



Carlos Alberto González Sánchez

# El espíritu de la imagen

Arte y religión en el mundo hispánico  
de la Contrarreforma

CÁTEDRA

Carlos Alberto González Sánchez

# EL ESPÍRITU DE LA IMAGEN

ARTE Y RELIGIÓN EN EL MUNDO HISPÁNICO DE LA  
CONTRARREFORMA

CÁTEDRA

# Índice

## PREFACIO

### CAPÍTULO PRIMERO. Espejos de piedad

1. El libro
2. La imagen
3. Retratos del alma

### CAPÍTULO 2. *Imago eloquens*

1. La estampa
2. Discurso visual: pintura versus escritura y palabra
3. Retóricas paradigmáticas
4. Écfrasis y teatralidad

### CAPÍTULO 3. La oración: ascética y mística de la imagen

1. La «nueva espiritualidad»
2. Los ojos del espíritu
3. Barroco esencial

### CAPÍTULO 4. Creer es ver

1. De la psique al corazón
2. El imperio de la vista
3. Ver para el recuerdo

### CAPÍTULO 5. Los *mirabilia*

1. Magia y religiosidad
2. Visiones y revelaciones

### CAPÍTULO 6. Anima mundi

1. Imagen e imaginación
2. Del prodigio visual a la melancolía

## CAPÍTULO 7. Nuevos mundos de la imagen

1. Aculturación, escritura e iconografía
2. Artificios de virtudes ejemplares
3. Pacotilla piadosa
4. Hacia Oriente

EPÍLOGO

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS

*Para Ana.*

*Ya Auke Pieter Jacobs, mi amigo.*

Y porque el poco desseo de saber ha hecho cansada la sabiduría, es necesario aliviar al letor, para que con su cansancio no se malogre el fruto que dél pretendemos. Y assí se dividirá cada discurso en algunos párrafos, donde tome aliento para lo restante del camino.

FRAY LEANDRO DE GRANADA

El arte no es universal, solo las imágenes.

HANS BELTING

## Prefacio

La historia cultural lleva años reivindicando la imagen como objeto de estudio y fuente documental de suma utilidad, hasta fechas recientes monopolio de los historiadores del arte<sup>1</sup>. En la actualidad, sin embargo, parece estar constituyendo un campo de investigación interdisciplinar que algunos denominan «historia de la cultura visual», donde confluyen la historia, la historia del arte, la antropología, la literatura, la filosofía y otras ciencias sociales. Un encuadre epistemológico, similar al de la «historia de la cultura escrita», cuya eficacia de sobra ha quedado demostrada. El gran historiador del arte Hans Belting incluso llega a distinguir una «historia de la imagen» de la «historia del arte» propiamente dicha, apuesta metodológica acorde con su concepto de *imago*: el retrato de alguien que, por su esencia sacrosanta, se convierte en un símbolo acreedor de culto. Recurso privilegiado de las prácticas religiosas, diferente de un relato en imágenes divulgador de la historia sagrada<sup>2</sup>.

Belting, entusiasta de un enfoque antropológico, excluye a las imágenes de las categorías artísticas convencionales, con la intención de hacer de ellas asuntos inespecíficos asequibles a una indagación, *sui generis*, más allá de sus matices estéticos y tipológicos; por carecer de sentido desvinculados de su primigenia funcionalidad religiosa. El Arte, a su juicio, nace en el Renacimiento, es decir, a raíz de la crisis de la vieja imagen, y, en consecuencia, de su revalorización como producto asociado a la autonomía del ejercicio artístico y su inventiva, mientras que la etapa anterior pertenece a la «era de la imagen». Al historiador, por tanto, solo le compete el examen de sus componentes estéticos y formales.

La tradición historiográfica germana sitúa en la Reforma la línea divisoria de los dos lapsos temporales en cuestión, episodio determinante de la génesis de nuestro concepto de arte, resultado de la iconoclasia característica del protestantismo, en principio defensor de la supremacía de la palabra divina.

Aquel proceso de secularización de la iconografía se ha abordado como el fundamento de un nuevo referente cultural contrario al de su vieja finalidad religiosa, desde entonces justificada como mero artificio encubridor de sus significados implícitos<sup>3</sup>. La respuesta de la Iglesia católica, frente a la doctrina reformada, consistió en una enfática reafirmación de su propia ortodoxia, del icono cristiano en definitiva.

No obstante, en mi opinión, la teoría de Belting adolece de un cierto reduccionismo, derivado de la estricta acotación de su noción de arte e imagen de culto, en cualquier caso instancias universales en el devenir de la historia de la humanidad, hoy testimonios historiográficos incuestionables<sup>4</sup>. Más equilibrada me parece la posición de F. Pereda, quien asume la imagen como ente mixto en el que los fines artísticos y piadosos no son antitéticos sino complementarios. Los primeros, en efecto, siempre han sido un recurso de la religión, o sea, de la exaltación y la glorificación de la divinidad, sus ceremonias y ritos<sup>5</sup>. Demasiado complicada, argumenta Pereda, resulta la averiguación de cuándo y cómo la iconografía adoptó una estricta finalidad estética a costa de la devocional.

La elucubración del alemán, siquiera, tropieza con la idea de la Edad Moderna subyacente en los capítulos de este libro, donde la distinguimos como la época de los inicios y la culminación de una síntesis cualitativa de herencias y novedades. No obstante también ha sido caracterizada según concepciones diferentes, de las que vamos a destacar tres. De entrada la detectada en sus contemporáneos que se autodenominaban «modernos», síntoma de una conciencia de progreso histórico en la que lo «moderno», además de un afán de diferenciación del pasado, implica una valoración positiva de lo coetáneo, manifiesta en el apasionado gusto de aquella sociedad por la novedad y la invención. En el Medievo, en cambio, no se advierte una distinción tan tajante entre tiempos anteriores y posteriores.

El retorno a los clásicos de los humanistas del Renacimiento supuso la ratificación de la continuidad de tres periodos de la historia diferentes: el de los antiguos, el de los modernos y el que queda en medio de ambos, ante los cuales se reivindican los segundos. Sin embargo la vuelta a la Antigüedad no es una simple mirada atrás sino una proyección al futuro, o sea, al renacer de los modernos en vez de los antiguos. Los historiadores de los siglos XVII y



XVIII, para encumbrar los avances del Quinientos, siguieron insistiendo en esta división cronológica tripartita.

En la historiografía del XIX, en cambio, palpita un sesgo epistemológico responsable de una visión de lo moderno como la génesis del mundo contemporáneo. Las claves de la Modernidad, así, son las de la Contemporaneidad y no las de sus protagonistas. El presentismo de esta propuesta, sin duda, corre el riesgo de definir la época moderna con unos rasgos muy distantes de los genuinos del humanismo renacentista y sus herederos. Una tercera opción, la nuestra, estriba en el perfil cualitativo de dicha etapa, a partir de la cual despejamos lo que se creía moderno entonces. Esquema contrario a los dos compartimentos estancos que se suelen identificar en el Antiguo Régimen: el de las herencias y el de las novedades, en el que se considera moderno a lo formalmente nuevo, y, a lo preexistente, medievalismo, continuismo o tradición. Hasta llegar a poner en duda la modernidad de los siglos XVI y XVII, a causa del volumen de sus reminiscencias pretéritas.

Mas nos decantamos por un modelo basado en una síntesis de herencias y novedades para subrayar cómo en multitud de ocasiones la innovación solo es una manera diferente de asumir la herencia. En resumidas cuentas, la utilización de instrumentos, ideas y símbolos anteriores —las imágenes por ejemplo— alterados al entrar en acción en otro contexto donde adquieren una nueva cualidad<sup>6</sup>. Pese a ello la aceptación de lo novedoso fue objeto de una exacerbada polémica en las fechas, como elemento perturbador de la tradición y la supervivencia del sistema establecido.

La iconografía, un preciado documento historiográfico, no excluye a ninguna de las disciplinas académicas al uso, en particular las humanísticas, premisa de su versatilidad metodológica que nos obliga a estudiarla en función de su compleja significación histórica y riqueza informativa. Testimonio o vestigio ocular del pasado, mudo dicen algunos, no exento de una retórica característica, aunque a menudo de difícil acceso e interpretación, pero imprescindible para el mejor y más completo conocimiento de la historia. Todo ello predispone a la resolución de las dudas acerca de sus mensajes ocultos, producción, circulación, consumo, prácticas y utilidad, amén de sus contextos, artífices, semánticas, poderes, manipulaciones e intencionalidad. F.

Haskell redonda en su inequívoco impacto en la imaginación histórica de coyunturas concretas, el cual nos permite compartir las experiencias y los rudimentos visuales de civilizaciones pasadas<sup>7</sup>.

Ya en el siglo XIX los historiadores de la cultura Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945) emplearon fuentes artísticas en sus magistrales aproximaciones al Renacimiento italiano y la baja Edad Media de los Países Bajos, intuyendo el nacimiento del individualismo creativo en aquellos años<sup>8</sup>. El eximio Aby Warburg (1866-1929), del mismo modo, se implicó en esta deriva al final de su carrera, el empeño de la institución académica que creó en Hamburgo, trasladada a Londres tras el ascenso de Hitler<sup>9</sup>. Sus ilustres discípulos desarrollaron la metodología iconológica, en aras de la decodificación de los argumentos comunicados en la pintura, alternativo de los predominantes análisis formales centrados en la composición y el colorido. Entre ellos Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) o Edgar Wind (1900-1971), exponentes de una escuela distinguida por un riguroso conocimiento de los clásicos grecolatinos y las humanidades en general (historia, literatura y filosofía)<sup>10</sup>.

El escrutinio del sustrato intelectual de la imagen les sirvió para poner de relieve sus requisitos filosóficos y teológicos, indispensables a la hora de descifrar su significado intrínseco, previsible en los caracteres identitarios de una época, una nación, una clase social o unas creencias religiosas. La «iconología», pues, conlleva la reconstrucción de las expresiones del espíritu de un tiempo, o cultura total, cuyas representaciones artísticas facilitan la comprensión de sus códigos visuales, accesibles a través del utillaje mental de su contexto. Valga de muestra la sutil interacción que establece Panofsky entre el neoplatonismo renacentista y la pintura florentina del Cuatrocientos, o la de la escolástica y la arquitectura gótica<sup>11</sup>. Según este historiador alemán, cualquier artificio fruto del ingenio humano es un vehículo comunicativo o un instrumento; de ahí la importancia del medio histórico en donde surgen o, lo que es lo mismo, de los hábitos culturales del entorno en el que ejercen sus funciones.

