrid el Padre Iuan Antonio Usón de la misma Compañía*. Alcalá de Henares: En la imprenta de Juan de Villadas Ordua, 1634, págs. 67-93.
- QUEVEDO, F. *Execración contra los judíos*. Barcelona: Crítica, 1993. [1632 o 1633?].
- RAMÍREZ ORTA, J. A. *Practica de cvras y misioneros, qve contiene varios sermones y doctrinas / qve dedica... el Dr. D. Ivan Agvstin Ramirez y Orta....* Barcelona: Publicado por Ioseph Llopis, 1690.
- RUIZ DE CABRERA, A. *Desagravios de el divino sacramento del altar, y de María Sanctissima*. Granada: En imprenta de Antonio René, 1636.
- SÁNCHEZ DEL CASTELLAR Y ARBUSTANTE, M. *Sacro enigma en la santissima imagen del Santo Cristo, de la parroquia de S. Salvador de la ciudad de Valencia / en sermon panegirico predicado por el Reverendisimo P. Maestro Fray Manvel Sanchez del Castellar y Arbustante ... el dia nveve de noviembre, primero del celebre Duodenario q[ue] la Piedad Valenciana consagrò a dicha Santa Imagen, este año 1679 ; a ocasion de averse colocado en todas las Capillas de su Iglesia, misteriosos Retablos de la Pasion ...* . Valencia: Imprenta de Vicente Cabrera, 1679.
- SEGNERI, P. *El cura instruido, obra en que se muestra a qualquier cura nuevo la obligación que le incumbe, y el cuydado que ha de poner en cumplirla. Dada a luz en la lengua Toscana por el Reverendisimo P.Pablo Señeri, de la Compañía de Jesus, Predicador de nuestro Santissimo Padre Inocencio XII. Para la mayor utilidad de las sagradas misiones*. Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer, 1724. [1670?].
- SORIA, F. de. *Sermón predicado en la solenne octaua que la Congregacion del Santo Oficio celebró en el Real Conuento de S. Domingo á los desagravios de Christo ofendido en su Imagen*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1633.
- SORIA, L. de. *Sermon de la passion de nuestro señor Iesu Christo : predicado en la santa iglesia de Sevilla, en Viernes Santo treze de abril de 1629*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1629.

- VALADÉS, D. de. *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi vsum ac commodata, vtriusq[ue] facultatis exemplis suo loco insertis, quae quidem, ex Indorum maxime de prompta sunt historiis...* . Perusiae: apud Petrumiacobum Petrutium, 1579.
- VALBUENA, D. de. *Sermón en el solemnissimo octavario, que el Real Convento de San Pablo de Sevilla, celebró en honra de la Emperatriz María, Reina de los Ángeles y Señora nuestra, por desagravio de el sacrilego incendio con que la Herética pravedad injurió su santa Imagen en los estados de Flandes.* Sevilla: Imprenta de Juan Gómez de Blas, 1638.
- VEGA, L. de. *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro Bien por la nación hebrea: dedicados al príncipe de España nuestro Señor: en sexta rima.* [S.l. : s.n., 16--?].
- VIEIRA, A. de. “Sermón en la doménica de la sexagésima.” En *Sermones varios del Padre Antonio de Vieira*. Madrid: En la imprenta de José Fernández de Buendía, 1664, págs. 56-82.
- VILLEGAS, A. de. *Sanctorvm quarta y vltima parte. Y discvrsos, o semones, sobre los evangelios de todas las Dominicas del año, ferias de Quarefma y de fanctos principales: en que fe contienen expoficiones literales, doctrinas morales, documentos efpirituales, auifos y exemplos prouechofos, para todos eftados.* Barcelona: en la imprenta de Noel Baresson, 1593.
- XARQUE, J. A. *El orador cristiano. Sobre el Miserere. Sacras invectivas contra los vicios, singularmente dirigidas a fomentar el santo zelo con que los religiosos de la Compañía de IESVS se exercitan en el Ministerio Apostolico de las misiones.* Zaragoza: Imprenta de Miguel Luna, 1657-1660.

Tratados de Pintura

- AAVV. *Copia de los pareceres y censuras de los reverendissimos padres maestros, y señores catredáticos [...] de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas: en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas.* Madrid: Imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1632.
- ACUÑA DE ADARVE, J. de. *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mundo y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa iglesia de Iaen es vna del duplicado ò triplicado que Christo Nuestro*

Señor dio a la Bienaventurada mujer Veronica... Villanueva de Andújar: Imprenta de Juan Furgolla de la Cuesta, 1637.

ANDRADE, A. *Veneración de las santas imágenes. Origen y Milagros de la de San Ignacio de Munebrega*. Madrid: Imprenta de Joseph Fernández de Buendía, 1669.

BUTRÓN, J. de. *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1626.

CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1979 [1633].

LOMAZZO, G. P. *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura, et architettura*. Milano: Imprenta de Paolo Gottardo Pontio, 1585.

MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008 [1675].

MOLANUS. *Traité des saintes images*. París: Cerf, 1996 [1570].

PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2001 [1649].

PALEOTTI, G. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna, 1582. Edición Facsímil de Arnaldo Forni Editore.

PRADES, J. *Historia de la Adoración y el uso de las santas Imágenes*. Valencia, en la imprenta de Felipe Mery, 1597.

RICCI DE GUEVARA, J.A. *La pintura sabia*. Reproducción facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Galdiano de Madrid. Toledo: Antonia Pareja Editora, 2002. [1659]

ROA, M. de. *Antigvedad veneracion i fruto de las sagradas Images, i Reliquia. Historia y ejemplos a este propósito*. Sevilla: Imprenta de Gabriel Ramos Bejarano, 1623 [1622].

Otras fuentes

AQUINO, T. *Suma de Teología. Vol. 5*. Madrid: B.A.C., 1994 [s. XIII].

BRÍGIDA, S. *Revelations of St. Bridget on the life and passion of our Lord and the life of his blessed mother*. Rockford: Tan, 1984 [1492].

- BUENAVENTURA, S. "Meditaciones de la Pasión de Jesucristo." En Obras de San Buenaventura. Tomo II . Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946 [1497], págs. 735-820.
- CANO, M. "Censura de los Fr. Melchor Cano y Fr. Domingo de Cuevas sobre los Comentarios y otros escritos de Dr. Fray Bartolomé de Carranza, 1559." En CABALLERO, F. *Conqueses ilustres. Vol II*. Madrid: Imprenta Nacional de Sordo-Mudos, 1871.
- D'AULNOY, M. "Relación del viaje a España." En GARCIA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999 [1679], págs. 10-179.
- DE LA CRUZ, J. "Subida al Monte Carmelo." En *Místicos del Siglo XVI. T. II. San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009 [1618], págs. 47-335.
- DE VEGA, L. "El Brasil restituído", en *Biblioteca de Autores Españoles. Obras de Lope de Vega. T. XXVIII. Crónicas y Leyendas dramáticas de España y Comedias Novelescas*. Madrid: 1970 [1625].
- HOLANDA, F. De. *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Colecção arte e artistas, 1983 [1548].
- LOYOLA, I. 'Constituciones de la Compañía de Jesús.' En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982 [1552], págs. 444-628.
- LOYOLA, I. *El Pelegri. Autobiografía de Sant Ignasi de Loiola*. Edición de Josep Maria Rambla Blanch. Barcelona: Editorial Claret, 1983.
- MUÑOZ, L. *Vida y virtudes del V.P.M. Fray Luis de Granada del Sagrado Orden de Predicadores*. Madrid: En la imprenta de María de Quiñones, 1639
- NADAL, J. *XX Exhortaciones y una plática*. Manuscrito, s. XVI. Biblioteca Nacional de Madrid. Mss. Micro / 15499
- PALEOTTI, A. *Historia admiranda de Iesu Christi stigmatibus ab Alphonso Paleoto ... exrlicata [sic] / Figuris aeneis, quaestionibus ... à ... Daniele Mallonio illustrata Accessit tomus II. De incarnati verbi mysterijs, deq[ue] instrumentis dominicae passionis M. Vigerii ...* . Antuerpiae: En la imprenta de Ioannem Keerbergium, 1616.
- PARAVICINO, H. *Obras Póstumas, divinas y humanas de Don Félix de Arteaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002 [1641], pág. 215, v. 139-149.
- RIBADENEIRA, P. *Vida del Padre Ignacio de Loyola: Fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Madrid: Impreso por la viuda de Alonso Gómez, 1584
- SÁNCHEZ GORDILLO, A. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1983 [1635].

SIGÜENZA, J. De. *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1986 [1605].

VALERA DE C. “A todos los fieles de la nación española.” En CALVINO, J. *Instrucción de la religión Cristiana*. Rijswijk: Fundación editorial de literatura raformada, 1968 [1597].

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J.L. *Historia crítica del pensamiento español. La edad de oro. Vols. I y II.* Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- ÁLAVREZ, T. “Primera fuente cristológica de Santa Teresa. ¿Leyó Teresa niña el Evangelio de la Pasión?” En *El Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, vol. 116, nº 2, 2008, págs. 267-285.
- ALBERO MUÑOZ, M.M. “La expresión de las pasiones y la fisionomía en la literatura artística española del siglo XVII. Dos ejemplos: Carducho y Pacheco.” En *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. T. II.* Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones y Gobierno de Canarias, págs. 267-274.
- ALBI, J. *Juan de Juanes y su círculo artístico.* Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo y Diputación provincial de Valencia, 1979.
- ALCALÁ, A. “El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro.” En *Manuscrits: revista d’història moderna*, nº 10, 1992, págs. 91-118.
- (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias del Simposio Internacional sobre Inquisición, Nueva York abril de 1983.* Barcelona: Ariel, 1984.
- ALDEA, Q. “Biografía Ignaciana. Tres fases de su desarrollo.” En ALDEA, Q (ed.). *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Congreso internacional de Historia, Madrid, 19-21 de noviembre de 1991.* Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, págs. 79-102.
- ALEJOS MORÁN, A. *La Eucaristía en el arte valenciano.* Valencia: CSIC, 1972.
- . *Presencia del Santo Cáliz en el arte.* Valencia: Ajuntament de Valencia, 2000.
- ALEJOS-GRAU, C.J. *Diego Valadés, educador de la Nueva España. Ideas pedagógicas de la Rhetorica Christiana (1579).* Pamplona: Eunat, 1994.
- ALEXANDRE-BIDON, D. (coord.). *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses 27 mai 1989.* París: Éditions du Cerf, 1990.
- ALONSO DEL CAMPO, U “Fray Luis de Granada y la estética del lenguaje.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray*

Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 167-181.

----- . *Vida y obra de Fray Luis de Granada.* Salamanca: Editorial San Esteba, 2005.

ALONSO, D. "Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII." En *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas.* Madrid: Gredos, 1968, págs. 95-104.

ALPERT, M. *Criptojudaismo e Inquisición en los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Ariel, 2001.

----- . "Did Spanish Crypto-Jews Desecrate Christian Sacred Images and Why? The Case of the Cristo de la Paciencia (1629-32), the Romance of 1717 and the Events of November 1714." En *Faith and Fanaticism. Religious Fervour in Early Modern Spain.* Ashgate, Aldershot, 1997, págs. 85-94.

ALTÉS I AGUILÓ, F. X. "La imprenta i el llibre a Montserrat (segles XV-XIX)." En ALTÉS I AGUILÓ, F. X; MASSOT I MUNTANER, J y FAULÍ, J. *Cinc-cents anys de Publicacions de l'Abadia de Montserrat.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, págs. 9-68.

ÁLVAREZ LOPERA, J. *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1985.

ÁLVAREZ SANTALO, L. C. "El espectáculo religioso del Barroco." En *Manuscrits*, vol. 13, 1995, págs. 157-183.

ÁLVAREZ, T. "Santa Teresa e i movimenti spirituali del suo tempo." En *Santa Teresa, maestra di orazione.* Roma: Teresianum, 1963, págs. 7-54.

ANDRÉS MARTÍN, M. "Alumbrados, erasmistas, 'luteranos' y místicos, y su común denominador: el riesgo de una espiritualidad más 'intimista'." En

----- . "Corrientes teológica y erasmistas en la primera mitad del siglo XVI." En *Ignacio de Loyola y su tiempo.* Bilbao: Universidad de Deusto, 1992, págs. 305-328.

----- . "En torno a la 'theología crucis' en la espiritualidad española (1450-1559)." En *Diálogo Ecuménico*, nº, 23-24, 1971, págs. 359-390.

----- . *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

----- . *La teología española en el siglo XVI.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.

- . *Los recogidos. Nueva visión de la mística española. 1500-1700*. Madrid: FUE, 1976.
- ANDREWS, J. “La representación del duelo de la Madre de Dios en la obra del Divino Luis de Morales”. En *Actas Seminario Internacional: Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. 2014. En Pensa.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D y PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. “Francisco Camilo.” En *Archivo Español de Arte*, vol. 32, n° 126, 1959, pág. 89-90.
- . “Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670.” En *Archivo Español de Arte*, n° 121, 1958, págs. 89-115.
- . “La pintura del siglo XVII.” En *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Vol. 15*. Madrid: Editorial Plus ultra. 1958.
- ARAGÜÉS, J. *Deus Concinator. Mundo predicado y retórica del “exemplum” en los Siglos de Oro*. Ámsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1999.
- . “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: El lugar del ejemplo histórico.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 81-99.
- ARIAS, I. y LÓPEZ-GUADALUPE, M.L. “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma.” En *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica. Vol. 3*. Madrid: Parteluz, 1998, págs. 37-62.
- ARRANZ ROA, I. “Las Indias de aquí: misiones interiores en Castilla, siglos XVI-XVII.” En *Estudios eclesiásticos*, n° 321, 2007, págs. 309-338.
- ARREGUI, J. “Ignacio y Lutero: dos caminos hacia la modernidad.” En PLAZAOLA, J. (ed.). *Ignacio de Loyola y su tiempo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1992, págs. 727-737.
- ARZUBIALDE, S. *Ejercicios Espirituales de San Ignacio: Historia y análisis*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991.
- ASENCIO, E. “El erasmismo y las corrientes espirituales afines.” En *Revista de Filología Española*, n° 36, 1952, págs. 31-99.
- ASPE, M.P. “El cambio de rumbo de la espiritualidad española a mediados del siglo XVI.” En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, págs. 125-132.