El prisma iconográfico, indefectiblemente, se ocupa del contenido y el sentido del arte a expensas de las formas<sup>12</sup>. Sin embargo otros historiadores posteriores de dicha saga conceptual desconfían de semejante lectura

historiográfica como procedimiento, insuficiente y especulativo, carente de la fiabilidad pertinente y, a veces, al margen de los referentes sociales. El eminente E. H. Gombrich (1909-2001), en esta diatriba, esgrime cómo las imágenes no siempre son alegóricas, ni las épocas, puntualiza, tienen una íntegra homogeneidad cultural; unas y otras, al contrario, presentan una complicada diversidad de caracteres debido a sus evoluciones históricas. La intención del artista tampoco suele coincidir con el juicio de los espectadores, condicionado por los esquemas simbólicos de su dominio cultural. El estilo y la apariencia de la imagen, en fin, solo se corresponden con su finalidad.

El arte, dictamina Gombrich, dista de manifestar el «espíritu de una época», un factor, para él, demasiado impreciso y de escasa viabilidad; los artistas, no obstante, sí pueden exhibir las aspiraciones y los valores de la cultura y la sociedad a las que pertenecen, asequibles en fuentes escritas complementarias de las visuales. En esta tesitura la labor del historiador, y sus evidencias documentales, prestan un eficiente auxilio a las deliberaciones del historiador del arte. He aquí uno de los objetivos esenciales de este libro, en deuda con las disertaciones del investigador británico, quien concluye como sigue: «no puedo creer que seamos solo marionetas bailando de los hilos movidos por un marionetista invisible que represente el espíritu de la época o, quizás, la lucha de clases. ¿No podrían el arte y los artistas haber al menos contribuido en la creación de lo que denominamos espíritu de la época?»<sup>13</sup>.

Y la normativa de autoridades civiles y religiosas, los escritores ascético-espirituales, moralistas, tratadistas e intelectuales defensores de la tradición, nuestros testigos preferentes. Los primeros en interiorizar el ideario que pretendían imponer al resto de la sociedad, porque el arte siempre se integra en un acervo cultural, en multitud de ocasiones expresado mediante el culto, la devoción y el ritual de la religión, su utilitaria razón de ser en circunstancias concretas.

En los años setenta del siglo XX M. Baxandall, excelente estudioso del arte italiano del Renacimiento, abrió una interesante perspectiva de estudio, similar a la de Gombrich, con su llamado «ojo de la época», es decir, la influencia que ejercen los hábitos y usos visuales de cada etapa histórica en la manera de ver y entender las obras de arte. Factores determinantes de sus tipologías y medios expositivos, y, por consiguiente, de las diversas lecturas,

individuales y colectivas, de sus mensajes. Un diligente axioma sujeto a la relación de dependencia entre los estilos y las particularidades socioculturales de sus contextos. Tal proposición concuerda con algunos de los resortes metodológicos de la nueva historia cultural, en boga hasta fechas recientes.

Baxandall equipara la oportunidad de las fuentes iconográficas, del arte, a la de las textuales, como dos cauces, suplementarios, de representación que facilitan la aprehensión de sus objetos y del ambiente donde cumplen su cometido<sup>14</sup>, si bien pensamos que el «ojo» de cualquier tiempo incumbe, en idéntica medida, tanto a la visión del público receptor como a las voces autorizadas u «oficiales» que la interpretan y coaccionan, teniendo en cuenta que estas últimas también determinan la elección y el sentido de espectadores y artistas. Sin embargo no debemos olvidar la libre y cotidiana transgresión de la norma, incluso inconsciente, en cualquier sociedad, actitud capaz de abarcar prácticas y percepciones opuestas a las motivaciones ideológicas impuestas, muchas veces resueltas en negociaciones no explícitas.

Las advertencias de Baxandall, como fuere, rebasan el análisis iconológico, porque la mayoría de los recursos intelectuales que ordenan la experiencia visual de los individuos son inestables y, culturalmente, accidentales. La captación del «ojo de la época», por tanto, requiere la recuperación de las fórmulas visuales imperantes en el contexto cultural de los artistas, pero sin marginar el continuo reciclaje de las explicaciones del pasado, a su vez intercambiadas y reutilizadas en el presente. El arte, en suma, es una consecuencia de las instituciones sociales de su entorno, aunque, pese a ello, sus artífices pueden actuar de espaldas a la costumbre refrendada y la identidad cultural correspondientes. Baxandall y Gombrich han sido dos guías elementales de nuestras averiguaciones.

La observación de las imágenes como «vestigios del pasado en el presente»<sup>15</sup> igualmente cundió en el quehacer de Frances A. Yates (1899-1981), investigadora formada en el Aby Warburg Institute, a quien debemos sus excepcionales *Astrea* (1975) y, el título más conocido, *The Art of Memory* (1966)<sup>16</sup>. A ella volveremos con frecuencia. En 1978 el nunca bien elogiado Julio Caro Baroja, antropólogo e historiador, publicó una de sus obras emblemáticas —*Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*—, en la que dedica un suculento capítulo a nuestro tema, para resaltar la

crucial relevancia del arte en la adecuada comprensión de la religiosidad católica en la alta Modernidad. Acicate de su reclamo de una exploración de los móviles religiosos en la producción artística española de diferentes periodos históricos, pero desde el punto de vista de la religión y no, cual es lo habitual, de la historia del arte<sup>17</sup>. Esta llamada de atención fue, hace tiempo, el desencadenante del libro que el lector tiene entre sus manos.

La religión, efectivamente, durante la Contrarreforma se apropió de las cualidades seductoras y conmovedoras del arte, de su virtualidad ritualista y ceremoniosa; el eje de unas historias visuales involucradas en el más allá y la salvación de los fieles. La grandeza y los sentimientos trascendentes que inspiran, al fin y al cabo, son un trasunto de la devoción del momento, cuyos valores en extremo los certificaba el credo religioso. No en vano Caro Baroja vislumbra la moralidad como un ingrediente fundamental de la relación recíproca entre arte, religión y política, dada la propensión del poder a la utilización de la creación artística en la transmisión y consolidación de principios éticos paradigmáticos, propagados por el Estado, la jerarquía eclesiástica, escritores religiosos, censores, artistas e intelectuales.

En aquellos años ochenta despuntaban las aportaciones de aclamados historiadores franceses de las mentalidades, entre ellos Philippe Ariès y Michel Vovelle<sup>18</sup>. Una década fructífera en cuanto a la investigación de la imagen, liderada por D. Freedberg y su interés por la potestad de la iconografía devota y sus respuestas en situaciones variopintas<sup>19</sup>. Las deducciones de Simon Schama, igualmente, acapararon una indiscutible repercusión todavía en auge; valga su trabajo sobre la cultura holandesa del siglo XVII, sustentado en una exquisita documentación artística<sup>20</sup>. Las líneas repasadas hasta aquí parecen auspiciar una historia social de las imágenes, aunque no como simples entes artísticos aislados, sino cual elementos centrales de la sociedad en la que emergen e intervienen, además de ser documentos privilegiados de sus usos y funciones.

La eclosión de la Nueva Historia Cultural, a partir de los noventa de la centuria pasada, abrió horizontes prometedores para el campo de estudio en reflexión, en parte relacionados con el protagonismo en ella de la cultura gráfica, y en particular los medios de comunicación, tanto los escritos como los icónico-visuales, ambos adicionales. En esta disyuntiva la iconografía, su

contexto y utilidad fueron atrayendo la atención de los historiadores, frente a la historia del arte convencional. El eje, opina P. Burke, de una historia cultural de la imagen en la que, conforme a las sugerencias de R. Chartier, se emplaza lo social bajo el marco global y superior de la cultura, el basamento de su «historia cultural de lo social», sucedánea de la usual historia social de la cultura. Una concepción redundante en la dependencia mutua de los significados, usos y funciones de los productos culturales en su contextualidad culturo-social<sup>21</sup>.

El sondeo del icono, pues, debe incluir cualquiera de los agentes implicados en el circuito que va desde su creación hasta su recepción, pero a partir de sus prácticas, contextos, medios y dispositivos, más sus factores de producción, representación y exposición. Un primer plano también se concede a las políticas culturales, la interdicción, los referentes simbólicos, el imaginario colectivo, los cánones artísticos y las respuestas de los destinatarios. Estas últimas, además, condicionantes de prácticas e interpretaciones de la sociedad en la que aparecen las imágenes y toman sentido.

Un riesgo excesivo entrañan, para nuestros derroteros icónicos, otros flancos teórico-metodológicos posmodernos, la plataforma de los controvertidos Estudios Culturales. En primer lugar el Giro Lingüístico de G. Bergmann, que proclama la supresión de los nexos entre la historia y las ciencias sociales. Desde esta perspectiva se comenzó a explorar el lenguaje como un sistema cerrado de signos relacionados entre sí que, con independencia de todo designio y control subjetivos, construyen la semántica de los discursos, habida cuenta de un funcionamiento lingüístico automático e impersonal. El lenguaje, por ende, constituye la realidad y, a la par, la refleja<sup>22</sup>.

Al respecto, J. E. Toews mantiene que la creación del significado de una obra opera al margen de sus agentes, porque las acciones lingüísticas solo ejemplifican las reglas y los procedimientos de sus lenguajes incontrolables. Esta supremacía de las prácticas discursivas —o las diversas combinaciones de palabras en la explicación de los fenómenos— hace que el ejercicio del historiador pierda su razón de ser. La historia, así, no debe ser explicada sino solamente representada mediante indicios lingüísticos, o sea, una narrativa

imaginativa antitética del trabajo historiográfico racional o demostrativo<sup>23</sup>.

La disputa en ciernes del mismo modo atañe a la Estética de la Recepción, corriente de la crítica literaria alemana, encabezada por Iser y Jauss, que concede una absoluta preeminencia al consumo de los productos culturales y, consecuentemente, a sus receptores y enclaves históricos<sup>24</sup>. Los lectores, oyentes y espectadores, en definitiva, son los únicos responsables del significado de las obras, mientras que el autor desaparece del escenario en cuestión. El receptor, según sus experiencias previas y las expectativas que el objeto creativo le ofrece, elabora en su interior el sentido del mismo, un acto sujeto a las condiciones del marco espacio-temporal en donde se efectúa. Aquí el escollo está, salvo raras excepciones, en la ausencia de fuentes documentales accesibles a tales dilucidaciones de los consumidores de textos o cuadros. En cambio son numerosas y generosas, como veremos, las relativas a la propaganda e imposición de interpretaciones obligadas, convenientes, reglamentarias u ortodoxas<sup>25</sup>.

Un término genuino de la vertiente neocultural en discusión, inevitable, es el de «representación», en su doble acepción: hacer presente una ausencia, representar un objeto; o la exhibición de la imagen de algo que se constituye como tal gracias al observador<sup>26</sup>. Cada producto cultural, no obstante, revela una imagen de aquello que representa. Este entramado nos induce al escrutinio de las estrategias formales, o moldes ideales, generadas y transmitidas en las distintas sociedades, incluso las conscientemente alteradas y de dudosa historicidad<sup>27</sup>.

La Contrarreforma es el referente cronológico y sociocultural de la labor llevada a cabo, una denominación que, como la de Reforma católica, ha suscitado el desencuentro de los historiadores y sus preferencias hacia uno u otro. Del primero ha prevalecido una visión peyorativa y reduccionista, en tanto que el segundo suele hacer alusión a un proceso histórico anterior en el tiempo —desde finales del siglo XV— y no solo a la reacción de la Iglesia romana ante la irrupción del luteranismo. Los dos muchos historiadores los utilizamos, aleatoriamente y de manera conjetural, para referirnos al episodio de cambio cultural, apreciable en todos los ángulos la vida cotidiana, desplegado a partir de la conclusión del Concilio de Trento y hasta, aproximadamente, el último tercio del XVII. Si bien mayor equilibrio se

percibe en el posicionamiento de R. García Cárcel, quien deslinda cómo el vocablo «Contrarreforma» no encaja en sus connotaciones negativas tradicionales, aunque sin exagerar ni trascendentalizar el papel de una Reforma católica a finales del XV o comienzos del XVI<sup>28</sup>.

La imagen devota, en nuestra reflexión y en la línea de G. Oestreich y R. Hsia, fue un instrumento del disciplinamiento social programado por católicos y protestantes después de la división de la Iglesia romana<sup>29</sup>. Semejante empresa la impulsaron, con resultados discretos, las autoridades políticas y religiosas —la alianza del altar y el trono— en aras de la consolidación de sus modelos de conducta y relaciones sociales; asimismo, del control de las costumbres y la conciencia moral, garantes de un mejor y más autoritario gobierno de la comunidad cristiana.

Esta táctica W. Reinhard y H. Schilling la incluyen en su noción «confesionalización», un concepto capaz de superar las restricciones de los de Reforma y Contrarreforma; a la vez acopio de premisas políticas y culturales en la organización y centralización institucional de las distintas iglesias europeas en la alta Modernidad, encaminado al acatamiento de sus credos religiosos y la homogeneidad ideológica. En España tales estrategias se atribuyen a Felipe II y su ansiada unificación estatal<sup>30</sup>.

Sin embargo, no nos parece oportuno ni riguroso vincular toda la iconografía piadosa a los objetivos confesionales del poder temporal y eclesiástico, pues la auténtica intencionalidad de sus significados suele ser una incógnita historiográfica de compleja solución; más todavía en una época en que la censura, y el miedo a la represión, predispusieron las maniobras preventivas y simulativas de sus artífices. De otro lado, no contamos con los indicios suficientes que nos den acceso a la interpretación de los creadores de las imágenes y su coincidencia, o no, con la de sus destinatarios.

En estas páginas la palabra «Contrarreforma» sobre todo incide en su dimensión cronológica, contextual, cultural y religiosa. Nuestro hilo conductor, como fuere, es la ideología y señas identitarias de aquel enrevesado periodo histórico, a través de su concepción artística. Sustancia de la gestación de imágenes con una finalidad propagandística e impactantes en las mentes de los fieles, su manera de ver el mundo y su integración en un imaginario visual, trasunto de experiencias estéticas y psíquicas de diversa índole. Creer es ver,



decía Nicolás de Cusa (1401-1464).

La imagen, por tanto, es una fuente historiográfica eficaz, pero, como todas, no se libra de obstáculos ni silencios que afectan a su viabilidad investigadora. Las valoraciones críticas al respecto, todavía poco desarrolladas si las comparamos con las de la documentación escrita, destacan su cariz de «testigo mudo», algo que complica en exceso la traducción verbal de su información, inseparable de su finalidad comunicativa. Esta, no obstante, con frecuencia se relega a un plano secundario para otorgar prioridad a una lectura, exegética y entre líneas, la mejor vía, dice P. Burke, de dar rienda suelta a elucubraciones distantes en demasía de la auténtica intención de los creadores, cuyo quehacer siempre goza de libertad, incluso a pesar de las normas prescritas en sus contextos<sup>31</sup>.

La misma precaución exige la decodificación de sus mensajes, pues, conscientemente, pueden haber sido importadas de un medio diferente del suyo, señuelo de conclusiones erróneas. Por ello resulta muy eficiente el auxilio de documentación complementaria, al margen de la visual, solvente en noticias sobre la utilidad, usos y objetivos de la iconografía: literatura, textos religiosos, relatos de viajeros, memorias misionales, informes oficiales, tratados espirituales y artísticos o inventarios<sup>32</sup>. En esas trochas transitan nuestros desvelos alrededor de la imagen religiosa, material, mental y visionaria. Un universo ocular que, al contrario que en algunos países europeos, ha sido exiguamente indagado en España, aunque en ascenso en la actualidad gracias al esfuerzo de jóvenes historiadores, entusiasmados con este viraje metodológico y la ruptura de las barreras entre forma y función<sup>33</sup>.

La historiografía de hoy, sin duda, tiene ante sí la fascinante resolución de los interrogantes sites en los testimonios icónico-visuales. En este libro el lector encontrará la digresión de unos discursos religiosos, y otros laicos en la misma dirección, que justificaron y predispusieron determinadas tipologías iconográficas y artísticas, las garantes de la tradición e ideología de los poderes civiles y eclesiásticos, en una coyuntura de cambios y novedades imprevisibles. De ahí la reacción de las autoridades intelectuales integradas en el sistema que se creía amenazado, desde dentro y fuera.

Si este libro consigue sus objetivos, se deberá a la inestimable y desprendida colaboración de colegas y otras personas que comparten conmigo

sus inquietudes. Vaya en primer lugar el agradecimiento a mis grandes y sabios amigos con los que, además del recreo, suelo disfrutar de las cuestiones aquí planteadas: Manuel Peña, José Jaime García Bernal, Pedro Rueda, Ofelia Rey, Doris Moreno, Ángela Atienza, M.<sup>a</sup> Ángeles Pérez Samper, Clara Bejarano, José Antonio Ollero, José Luis Betrán, Eliseo Serrano, Pepe Pardo, Antonio Castillo, Fernando Bouza, Pedro Cátedra, Eduardo Yuste y Rafael M. Pérez García.

Cómo no, a los maestros León Carlos Álvarez Santaló y Ricardo García Cárcel, cuya generosidad desborda cualquier límite. La ayuda de Ricardo ha sido decisiva para la publicación de esta obra, y le doy las gracias con amistad y admiración. Las enseñanzas de ambos, sin duda, palpitan en estas páginas.

Junto a ellos, John H. Elliott, Richard Kagan, Jonathan Brown, Clive Griffin, Enriqueta Vila, Roger Chartier, Serge Gruzinski, Pieter Jacobs, Gregoire Salinero, Fernando Ciarra, Michele Olivari, Jorge Flores, María A. Visceglia y Bethany Aram. Tampoco puedo olvidar a Juan Montero, Pepe Solís, Paco Escobar, Luis Méndez, Manolo Arcenegui, Manuel Losada, Juan Lacomba, Alfonso Pleguezuelo, Alberto Oliver, Rocío García-Carranza, Graci y, en especial, Concha Álvarez. Del mismo modo a Pedro Cardim y a Rafa Valladares, y a mis compañeros del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla; en particular, gracias a la amistad de Juan José Iglesias, Juan Ignacio Carmona, Fernando Campese, Manuel Fernández Chaves y José Antonio Pineda y Rafael Duro.

Un primer plano concedo a mis queridos Benito Navarrete y Roberto Alonso Moral. A este último porque me ha enseñado a localizar e interpretar las fuentes iconográficas que ilustran el libro, impagable derroche de generosidad y erudición que solo la buena amistad suscita. Asimismo a Ramón Serrera, amigo y maestro, guía exquisita de lo mejor de esta obra; a la altura de mi familia: Lola, Mané, José Manuel y Amalia; y Ana, mi esposa, inigualable compañera en esta aventura anímica e intelectual.

A los archiveros, bibliotecarios y responsables de los centros de investigación que he visitado y consultado, sobre todo el Archivo General de Indias, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, la Biblioteca Nacional, la Real Biblioteca, la Fundación FOCUS-Abengoa y la Hispanic Society of

America. Al respecto quiero destacar a Anabel Morillo, María Luisa López-Vidriero, Eduardo Peñalver y John O'Neill. Un recuerdo también para todos los alumnos que, desde hace casi treinta años, han acudido a mis clases en la Hispalense. Solo el afecto exhibe tamaña esplendidez.

---

[1](#) Esta investigación se ha llevado a cabo en el Proyecto I+D+I *Vida cotidiana, cultura gráfica y Reforma Católica*, HAR2014-52434-C5-3-P, del Ministerio de Economía y Competitividad.

[2](#) Hans Betting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009 (1.<sup>a</sup> ed., Múnich, 1990), en el prólogo; y su *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2002.

[3](#) Un autor clave es Werner Hofmann, *Luther und die Folgen für die Kunst*, Múnich, Prestel, 1983.

[4](#) Véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, e Ivan Gaskell, «Historia de las imágenes», en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 209-239.

[5](#) Remito a su magnífico libro *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

[6](#) Imprescindible José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986. Del mismo modo Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 69 y ss., y Paul O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 33-115.

[7](#) Francis Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993. (Trad. esp.: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994).

[8](#) Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1982. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2001.

[9](#) Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.

[10](#) Es el caso de Fritz Saxl, *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989, o Edgard Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998.

[11](#) Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972; *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986; *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, e *Idea*, Madrid, Cátedra, 2013 (1.<sup>a</sup> ed., 1924).

[12](#) Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, op. cit., pág. 13.

[13](#) *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*,

Barcelona, Debate, 2003, págs. 241 y ss. También su *Imágenes simbólicas*, Madrid, Debate, 1990, y *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1993.

[14](#) Michael Baxandall, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972, págs. 29 y ss. (Trad. esp.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978). También su *Limewood Sculptors in Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, y *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985. (Trad. esp.: *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989).

[15](#) Concepto acuñado por Gustaaf J. Renier, *History, Its Purpose and Method*, Londres, Beacon Press, 1950.