- ATERIDO, Á. “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión.” En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 152-170.
- AVALLE ARCE, J.B. “Los herejes de Durango.” En *Temas hispánicos medievales*. Madrid: Editorial Gredos, 1974, págs. 93-123.
- AYALA MALLORY, N. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro. 1556-1700*. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- AYFRE, A. *Contributi a una teología dell'immagine*. Roma: Edizioni Paoline, 1966.
- BACCI, M. “‘Ad ipsius Christi effigiem’: Il Volto santo come ritratto autentico del Salvatore.” En *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizione, Immagini: atti del Convegno, Villa Botini, 1-3 de marzo del 2001*. Lucca: Editori de l'Acero, 2003, págs.115-130.
- . *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa: Gisem-Edizioni ETS, 1998.
- . “Nicodemo e il Volto Santo.” En *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Lucca: Istituto Storico Lucchese, 2005, págs. 5-40.
- BAILEY, G. A. *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- . “‘Le style jésuite n'existe pas’. Jesuit Corporate Culture and the visual arts.” En O'MALLEY, J.W. (ed.). *The Jesuits, Cultures, Sciences and the Arts, 1540 -1773*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1994, pág. 38-89.
- BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BARASCH, M. *Icon. Studies in the History of an Idea*. Nueva York-Londre: New York University Press, 1995.
- . *Teología del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *The Language of Arts: Studies in Interpretation*. Nueva York: New York University Press, 1997.
- BARNES-KAROL, G. “Religious Oratory in a Culture of Control.” En CRUZ, A. J. y PERRY, M.E. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, págs. 51-77.

- BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002.
- BARRIO MOYA, J.L. “Cristóbal de Aguilera y el desaparecido convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo.” En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 18, 1981, págs. 187-191.
- BARROCCHI, P. (ed.). *Scritti d'arte del Cinquecento*. Vol. 1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1971.
- (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Vol. II*. Bari: Gius Laterza & Figli, 1961.
- BASSEGODA I HUGAS, B. “Introducción.” En PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001, págs. 12-74.
- “Observaciones sobre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como Tratado de Iconografía.” En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 3, 1989, págs. 185-196.
- BATAILLON, M. *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BATLLORI, M; PRODI, P; DE MAIO, R. y MARABOTTINI, A. “La regolata iconografía della Controriforma del Cinquecento.” En *Richerche per la Storia Religiosa di Roma*, nº 2, 1978, págs. 11-50.
- BATLLORI, M. “En torno a los jesuitas, del Renacimiento a la Contrarreforma.” En *Archivum historicum Societatis Iesu*, nº 59, 1990, págs. 117-132.
- *Jerónimo Nadal y el Concilio e Trento con unas notas sobre 'lo bisbe Jubí'*. Palma de Mallorca: Sociedad Arqueológica Luliana, 1946.
- *Las reformas religiosas al segle XVI*. Valencia: Tres i Quatre, 1996.
- “San Ignacio de Loyola, ¿personaje medieval o renacentista?” En *El Pueblo Vasco y el Renacimiento (1491-1521). Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Deusto con motivo del V centenario del nacimiento de Ignacio de Loyola*. Bilbao: Universidad de Deusto-Editorial Mensajero, 1994, págs. 15-30.
- BAXANDALL, M. *Giotto y los oradores*. Madrid: Visor, 1996.
- *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- BELTING, H. “An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium’.” En *Dumbarton Oaks Papers*, nº 34-35, 1980-81, págs. 1-16.

- . "Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology." En *Critical Inquiry*, nº 31, 2005, págs. 302-319.
- . *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- . "In Search of Christ's Body. Image or Imprint." En *The Holy face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1988, págs. 1-13.
- . *La vera immagine di Cristo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- . *The Image and its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle: Caratzas, 1990.
- BENASSAR, B. *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica, 1981.
- . *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- . "La Inquisición en tiempos de Felipe II, frente a una nueva coyuntura: los retos protestantes y musulmán." En *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 351-358.
- . "Modelos de la mentalidad inquisitorial: métodos de su 'pedagogía del miedo'." ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983* Barcelona: Ariel, 1984, págs. 174-184.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000
- . *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980.
- BENLLOCH POVEDA, A. "Sínodos valentino y contrarreforma durante el siglo XVII." En *Confrontación de la teología y la cultura. Actas del III simposio de Teología Histórica, Valencia 7 al 9 de mayo de 1984*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1984, págs. 202-210.
- BENLLOCH POVEDA, A. "Sínodos valentino y reforma a finales del siglo XVI." En *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI (1550-1600). Actas del II simposio de Teología Histórica*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer. 1983, págs. 169-182.
- BERNALES BALLESTEROS, J y GARCÍA DE LA CONCHA, F. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla: Editoriales Andaluzas, 1986.

- BERNALES BALLESTEROS, J. "La evolución del 'paso' de misterio." En *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985, págs. 51-118.
- BERTOS HERRERA, M. del. P, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Universidad de Granada. Granada 1985.
- BESANÇON, A. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela, 2003.
- BESTUL, T.H. *Text of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- BEVAN EDWIN, R. *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-worship in Ancient Paganism and in Christianity*. Londres: Allen, 1940.
- BIANCHI, I. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositore, 2008.
- BLANCO MOREL, M. "Humanismo rezagado frente a difícil modernidad: Al margen de la polémica Ormazá - Céspedes sobre la oratoria sagrada." En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro.)*, vol. 84-85, 2002, págs. 123-144.
- BLUNT, A. *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BOESPFLUG, F y LOSSKY, N. *Nicée II, 787-1987 : douze siècles d'images religieuses: actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986*. París: Cerf, 1987.
- BOESPFLUG, F; CHRISTIAN, O y TASSEL, B. "Intodruccion." En MOLANUS, J. *Traité des saintes images*. París: Cerf, 1996, págs. 7-80.
- BOESPFLUG, F; DA COSTA, V; HECK, C y SPIESER, J.-M. *Le Christ dans l'art: des catacombes au XXe siècle*. Paris: Bayard, 2000.
- BOESPFLUG, F. *Dieu dans l'art*. París: Cerf, 1984.
- *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. Montrouge: Bayard, 2008.
- BONET, A y CARRETE, J. *Arte y devoción: Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*. Madrid: Calcografía Nacional, 1990.
- BORRIELLO, L. "Fra Luigi di Granada e Santa Teresa d'Avila." En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su*

tiempo. Vol. II. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 157-172.

BOUBLI, L. "La 'composition de lieu' dans le procédé du 'tableau dans la tableau': Contemplation et expérience de la visión par la clôture." En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios.* Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 297-316.

BOUREAU, A. "Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825." BOESPFLUG, F y LOSSKY, N (eds.). *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses.* Paris: Cerf, 1987, págs. 247-262.

BOUZA ÁLVAREZ, J.L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco.* Madrid: 1990.

BOUZA, F. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII.* Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad Española de Historia del Libro; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000.

----- . "Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?" En *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 16, 1995, págs. 73-87.

----- . *Palabra e imagen en la corte: Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro.* Madrid: Editorial Abada, 2003.

BOYAJIAN. J. C. *Portuguese Bankers at the Court of Spain, 1625-1650.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1983.

BRAY, X. "The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700." En BRAY, X. (coord.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700.* London: National Gallery Company Limited, 2009, págs. 15-43.

----- . (coord.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700.* London: National Gallery Company Limited, 2009.

BROCK, S. "Transformations of the Edessa Portrait of Christ." En *Journal of Assyrian Academic Studies*, vol. 18, nº 1, 2004, págs. 46-56.

BROGGIO, P. *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e América. Secoli XVI-XVII.* Roma: Aracne Editrice, 2004.

BROOKS, J.C. *The 'pasos' of Valladolid: A Study of Seventeenth-Century Spanish Sculpture.* Tesis Docotral. Chicago: University of Chicago, 1974.

- BROSEL GAVILÁ, J.J. “La Purísima Sang de Nostre Senyor Jesucrist: apuntes históricos sobre la devoción en la Diócesis de Valencia.” En *Anales Valencinos*, nº 51, 2000, págs. 163-190.
- BROWN, J. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008.
- . *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Forma, 1980.
- . “Patronage and Piety in the art of Francisco de Zurbarán.” En *Zurbaran*. Nueva York: The Metropolitan Museum of New York, 1987, págs. 1-24.
- . *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986.
- BURKE, P. “Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe.” En *Journal of the History of Ideas*, nº 64, 2, 2003, págs. 273-296.
- . *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- . *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BUSER, T.H. “Jerome Nadal and the Early Jesuit Art in Rome.” En *The Art Bulletin*, vol. 53, nº 3, 1976, págs. 422-433.
- BUSTILLO, M. “The Episode of the Cristo de la Paciencia and Its Influence on Religious Imagery in Seventeenth-Century Madrid.” En ROE, J y BUSTILLO, M (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 59-70.
- BUZZI, F. *Il Concilio di Trento*. Milán: Glossa, 1995.
- BYNUM, C. W. “Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century.” En HAMBURGER, J.F y BOUCHÉ, A.M. (eds.). *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006, págs. 208-240.
- CALÍ, M. *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*. Turín: Einaudi Editore, 1980.
- CALLADO ESTELA, E. *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro aliaga*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.
- CALVERAS, H. “El origen de los Ejercicios según Nadal.” En *Manresa*, nº 26, 1954, págs. 279-285.
- CALVO SERRALLER, F. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

- . “Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho.” En CARDUCHO, V. *“Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.”* Madrid: Ediciones Turner, 1979, prólogo a la edición, págs. 16-131.
- CAMERON, A. “The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story.” En *Harvard Ukrainian Studies*, nº 7, 1983, págs. 80-94.
- . “The Mandylion and Byzantine Iconoclasm.” En KESSLER, H.L y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation.* Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1998, págs. 33-54.
- . *The Sceptic and the Shroud.* Londres: King’s College, 1980.
- CAMILLE, M. *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CAMÓN AZNAR, J. *La pasión de Cristo en el arte español.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.
- CANALDA I LLOBET, S y FONTCUBERTA I FAMADAS, C. “La prensa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contundente.” En CANALDA, S; NARVÁEZ, C y SUREDA, J. (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII.* Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 187-207.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, J. A. “La Pasión de Cristo en los Padres de la Iglesia.” En NEGROLES SÁNCHEZ, J (coord.). *Actas del III Congreso Nacional “Advocación de Jesús Nazareno”, Cartagena, del 2 al 4 de febrero de 2007.* Cartagena: Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2009, págs. 41-49.
- CANTERA MONTENEGRO, J. “La idea de la soledad en la iconografía postridentina de la pasión de Cristo.” En *Pasos de arte y cultura*, nº. 2, 2007, págs. 34-37.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C. *Arte y teoría. La Contrarreforma y España.* Oviedo: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- . “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII.” En *Revista de Ideas Estéticas*, nº 127, 1974, págs. 35-54.
- CÁRCEL ORTÍ, M.M y TRENCHS ODENA, J. “Las visitas pastorales de Cataluña, Valencia y Baleares.” En *Archiva Ecclesiae*, nº 22-23, 1979-1980, págs. 491-500.
- CÁRCEL ORTÍ, M.M. “Hacia un inventario de visitas pastorales en España de los siglos XVI-XX.” En *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, págs. 9-135.

- CÁRCEL ORTÍ, V. *Breve historia de la Iglesia en España*. Barcelona: Planeta-Testimonio, 2003.
- CARDAILLAC, L (coord.). *Les morisques et l'Inquisition*. París: Publisud, 1990.
- CARO BAROJA, J. *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid: SARPE, 1985.
- . *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Istmo, 2000.
- CARONNI, G. "Jerónimo Nadal e le *Evangelicae imagines*." En *L'Esopo*, nº 12, 1981, págs. 41-48.
- CARRERO SANTAMARÍA, E. "El Santo Sepulcro: Imagen y funcionalidad espacial en la Iglesia de San Justo (Segovia)." En *Anuario de Estudios Medievales*, nº 27, 1997, págs. 461-477.
- CASCARDI, A.J. "The Subject of Control in Counter-reformation Spain." En *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1997, pág. 105-131.
- CASTELLANO, J. "Espiritualidad teresiana. Experiencia y doctrina." En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 157-282.
- CASTILLO GOMEZ, A. "El taller del predicador: Lectura y escritura en el sermón barroco." En *Via Spiritus*, vol. 11, 2004, págs. 7-26.
- CASTRO, S. *Cristología Teresiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978.
- . "La experiencia de Cristo, centro estructurador de 'Las Moradas'." En *Actas del Congreso Internacional Teresiano, Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. T. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 927-944.
- . "Mística y cristología en Santa Teresa." En *Revista de Espiritualidad*, nº 56, 1997, págs. 75-117.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media, San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- CATURLA, M.L. "La Santa Faz de Zurbarán: 'trompe l'oeil' a lo divino." En *Goya*, nº 64-65, 1965, págs. 202-205.
- CEA GUTIÉRREZ, A "Del rito al teatro: Restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca." En *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, págs. 33-37.

- . “Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila.” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 61, nº 1, 2006, págs. 7-42.
- CERDÁN, F y LAPLANA GIL, J. E. “Introducción.” En CÉSPEDES, V. *Trece por docena*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, págs. 7-73.
- CERDAN, F. “Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985 - 2002): Balance y perspectivas.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 9-42.
- . “El sermón barroco. Un caso de literatura oral.” En *Edad de Oro*, vol. 7, 1988, págs. 59-68.
- . “Introducción crítica a los *Sermones cortesanos* de Fray Hortensio Paravicino.” En PARAVICINO, H. *Sermones Cortesanos*. Madrid: Editorial Castalia, 1994, págs. 11-32.
- . “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad.” En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996. Vol. 1*. Álcala de Henares, 1998, págs. 23-44.
- . “La Pasión según Fray Hortensio. Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco.” En *Criticón*, nº 5, 1978, págs. 1-27.
- CHAPARRO GÓMEZ, C. “Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria.” En CHAPARRO GÓMEZ, C; GARCÍA ARRAZ, J.J y UREÑA BRACERO, J (eds.). *Paisajes Emblemáticos: La construcción de la Imagen Simbólica en Europa y América. Tomo 1*. Mérida: Editorial Regional de Extramadura, 2008, págs, 99-130.
- CHASTEL, A. “La Véronique.” En *Revue de l’Art*, nº 40-41, 1978, págs. 71-82.
- CHÂTELLIER, L. *The Religion of the poor: rural missions in Europe and the formation of modern Catholicism, c. 1500-1800* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- CHAUNU, P. *Le temps de Réformes. La crise de la Chrétienté. L’eclatement (1250-1550)*. París: Fayard, 1975.
- CHECA CREMADES, F Y MORÁN, J.M. “Retórica, teatralidad y los problemas del realismo y clasicismo barrocos” En *El Barroco*. Madrid: Siglo XXI editores, 1982, págs. 29-37.
- CHECA CREMADES, F. “Imágenes de lo trascendente en la pintura del Barroco.” En *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid: Editorial Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.

- CHEVALIER, M. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- CHICHARRO, D. "Introducción." En DE JESÚS, T. *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, 2009, págs. 19-114.
- CHRISTIAN JR., W. A. *Divine Presence in Spain and Wester Europe 1500-1960*. Budapest y New York: Central European University Press, 2012.
- , "Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna." EN TAUSIET, M y AMELANG J. (eds.). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009, págs. 143-166.
- , *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea, 1991.
- CHRISTIN, O y GAMBONI, D. (eds.). *Crises de l'image religieuse*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
- CILVETI, A.L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- CISTELLINI, A. *Figure della Riforma pretridentina*. Brescia: Morcelliana, 1979.
- CIVIL, P. "Imagen y devoción: el Norte de *Idyotas* de Francisco de Monzón (1563)." En *Actas del III Congreso de la AISO*. Toulouse-Pamplona, 1996, págs. 109-119.
- CODINA, A. *Los orígenes de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Estudio Histórico*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1926.
- COLLAR DE CÁCERES, F. "Una serie de la Pasión de Cristo firmada por Francisco de Solís." En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vol. 3, 1991, págs. 93-100.
- COLLARETA, M. "La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti." En FALCIANI, C y NATALI, A. (coords.). *Bronzino: Pittore e poeta alla corte dei Medici. Catálogo de la Exposición, Florencia 24 de septiembre del 2010 a 23 de enero del 2011*. Florencia: Mandrágora, 2011, págs. 195-201.
- , "Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'." En BRIGANTE, G. (ed.). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. Vol.2. Milano: Electa, 1998, págs. 569-580.
- COMPANY CLEMENT, X. "Íconos marianos y cristológicos en la pintura valencia gótica y renacentista." En *Oriente en Occidente. Antiguos íconos valencianos. Catálogo de la exposición*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2000, págs. 45-58.
- CONTRERAS, J. "Procesos culturales hegemónicos: De religión y religiosidad. (Reflexión sobre el hecho religioso. La España del Antiguo Régimen)." En

- CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad para conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 329-350.
- CORDERO DE CIRIA, E. “Las artes plásticas en Erasmo y el erasmismo español.” En *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, nº 89, 2002, págs. 93-165.
- COUSINIÉ, F. “Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole.” En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 273-295.
- COUSINS, E.H., “Franciscans Roots of Ignatian Meditation.” En SCHNER, G.P., *Ignatian Spirituality in a Secular Age*. Waterloo: Wilfrid Laurier Universtiy Press, 1984, págs 51-64.
- CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- CRUZ, A. J. y PERRY, M, E. (eds.). *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis-Oxford: University of Minneapolis Press, 1992.
- CUEVAS, C. “Para la historia del *Exemplum* en el Barroco español. (El itinerario de Andrade).” En *Edad de oro*, vol. 8, 1989, págs. 59-76.
- D’AULNOY, M. “Relación del viaje a España.” En GARCIA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 10-179.
- D’ORS ROVIRA, E. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1994.
- DALMASES, C. *Ignatius of Loyola. Founder of the Jesuits*. San Luis: Institute of Jesuit Sources, 1985.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M. *Los sermones y el arte*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1980.
- DE CERTEAU, M. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- DE LA CAMPA CARMONA, R. “‘Mirarán Al Que Traspasaron’ (Jn. Xix, 37) Reflexiones sobre el Crucificado como teologúmeno plástico y catequesis visual.” En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia, 2008, pág. 351-360.
- DE LA CRUZ, T. “Jesucristo en la oración de Santa Teresa.” En *El Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, nº 88, 1980, págs. 335-365.

- DE LA MAZA, F. "Fray Diego de Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI." En *Anales Instituto de investigaciones estéticas UNAM*, nº 13, 1945, págs. 15-44.
- DE PABLO MARORTO, D. *Dinámica de la oración. Acercamiento del orante moderno a santa Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1973.
- DEKONINCK, R. *Ad Imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. Ginebre : Librairie Droz S.A, 2005.
- DEL POZO COLL, P. S. "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio." En *Anales de Historia del Arte*, vol. 16, 2006, págs. 25-58.
- DEL SAGRADO CORAZÓN, E. "Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de Cristo." En *Revista de espiritualidad*, nº 22, 1963, págs. 773-781.
- DELENDIA, O. *Francisco de Zurbarán 1598-1664*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009-2010.
- , "Zurbarán, intérprete ideal de la Contra-Réforme espagnole." En *Revue du Louvre*. nº 2, 1988, págs. 117-126.
- DELGADO, F. "El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII." En *Archivum Historicum Societatis Iesu*, nº 56, vol. 28, 1959, pág. 354-434.
- DELUMEAU, J. *El miedo en Occidente*. Barcelona: Taurus, 1989.
- DENEUVILLE, D. *Santa Teresa de Jesús y la mujer*. Barcelona: Herder, 1966.
- DESLANDRES, D. "'Des ouvriers formidables á l'enfer'. Épistémé et missions jésuites au XVIIe siècle." En *Mélanges de l'École Française á Rome*, vol. 111 1999-1, págs. 251-276.
- DEXTER, E.C. *The Relationship Between de Arts of Painting and Sculpture in Seventeenth Century Spain, 1600-1675*. Tesis doctoral. Londres: Courtauld Institute of Art, 1986.
- DÍAZ RAMOS, G. "Introducción general a la doctrina de san Bernardo." En *Obras completas de san Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, págs. 22-115.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant L'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París: De Minuit, 1990.

- . "Face, proche, lointain : l’empreinte du visage et le lieu pour apparaître. ” En KESSLER, H.L y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia : Nuova Alfa Editoriale, 1998, págs. 95-108.
- . *Fra Angélico. Dissemblance et Figuration*. París: Flammarion, 1995.
- DILLEMBERGER, J. *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*. New York-Oxford: University Press. 1999.
- DOMINGO ORTIZ, A; PÉREZ SÁNCHEZ, A y GALLEGO, J. *Velázquez*. Cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- . "La sensibilité religieuse en Espagne au Siècle d’Or." En *Splendeur d’Espagne et des villes belges. 1550-1700. Vol. 1*. Bruselas: Europalia, 1985, págs. 123-136.
- DOMPNIER, B. "La Compagnie de Jésus et la misión de l’intérieur." En GIARD, L. y VAUCELLES, L. (eds.). *Les jésuites á l’age baroque 1540-1640*. Grenoble: Ed. Jerome Millon, 1996, págs. 155-179.
- . "Pastorale de la peur et pastorale de la séduction. La méthode des missionnaires capucins." En *La conversión au XVIIe siècle: actes du XIIIe Colloque de Marseille, janvier 1982*. París: Centre National des Lettres, 1983, págs. 257-281.
- DRIJVERS, H. "The Image of Edessa in the Syriac Tradition." En KESSLER, H.L y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1998, págs. 13-31.
- DUGGAN, L. "Was Art really the Book of the Illiterate?" En *Word and Image*, nº 2, 1989, págs. 227-251.
- EDGERTON, S. *Picutres and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- EDWARDS, J. *Religion and Society in Spain. C. 1492*. Aldershot: Varium Collected Stuis Series, 1990.
- EGIDO LÓPEZ, T; BURRIEZA, J y REVUELTA, M. *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico Vol.1*. Madrid: Ediciones Pons, 2004.
- EGIDO LÓPEZ, T. "Ambiente histórico." En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 63-156.
- . *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma*. Barcelona: Planeta, 1991.

- . *Perfil histórico de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2009.
- . “Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 197-227.
- EGIDO, A. “Los prólogos teresianos y la ‘Santa Ignorancia’.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 581-607.
- EIER, C.M. *War against the Idols. The reformation of worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge-Londres-Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- ELLIOT, J. H. *El Conde-Duque de Olivares: El político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica, 1990.
- ESPONCERA CERDÁN, A. *San Vicente Ferrer: Vida y escritos*. Madrid: Edibesa, 2005.
- ESPRESATI, C. G. *Ribalta, pintor catalán*. Barcelona: Ediciones Aedos, 1954.
- ESTEPA, L. “Elementos dramáticos en varios sermones a fines del siglo XVII.” En *Diálogos Hispánicos*, vol. 7, 1989, págs. 155-178.
- FABRE, P. A. *Ignace de Loyóla. Le leiu de l'image*. París: Vrin-E.H.E.S.S, 1992.
- FALOMIR FAUS, M. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat de Valenciana y Consell Valencià de cultura, 1994.
- FARAGO, C. *Leonardo Da Vinci's “Paragone”: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the “CodeX Urbinas”*. Leiden: E.J. Brill, 1992.
- FEBVRE, L. *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno*. Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985.
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. “Iglesia y configuración del poder en la Monarquía Católica (siglos XV-XVII).” En GENET, J.P y VINCENTO, B. *Etat et eglise dans la genese de l'etat moderne*. Madrid: Biblioteca de la Casa de Velázquez, 1986, págs. 209-216.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte: Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- FERNÁNDEZ COLLADO, A. “Los Concilios Provinciales toledanos del siglo XVI y su temática reformadora.” En *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, págs. 135-148.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. Á. “Criterios inquisitoriales para detectar al marrano. Los criptojudíos en Andalucía en los siglos XVI y XVII”. En ALCALÁ, A. (ed.). *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias. Ponencias del Congreso Internacional celebrado en Nueva York en noviembre de 1992*. Ámbito, 1992, págs. 478-502.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Á. R. “Génesis y estructura de las Moradas del Castillo interior.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 609-636.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R y SÁNCHEZ GUZMÁN, R. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.
- FERNÁNDEZ PEREYRA, T. “Cristos de Madrid.” En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 33, 1993, págs. 157-173.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I. *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio Trento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- . “Fernando I y la tercera etapa del Concilio de Trento.” En *Socialización, vida privada y actividad pública de un Emperador del Renacimiento. Fernando I, 1503-1564*. Madrid, 2004, págs. 389-408.
- . “Primeros momentos de la Contrarreforma en la Monarquía Hispánica: recepción y aplicación del Concilio de Trento por Felipe II (1564-65).” En *V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna. Vol. 1*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, págs. 455-462.
- FERRARI, M.C. “Il Volto Santo di Lucca.” En MORELLO, G y WOLF, G. *Il Volto di Cristo*. Milán: Electa, 2000, págs. 253-262.
- . “*Imago Visibilis Christi*. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen âge.” En *La vision e lo sguardo nel Medio Evo*. Florencia: Sismel, 1998, págs. 29-42.
- FINALDI, G. (ed.). *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition ‘Seeing Salvation’*. London: National Gallery Company Limited, 2005.
- FLORISOONE, M. *Esthetique et Mystique d’après Sainte Thérèse d’Ávila et Saint Jean de la Croix*. París: Éditions du Seuil, 1956.
- . “La mystique plastique du Greco et les antecedents de son style.” En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 6, t. 49, 1957, págs. 19-44.