[16](#) Frances A. Yates, *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge, 1975. De la segunda edición la edición en español *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

[17](#) Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.

[18](#) De Frances A. Yates, *Ideas and Ideals in the North European Renaissance*, Londres, Routledge, 1984. Michel Vovelle, *Iconographie et histoire des mentalités*, Aix, Presses Universitaires de France, 1979; *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983, y *Les âmes du purgatoire, ou le travail du deuil*, París, Gallimard, 1996. Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1987, y *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1988.

[19](#) Una buena visión en Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (eds.), *Art and History: Images and Their Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, y David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

[20](#) Simon A. Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Londres, William Collins, 1987; también han sido decisivos sus libros *Landscape and Memory*, Londres, Harper Collins, 1995, y *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2007.

[21](#) Peter Burke, *Visto y no visto, op. cit.*, pág. 227. Roger Chartier, «De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social», *Historia Social*, 17, 1993, págs. 97-123, y *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

[22](#) Gustav Bergmann, *Logic and Reality*, Madison, University of Wisconsin Press, 1964.

[23](#) John E. Toews, «Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience», *American Historical Review*, 92, 1987, pág. 882. Miguel Á. Cabrera, *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid, Cátedra, 2001, y Pedro Cardim, «Entre textos y discursos. La historiografía y el poder del lenguaje», *Cuadernos de Historia Moderna*, 17, 1996, págs. 123-149.

[24](#) Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1988. Hans R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

[25](#) Muy útil es Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México,

Universidad Iberoamericana, 1996, pág. 157.

[26](#) Véase Roger Chartier, «Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen», en su libro *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1999, pág. 33.

[27](#) Imprescindible Antonio Castillo, «La Corte de Cadmo. Apuntes para una historia social de la cultura escrita», *Revista de Historiografía*, 3-II, 2005, págs. 18-27.

[28](#) Ricardo García Cárcel, «De la Reforma protestante a la Reforma Católica. Reflexiones sobre una transición», *Manuscripts*, 16, 1998, págs. 39-63.

[29](#) Gerhard Oestreich, *Neoestoicism and the Early Modern State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. De Ronnie Po-Chia Hsia, *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, y *The World of Catholic Renewal 1540-1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 (trad. esp.: *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010). También Federico Palomo, «“Disciplina christiana”. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, 1997, págs. 119-135.

[30](#) Heinz Schilling, «Chiese confessionali e disciplinamento sociale: un bilancio provvisorio della ricerca storica», en P. Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Bolonia, Il Mulino, 1994, págs. 126-160. Este libro recoge aportaciones de gran interés. Wolfgang Reinhard, «Confessionalizzazione forzata? Prolegomeni ad una teoria dell'età confessionale», *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, 8, 1982, págs. 13-37. Un balance en Paolo Prodi, *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2010.

[31](#) Un buen estado de la cuestión aporta Peter Burke, *Visto y no visto, op. cit.*, en la introducción.

[32](#) Citemos de momento el libro colectivo de Ena G. Heller (ed.), *Reluctant Partners. Art and Religion in Dialogue*, Nueva York, The Gallery at the American Bible Society, 2004, y a David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2005.

[33](#) Además de los ya invocados o los que lo serán en adelante, M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (comps.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008; Palma Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990; Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998; Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997; Joan L. Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008; Fernando Bouza, *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, y su *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003. De Fernando R. de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.

## CAPÍTULO PRIMERO

# Espejos de piedad

### 1. EL LIBRO

El eje documental alrededor del cual gira este estudio lo conforma la literatura espiritual de la Contrarreforma, en líneas generales la editada entre mediados del siglo XVI y los años ochenta del XVII, aunque, según M. Andrés, su etapa dorada, manierista, no va más allá del primer decenio del Seiscientos, es decir, la antesala del Barroco<sup>34</sup>. El concepto «espiritualidad» en dicha época aludía a distintos tipos de guías y técnicas de la perfección cristiana hasta la unión del hombre con Dios, entre las cuales la oración es el medio superior para el conocimiento y la experimentación de la divinidad. El objetivo de un género religioso que en España, gracias a la imprenta y a la promoción de la jerarquía eclesiástica, alcanzó una enorme difusión desde la segunda mitad del Cuatrocientos a los primeros años del XVIII. Un amplísimo intervalo temporal en el que la ascética y la mística impregnaron las letras y las artes, sobre todo a partir de la conclusión del Concilio de Trento. Una impronta piadosa también apreciable en la hagiografía, la oratoria, las *ars moriendi*, la teología, el teatro, la música, la pintura, el grabado, la escultura y la arquitectura.

Sus artífices, la mayoría escritores religiosos, entonces gozaron de una elevada popularidad y un éxito editorial fuera de dudas, rasgos palpables en la reducción del tamaño de sus textos impresos, a cuarto y octavo, y, en consecuencia, de sus precios, indicio de próspera producción y circulación<sup>35</sup>. He aquí autores de la talla de Agustín de Esbarroya, Domingo Valtanás, Felipe Meneses, Juan de los Ángeles y Luis de Granada (dominicos); Alonso Rodríguez, Francisco Arias, Francisco Antonio, Luis de la Puente, Pedro de Ribadeneyra, Pedro Sánchez, Nicolás de Arnaya y Martín de Roa (jesuitas);

Antonio Álvarez, Antonio Delgado Torrenyera, Cristóbal Moreno, Diego de Estella, Diego Murillo, Francisco Ortiz Lucio y San Pedro de Alcántara (franciscanos); Cristóbal de Fonseca, Hernando de Zárata, Pedro Maldonado, Pedro Malón de Chaide, Luis de León, Antonio de San Román, Pedro de Valderrama y Luis de Alarcón (agustinos); Leandro de Granada y Ludovico Blosio (benedictinos); Esteban de Salazar (cartujo), Héctor Pinto (jerónimo) y Juan de Ávila. La nómina, pese a su aleatoriedad, y como era de esperar, exhibe el protagonismo de los jesuitas, seguidos de franciscanos y dominicos, tres órdenes predominantes en la espiritualidad contrarreformista, en especial la primera.

El auge avistado en esta relación queda refrendado en la *Bibliotheca Hispana Nova* (1696) de Nicolás Antonio (1617-1684), donde la taxonomía denominada «Ascetica sive Spiritualia» recoge 600 autores y 750 obras de 1500 a 1696; asimismo confirmado por M. Andrés, sabio conocedor de la materia y recopilador de 1.200 títulos entre 1485 y 1750. Baste mencionar las 229 ediciones en castellano del *Libro de la oración y meditación* de fray Luis de Granada (1504-1588): no en vano pasa por ser el tratado religioso más leído en el mundo hispánico de los siglos XVI y XVII, con un notabilísimo impacto en la Europa católica. En ese periodo su *Guía de pecadores* mereció 81; el *Libro de la vanidad del mundo* de Diego de Estella (1524-1578), 26, y 19 sus *Meditaciones devotísimas*; ocho, los *Discursos del credo* de Esteban de Salazar (1532-1596), seis la *Jornada para el cielo* de Cristóbal Moreno (†1603), y más de cinco los *Triunfos del amor de Dios* de Juan de los Ángeles (1536-1609)<sup>36</sup>.

Todos, por su defensa y exaltación de la espiritualidad interior, suelen aparecer integrados en la mística; sin embargo, muchos de ellos no son místicos propiamente dichos, es decir, partidarios o propagadores de la oración mental metódica o de quietud. Una vía afectiva y voluntarista, en la línea neoplatónica del Pseudo-Dionisio (entre los siglos V y VI d.C.), que en la primera mitad del Quinientos un destacado elenco de espirituales españoles, entusiasmados con las ideas erasmianas, compartieron con alumbrados y otros seguidores de la *devotio moderna*. Esta práctica piadosa y antigua, consistente en no pensar ni imaginar, en suspender y sumergir la mente en Dios, ya en el siglo XIII la ensayó el cartujo Hugo de Balma y, posteriormente, la escuela

franciscana bajomedieval, encumbrada en las obras de Bernardino de Laredo (1482-c. 1545), Bernabé de Palma (1469-1532) y Francisco de Osuna (c. 1492-c. 1540). Sus semejanzas con ciertos postulados alumbrados, evangélicos y protestantes le supondría su casi aniquilación en el Índice de libros prohibidos (1559) del inquisidor general y arzobispo de Sevilla Fernando de Valdés (1483-1568). En esa encrucijada la mística cedió en favor de la ascética, o la purificación moral, a través de la ejercitación del cuerpo y el espíritu, en la oración<sup>37</sup>.

Antes de seguir adelante conviene aclarar, si es posible, quiénes eran los destinatarios de aquellos libros, un interrogante que en cierta medida intentaremos resolver indagando en los prólogos de los mismos. De entrada la respuesta quizás quede esbozada en la denominación más común de dichos paratextos: *Al christiano lector*. Una pista definitoria de algunas de las señas características del, siguiendo a D. Coste, lector pretendido e ideal frente al empírico y real, aunque cada uno en distintos planos de existencia. Este último en principio solo puede ser el autor, el certero primer lector de su escrito, pero ahora nos quedamos con el virtual, en cualquier caso un cristiano de quien a veces se concretan cualidades específicas y maneras particulares de asumir la piedad: *Al christiano y devoto lector*, *Al christiano y piadoso lector*, *Al devoto lector* o *Al lector piadoso*<sup>38</sup>. En menor cuantía otras anímicas y genéricas sin connotaciones religiosas, como *Al benévolo...*, *Al discreto...*, presuponiendo buena voluntad, agudeza, cordura, elocuencia, juicio o ponderación. En ocasiones su predisposición a la lectura del texto en cuestión, afecto hacia el escritor y unas facultades intelectuales aptas en la asimilación del mensaje publicado.

A ese receptor modelo van dirigidos unos tratados para la adquisición de destreza en la oración interior y, simultáneamente, las conductas y virtudes paradigmáticas del buen cristiano. Se trata, pues, de manuales en esencia técnicos, condición evidente, sin necesidad de adentrarnos en los contenidos, en concreciones habituales de sus títulos: arte, guía, gobierno, ejercicio, espejo, escala, norte, práctica o traza. Si bien en aquella sociedad cristianos eran todos, siquiera nominalmente, y una minoría los lectores voluntariosos, instruidos e inteligentes, caracteres determinantes de las posibilidades del destinatario común o *christiano*. Intentaremos precisar algo más.