- FLYNN, M. "The Spectacle of Suffering in Spanish Streets." En Barbara A. Hanawalt y Kathryn L. Reyerson. (eds.). *City and Spectacle in Medieval Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, págs. 153-168.
- FOWLEY, E. *From Age to Age. How Christians have celebrated the Eucharist*. Chicago: Liturgical Press, 1991.
- FRANCASTEL, P. *La realidad figurativa. Elementos estructurales de la sociología del arte*. Buenos aires: Emecé Editores, 1970.
- FRANCO LLOPIS, B. "Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la Edad Moderna." En CANALDA, S; NARVÁEZ, C y SUREDA, J. (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 243-257.
- , "El Miles Christi: entre protestantismo y catolicismo en la Europa Moderna." En *Europa: historia, imagen y mito. Actas del I Congreso internacional y V Coloquio del Grupo internacional de investigación "Potestas"*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008, págs. 769-784.
- , *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.
- , "La pintura valenciana desde 1563 a 1628: la repercusión del Concilio de Trento." En *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. T. II. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de noviembre de 2006*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones y Gobierno de Canarias, 2006, págs. 341-346.
- , *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida-Valencia: Edicions de la Universitat de Lleida y Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- , "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica." En *Ars Longa*, nº 19, 2010, págs. 83-93.
- FRANCO MATA, M. Á. "Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco." En *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, págs. 73-87.
- , "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León." En *De la création à la restauration. Travaux d'histoire offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 1992, págs. 493-501.
- , "'Crucifixus dolorosus'. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística

- y devociones.” En *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Histaria da Arte*, nº 1, 2002, págs. 13-39.
- “El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes.” En *Reales Sitios*, vol. 23, nº 88, 1986, págs. 65-72.
- “Episodios pasionales entre la Flagelación y el ‘Ecce Homo’: de Santa Brígida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España.” En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009, págs. 351-358.
- “Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones.” En *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 219, 1999-2, págs. 307-337.
- “Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos.” En MARTÍNEZ RUIZ, E y CORRALES, M. P. (eds.). *Actas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia. Santiago de Compostella, 18-20 de octubre de 2000*. Santiago de Compostella: Fundación Berndt Wistedt y Universidad de Santiago de Compostella, 2002, págs. 575-594.
- FREEDBERG, D. “A Source for Ruben’s Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images.” *Burlington Magazine*, vol. 120, 1978, págs. 432-441.
- *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- “Holy Images and Other Images.” En SCOTT, S.C (ed.). *The Art of Interpreting*. Pensilvania: Penn. State University, 1992, págs. 69-80.
- GALLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincia de Granada, 1976.
- *Velázquez*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Cátedra, 1975.
- GALMES MAS, L. “Cala en el humanismo cristiano de fray Luis de Granada a través de sus cartas.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 467-488.
- GÁMEZ, A. P. “Las misiones: centros de evangelización.” En *Ad Maiorem dei gloriam: la Compañía de Jesús promotora del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2003, págs. 211-254.

- GAN GIMENEZ, P. "El sermón y el confesionario, formadores de la conciencia popular." En BUXO I REY, M.J; RODRÍGUEZ BECERRA, S; ÁLVAREZ Y SANTALÓ, L. C. (coords.). *La religiosidad popular. T. II*. Barcelona: Ediciones Anthropos, 1989, págs. 111-124.
- GARCÍA CÁRCEL, R. "De la reforma protestante a la reforma católica. Reflexiones sobre una transición." En *Manuscrits*, nº16, 1998, págs. 39-63.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. "Mística, estética y arte literario en Teresa de Jesús." En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 459-478.
- GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto de siglo XVII." En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 46, 1980, págs. 425-434.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando. "Meditación ante el Cristo de Velázquez." En *Boletín de Bellas Artes*, nº 27, 1999, págs. 83-88.
- GARCÍA HERNÁN, E. "Tres amigos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia: Francisco de Borja, Carlos Borromeo y fray Luis de Granada." En *Antologica Annua*, nº 44, 1997, págs. 469-530.
- GARCÍA HOURCADE, J. J Y IRIGOYEN LOPEZ, M.A. "Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de la Iglesia en la Edad Moderna." En *Anuario de la Historia de la Iglesia*, vol. 15, 2006, págs. 293-301.
- GARCÍA LÓPEZ, D. *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.
- GARCÍA MATEO, R. "La gran mutación de Íñigo a la luz del *Vita Christi* cartujano." En *MANR*, nº 61, 1989, págs. 31-44.
- "Loyola y el luteranismo. ¿Contrarreformista o reformista?" En *Estudios eclesiásticos*, nº 321, 2007, págs. 309-338.
- GARCÍA MELERO, J. E. *Literatura española sobre artes plásticas, Vol. I*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- GARCIA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999.
- GARCÍA ORO, J. *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Jerónimo Zurita, 1971.

- . *El Cardenal Cisneros: vida y empresas*. Madrid: La Editorial Católica, 1992-1993.
- . *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto 'Isabel la Católica' de Historia Eclesiástica, 1969.
- GARCÍA PÉREZ, N. "Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primer mitad del siglo." En *Actas XV Congreso Nacional del CEHA*. Palma de Mallorca: Universitat de le Illes Balears, 2008, págs. 371-382.
- GARCÍA VILLOSLADA, R. (coord.). *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: Biblioteca de Autores cristianos, 1980.
- . "La Contrarreforma. Su nombre y su concepto histórico." En *Saggi storici intorno al Papato*. Roma: 1959, págs. 189-242.
- GARCÍA-BRYCE, A. "Envisioning the Body Politic: Iconographies of Christian Rulership." En ROE, J y BUSTILLO, M. (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 15-28.
- GARCÍA, I. M. "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista." En *Memoria Ecclesia*, nº 14, 1991, págs. 347-404.
- GARCÍA, L y VAREY, J.E (eds.). *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, 1991.
- GARGANTA, J.M. "Juan de Ribera y San Luis Beltrán." En *Teología espiritual*, vol. 5, nº 13, 1961, págs. 63-104.
- GARRIDO PÉREZ, C. *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- GASKELL, I. "Historia de las imágenes." En *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1996, págs. 209-239.
- GASOL LLORENS, A.M. *La icona: rostres humans de Déu. Historia, art, espiritualitat*. Lleida: Pagés Editions. 1993.
- GASTON, R. "How words control images: The rhetoric of decorum in Counter-Reformation Italy" En HALL, M. B, y COOPER, T. E. (dirs.). *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, págs. 74-90.
- GAYA NUÑO, J.A. *Luis de Morales*. Madrid: CSIC, 1961.
- GEISBERG, M. *The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550*. New York: Hacker Art Books, 1974.

- GELABERTÓ VILAGRA, M. *La palabra del predicador: contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII-XVIII)*. Lleida: Milenio, 2005.
- GESTEIRA GARZA, M. *La eucaristía misterio de comunión*. Salamanca: Sígueme, 1992.
- GIARD, L. y VAUCELLES, L. (eds.). *Les jésuites á l'age baroque 1540-1640*. Grenoble: Ed. Jerome Millon, 1996.
- GIORDANO, M. L. *Apologetas de la fe. Élités conversas entre inquisición y patronazgo en España (siglos XV y XVI)*. Madrid: FUE, 2004.
- GITLITZ, D.M. *Secrecy and Deseit: The religion of Cripo-Jews*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1996.
- GOMBRICH, E.H. *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 1999.
- GÓMEZ PIÑOL, E. "La escultura y retablo sevillanos del siglo XVII." En *Sevilla en el siglo XVII*. Cat. exp. Sevilla: Museo de Artes y Costumbres Populares, 1983, págs. 69-85.
- GÓNZALES DE CALDAS, V. *¿Judíos o Cristianos?: el proceso de la fe Sancta Inquisitio*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.
- "Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: los actos de fe." ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983*. Barcelona: Ariel, 1984, págs. 237-268.
- GONZÁLEZ MORENO, J. *Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1992.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J. "Los reformadores del siglo XVI y el arte." En *Goya*, nº 191, 1986, págs. 264-271.
- GRABAR, A. *Christian iconography: a study of its origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- *La Sainte-Face de Laon: le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga: Seminarium Kondakovianum, 1931.
- *L'iconoclasme byzantin*. París: Flammarion, 1998.
- GREYERZ, K. (ed.). *Religion and Society in Early Modern Europe. 1500-1800*. Londres: 1984.

- GUARDINI, R. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- GUIDETTI, A. *Le missioni popolari. I grandi gesuiti italiani*. Milán: Ed. Rusconi, 1998.
- GUTIÉRREZ MARÍN, M. *Historia de la Reforma en España*. Barcelona: Producciones editoriales del noroeste, 1975.
- GUTIÉRREZ, C. *Españoles en Trento*. Valladolid: CSIC; Instituto Jerónimo Zurita, 1951.
- . *Trento, un problema: la última convocación del Concilio (1552-1562)*. Madrid: Universidad de Comillas, 1995.
- HALBERTAL, M. y MARGALIT, A. “Idolatría y Representación.” En *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003, págs. 57-91.
- HAMBURGER, J. “Vision and the Veronica.” En *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: Zone Books, 1998, págs. 317-382.
- HAMILTON, A. *Heresy and mysticism in Sixteenth Century Spain. The ‘alumbrados’*. Toronto Buffalo: University of Toronto Press, 1992.
- HARBISON, R. *Reflections on Baroque*. Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- HARRIS, E. *Velázquez*. Madrid: Akal, 2003.
- HATZFELD, H. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968.
- HAUBEN, P. *Three Spanish Heretics and the Reformation: Antonio del Corro, Cassiodoro de Reina, Cipriano de Valera*. Genève: Droz, 1967.
- HAUF VALLS, A.G. *D’Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aporació a l’estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona: Biblioteca Sanchis Guarner, 1990.
- . *La ‘Vita Christi’ de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M. (1340?-1409) como tratado de Cristología para seglares*. Roma: Collegio S. Bonaventura, 1978.
- HAUTECOEUR, L. “Le Concile de Trente et l’art.” En *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale. Vol. I*. Herder: Roma, 1965, págs. 345-362.
- HELLER, E. G. (ed.). *Reluctant Partners. Art and Religion in Dialogue*. Nueva York: The Gallery at the American Bible Society, 2004.

- HENARES CUÉLLAR, I. “Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional.” En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009, págs. 101-106.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Andrés de Ocampo*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1987.
- HERNÁNDEZ PEREA, J. “Iconografía española. El Cristo de los Dolores.” En *Archivo Español del Arte*, T. 27, nº 105, 1954, págs. 47-62.
- HERRERO GARCIA, M. “El grabado al servicio de la Mística.” En *Revista de ideas estéticas*, vol. 3, nº 11, 1945, págs. 341-351.
- . *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- . (ed.). *Sermonario clásico: con un ensayo sobre la oratoria sagrada*. Madrid: Escelicer, 1942.
- HERRERO SALGADO, F. *Aportación bibliográfica al estudio de la Oratoria sagrada española*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1971.
- . *La oratoria sagrada española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996-2004.
- . “Las citas en los sermones del Siglo de Oro.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 63-79.
- . “Las misiones populares de los jesuitas en el siglo XVII.” En VERGARA CIORDIA, J (coord.). *Estudios sobre la Compañía de Jesús: los Jesuitas y su influencia en la cultura moderna: (S. XVI-XVIII)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, págs. 313-360.
- . “La *Rhetorica Ecclesiastica* de fray Luis de Granada y las retóricas cristianas del Siglo de Oro.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 265-302.
- . “Lengua y retórica en la oratoria sagrada española del Siglo de oro: teoría y práctica.” En *Boletín de la Real Academia Española*, t. 89, c. 299, 2009, págs. 41-76.
- HERZ, A. “Imitators of Christ. The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context.” En *Storia dell'arte*, nº 62, 1988, págs. 53-70.
- HEWLING, K. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999.

- HIBBARD, H. "Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù." En WITTKOWER, R y JAFFE I. B. (eds.). *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York: Fordham University Press, 1972, págs. 29-50.
- HORNEDO, R.M. "Algunas reflexiones histórico-teológicas acerca del culto de las imágenes." En *Arte sacro y Concilio Vaticano II*. León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. 1965.
- . "Arte Trentino." En *Revista de Ideas Estéticas*, nº 12, 1945, págs. 443-472.
- HUERGA, A. *Fray Luis de Granada. Una vida al servicio de la Iglesia*. Madrid: B.A.C., 1988.
- . "Fray Luis entre mística, alumbrados e Inquisición." En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. II. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 289-306.
- . *Historia de los alumbrados*. F.U.E. Madrid, 1980-1988.
- . "La huella de San Buenaventura en fray Luis de Granada." En *San Buenaventura*. Madrid: F.U.E., 1976, págs. 69-103.
- . *Predicadores, alumbrados e inquisición en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1973.
- . "Procesos inquisitoriales y obras de espiritualidad en el siglo XVI". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 138, 1961, págs. 251-269.
- . "San Juan de Ribera y Fray Luis de Granada: dos cuerpos y una misma alma." En *Teología espiritual*, vol. 5, nº 13, 1961, págs. 105-132.
- HUIZINGA, J. *El Otoño de la Edad Media*. Barcelona: Atalaya, 1995.
- HYMA, A. *The Christian Renaissance. A History of the Devotio Moderna*. Handem Connecticut: Archon Books, 1965.
- IPARRAGUIRRE, I. "Introducción a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola." En LOYOLA, I. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, págs. 181-219.
- ISERLOH, E. *Riforma e Controriforma*. Milán: Editoriale Jaca Book, 1993.
- ITURRIAGA ELORZA, J. "Las primeras misiones parroquiales de los Colegios de la Compañía de Jesús en la Provincia de Castilla." En *Memoria Ecclesiae*, vol. 9, 1996, págs. 489-498.
- JEDIN, H. "Genesi e portata del Decreto Tridentino sulla venerazione delle Immagini."

- En *Chiesa della Fede, Chiesa della Storia*. Brescia: Morcelliana, 1972, págs. 340-390.
- . *Historia del Concilio de Trento*. Pamplona: Eunsa Ediciones de la Universidad de Navarra, 1972-1981
- . *Riforma Cattolica o Controriforma*. Brescia: Morcelliana, 1995.
- JONES, D.W. *La Contrarreforma: religión y sociedad en la Europa Moderna*. Madrid: Tres cantos: Akal, 2003.
- JONES, W. R. "Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe." En GUTMANN, J. (ed.). *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*. Missoula: Scholars Press for The American Society of Religion and The Society of Biblical Literature, 1997, págs. 75-105.
- JUNQUERA, J.J. "Descalzas Reales. La Apoteosis de la Eucaristía." En *Reales sitios*, nº 22, 1969, págs. 18-31.
- KAMEN, H. *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. Barcelona: Crítica, 1980.
- . "Santa Teresa y la Contrarreforma." En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 581-607.
- . *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*. Madrid: Alianza, 1984.
- KESSLER, H.L y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1998.
- KESSLER, H.L. "'Pictures Fertile with Truth': How Christians managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment." En *The Journal of the Walter Art Gallery*, nº 49-50, 1991-1992, págs. 53-65.
- . *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2000.
- KIRSCHBAUM, E. "La Compagnia di Gesù e l'arte." En *Gregorioum*, nº 26, 1945, págs. 100-116.
- KITZINGER, E. "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm." En *Dumbarton Oak Papers*, nº 8, 1954, págs. 83-150.
- KOERNER, J. L. *The Reformation of the Image*. Londres: Reaktion Books, 2004
- KOWAL, D. *Ribalta y los Ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1985.

- LABARGA GARCÍA, F. “La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz.” En *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 18, 1999, págs. 381-392.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*. Barcelona: Akal, 1987.
- . *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España*. Barcelona: Labor, 1935.
- LAGUNA PAÚL, T. “Juan de Herrera y las Reglas de la Cofradía de la Vera Cruz. Una contribución al estudio de la miniatura sevillana del siglo XVII.” En *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, págs. 127-156.
- LAMBERT, M.D. *La herejía medieval*. Madrid: Taurus, 1986.
- LANDSBERG, J. *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*. Tournai: La Renaissance du Livre, 2001.
- LARA GARRIDO, J. “La predicación barroca, espectáculo denostado (Textos y considerandos para su estudio).” En *Analecta Malacitan*, vol. 6, nº 2, 1983, págs. 381-387.
- LARRAÑAGA, V. “La revisión total de los Ejercicios por San Ignacio ¿en París o en Roma?” En *Archivum Historicum Societatis Jesu*, nº 25, 1956, págs. 396-415.
- LAUBERG, H. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos, 1976.
- LECERCLE, F. “Image et méditation. Sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVI^e siècle.” En *Cahiers V.L.Saulnier*, nº 7, 1990, págs. 45-57.
- LECLERQ, J. *San Bernardo monje y profeta*. Madrid: B.A.C., 1990.
- LEDDA, G. “Antiguos y nuevos predicadores: una polemica sull’oratoria sacra del’600.” En PERIÑÁN, B y GUAZZELLI, F. (eds.). *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa: Giardini Editori, 1989, págs. 311-325.
- . “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del 600.” En *Studi Ispanici*, 1982, págs. 87-106.
- . “Predicar a los ojos.” En *Edad de Oro*, vol. 8, 1989, pág. 129-142.
- LEE, R. “Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Paintig”. En *Art Bulletin*, nº 22, 1940, págs. 197-269.
- LEFF, G. *Heresy in the later Middle Ages. The relatios of Heterodoxy with dissent (c. 1250 – c. 1450)*. Manchester: Manchester University Press, 1975.

- LENTES, T. “‘As far as the eye can see...’: Rituals of Gazing in the Late Middle Ages.” En HAMBURGER, J.F y BOUCHÉ, A. M. (eds.). *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006, págs. 360-373.
- LETURIA, P. “Génesis de los Ejercicios de San Ignacio y su influjo en la fundación de la Compañía de Jesús.” En *Archivum Historicum Societatis Jesu*, nº 10, 1941, págs. 16-49.
- . “La ‘Devotio Moderna’ en el Montserrat de San Ignacio.” En *Estudios Ignacianos, vol. II*. Roma: Instituto Historicum S.I., 1957, págs. 73-88.
- . “Lecturas ascéticas y lecturas místicas entre los jesuitas del siglo XVI.” En *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, vol. 2, 1952, págs. 1-50.
- LEVY, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Londres-Los Ángeles-Berkeley: University of California Press, 2004.
- LEWIS, F. “The Veronica: Image, Legend and Viewer.” En ORMOD, W.M. (ed.). *England in the Thirteenth Century. Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium*. Grantham: Harlaxton College, British Campus of the University of Evansville, 1985, págs. 100-106.
- LLAMAS, E. “Libro de la Vida.” En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 333-374.
- . *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. Madrid: CSIC, 1972.
- LLEÓ CAÑAL, V. *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Fundación Focus, 1975.
- LLIN CHÁFER, A. *Santo Tomás de Villanueva. Fidelidad evangélica y renovación eclesial*. Madrid: Editorial Revista Agustiniiana, 1996.
- LLOMPART, G. “Desfile iconográfico de penitentes españoles (siglos XVI al XX).” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 25, 1969, págs. 31-51.
- LLORCA, B. “Aceptación en España de los decretos del Concilio de Trento.” En *Estudios eclesiásticos*, nº 150-151, 1964, págs. 341-360 y 459-482.
- LÓPEZ BELINCHÓN. B. J. “Olivares contra los portugueses. Inquisición, conversos y guerra económica.” En *Historia de la Inquisición en España y América. Vol. 3*. Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2000, págs. 499-530.
- LÓPEZ FE, C. M. “El lenguaje afectivo en las ‘Meditaciones de la Pasión’, de fray Luis de Granada.” En *Fray Luis de Granada: su obra y su tiempo. Actas del congreso internacional. Granada, 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 207-230.

- . *Psicosociología del arte. La expresión de sentimientos de agonía, dolor y muerte de Cristo en la imaginería sevillana (siglos XIV-XVII)*. Tesis doctoral. Sevilla, 1986.
- LÓPEZ GRIGERA, L. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, N. *El Smo. Cristo de Burgos*. Burgos: Imprenta Alderocha, 1997.
- LÓPEZ MÚÑOZ, M. *Fray Luis de Granada y la Retórica*. Almería: Universidad de Almería, 2000.
- LÓPEZ PÉREZ, M. *El Santo Rostro de Jaén*. Córdoba: Cajasur, 1995.
- LÓPEZ PLASENCIA, J. C. “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 16, nº 32, 2007, págs. 447-476.
- LÓPEZ SANTO, L. “La oratoria sagrada en el Seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín Céspedes.” En *Revista de Filología Española*, nº 30, 1946, págs. 353-368.
- LOZANO NAVARRO, J.J. *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*. Madrid: Cátedra, 2005.
- LUNA MORENO, L. “Pasión, entierro y resurrección de Cristo: rito y ceremonia en las cofradías española.” En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia, 2008, págs. 231-248.
- . “Sangre de Cristo y Cristo de la Sangre: planteamientos iconográficos en España y Europa.” En *Vid Salvífica: actas de las VI Jornadas Nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo*. 2010, págs. 257-276.
- LYNCH, J. *España bajo los Austrias*. Barcelona: Editorial Península, 1982.
- MAIO, R. “Vasari, Pacheco e la Contrariforme spagnola.” En *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*. Florencia: Instituto Nazionali di Studi sul Rinascimento, 1976, págs. 449-456.
- MAJORANA, B. “Elementi Drammatici Nella Predicazione Missionaria. Osservazioni su un caso gesuitico tra XVII e XVIII secolo”. En MARTINA, G. y DOVERE, U (eds.). *La Predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento, Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, Napoli, 6 a 9 di Settembre 1994*. Nápoles: Dehoniane, 1996, págs. 127-152.
- . “Il pulpito e l’attrice. Il teatro nella predicazione di Paolo Segneri.” En *Fantasmî femminili nel castello dell’inconscio maschile: atti del*

Convegno internazionale. Torino 8-9 de marzo de 1993. Génova: Ed. Costa & Nolan, 1996, págs. 16-31.

-----, "Schola Affectus. Persona e personaggio nell'oratoria dei missionari popolari gesuiti." En *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno di Studi di Torino 2001.* Firenze, L.S. Olschky, 2003, págs. 183-251.

-----, "Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italia (XVIe – XVIIIe siècle)" En *Annales HSS*, nº 2, 2002, págs. 297-320.

MALAND, D. *Europe in the Seventeenth century.* Londres: Macmillan Education, 1983.

MALDONADO DE GUEVARA, F. "La teoría de los estilos y el periodo trentino." En *Revista de ideas estéticas*, nº12, 1945, págs. 471-494.

MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Editorial Encuentro, 2001.

-----, *El Barroco: arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes.* Madrid: Encuentro, 1985.

-----, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* París: Armand Colin, 1969.

MANCINI, G. "Tradicón y originalidad en el lenguaje coloquial teresiano." En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 479-493.

MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.* Barcelona: Ariel, 2012.

-----, "La disputa sobre la vista y el oído." En *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Edad Media.* Madrid: 1983, págs. 203-254.

-----, *Velázquez y el espíritu de la modernidad.* Madrid: Alianza, 1978.

MARCORA, C. "Tratatti d'arte sacra al tempo del Baronio." En *Baronio e l'arte. Atti del Convegno Internazionale di studi.* Sora: Centro di Studi Sorani, 1985, págs. 189-244.

MARCOS MARTIN, A. "Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?" En *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa. Tomo II.* Barcelona: Ediciones Anthropos, 1989, págs. 46-56.

- MARCOS, J.A. “La prosa teresiana: lengua y literatura.” En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 283-332.
- MARÍAS, F y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MARÍAS, F. “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI.” En *Manierismo*. Madrid: Xarait Ediciones, 1984, págs. 7-48.
- . *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *El siglo XVI:Gótico y Renacimiento*. Madrid: Silex, 1992.
- MARÍN, T. “Primeras repercusiones tridentinas.” En *Hispania Sacra*, vol. 1, 1948, págs. 325-349.
- MARIÑO FERRO, X. R. *Las romerías, peregrinaciones y sus símbolos*. Madrid: Edicions Xerais de Galicia, 1987.
- MAROTO, D. “Camino de Perfección.” En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 411-464.
- MÁRQUEZ, A. *Espiritualidad y literatura en el Siglo XVI*. Madrid: Alfaguara, 1968.
- . *Los Alumbrados: orígenes y filosofía*. Madrid: Taurus, 1972. MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. “El símil del Castillo interior: sentido y génesis.” En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca,1983, págs. 495-522.
- MARROW, J.H. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk: Van Ghemmert, 1979.
- MARTÍ ALANÍS, A. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1972.
- MARTINA, G. *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni: L'età della Riforma. Vol.I*. Brescia: Editrice Morcelliana, 1993.
- MARTÍN DE LA TORRE, A. “Vía Crucis a la Cruz del Campo.” En *Archivo Hispalense*, nº 51, 1952, págs. 49-104.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998.

- MARTÍN HERNÁNDEZ, F. *Historia de la Iglesia. La Iglesia en la Época Moderna*. Madrid: Ediciones Palabra, 2000.
- MARTÍN RIEGO, M. “La visita pastoral de las Parroquias.” En *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, págs. 157-203.
- MARTÍNEZ GIL, F. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- . “Religión e identidad urbana en el Arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVII).” En MARTÍNEZ-BURGOS, P Y VIZUETE MENDOZA, J.C. (coord.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 15-58.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados.” En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 69-70, 2003-2004, págs. 207-246.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. “El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II.” En *Reales Sitios*, nº 135, 1998, págs. 38-45.
- . “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística.” En *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1998, págs. 91-102.
- . “El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma.” En *Boletín de arte*, nº 24, 2003, págs. 13-34.
- . *Ídolos e imágenes: La controversia del arte religioso en el siglo XVI Español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- . “La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro.” En MARTÍNEZ-BURGOS, P y VIZUETE MENDOZA, J.C. (coord.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 215-240.
- . “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro. Ascetas, melancólicos y místicos.” En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, t. 12, 1999, págs. 149-172.
- . “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco.” En IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M y MARTÍNEZ SORIA, C.J. (eds.). *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, págs. 21-44.
- . “Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536.” En *Ensayos humanísticos*:

Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, págs. 285-299.

MAS ARRONDO, A. *Teresa de Jesús en el matrimonio espiritual. Un análisis teológico de las séptimas moradas del 'Castillo interior'*. Ávila: Fundación Sánchez Albornoz 1994.

MC GRATH, A.E. *Reformation Thought*. Oxford: Blackwell, 1988.

MC KENDRICK, G y MC KAY, A. "Visionaries and Affective Spirituality during the First Half of the Sixteenth Century." En PERRY, M. E y CRUZ, A. J. (eds.) *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*. Berkeley: University of California Press, 1991, págs. 93-104.

MC KENDRICK, M. *Theatre in Spain, 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

MC NALLY, R.E. "The Council of Trent, the Spiritual Exercises and the Catholic Reform." En *Church History*, vol. 34, nº 1, 1965, págs. 36-49.

MELENDRERAS GIMENO, J. L. "Algunos ejemplos inspirados en la columna de la flagelación de la iglesia de Santa Práxedes de Roma en la escultura barroca española e italiana." En *Pasos de arte y cultura*, nº 13, 2010, págs. 33-35.