El clero, indudablemente, es el público mejor delimitado en los prefacios, de acuerdo a sus deberes pastorales y catequéticos, didácticos e intelectuales, aunque los autores expresen su intención de hacer partícipes de la lectura a diversos segmentos sociales. Este protagonismo de los eclesiásticos tampoco excluye a gentes, de cualquier clase y cariz, interesadas o necesitadas de auxilio espiritual, otros de los receptores explícitos e ideales. Reveladora es la decisión del agustino Hernando de Zárate: «assí como son generales a todo género de gentes las adversidades, assí lo deve ser el consuelo dellas, y la doctrina de la paciencia para sufrillas»<sup>39</sup>. No obstante, resulta corriente encontrar restringido ese «todo género de gentes» a las personas con la formación necesaria y los deseos de conocer y sentir los beneficios en sugerencia.

Sirva de ilustración la calificación, para el Consejo de Castilla en 1582, de Diego de Avellaneda a la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, paratexto censorio alusivo a «Libros en que todo género de personas darán por muy bien empleado el tiempo que los leyeren, especialmente letrados y personas exercitadas en la sancta escriptura, y lición de los doctores de nuestra Madre Iglesia Romana»<sup>40</sup>. El jesuita Alonso Rodríguez (1532-1617), a su vez, ofrece un libro a sus correligionarios advirtiéndolo que «no solo fuesse provechosa para nosotros, i para todos los demás religiosos, sino también para todos los que tratan de virtud, i perfección», a quienes se facilita la lectura con una versión en romance de las citas bíblicas empleadas, en letra diferente como aviso<sup>41</sup>.

En las fechas, y en el discernimiento de nuestros autores, el acceso a la lectura de «todos» estaba drásticamente restringido a causa de la desorbitante cifra del analfabetismo. Tan desmedida proporción de iletrados dejaba fuera de una lectura personal y directa, en promedio, al 80 por 100 de la población, porcentaje al que debemos añadir los individuos con un grado de formación insuficiente y los analfabetos funcionales; por ello los libros tenían más oyentes que lectores<sup>42</sup>. A pesar de lo expuesto, el afán divulgador de los autores es una constante entre los objetivos repasados, incisivos en la propagación y afianzamiento de unas escalas de valores religiosas arquetípicas, además de las actitudes y los comportamientos convenientes en la vida cívica y cristiana.

Esteban de Salazar, consciente de la complejidad de su tratado, declara haberlo organizado en discursos con el fin de conseguir un texto ameno y sencillo; y apostilla: «ay aquí cosas muy altas y subidas: sin las cuales es imposible tratar ni entender de la Fe, pero creo que con el favor divino, van tan llanas y medidas: que pueden venir a manos de todos»<sup>43</sup>. Los místicos puros, en cambio, suelen ser más exigentes con el tipo de lector preferente, ante todo el culto y entrenado en la oración interior. Santa Teresa lo refrenda: «Este lenguaje de espíritu es malo de declarar a los que no saben letras»<sup>44</sup>. El cartujo Salazar, atento a estas cuitas y en aras de su resolución, apela a la clemencia divina, que, unida a la devoción y la piedad de los interesados, sorteará los obstáculos formales y las profundidades reflexivas de unas complejas propuestas doctrinales. Más contundente en el empeño divulgativo vuelve a ser Hernando de Zárata, queriendo «ser reprehendido del gramático, que no entendido del pueblo: escogiendo más ser entendido con barbarismo condenado de los gramáticos, que con mi buen dezir, desamparar los oyentes, el lenguaje de los doctores, no le entiende el indocto, y el de los indoctos, todos lo entienden»<sup>45</sup>.

La opción de una retórica llana, sin florituras y a la altura de un público mayoritario, es el medio de difusión idóneo, como menciona Zárata, en atención a los numerosos oyentes, indicio de la oralidad entonces generalizada. La multitud cuyo acceso a la cultura gráfica dependía del oído y la vista, ya fuera a través de la lectura colectiva en voz alta, la oratoria o recursos iconográficos<sup>46</sup>. En esta disyuntiva una especial significación adquieren la defensa y justificación del romance, no «para escribir vulgarmente ni de cosas vulgares», decía Cristóbal de Fonseca (1550-1621). En fin, uno de los tópicos cruciales en los textos, teniendo una autoridad recurrente y relevante en el *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León (c. 1527-1591). De ahí la trascendencia del romance en la vulgarización de la *devotio moderna*, con el decisivo auxilio de la imprenta<sup>47</sup>. Ambos instrumentos, en efecto, permitieron romper el monopolio de los clérigos en la religiosidad interior y, por ende, la atracción de los laicos, no a las masas sino a minorías y clases medias urbanas entusiasmadas con las propuestas del humanismo y la nueva espiritualidad.

Llegados a este punto, es de rigor observar los niveles de posesión del

género, a partir de las investigaciones realizadas con inventarios de bienes *post mortem* españoles de los siglos XVI y XVII, al menos para dar una idea del perfil sociológico de sus lectores virtuales o en potencia<sup>48</sup>. En general, en torno al 50 por 100 de lo inventariado corresponde al estamento eclesiástico, concretamente a un clero medio urbano compuesto por curas y religiosos. El resto se reparte, en este orden, entre nobles, el patriciado ciudadano, profesionales, funcionarios, mercaderes, artesanos, indefinidos y mujeres. La muestra, claro está, cubre un abanico social amplio que nos sitúa ante una literatura de alto y diverso consumo, aunque es cierto el predominio de las «clases medias» y minorías alfabetizadas. En segunda instancia, el lector medio que trajo consigo y extendió el establecimiento y desarrollo de la imprenta: mercaderes, artesanos y, menos, mujeres y otros estratos socioprofesionales inferiores. Estamos, pues, ante «libros para todos», que comparten la afición, la devoción y usos varios en distintas escalas sociales según la capacidad intelectual de cada cual.

A estas alturas resulta indiscutible la primacía de los eclesiásticos, una taxonomía amplia y heterogénea, destacada en los prólogos en función de la utilidad profesional inmediata de los textos, especialmente para predicadores, palmaria en la llamada de atención del franciscano Antonio Delgado Torrenyera: «De todo lo qual se podrán aprovechar: assí los desseosos de ser enseñados, como los predicadores que dessean enseñar»<sup>49</sup>; o la de Esteban de Salazar: «Y confío en nuestro señor, que será este librito de mucho uso, assí para los que en cumplimiento del decreto del Sancto Concilio Tridentino, enseñan al pueblo Christiano la doctrina»<sup>50</sup>.

Esos específicos e ideales usuarios también son los preferidos de nuestros jesuitas Pedro Sánchez, Francisco Arias, Pedro de Ribadeneyra, Alonso Rodríguez y Luis de la Puente. Predilección ineludible si tenemos en cuenta la importancia concedida a la oratoria en la Contrarreforma, como medio de difusión ideológica masiva, muy del gusto de la Compañía de Jesús. Trento, en efecto, hizo de la predicación, enmarcada en sus designios pastorales, una de las principales obligaciones del clero; el mejor método, al lado del icónico-visual, para extender y consolidar la doctrina de la Iglesia en el conjunto de una sociedad mayoritariamente analfabeta. Entonces el discurso hablado hacía de puente entre los libros y las gentes incapaces de leerlos o sin la

preparación necesaria para su asimilación individual e íntima.

La Iglesia católica, no obstante, receló de la lectura solitaria en el común de la población alfabetizada; a ello igualmente responde el énfasis de nuestros escritores en la utilidad de sus textos en el ejercicio cotidiano de los predicadores, a quienes la jerarquía eclesiástica encomendó la dirección y el control de la religiosidad de los fieles. A la generalidad de los seglares correspondía la recepción auditiva del discurso piadoso oficial; mas, para D. Julia, la incursión en las trochas de la santidad no implicaba un acceso directo a los textos sagrados<sup>51</sup>. En esta línea se fraguó el tipo de oración mental y meditación promocionado en la espiritualidad postridentina, cuya eficacia adocrinante se vinculó a la frecuencia de la predicación. En la deliberación del jesuita Pedro Sánchez (1529-1609), «arte de las artes, y ciencia de las ciencias, el gobierno de las almas»; necesitada de cualquiera de los saberes, estudios universitarios, virtudes religiosas y, siempre, de elevado nivel declamatorio<sup>52</sup>.

Michel de Certeau, al respecto, esgrime la nostalgia de los espirituales a causa de la progresiva desaparición de Dios como único objeto de amor. No en vano la jerarquía católica perseguía la «fabricación» de cuerpos sociales difundiendo, para informar y reconquistar a los fieles, libros de ejercicios prácticos de virtudes con pretensiones vulgarizadoras y discursos persuasivos capaces de fomentar acuerdos entre voluntades y establecer nuevas reglas. La mística, sin embargo, se sitúa al margen de la Iglesia y se alza contra la apropiación exclusiva de lo sagrado por los clérigos<sup>53</sup>.

En los prólogos en digresión se plantean otras cuestiones complementarias de las anteriores, en concreto alusiones sobre los motivos impulsores de la escritura de los libros y la eficiencia de la tipografía; es decir, la pertinencia de la posesión y uso de los impresos devotos, amén de las ventajas supremas derivadas de su lectura<sup>54</sup>. Una meta reiteradamente reclamada como la metodología funcional fiadora de la excelencia religiosa, de alentadores resultados fruto de la ejercitación de las virtudes piadosas del modelo eclesiástico<sup>55</sup>. El programa de cambio cultural de la Contrarreforma, en definitiva, apostó por la combinación de recursos icónico-visuales y escritos.

El provecho previsto en los textos radica en las cualidades y actitudes deseables en la población, el núcleo de un esquema doctrinal idóneo en

cualquier circunstancia vital, asequible en la asidua práctica de la lección espiritual, o audición de la misma, y el respeto de las normas del credo católico, signos extraordinarios de las más altas cotas de la forma cristiana propuesta. Simultáneamente se despejan los errores, obstáculos y pecados habituales, e indeseables, en la senda de la perfección, cuya superación conlleva la purificación ascética y moral programada. En esta trama de adoctrinamiento y disciplinamiento social, los autores, desde, siquiera en teoría, un plano autorizado y magistral, declaran haber escrito sus obras movidos por su caritativo amor fraternal e inmensa generosidad, con el propósito de auxiliar a unos hombres envilecidos y cada día más retirados de Dios y de sus obligaciones cristianas.

El texto, conforme a tales presupuestos y la ejemplaridad de Cristo y los santos, es una solución salvífica imperecedera, además de un diligente antídoto del demonio y sus secuaces. El dominico Juan de los Ángeles (1536-1609), tras incitar la quema de *Dianas* y *Amadises*, lo afirma: «Date de veras a este divino amor y toma este libro por compañero y maestro, y verás cuánto aprovechas»<sup>56</sup>. Lo mismo el franciscano Cristóbal Moreno (†1603), quien da cita a «los instrumentos, aparejos y municiones, de diversas armas espirituales, con las cuales nos avemos de defender, y offender, al príncipe de las tinieblas»<sup>57</sup>.