MELION, W. S. "Artifice, Memory, and *Reformatio* in Hieronymus Natali's *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*." En *Renaissance and Reformation*, nº 22, 1998-1999, págs. 5-34.

----- . 'The Art of Vision in Jerome Nadal's *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*'. In Jerome Nadal, *Annotations and Meditations on the Gospels, Volume I: The Infancy Narratives*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2003, págs. 1-32.

MENDELSON, L. *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.

MENÉNDEZ PELAYO, M. *La mística española*. Madrid: Aguado, 1956.

MENESES GARCÍA, E. "Construcción del tablado para el Auto de Fe de 1632." En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 70, 1965-1966, págs. 168-174.

MENOZZI, D. *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dagli origini ai nostri giorni*. Milano: Edizione San Paolo, 1995.

----- . *Les images. L'Eglise et les arts visuels*. París: Cerf, 1991.

- MICHALSKI, S. *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant image question in Western and Eastern Europe*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.
- MILHOU-ROUDIÉ, A. "Hétérodoxie et condition féminine: le cas de María de Cazalla". En REDONDO, A (ed.). *Images de la femme dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, Colloque du C.R.E.S., sept.-oct. 1992*. París: Publications de la Sorbonne, 1994, págs. 269-78.
- MITCHELL, T. *Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- MITRE FERNÁNDEZ, E. *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*. Madrid: Encuentro ediciones, 1988.
- . *Las herejías medievales de Oriente y Occidente*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- MOFFIT, J.F. "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish 'Picture-within-the-Picture.'" En *The Art Bulletin*, vol. 74, nº 4, 1990, págs. 631-638.
- MONTANER LÓPEZ, E. "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco." En *Criticón*, nº 55, 1992, págs. 5-14.
- . "Piadosas significaciones en la devoción postridentina." En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs. 36-42.
- MORAN, M y GALLEGO, J. A. "El predicador." En *El hombre barroco*. Madrid: Alianza editorial, 1993, págs. 165-200.
- MORENO MENDOZA, A. *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.
- MORGAN, D. (ed.). *Religion and Material culture: The Matter of Belief*. Londres-Nueva York: Routledge, 2009.
- . *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- . *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Londres: University of California Press, 2005.
- . *Visual Piety: A History and Theory of popular religious images*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MOXEY, K. *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal 2004.
- MÜLLER, F. "Images eucharistiques dans l'art de la Réforme." En *Le pressoir mystique*. París: Actes du colloque de Recloses, 1990, págs. 170-190.

- MUÑIZ PETRALANDA, J. “El Cristo sobre la piedra fría. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografía en Vizcaya.” En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 69-70, 2003-2004, págs. 247-278.
- MURCIANO OLMOS, S. y CARAVAL GARCÍA, J. “La nave de la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia.” En *Traza y baza*, vol. 9, 1981, págs. 99-102.
- NADAL INIESTA, J. “Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII: la reforma de la Catedral.” En *La Multiculturalidad en las Artes y la Arquitectura*. Tomo II. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart ediciones y gobierno de Canarias, 2006.
- NAGY, P. *Le don de larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d’institution (V-XIII siècle)*. París: Albin Michel, 2000.
- NALLE, S. T. “Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context.” En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 255-277.
- NAVARRATE PRIETO, B. “Cristo flagelado recoge sus vestiduras.” En *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*. Cat. exp. Madrid: Español Central Hispano, 2002, págs. 138-139.
- , “Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700”. En NAVARRETE PRIETO, B; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T y MARTÍNEZ RIPOLL, A. (eds.). *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Editorial Arco, 2008, págs. 11- 103.
- , *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1998.
- NAVARRO ESPINACH, G. “Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón. (Siglos XIV-XVI).” En *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 36-2, 2006, págs. 583-611.
- NEGREDO DEL CERRO, F. *Política e Iglesia: Los predicadores de Felipe IV*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e historia, 2001.
- NEGRI ARNOLDI, F. “Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l’immagine del Cristo vivente.” En *Storia dell’arte*, nº 20, 1974, págs. 57-80.

- NETANYAHU, B. *Los orígenes de la inquisición en la España del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1999.
- . “Motivos o pretextos: la razón de la Inquisición.” En ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983* Barcelona: Ariel, 1984, págs. 23-44.
- NICULAU, M. “El P. Jerónimo Nadal (1507-1580) y los Ejercicios espirituales de San Ignacio.” En *Estudios Eclesiásticos*, nº 16, 1942, págs. 99-133.
- . *Jerónimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cient, 1949.
- NIETO, J.C. *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural socioespiritual*. Ginebra: Droz, 1997.
- NOREEN, K. “Ecclesia militatnes triumphi: Jesuit Iconography and the Counterreformation.” En *Sixteenth Century Journal*, vol. 29, nº 3, 1998, págs. 698-715.
- NÚÑEZ BELTRÁN, M.A. *La oratoria sagrada de la época del barroco: Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- . “Predicación e historia: Los sermones como interpretación de los acontecimientos.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, vol. 84-85, 2002, págs. 277-293.
- O’MALLEY, J.W. *Religious culture in the sixteenth century: preaching, rhetoric, spirituality and reform*. Hampshir: Variorum, 1993.
- . “Sant’ Ignazio e le missione della Compagnia di Gesù nella cultura.” En *Ignacio e l’arte dei Gesuiti*. Milán: Editoriale Jaca Book Spa, 2003, págs. 17-30.
- . *The First Jesuits*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- . (coord.). *The Jesuits. Culture, Sciences and the Arts. 1540-1773*. Toronto-Buffalo-Londres: University of Toronto Press, 1999.
- . *Trent and all that. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*. Cambridge-Londres: Harvard University Press, 2000.
- O’REILLY, T.W. “Saint Ignatius Loyola and Spanish Erasmianism.” En *Archivum historicum Societatis Iesu*, nº 84, 1974, págs. 301-321.
- . “The Exercises of Saint Ignatius Loyola and the ‘Ejercitatorio de la vida espiritual’”. En *Studia Monastica*, nº 16, 1974, págs. 301-323.

- O'ROURKE BOYLE, M. "Angels Black and White: Loyola's Spiritual Discernment in Historical Perspective." En *Theological Studies*, nº 44, 1983, págs. 241-257.
- OLIN, J.C. *Catholic Reform: from Cardinal Ximenes to the Council of Trent. 1495-1563*. Nueva Cork: Fordham Univeristy Press, 1990.
- . *Erasmus, Utopia and the Jesuits. Essays on the Outreach of Humanism*. Nueva York: Fordham University Press, 1994.
- . *The Catholic Reformation. Savonarola to Ignatius Loyola*. Nueva York: Fordham University Press, 1992.
- ORLANDI, G. "La missione popolare: strutture e contenuti." En MARTINA, G. y DOVERE, U (eds.). *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinque e Settecento*. Nápoles: Dehoniane, 1996, págs. 503-535.
- . "Misioni parrochiali e drammatica popolare." Em *Spicilegium Historicum Congregationssmi Redemptoris*, vol. 22, nº 2, 1974, págs. 313-46.
- OROZCO, E. "De lo aparente a lo profundo: Contrarreforma, misticismo y barroco." En *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco. Vol. II*. Granada: Universidad de Granada, 1994, págs. 337-357.
- . "Devoción y Barroquismo en las dolorosas de Pedro de Mena". En *Goya*, nº 52, 1963, págs. 235-241.
- . *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*. Granada: Diputación provincial, 1987
- . *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- . "La literatura religiosa y el barroco. En torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos." En *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco. Vol. II*. Granada: Universidad de Granada, 1994, págs. 67-132.
- . *Manierismo y Barroco*. Madrid: Editorial Cátedra, 1975.
- . *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Editorial Cupsa, 1977.
- . *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- . "Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán." En *Goya*, nº 1, 1954, págs. 19-28.
- . "Sobre el barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos." En *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid, 1982, págs. 1057-1076.

- . “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante.” En *CILH*, vol. 2, nº 3, 1980, págs. 171-188.
- . *Teatro y teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- . “Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas.” En *Archivo Español de Arte*, t. 44, nº 175, 1971, págs. 233-257.
- ORTIZ ISLAS, A y HANHAUSEN COLE, M. “De soldado a santo: Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes.” En *Ad Maiorem dei gloriam: la Compañía de Jesús promotora del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2003, págs 23-44.
- OZMENT, S.E. *Mysticism and Dissent. Religious Ideology and Social Protest in the Sixteenth Century*. New Heaven: Yale University Press, 1973.
- . *Reformation Europe: A Guide to Research*. St. Louis: Center of Reformation Research, 1982.
- PALACIO ATARD, V. *España en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Rialp, 1987.
- PALOMERO PÁRAMO, J. *La imaginería procesional sevillana: Misterios, nazarenos y cristos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- PALOMO, F. “‘Disciplina christiana’. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna.” En *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 18, 1997, págs. 119-138.
- . *Fazer dos campos escolas excelentes: los jesuitas de Évora, la misión interior y el disciplinamiento social en la época confesional (1551-1630)*. Florencia: Instituto Universitario Europeo, 2000.
- . “Limosnas impresas. Escritos e imágenes en las prácticas misioneras de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII).” En *Manuscripts*, vol. 25, 2007, págs. 239-265.
- . “Malos panes para buenas hambres. Comunicación e identidad religiosa de los misioneros de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII).” En *Penélope*, vol. 28, 2003, págs. 7-30.
- PANOFSKY, E. “Erasmus and the Visual Arts.” En *The Journal of the Warburg Institute*, vol. 32, 1969, págs. 200-227.
- . *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977.
- . “Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipológica dell’uomo dei dolori e della Maria Mediatrix.” En *Imago Pietatis e altri scritti*. Turín: Segnalibro Editore, 1998, págs. 59-108.

- . *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*. Milán: Feltrinelli, 1966.
- . “¿Qué es el Barroco?” En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós Estética, 2000, págs. 35-112.
- PASTORE, S. *Dalla Spagna delle tre culture all'Inquisizione*. Roma: Bagatto Libri, 2005.
- . *Il Vangelo e la Spada. L'Inquisizione di Castiglia e i suoi critici (1460-1598)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- . “I primi gesuiti e la Spagna: strategie, compromessi, ambiguità.” En *Rivista storica italiana*, vol. 117, nº 1, 2005, págs. 158-178.
- . *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbadismo e inquisizione (1449-1559)*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2004.
- PELSSON, N. *Études sur Sainte Thérèse*. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1968.
- PEÑA DÍAZ, M. “Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVII).” En *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 1, 2002, págs. 85-101.
- PEPE, M. “Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale .” En *Cultura e Scuola*, nº 30, 1969, págs. 130-131.
- PEREDA, F. “El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos.” En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid*, vol. 14, 2002, pág. 59-79.
- . “La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna.” En CANALDA, S; NARVÁEZ, C y SUREDA, J. (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 227-241.
- . *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sargada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- . “Ombres et tableaux. Cultures de la représentation dans l'Espagne de la Réforme catholique.” En *Perspective*, nº 2, 2009, págs. 1-13.
- . “Pictura est Lingua Angelorum: Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte.” En RICCI DE GUEVARA, J.A. *La pintura sabia*. Reproducción facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Galdiano de Madrid. Toledo: Antonia Pareja Editora, 2002, págs. 43-87.

- PÉREZ DE TUDELA, A. "Sobre pinturas y pintores en El Escorial en el siglo XVI." En CAMPOS, F. J y SEVILLA, F. (coords.). *El Monasterio del Escorial y la Pintura. Actas del simposio, 1 a 5 de septiembre del 2001*. San Lorenzo del Escorial: Servicio de Publicaciones del Centro de Estudios Superiores del Escorial, 2001, págs. 467-490.
- PÉREZ GARCÍA, R. *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*. Gijón: Editorial Trea, 2006.
- PÉREZ GUILLEN, I.V. "Nuevas fuentes de la pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica." En *Goya*, nº 213, 1989, págs. 151-160.
- PÉREZ LOZANO, M. "Variantes iconográficas de la última cena en la pintura andaluza postridentina." En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs. 68-74.
- PÉREZ MORERA, J. "La carabela eucarística de la Iglesia." En *Cuaderno de Arte e Iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs.75-78.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986
- . "El Cristo de Velázquez". En *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999, págs. 335-350.
- . *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- . "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores." En *BSAA*, t. 48, 1982, págs. 281-290.
- . "Trampantojos 'a lo divino'." En *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, págs. 139-155.
- PÉREZ VILLANUEVA, J. y ESCANDELL BONET, B. *Historia de la Inquisición en España y América*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos y Centro de estudios inquisitoriales, 1984.
- PÉREZ VILLANUEVA, J. "Baronio y la Inquisición española." En *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Baronio Storico e la Contrariforma. Sora, 6-10 de Octubre de 1979*. Soria: Centro di Studi Sorani, 1982, págs. 3-53.
- PETERSSON, R. T. *The Art of Ecstasy. Teresa, Bernini, and Crashaw*. Nueva York: Atheneum, 1974.
- PEVSNER, N. "The Counter-Reformation and Mannerism." En *Studies in Art, Architecture and Design, Vol. 1. From Mannerism to Romanticism*. Londres: Thames and Hudson, 1968. Págs. 10-33.

- PFEIFFER, H. "La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli 'Esercizi Spirituali' di Sant' Ignazio." En CHIABÒ M y DOGLIO, F. (coords). *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. Convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. Roma: Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, págs. 31-37.
- PINARD DE LA BOULLAYE, H. *Les étapes de rédaction des Exercices de S. Ignace*. París, Beauchesne et ses fils, 1950.
- PINEDA GONZALES, M. V. "Pintura y elocuencia en el sermón del Hospital de la Caridad de Sevilla." En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 247-256.
- PINTA LLORENTE, M. *Aspectos históricos del sentimiento religioso en España*. Madrid: CSIC, 1961.
- PINTO CRESPO, V. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983.
- "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación." En *Hispania Sacra*, nº 31, 1978-1979, págs. 285-322.
- "La censura: sistemas de control e instrumentos de acción." En ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983*. Barcelona: Ariel, 1984, págs. 269-287.
- "Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII." En *Edad de Oro*, vol. 8, 1989, págs. 181-192.
- PLATE, B. (ed.). *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- PO-CHA HSIA, R. "Disciplina social y catolicismo en la Europa de los siglos XVI y XVII." En *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna*, nº 25, 2007, págs. 29-43.
- POLLIN, A.M. "La apoteosis de la Eucaristía en tres formas de arte: Victoria, Rubens y Calderón." En ARELLANO AYUSO, I (coord.) *Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2000, págs. 895-906.
- PONS FUSTER, F. *Místicos, beatos y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- PORTÚS, J y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria, 1998.

- PORTÚS, J. “Expresión y emociones en la pintura española del Siglo de Oro.” Tausiet, María y James S. Amelang (eds.). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009, págs. 286-303.
- . “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar.” En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, vol. 9, 1996, págs. 77-106.
- . “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (testimonios literarios).” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 45, 1990, págs. 225-246.
- POSKA, A.M. *Regulating the People. The Catholic Reformation in Seventeenth Century in Spain*. Leiden: Brill, 1998.
- POST, R.R. *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*. Leiden: E.J. Brill, 1968.
- PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. “El libro de la oración de Fray Luis de Granada y los judíos de Modéjar.” En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 8, nº 15, 1999, págs. 215-246.
- . *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara un caso excepcional)*. Madrid: Diputación Provincial de Guadalajara, 1996.
- PRADOS GARCÍA, J. M. “El arte en Santa Teresa” en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid: CSIC, 1997, págs. 81-92.
- PRANDI, A. “Intorno all’iconografia dei disciplinanti.” En *Il movimento dei disciplinati nel VII centenario dal suo inizio*. Perugia: Diputazione di Storia Patria per l’Umbria, 1962, págs. 496-508.
- PRODI, P. (ed.). *Disciplina dell’anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo e Etá Moderna*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- . *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1959.
- . “Ricerche sulla teorica delle arti figurativi nella Riforma Cattolica.” En *Archivio italiano per la Storia della Pietà. Vol. IV*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, págs. 123-212.
- PROSPERI, A. “El misionero.” En VILLARI, R (ed.). *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, págs. 200-239.
- . *Il Concilio di Trento e la Controriforma*. Trento: Edizione U.C.T. Trento, 1999.

- . “La Iglesia y la circulación de la cultura en la Italia de la Contrarreforma: la función de la censura.” En *Cultura y culturas en la historia: Quintas Jornadas de Estudios Históricos organizados por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, págs. 65-74.
- . “Otras Indias: missionary della Controriforma tra contadini e selvaggi.” En *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze 26-30 Giugno. 1980*. Florencia: Leo Olschki editore, 1982, págs. 205-234.
- . *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Ed. Einaudi, 1996.
- PUIG MASSANA, R. *El rostre de Jesús, el Crist. Passeig fenomenològic per dos mil anys d'iconografia cristològica*. Barcelona: La Formiga d'Or, 1998.
- PULIDO SERRNO, J. I. *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*. Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes – Universidad de Alcalá, 2002.
- . *Los conversos en España y Portugal*. Madrid: Arco libros, 2003.
- RAMALLO ASENSIO, G. “Estudio de composición en el paso procesional del barroco español. A la búsqueda de la multifocalidad.” En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia, 2008, págs. 105-122.
- RAMOS DOMINGO, J. *Retórica-sermón-imagen*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- RAPP, F. *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a finales de la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1973.
- RAWLINGS, H. *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- REDONDO, A. “La religión populaire espagnole au XVIe siècle: un terrain d'affrontement?” En *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Universidad Complutense y Casa de Velázquez, 1986, págs. 329-369.
- RICARD, R. *Estudios de literatura religiosa española*. Madrid: Gredos, 1964.
- RICO CALLADO, F. L. “Conversión y persuasión en el Barroco: propuestas para el estudio de las misiones interiores en la España postridentina.” En *Studia Histórica. Historia Moderna*, vol. 24, 2002, págs. 363-386.

- . *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII - XVIII*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, dirigida por Enrique Jiménez López, 2002.
- . “Las misiones interiores en España (1650-1730): una aproximación a la comunicación en el Barroco.” En *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, vol. 21, 2003, págs. 7-61.
- RICO FUENSALIDA, J.M. “El venerable fray Luis de Granada y la Inquisición.” En *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 4, 1914, págs. 253-260.
- RICO SECO, A. “Fray Luis de Granada, maestro predilecto de Santa Teresa.” En *Ciencia Tomista*, vol. 213, 1986, págs. 85-107.
- . “Una gran batalla en torno a la mística: Melchor Cano contra fray Luis de Granada.” En *Revista de Espiritualidad*, nº 34, 1975, págs. 408-427.
- RIGAUX, D. “Le sang du Redempteur.” En *Le pressoir mystique*. París: Actes du colloque de Recloses, 1990, págs. 57-67.
- RINGBOM, S. “Devotional Images and Imaginative Devotions.” En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 23, 1969, págs. 159-170.
- . *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in fifteenth-century Devotional Painting*. Doornspijk: Abo Akademi, 1965.
- ROBLEDO ESTAIRDE, L. “El cuerpo como discurso: Retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel.” En *Criticón (Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro)*, vol. 84-85, 2002, págs. 145-164.
- ROBRES LLUCH, R. “Fray Luis de Granada y sus amigos santos al servicio de la restauración católica.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 321-370.
- . *San Juan de Ribera. Patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia (1532-1611). Un obispo según el ideal de Trento*. Barcelona: Editorial Juan Flors, 1960.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, F. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . “El *Comulgatorio* de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la ‘Compositio loci’.” En *Revista de Literatura*, vol. 43, nº 85 1981, págs. 5-18.

- . “La Literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria.” En *Revista de Literatura*, nº 90, 1983, págs. 39-85.
- . *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- . *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- . *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1988.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso.” En *Archivo español de arte*, t. 77, nº 305, 2004, págs. 5-19.
- . “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales.” En *Goya*, nº 196, 1987, págs. 194-203.
- . “Fuentes literarias e iconográficas del cuadro de Velázquez *Cristo y el alma cristiana*.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 4, nº 8, 1991, págs. 82-91.
- . “Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 4, 1989, págs. 97-115.
- . “La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española.” En *Lecturas de Historia del Arte*, vol. 2, 1990, págs. 80-90.
- . “La Reforma Católica y el arte sacro de los jesuitas.” En ALDEA, Q (ed.). *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Congreso internacional de Historia: Madrid, 19-21 de noviembre de 1991*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, págs. 287-292.
- . “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco.” En *Studies in the history of Art. Vol. XIII*. Washington: National Gallery: 1984, págs. 153-158.
- . “Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma.” En *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, nº 5, 1974, págs. 77- 95.
- . *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, leído en el acto de su recepción pública, el día 23 de mayo de 2004, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

- . “Teatro y espacio sacro en el Barroco”. En BORQUE, DÍEZ, J.M. *Espacios teatrales del Barroco español*. Kassel: Edition Reichenberg, 1991, págs. 101-121.
- . “The Art of Devotion: Seventeenth-Century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context.” En BRAY, X (coord.). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery Company Limited, 2009, págs. 45-57.
- RODRÍGUEZ MOÑINO SORIANO, M. “La imaginería de la pasión de Cristo en Sevilla.” En *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 58, nº 179, 1975, págs. 83-132.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, R. “Acerca de la Misa de San Gregorio.” En *XX Siglos*, vol. 9, nº 38, 1998, págs. 24-29.
- RODRÍGUEZ, J.V. “Castillo interior o las moradas.” En BARRIENTOS, A. (dir.). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de espiritualidad, 2002, págs. 465-546.
- ROE, J. “Nature and Beauty in Velázquez’s Representations of Christ.” En ROE, J y BUSTILLO, M. (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 85-96.
- . *Pacheco, Carducho and Velázquez: A Study in the Varietas of Baroque Painting*. Libro inédito.
- . “Truthful representation and the limits of artistic licence: a study of the discordance between Pacheco and Carducho’s theory and practice of decorum”. En *Actas Seminario Internacional: Imatge, devoció i identitat a l’època moderna*. 2014. En Pensa.
- . *Velázquez’s ‘imitation’ of nature seen through ‘ojos doctos’: a study of painting, Classicism and Tridentine reform in Seville*. Tesis doctoral. Leeds: University of Leeds, Department of Fine Art, 2002,
- ROMERO COLOMA, A. M. “El ‘Ecce Homo’ y la ‘Dolorosa’ de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales.” En *Reales Sitios*, nº 126, 1995, págs. 12-17.
- . “Hacia una interpretación del “Cristo” de Velázquez.” En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 86-87, 2002, págs. 307-338.
- RONCA, M.G. “La devozione e le arti.” *Baronio e l’arte. Atti del Convegno Internazionale di studi. Sora. 10-13 Ottobre 1984*. Sora: Centro di Studi Sorano, 1985, págs. 425-442.
- ROOT, D. “Speaking Christian: Orthodoxy and Difference in Sixteenth-Century Spain.” En *Representations*, nº 23, 1988, págs. 118-134.

- ROSA, G. de. "Le registazione delle visitie pastorali e la loro utilizzazione come fonte storica." En *Archiva ecclesiae*. Roma: Associazione Archivistica Ecclesiae, 1979-80, págs. 27-52.
- RUBIN, M. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- RUBIO LAPAZ, J. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- RUIZ JURADO, M. "¿Influyó en San Ignacio el *Ejercitatorio* de Cisneros?" En *Manresa*, nº 51, 1979, págs. 65-75.
- RUIZ PEREZ, P. *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*. Madrid: Castalia, 2003.
- RUIZ, T.R. "La Inquisición medieval y la moderna: paralelos y contrastes." ALCALÁ, A (ed.). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Ponencias Del Simposio Internacional Sobre Inquisición, Nueva York, Abril de 1983*. Barcelona: Ariel, 1984, págs. 45-66.
- SABORIT BADENES, P. "Las visitas pastorales; mentalidad y costumbre." En *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, págs. 341-373.
- SAINZ RODRIGUEZ, P. *Espiritualidad Española*. Madrid: Rialp, 1961.
- . *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- . *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid: Real Academia de España, 1979.
- SALA BALUST, L. "Corrientes espirituales españolas en la época del Concilio de Trento." En *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale*. Roma: Herder, 1965, págs. 441-469.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. "El Barroco español." En *Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini. Convegno Internazionale Roma, 21-24 Aprile 1960*. Roma: Academia Nazionale dei Lincei, 1962, págs. 337-342.
- . *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid: Imprenta clásica española, 1923-1941.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J. *Los jesuitas en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1991.

- SÁNCHEZ HERRERO, J. “Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media.” En *Clio y Crimen*, nº 1, 2004, págs. 301-335.
- . “Las cofradías de Semana Santa durante la Modernidad. Siglos XV al XVIII” En *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora: Diputación provincial, 1988, págs. 27-68.
- . “Origen teológico e histórico de la devoción a las imágenes de Cristo. Siglos V al XV.” En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia, 2008, págs. 183-230.
- . “Pasión y sangre. En torno al origen de las cofradías de Semana Santa hispana.” En *L’enseignement religieux dans la Couronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVe siècle)*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 2003, págs. 125-142.
- . “Piedad y artes plásticas. La devoción a la preciosa Sangre de Cristo durante los siglos XIII a los primeros años del XVI y su influencia en las manifestaciones artísticas.” En *Piedade popular. Actas del Coloquio Internacional*. Lisboa, 1999, pág. 411-414.
- SÁNCHEZ LORA, J.L. “Barroco y simulación: Cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias.” En *Cultura y culturas en la historia: Quintas Jornadas de Estudios Históricos organizados por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, págs. 75-101.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. “El Crucificado en el arte de Alonso Cano.” En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, págs. 105-124.
- . “Literatura y plástica en fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 135-146.
- . “Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la Imagen como elemento de persuasión.” En *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 4, nº 7, 1991, págs. 167-185.
- SANZ, A. *Historia de la Cruz y Crucifijo*. Palencia: Industrias Gráficas Diario-Día, 1951.
- SANZ, M. M. “La teoría española de la pintura en los siglos XVI-XVII.” En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 3, nº5, 1990, págs. 93-115.