Unas advertencias prioritarias reciben los jóvenes, a quienes se considera urgentemente necesitados de la ponderación y mortificación de sus pasiones y vicios, en pocas palabras, de la correcta reparación religiosa que, en opinión de Diego Murillo (1555-1616), es la más rentable y mejor inversión de futuro en la sociedad. Este franciscano reacciona alarmado ante «la mala educación y criança de la gente moça en las Religiones, una de las principales causas por donde han venido a declinar del fervor de espíritu, y alteza de perfección en que fueron fundadas»<sup>58</sup>. El origen de estos sinsabores reside en el desconocimiento de la doctrina y de las cosas de Dios, en la ignorancia que Domingo de Valtanás (1488-1567) eleva a madre de todos los fracasos del hombre. En su dedicatoria a la duquesa de Béjar, Teresa de Zúñiga, demanda rentas para dotar a más curas con cargo de hacer un gran servicio a la comunidad: «leer a bozes la doctrina Christiana»<sup>59</sup>.

La mayoría de aquellos religiosos, armados en el organicismo aristotélico

imperante en su época, atribuyen a una enfermedad anímica los defectos —el olvido de las leyes divinas— que incapacitan y pervierten la devoción de los creyentes, siendo el libro espiritual la inequívoca medicina contra semejante ponzoña. Un remedio extremado y patente en Ludovico Blosio: «y te ha de cansar leer el consejo discreto que te avisa por dónde has de caminar, y de qué te has de guardar, y te ha de cansar leer la pasión de tu Redemptor muchas veces, unas en la historia, otras en la meditación, otras en la oración»<sup>60</sup>. Y en el prólogo del jesuita Luis de la Puente (1554-1624): «Hallarás aquí el modo como has de estudiar la ciencia del propio conocimiento en el libro de tu conciencia, meditando tus miserias, haziendo juicio, y examen de tus obras, para purificarte de lo malo, e imperfecto que ay en ellas»<sup>61</sup>.

La literatura espiritual, desde mediados del siglo XVI, fue una de las dianas de la represión ideológica y la tutela pedagógica activada por las autoridades civiles y religiosas. A ningún otro género literario se le hizo un seguimiento comparable. Felipe II, continuando la política de su padre en los años finales de su reinado, y consciente del arraigo y empuje de la doctrina protestante, inaugura su gobierno institucionalizando una intolerante interdicción textual, porque, a cualquier precio, se debía evitar la penetración del credo luterano en los dominios hispánicos, donde alumbrados, erasmistas y místicos representaban una seria amenaza. El iluminismo en ascenso, una aberración del misticismo, participaba de ideas tan próximas a las reformadas como la oración de quietud, la luz interior y una relativa valoración de las obras de caridad, las tres un propicio caldo de cultivo de la herejía. «Teología de holgazanes» la llamaba el dominico y teólogo tradicionalista Melchor Cano (1509-1560).

El cierre de fronteras, la hoguera y la censura serán los bastiones de la estrategia estatal en el aislamiento y eliminación de los movimientos en falso en materia de ortodoxia religiosa. En esta línea de actuación, en 1554 se decreta que, en adelante y en cualquier territorio de la monarquía, todo escrito, previo examen y antes de publicarse, debía obtener una licencia de impresión en el Consejo de Castilla, organismo que, además, fijaría el precio de los libros en función del número de pliegos impresos. Mas será la pragmática de 1558 la que regule la circulación del libro en los reinos de Castilla a lo largo del Antiguo Régimen, indispensable porque

ay en estos reynos muchos libros, assí impresos en ellos como traydos de fuera, en latín y en romance y en otras lenguas, en que ay heregías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra nuestra sancta fe cathólica y religión, y que los hereges procuran con gran astucia por medio de los dichos libros, sembrando con cautela y disimulación en ellos sus errores, derramar e imprimir en los corazones de los súbditos y naturales destos reynos sus heregías y falsas opiniones<sup>62</sup>.

Desde entonces el control del impreso, una vez en circulación, lo asumirá oficialmente la Inquisición. La mediación, en la erradicación de las disidencias ideológicas, y en el modelamiento de la opinión pública, de una maquinaria represiva del cariz del Santo Oficio no hace más que volver a poner de relieve la progresiva madurez de la centralización política, la premisa decisiva del recrudecimiento de la intransigencia oficial<sup>63</sup>. Los inquisidores tenían la obligación de inspeccionar imprentas y librerías, controlar la exportación e importación de impresos en los puertos peninsulares y americanos y confeccionar catálogos de libros prohibidos y expurgados, los manuales de su ejercicio censorio. De estos últimos, el prohibitorio de 1559, bajo la autoridad de Fernando de Valdés, y el prohibitorio (1583) y el expurgatorio (1584) de Gaspar de Quiroga (1512-1594) son las guías españolas del Quinientos, dispuestas para la aniquilación de los libros heréticos y todos aquellos contrarios a la ortodoxia católica. Durante el siglo XVII los Índices irán renovándose y poniéndose al día de las novedades editoriales reprobadas, como demuestran los de 1612, 1632 y 1640<sup>64</sup>. En resumidas cuentas, el Santo Oficio dejó claro que imprimir, distribuir, leer o simplemente poseer un libro prohibido era un delito equiparable al de su autor<sup>65</sup>.

El potencial multiplicador de la imprenta, por razones obvias, entró de lleno en aquel clima de cautelas y suspicacias, como señuelo de la propagación de ideas indeseables. No obstante, otra de las mayores amenazas expansivas de los textos impresos reprobables estuvo en el romance, el verdadero estímulo de la lectura en el común de una sociedad cada día más alfabetizada, curiosa y deseosa de intervenir en los problemas del siglo. Tal es el móvil de uno de los alegatos de Fernando de Valdés en el Índice de 1559: «los libros de romance y horas sobredichas se prohíben porque algunos dellos no conviene que anden en romance, otros porque contienen cosas vanas,

curiosas y apócrifas y supersticiosas, y otros porque tienen errores»<sup>66</sup>. Similar es el del autor —probablemente fray Juan de la Peña— del informe censor del *Audi, filia* de Juan de Ávila (1500-1569): «yo no daría voto para que se imprimiese libro en romance por donde los simples tomasen ocasión de hazerse jueces en cosas tan dificultosas»<sup>67</sup>.

El género espiritual, flanco preferente de la purga ortodoxa de Valdés, tuvo en el vernáculo, al lado de la tipografía, un instrumento fundamental en la expansión de la *devotio moderna*, incluso sus premisas más comprometidas entre los laicos, rompiendo así el protagonismo de los religiosos en la espiritualidad. El afán divulgativo de nuestros escritores, a pesar del rigor de los tiempos recios que eliminaron el perfil más místico de sus tratados, perduraría a lo largo de la Contrarreforma. Un tópico habitual cuando auspician y defienden la eficacia devota y la ortodoxia de sus propuestas. De todos es conocida la sutil argumentación de fray Luis de León (c. 1527-1591) al respecto ya mencionada. Aunque tampoco desmerecen los enunciados a favor del romance y, más, de un lenguaje sencillo en los maestros en auge a partir del Concilio de Trento. Valga de nuevo el del agustino Hernando de Zárate, quien disculpa la estilística y retórica de su libro porque «va no solo en lengua castellana, mas desnudo de la elegancia y primor que en el mundo suele buscar»<sup>68</sup>.

El desarrollo de la lectura individual y silenciosa, además, emergía como una forma de relación con los libros más libre, privada y lejos del alcance de la interdicción eclesiástica, pero peligrosa por favorecer una piedad interior y personal, sin otro mediador que un libro o una imagen entre Dios y el creyente, el principio esencial de la nueva espiritualidad<sup>69</sup>. Esta técnica lectora, la Iglesia, especialmente tratándose de la Biblia, solo la estimó aconsejable en personas de cierto nivel intelectual y celo religioso, aunque la de la generalidad de los fieles quedó bajo la tutela de la jerarquía eclesiástica, con el fin de atajar posibles interpretaciones literales e imaginativas. En esta lid Trento no estimó imprescindible para la depuración cristiana el libre acceso a las Escrituras, y por ello fomentó la posesión y lectura de determinados e inocuos libros devotos, propagadores de su ideario y la manera de aprehenderlo.

La Inquisición, en suma, tras la muerte de Carlos V dio al traste con toda



una generación de brillantes escritores espirituales. Valdés, exponente de una visceral aversión hacia el misticismo de masas y las veleidades erasmistas e iluministas, incluyó en su Índice obras de autores de la pericia de Francisco de Evia, Bernabé de Palma, Francisco de Osuna, Juan de Ávila, Francisco de Borja, Juan de Dueñas, Luis de Granada, Diego de Estella, Bartolomé de Carranza o Luis de León. El miedo a la represión desencadenada condujo a muchos al arrepentimiento, siquiera en apariencia, y a rehacer sus escritos, caso de Estella, Granada, Carranza o León; o sea, a la autocensura y la adecuación de sus discursos a la ortodoxia católica<sup>70</sup>. No será hasta la aparición de los Índices de Quiroga (1583-1584) cuando el género espiritual, previo expurgo, sea parcialmente reintegrado. El de 1583 contiene una exculpación y defensa de las rectas intenciones de los escritores diezmados en 1559, en la que Quiroga disculpa las prohibiciones anteriores; léase:

Son libros que falsamente se los han atribuido no siendo suyos; o por hallarse en algunos palabras o sentencias ajenas, que con el mucho descuido de los impresores, o con el demasiado cuidado de los herejes se las han impuesto; o por no convenir que anden en vulgar; o por contener cosas que aunque los tales autores, píos y doctos, las dijeron sencillamente y en el sano y católico sentido que reciben, la malicia destes tiempos las hace ocasionadas para que los enemigos de la fe puedan torcer el propósito de su dañada intención<sup>71</sup>.

El daño, pues, procede del vernáculo, de los herejes, de la imprenta, oficio proclive a la herejía, y de la insidia de los tiempos, es decir, de una suerte de virus transmisor de una *infición* demoníaca que debilita la razón<sup>72</sup>.

Después de la criba la mística terminó cediendo a favor de la ascética y de la meditación realista o imaginativa, en lo concreto y no en lo abstracto. La nueva espiritualidad española, a raíz de esos onerosos acontecimientos, se apartó de cuanto mínimamente pudiera coincidir con el protestantismo, abriendo así la senda de la literatura devocional contrarreformista, culminante en el Barroco y en nada comparable con la excelencia alcanzada en su periodo manierista. No por casualidad los tratados de oración de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII redundan en los ejercicios de virtudes ideales para acrecentar la gracia y la caridad cristianas, tamizados en una técnica discursiva de captación emotiva repleta de elementos sensoriales, plásticos y visuales. Su objetivo no era otro que mover al lector al arrepentimiento, la piedad y la obediencia, o sea, la organización de las pautas

de conductas cotidianas, argumento de una utilidad inmediata para los predicadores, asequibles en unos textos que, en esta nueva directriz, irán sustituyendo a los muy populares libros de horas procedentes de la Edad Media<sup>73</sup>.

En lo sucesivo los libros ascético-espirituales, de «sana doctrina», serán ofrecidos como remedio de las dolencias anímicas de los fieles. Alonso Rodríguez, lacónico y sentencioso, decía que «en el buen libro, tengo un consejero bueno i libre que avisa de vicios y virtudes»<sup>74</sup>. Y más elocuente fray Luis de Granada: «Entre los remedios para desterrar esta ignorancia ay, uno dellos y no poco principal es la lección de los libros de Cathólica y sana doctrina, que no se entremeten en tratar cosas subtiles y curiosas, sino doctrinas saludables y provechosas»<sup>75</sup>. Según acabamos de ver, y podríamos seguir leyendo en otros títulos, los escritos piadosos son los mejores amigos y consejeros, indicadores de sus trochas devotas. Huellas de Cristo y del fervor religioso requerido en los misterios de la oración, cauce de la definición de un conjunto de cualidades recurrentes de enorme interés para nuestras conclusiones.

Los nombres y títulos de la orientación gráfica y piadosa en escena son ilustrativos de su gran éxito editorial durante la Contrarreforma, constatado en sus niveles de posesión y circulación mercantil. Objetos, dice el agustino Luis de Alarcón, para el uso frecuente de «las personas no letradas ni latinas, son los que en nuestro vulgar romance traducidos, no solamente alumbran el entendimiento para conocer las cosas de Dios, mas juntamente inflaman el afecto al temor y amor divino»<sup>76</sup>. Si bien la Biblia es el texto, por antonomasia, más benéfico e imperativo, cuya lección individual solo cuadraba con los doctos, o sea, la gente que supiera latín y tuviese los atributos culturales pertinentes, accesibles al común mediante la predicación.

Los espirituales, los moralistas de su tiempo promotores de la lectura devota, fueron inmisericordes con la literatura de ficción triunfante en la época —en producción y demanda—, para ellos del todo despreciable y nociva, temerosos de la competencia que les hacían Amadis, Esplandianes, Palmerines, Dianas, sonetos y los saberes mundanos. Atisbos de una excesiva y maligna curiosidad, al menos así se apercibe a sus posibles lectores de las graves secuelas anidadas en esos «libros torpes y profanos, atizadores de

vicios»<sup>77</sup>. Aunque cualquier libro considerado perverso sufría tamaño poder maléfico, el germen de una ponzoña corruptora de la salud espiritual de las repúblicas, castigo fraguado en el embeleco de plumas paganas, las artimañas del demonio, los herejes y, en general, los enemigos de la fe católica.

La cura, de acuerdo con el principio filosófico natural de la semejanza, no conllevaba mejores remedios que combatir los libros perjudiciales con el potencial piadoso de los buenos. Baste la terapéutica del dominico Felipe Meneses (†1572), concebida para que «descubierta una vez bien la enfermedad se verná a descubrir la medicina, la qual todos buscamos para la gloria de Dios y provecho de las almas. Todo esto así lo uno como lo otro, quise fundar sobre unas palabras del Señor»<sup>78</sup>. Una prueba de tal fortaleza benefactora, celestial y mirífica, inspirada en la verdad escrita e impresa, cuenta fray Luis de Granada, sucedió en la Inglaterra de Enrique VIII, monarca que no pudo vencer a los católicos de su reino hasta privarlos de sus impresos devotos.

La naturaleza sagrada del buen libro, un símbolo de la sabiduría de Dios, de su gracia y misericordia, está detrás de las mutaciones y secuelas prodigiosas que despliegan, unas maravillas gráficas objeto de una singular atención en los tratados espirituales de los jesuitas. El padre Francisco Arias (1533-1605) acude a estas conversiones milagrosas dirimiendo cómo «a acontecido a hombres Gentiles, estando en las tinieblas de la gentilidad, encontrar con algún libro de la escriptura sagrada, y leer en él, y de considerar la santidad y pureza de las cosas que leyan, moverse luego a dexar la infidelidad, y subjectarse al yugo de Christo»<sup>79</sup>. Así, continúa, les sucedió entre otros muchos a san Agustín y santa Eugenia, santos que leyendo a los paganos solo obtenían presunción y soberbia; a los verdaderos cristianos, en cambio, les regalan piedad, mansedumbre, humildad, contrición y arrepentimiento.

Pedro Sánchez resalta esas bondades adornando su discurso con el relato de unos cuantos acontecimientos miríficos y gráficos. Uno llamativo le sucedió a san Jerónimo, a quien, mientras leía de noche, se le apareció Cristo y le preguntó quién era, y aunque el santo le respondió que un cristiano, Jesús le contestó «Mientes que tú ciceroniano eres», debido a su afición a los sabios de la Antigüedad en detrimento de los de la Iglesia. La cura prescrita, por

mandato de un juez, fue «que lo acostasen hasta que los Ángeles intercedieran por él, y salieron por fiadores, que se enmendaría, y él jurava que nunca más leería poetas»<sup>80</sup>. Tampoco es raro encontrar a los Santos Padres viendo brotar en las páginas de sus textos gentiles a dragones escupiendo fuego y otras quimeras venenosas, el resultado de un gusto desordenado y apartado de las cosas apropiadas.

Característico de la propaganda jesuítica postridentina es un «jocoso» episodio, con san Ignacio como personaje central, explicativo de las nefastas consecuencias inherentes a las lecturas prohibidas o sospechosas. De nuevo es el padre Sánchez su relator, aludiendo a un día en el que el fundador de la Compañía de Jesús, mientras leía en el *Enchiridion* de Erasmo de Rotterdam, de repente «vio que se iba resfriando el corazón en la devoción, y desechole de sí, y después mandó que sus obras no se leyesen en la Compañía»<sup>81</sup>. Interesante y expeditiva manera de justificar la censura de una obra considerada caldo de cultivo de prácticas cercanas a las de los protestantes.

Para terminar con este afluente inagotable de prodigios traeremos a colación a Pedro de Valderrama (1650-1611), narrador de una visión, presagio de desgracias, acaecida al profeta Zacarías, la de un libro gigante «de 20 codos de largo y 10 de ancho», surcando los cielos, cuya descomunal magnitud favorecía la propagación mundial de los mensajes de sus páginas: las maldiciones que caerían sobre la Tierra a causa de las injurias y pecados de sus pobladores. Tras lo cual el agustino plantea un símil inquietante, dado a la comparación de los libros con esclavos, y a quien los compra, con su dueño y señor. De esta guisa, si el primero no responde a las expectativas morales esperadas, el segundo tiene el derecho de pedirle cuentas y castigarlo cuando le parezca. Valderrama, como los demás, equipara la lectura devota a un médico diligente, pero del alma, y termina con la clave del genuino conocimiento: «Y verdaderamente que la Passión de Christo es un libro de la mayor enseñanza y sabiduría, que ay, y donde el que atentamente estudiare saldrá consumadamente docto y gran Filósofo»<sup>82</sup>.

El imaginario gráfico en examen continúa auspiciando unos apercebimientos lectores encaminados a la consecución de una correcta asunción e interpretación de los libros, garante de sus óptimos y provechosos efectos. El punto de partida, quizás, del «lector implícito», en un determinado

contexto, de W. Iser, aunque en principio, como expusimos, sus autores son los únicos lectores reales y constatados, quienes nos aproximan a su sentido particular de la obra, además de anticipar claves interpretativas en los receptores ideales previstos. Según Iser, el «lector implícito» no está sujeto a un sustrato experimental sino a la estructura de texto, pues, si este solo existe cuando es leído, permite al lector en potencia construir el discernimiento del mismo<sup>83</sup>.

El acto de leer, o *lection spiritual*, en nuestros escritores es un ejercicio singular y diferente a lo común, normalmente dilucidado en capítulos específicos relacionados con la oración y la meditación, prácticas en las que la lectura es un mero recurso de eficacia decisiva, nunca un fin. Un paso previo y trascendente, por tanto, del que, una vez cumplida su función — proporcionar el argumento meditativo—, se debe prescindir. Diego de Estella lo estipula de marea sucinta: «Has de sacar de la lección el affecto de la devoción, y formar desde allí la oración, dexando la lección»<sup>84</sup>; y el cartujo Antonio de Molina (1560-1619): «El oficio de la lección es proveer a la meditación de materia copiosa, verdadera y fixa, para que no sea estéril, o corta de cosas que pensare, ni errada en lo que discurre»<sup>85</sup>. San Pedro de Alcántara (1499-1562) divide la oración en seis partes, de las cuales la segunda corresponde a la lectura; las restantes, de acuerdo a un orden preestablecido, son: preparación, meditación, acción de gracias, petición y recogimiento<sup>86</sup>.

El teólogo Agustín de Esbarroya (c. 1495-1554), del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, se aparta de la norma con un procedimiento más original en la forma que en el contenido. La traza del mismo la despliega en su *Purificador de la conciencia* (Sevilla, 1550), en un paratexto titulado «Avisos para leer con fruto este libro», donde conduce la acción del lector a través de unos tramos específicos, para asegurarle una lección beneficiosa y plena y, acto seguido, devoción. Su despliegue empieza con la lectura de la oración que va al principio del libro, en la que santo Tomás pide a Dios el afianzamiento de sus virtudes cristianas. A continuación la contrición y, acabada, el examen de conciencia conducente a la identificación interior de los estados de ánimos concretados y accesibles en la oración, seguido de la contemplación de las mercedes recibidas de Dios. El curso termina con la

relectura de las reglas dedicadas a la distinción y calificación de los pecados, de obra y pensamiento, también dispensadoras de una suerte de ceremonial de la lección, más un consejo postrero: «no se contente de leerlas para esto una vez y de corrida, sino muchas y despacio, y poner en ejercicio lo que de ellas pudiere»<sup>87</sup>.