- SARAVIA, C. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes." En *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, t. 26, 1960, págs. 129-143.
- SARRIÓN MORA, A. "Beatas, iluminadas y endemoniadas. Formas heterodoxas de la espiritualidad postridentina." En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica. Actas del Congreso Internacional "Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II. Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998. Vol. III.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993, págs. 365-386.
- SAXL, F. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SCAVIZZI, G. *Arte e Architettura Sacra. Cronache e Documenti sulla Controversia tra Riformati e Cattolici (1500-1550)*. Roma: Casa del Libro Editrice, 1981.
- "La controversia sull'arte sacra nel secolo XVI." En *Cristianismo nella Storia*, t. 14, nº 3, 1993, págs. 569-593.
- "La teología católica e le immagini durante il XVI secolo." En *Storia dell'arte*, nº 21, 1974, págs. 171-213.
- "Storiografia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento." En *Storia dell'Arte*, nº 59, 1987, págs. 29-46.
- *The controversy on images from Calvin to Baronius*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1992.
- "The Cross: A 16th Century Controversy." En *Storia dell'arte*, nº 65, 1989, págs. 27-43.
- SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art. The Passion of Christ. Vol.II*. Londres: Lund Humphries, 1972.
- SCHLOSSER, J. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1981.
- SCHMITT, J. C. "Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIe-XVe siècle). En *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002, págs. 217-271.
- *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002.
- SCHÖNBORN, C. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro, 1999.
- SCHÜTZE, S. "The Politics of Counter-Reformation Iconography and a Quest for the Spanishness of Neapolitan Art." En DANDELET, T. J. y MARINO, J.

- (dirs.). *Spain in Italy: Politics, Society, and Religion 1500-1700*. Boston: Brill, 2006, págs. 555-568.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SECCA, L. *La Pedagogía della Controriforma*. Brescia: La Scuola, 1973.
- SEPIÈRE, M. C. *L'Image d'un Dieu souffrant [IX-X siècle], Aux origines du crucifix*. París: Cerf, 1994.
- SERDEÑO RODRÍGUEZ, F. J. y SERRANO DE LA TORRE, J.M. "Introducción." En *Poesías completas: Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga [1641]*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002
- SERÉS, G. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- SERRA DE MANRESA, V. "Misiones parroquiales y predicación capuchina." En *Memoria ecclesiae*, vol. 9, 1996, págs. 477-488.
- SHEARMAN, J. *Manierismo*. Madrid: Xarait Ediciones, 1984.
- SINDING-LARSEN, S. "Créer des images. Remarques pour une théorie de l'image." En DUNAND F; SPIESER, M y WIRTH, J. (eds.). *L'Image et la production du sacré*. París: Meridiens Klincksieck, 1991, págs. 35-76.
- SMITH, H. D. *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some preachers of the reign of Philip III*. Oxford, 1978.
- SOLÁ COLOMER, J. *La Reforma Católica a la Muntanya Catalana: Els Bisbets de Girona i Vic (1587-1800)*. Girona: Associació d'Historia Rural de les Comarques Gironines; Centre de Recerca d'Historia Rural de la Universitat de Girona y Documenta Universitaria, 2008.
- SOLER FABREGAT, R. "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía." En *Locus Amoenus*, nº 1, 1996, págs. 145-164.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C. "Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la Iglesia." En *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, págs. 411-450.
- SORROCHE CUERVO, M.A. "Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús Recogiendo sus vestiduras." En *Quiroga*, nº 1, 2012, págs. 42-56.
- STEINMETZ, D.C. "Luther and Loyola." En *Ignacio de Loyola y su tiempo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1992, págs. 791-800.

- STOICHITA, V. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- . “La Verónica de Zurbarán”. En *Norba-Arte*, nº 11, 1991, págs. 71-90.
- . *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des Temps modernes*. París: Méridiens klincksieck, 1993.
- STRUBEL, A. “Les théologiens et l’image au Moyen Age.” En *Figures (Cahier du Centre de Recherche sur l’image, le Symbole, le Mythe)*, nº 5, 1990, págs. 35-52.
- TAUSIET, M. “Agua en los ojos: El ‘don de lágrimas’ en la España Moderna.” En TAUSIET, M y AMELANG, J. S. (eds.). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009, págs. 167-202.
- TAVARD, G.H. “The Chatolic Reform in the Sixteenth Century.” En *Church History*, vol. 26, nº 3, 1957, págs. 275-288.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J.I. “Aprobación por el Concilio de Trento de la obra de fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL, A y ALONSO DEL CAMPO, U. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. II. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 303-319.
- . “Ignacio de Loyola, reformador.” En ALDEA, Q (ed.). *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Congreso internacional de Historia: Madrid, 19-21 de noviembre de 1991*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, págs. 239-254.
- TERREIRO, A. *Um pedagogo espanhol na corte portuguesa do sec. XVI: Francisco de Monçon e us seus tratados de educagao de principes e El espejo de laprincesa cristiana*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad Pontificia, 1972.
- THOBY, P. *Le crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes: Bellanger, 1959-1963.
- THOMAS, W. *La represión del protestantismo en España. 1517-1648*. Lovaina: Leuven University Press, 2001.
- . *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*. Lovaina: Leuven University Press, 2001.
- TORMO Y MONZÓN, E. *En la Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos. Vol. IV*. Madrid: Blass y cía., 1947.
- . “Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita de la clausura de la Encarnación.” En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, págs. 180-194.

- TORRES JIMÉNEZ, R. “Notas para una reflexión sobre el cristocentrismo y la devoción medieval a la pasión y para su estudio en el medio rural castellano.” En *Hispania Sacra*, vol. 58, nº118, 2006, págs. 449-487.
- TOSCANO, G. “Baronio e le immagini.” En *Baronio e l’arte. Atti del Convegno Internazionale di studi. Sora 10-13 ottobre 1984*. Sora: Centro di Studi Sorani, 1985, págs. 409-423.
- TOVAR, V. “El espacio como instrumento de la devoción colectiva: el escenario de la imagen, una muestra de arquitectura presentativa.” En *El arte del Barroco, Vol. I*. Madrid: Gustavo Gili, 1990. Págs. 77-109.
- TRENS, M. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá Editores, 1952.
- TRIADÓ, J.R. “L’expressió artística religiosa. Primera reflexió.” En *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 67, nº 2, 1994, págs. 539-547.
- TRILLING, J. “The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing.” En KESSLER, H. L. y WOLF, G. (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representations*. Bolonia: Nuova Alfa Editore, 1998, págs. 109-127.
- TRIVIÑO, M. V. “La conmoción de la Pasión de Cristo: sor Ana de la Cruz Ribera (1606-1650).” En *El Franciscanismo en Andalucía: Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares. Conferencias del X Curso de Verano, Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004*. Córdoba: 2006. págs. 913-922.
- TURNER, V y EDITH, L.B. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.
- TURRADO, A. “El estilo literario de Fray Luis de Granada.” En GARCÍA DEL MORAL y ALONSO DEL CAMPO. (eds.). *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo, vol. I. Actas del Congreso Internacional, Granada 27-30 septiembre 1988*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 159-166.
- URQUÍZAR HERRERA, A. “Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística.” En *Actas XV Congreso Nacional del CEHA*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008, págs. 507-522.
- USUNARIZ GARAYOA, J. M. “Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años.” En *Zainak*, vol. 18, 1999, págs. 17-43.
- VALDIVIESO, E y SERRERA J.M. *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: CISC, 1985.

- VALDIVIESO, E. "Pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda." En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología: BSAA*, t. 44, 1978, págs. 296-306.
- VALLÉS BORRÁS, V. "El Ecce Homo y la Mater Dolorosa, dos obras de Joan de Joanes en la Parroquia de l'Alcúdia." En *Revista anuario de la Comunidad Parroquial de San Andrés Apóstol de l'Alcúdia*, 1995, págs. 87-94.
- VAN LENNEP, M. K. *La Historia de Reforma en España en el siglo XVI*. Michigan: T.E.L.L, 1984.
- VAN OS, H, (ed.). *Art of Devotion; The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*. Cat. exp. Ámsterdam y Londres: Rijksmuseum, 1995.
- . *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. Londres-Ámsterdam: Merrel Holberton-Rijksmuseum, 1994.
- VANDERMEERSCH, P. *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico psicológico*. Madrid: Trotta, 2004.
- VÁRVARO, A. "Los itinerarios de la cultura: hombres, libros e ideas." En *El Renacimiento Mediterráneo*. Cat. exp. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2001, págs. 101-115.
- VELASCO, H. M. "Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local." En *La religiosidad popular*. Tomo II. Barcelona: Ediciones Anthropos, 1989, págs. 401- 410.
- VENARD, M. "Le sang du Christ: sang eucharistique ou sang relique?". En *Tabularia. Études*, nº 9, 2009, págs.- 1-12.
- VERDI WEBSTER, S. *Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- . "Deus ex Sculptura: The Art and Ritual of Penitential Confraternities in Early Modern Seville." En BERTOLDI LENOCI, L. (ed.). *Confraternite, Chiesa e società: Aspetti e problema dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*. Fasano: Schena Editore, 1994, págs. 837-851.
- VETTER, E.M. *Die Kupferstiche zur 'Psalmodia eucharistica' des Melchor Prieto von 1622*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- . "Iconografía del 'Varón de Dolores'. Su significado y origen." En *Archivo español de Arte*, nº 143, 1963, págs. 197-232.

- VICIANO I VIVES, A. "Fundamentos teológicos de la iconografía cristiana: una perspectiva histórica." En *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Vol. II*. Murcia, 2008, págs. 81-104.
- VIGIL, M.D. *La vida de las mujeres en los s. XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- VIGO GUTIÉRREZ, A. "La teología moral y la vida cristiana en el *Enchiridion Militis Christiani* de Erasmo de Róterdam." En *Burgense. Collectanea Scientifica*, n° 44-2, 2003, págs. 347-392.
- VILANOVA, A. "El yo narrativo en el *Libro de la vida*." En *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Salamanca, 4-7 de octubre de 1982. Vol. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 1058-1076.
- VILLEGAS PAREDES, G. *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Filología Española, 2008
- VILLOSLADA-GARCÍA, R. *San Ignacio de Loyola: Nueva Biografía*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1986.
- VILPLANA MOLINA, A. "El Colegio del Patriarca. Metonimia arquitectónica del Concilio de Trento." En *Domus Speciosa*. Cat. exp. Valencia: Universitat de València, 2006. Págs. 23-37.
- VINCENT CASSY, C. "Un ciclo romano en la Encarnación de Madrid. De la narración a la meditación del martirio." En CRUZ DE CARLOS, M; CIVIL, P; PEREDA, F y VINCENT CASSY, C. (eds.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 39-60.
- VISMARA, C. P. "La mise en scène de la faute. Justice divine et scenographies infernales dan la prédication italienne entre les XVIIe et XVIIIe siècles." En *Le Jugement, le Ciel et l'Enfer dans l'histoire du christianisme. Actes de la Douzième rencontre d'Histoire Religieuse tenue à Fontevrad les 14 et 15 octobre 1998*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1989, págs. 95-107.
- VLOBERG, M. *L'Eucharistie dans l'art*. Grenoble-París: Arthaud, 1946.
- VOLK, M.C. *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*. Nueva York: Garland Pub, 1977.
- WEISBACH, W. *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- WESTERMANN, M (ed.). *Anthropologies of Art*. Williamstown Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

- WETHEY, H. *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- WHITE, J. "Parangone: Aspects of the Relationship Between Sculpture and Painting." En SINGLETON, C. (ed.). *Art, Science and History in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, págs. 43-108.
- WILSON, C. C. "Teresa of Ávila vs. The Iconoclasts: Convent Art in Support of a Church in Crisis." En ROE, J y BUSTILLO, M (eds.). *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spain and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, págs. 45-58.
- WIRTH, J. "Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente." En WIRTH, J. (ed.). *Iconoclasme. Vie et mor de l'image médiévale*, Cat. Exp. Berna-Strasbourg. Berna, 2001, págs. 28-37.
- ."Structure et fonction de l'image chez saint Thomas d'Aquin." En BASCHET, J y SCHMITT, J.C. (eds.). *L'image : fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*. París: Cahiers du Leopard d'Or, 1996, págs. 39-57.
- ."Théorie et pratique de l'image sainte a la veille de la Reforme." En *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 48, nº 2, 1986, págs. 319-358.
- WOLF, G; DUFOUR BOZZO, C y CALDERÓN MASETTI, A.R (eds.). *Mandyllion. Intorno al Sacro Volto , da Bisanzio a Genova*. Milán: Skira, 2004.
- WOLF, G. "Christ in His Beauty and Pain: Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)." En SCOTT, S.S. (ed.). *The Art of Interpreting*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1992, págs. 165-198.
- ."Or fu si fattala semblanza vostra?: Sguardi alla 'Vera Icona' e alle sue copie artistiche." En MORRELLO, G y WOLF, G. (eds.). *Il Volto di Christo*. Milán: Electa, 2000, págs. 103-114.
- YARZA LUACES, J. "Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete, "el Mudo" y relaciones con la Contrarreforma." En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. 36, 1970, págs. 43-68.
- YATES, F. A "Dramatic Religious Processions in Paris in the Late Sixteenth Century." En *Annales Musicologiques*, nº 2, 1954, págs. 215-270.
- ." *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Taurus, 1974.
- YERUSHALMI, Y. H. *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-Century Marranism and Jewish Apologetics*. Nueva York: Columbia University Press, 1971.

YNDURAIN, D. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994.

ZAFRA MOLINA, R. “El emblemático catecismo de la Compañía de Jesús y su influencia en la formación del imaginario doctrinal de la Contrarreforma.” En *Imagen y Cultura. La interpretación de la imágenes como Historia Cultural. Vol. II*. Gandia: Universitat Internacional de Gandia y Generalitat Valenciana, 2008, págs. 1523-1535.

ZEN, S. *Baronio storico. Controriforma e crisi del método umanistico*. Nápoles: Vivarium, 1994.

ZERI, F. *Pittura e Contrariforma*. Torino: Einaudi, 1959.