El último aviso es usual en la mayoría de los tratados de oración manejados, como ritual, mirífico y protector, que sacraliza todos los pormenores de una práctica intelectual (estudiar, reflexionar) al servicio de Dios. En cualquier caso se prescribe una lectura pausada, repetitiva e intensiva: leer despacio, y muchas veces lo mismo, para la memorización del texto y, en consecuencia, su fijación mental y constante representación en la vida cotidiana. Fray Juan de los Ángeles destaca del método descrito su funcionalidad didáctica entre los «simples», quienes gracias a él logran la comprensión de los secretos divinos y sus virtudes portentosas. Fray Luis de Granada, con su sutileza identitaria, estipula lo siguiente:

No leas, pues, esto de corrida (como sueles otras cosas, passando muchas hojas, y desseando ver el fin de la Escritura) sino assiéntate como Juez en el Tribunal de tu corazón, y oye callando, y con sossiego estas palabras. No es este negocio de priessa, sino de espacio, pues en él se trata del gobierno de toda la vida, y de lo que después de ella depende<sup>88</sup>.

El eximio dominico, partidario de ocupar a los fieles día y noche en el negocio de la salvación, en leer, oír, pensar y meditar la ley de Dios, para no caer en contradicciones —y después de proponer lecturas meditativas cortas—, justifica la variedad temática de su, no muy extenso, *Libro de la oración y meditación*, enfatizando, con exquisitez de estilo, la pretensión de satisfacer momentos y pareceres<sup>89</sup>; no porque deba «quexar el combidado, de que le pongan la mesa llena de muchos manjares: pues no le obligan por eso (como en tormento) a que dé cabo a todos ellos: sino que entre muchas cosas, escoja la que mas hiziere a su propósito»<sup>90</sup>.

La evidente cualidad técnica de los libros espirituales, claro está, no concuerda con una lectura entretenida sino con la de un manual de estudio o de consulta profesional, donde prima la utilidad muy por encima del estilo literario, o sea, la solución de conflictos internos, la búsqueda de consuelo y el aprendizaje de actitudes, conductas, comportamientos, formas de la oración

y otros rudimentos de la religiosidad. He ahí la primacía de la acción y la imitación sobre la contemplación y la experiencia individual; en suma, la instrucción en una buena vida según la fe profesada. Por ello la lectura debe llevarse a cabo con gusto y buena voluntad, entregada al amor de Dios, vaticinando dones celestiales y, como escribe Granada, y nos ocurre cuando un libro es obligado o tedioso, sin desear un presuroso final. Juan de Ávila (1500-1569) resume convenientemente los premios previstos en un procedimiento correcto:

Ten a lo que lees una mediana y descansada atención, que no te cautive ni impida la atención libre y levantada al Señor. Y leyendo de esta manera, no te cansarás; y te dará nuestro señor el vivo sentido de las palabras, de modo que obre en tu alma, unas veces arrepentimiento de tus pecados, otras confianza en él y en su perdón; y te abrirá el entendimiento para que conozcas otras muchas cosas, aunque leas pocos renglones<sup>91</sup>.

Y reafirmando estos objetivos Antonio Delgado Torrenyra:

Estos libros podrás tener en lugar de maestro, y ten confianza que Dios acudirá, si tú acudes a él: y no te faltará, si tú no te faltas a ti mismo: y si quieres saber cuando vas cobrando salud, conocerlo has quando con alegre rostro llevares los trabajos, y holgares con la sugestión, y quando voluntariamente te ocupes en la meditación de la muerte<sup>92</sup>.

La lección espiritual puede entrar de lleno en el plano de las maravillas, manifestando, así, su naturaleza sagrada y poder mirífico, una forma de experimentar a Dios en el mundo. Leandro de Granada muestra un interesante rosario de estos rendimientos casi mágicos en la introducción de su traducción de la autobiografía de Gertrudis la Magna, advirtiéndole que la narración original fue escrita por mandato de Cristo, tras aparecérselo a la santa con un ejemplar de la misma atado al cuello. Este suceso da pie al benedictino para recrearse en las divinas peripecias milagrosas que disfrutará quien leyere la obra con ánimo receptivo, devoción, humildad y reverencia. Virtudes facultativas de la posible unión del espíritu del lector con el de Cristo, principio y fin del libro en cuestión y momento a partir del cual se producirá una lectura compartida entre ambos, pero recayendo en el lector humano las cualidades piadosas de tal emanación divina. Vayamos al texto: «Se unirá el espíritu del lector con el de Christo y sentirá con él... y sentirá el espíritu vital de Christo, y Christo unirá el de él con el suyo, y tendrá parte de los singulares

privilegios que Cristo esposo suyo concedía a esta regalada esposa»<sup>93</sup>.

Autorizar la escritura atribuyéndola a Jesús, Dios o la Virgen es un tópico con muchos adeptos en el género en ciernes, no siendo excepcional, pues, que Luis de la Puente recuerde continuamente a su público el hecho de que es Dios, y no él, quien habla en su *Guía espiritual*, motivo determinante de una lectura, si se quiere entender, afectiva y voluntariosa, al estilo de la de las cartas inesperadas de amigos y familiares<sup>94</sup>. Aún va a más su entusiasmo cuando recurre a la metáfora en la que el mundo visible es un libro escrito por la divinidad, en el que, gracias a su inmensa misericordia, todos los hombres, sean letrados o no, tienen la posibilidad de leer y entender. Tampoco es extraordinario que se recomiende la lectura de la Biblia como una misiva inesperada llegada del cielo, repleta de novedades y mensajes de la corte celestial. Al fin y al cabo, una fórmula muy común entre mujeres escritoras a la hora de legitimar su toma de la palabra en un espacio simbólico monopolizado por los hombres de la Iglesia<sup>95</sup>.

La consecución de los fines acariciados, en última instancia, va a depender de la calidad de la lección, nunca de la cantidad. Su buena práctica, por ello, se compara con la saludable digestión de una comida moderada, e incluso con la de un rumiante o la manera de beber de la gallina, ave que toma unas gotas, levanta la cabeza, espera un momento y vuelve a empezar, o con el trabajo esmerado y parsimonioso de la hormiga. Como fuere, sobresalen la intensidad y la moderación, es decir, leer poco y con eficacia, porque ni siquiera las letras devotas están libres de vanidades, de codicia, curiosidad o deleite sensual. La lectura, en esencia, es un tipo de vía crucis que exige pasos, estaciones, la reflexión de lo leído, meditar y rezar. A partir de aquí los lectores disponen de un margen de libre imaginación e interpretación muy exiguo o casi nulo, propio de unos libros que, sin salirse de la norma establecida, de las seguridades de la ascética, les dirigen su oración y la vida en todo momento.

La meditación, efectivamente, en la forma de la composición de lugar ignaciana y una retórica que busca la comunicación inmediata con el lector, se da totalmente hecha y estrictamente delimitada en unos cauces precisos que los fieles solo tendrán que reproducir en sus cabezas. De esta guisa se quería impedir la construcción de mundos posibles, nuevos mensajes u otras



peligrosas experiencias, libres e individuales, apartadas de la ortodoxia. La estrategia, obvio es, conduce al receptor hacia donde se estima oportuno y, recordando a Foucault, a la reproducción de un discurso ya preestablecido. No estaban los tiempos para las veleidades metódicas o quietistas de la mística<sup>96</sup>.

Sobra aclarar la concepción de la oración, y la lectura, cual práctica introspectiva, silenciosa, personal y privada, en la que no interviene otro mediador distinto al libro entre el creyente y la divinidad. Las directrices de la escolástica, más fría y racional, sin duda, han sido sustituidas por otras antiintelectualistas y voluntaristas, inherentes al amor, la humildad y la fe. El jesuita Alonso Rodríguez acentúa su índole íntima y privativa, porque «ay mucha diferencia de leer para otros, o para sí. Lo primero es estudiar y lo segundo lección espiritual»<sup>97</sup>. Sin embargo, la lectura colectiva en voz alta la estima muy conveniente para introducir a los iletrados en esos textos, adornados con eventos excepcionales.

Hernando de Zárata, parafraseando a san Gregorio, lo ilustra con lo acontecido a un «idiota» paralítico que, pese a ser analfabeto y pobre de hacienda, aunque rico de espíritu, compraba libros con los que, a través de la audición de su doctrina, obtuvo un magnífico y sorprendente conocimiento de las Escrituras, hasta el punto de recitar himnos y salmos de memoria. De ahí su oportunidad en momentos desocupados o de desidia, como pasatiempo cristiano inmejorable y evasor, recreo del cuerpo y antídoto del veneno licencioso de las historias inventadas. La adopción de algunas de las técnicas discursivas características de la literatura de ficción, sobre todo su maravillosismo, facultó una didáctica conmovedora, capaz de compensar el rigor de la ascesis y la doctrina espiritual.

Sin menospreciar el papel que desempeñó el individualismo empírico renacentista, definitivamente, me atrevo a afirmar que el impacto de la nueva espiritualidad en la alta Edad Moderna fue una consecuencia de la imprenta, el instrumento de intermediación decisivo en la propagación de fórmulas de la oración de una élite de escritores eclesiásticos. Palanca, a su vez, de unas escalas de valores, enfáticas en la humildad y la obediencia contrarreformistas.

En un panorama idéntico, al pie de la letra, se inscribe la imagen de culto o devoción de la época, otro de los pilares comunicativos de la religiosidad y la

ortodoxia de la Contrarreforma, asimilable a la palabra oral o escrita. Del mismo modo sometido a la tutela, fiscalización e interdicción de la jerarquía eclesiástica, además de la estricta delimitación de sus usos y funciones, producción, circulación y posesión, salvaguardas de los dogmas de la Iglesia católica postridentina y el eje del resto de las páginas que siguen. Después de dedicar más de quince años al estudio de la cultura escrita en la alta Modernidad, me resulta inevitable abordar la icónico-visual, una y otra medios de comunicación entonces simbióticos y complementarios. La apuesta de los espirituales por el libro no les lleva a perder de vista la decisiva importancia propagandística y pedagógica de la iconografía en una sociedad mayoritariamente analfabeta. No olvidemos que muchos de los escritores mencionados fueron afamados misioneros y predicadores.

Nuestros escritores, los moralistas de su tiempo, fueron voces autorizadas y de prestigio, inductoras de normas de conducta, opiniones, interpretaciones y otras deliberaciones variopintas entonces prevalecientes, no solo tocantes a la religión sino a cualquier recoveco del comportamiento de la sociedad. El credo, no obstante, era su auténtico sustrato ideológico, el principio rector de la vida en su totalidad. La moral católica, pues, dictaminaba lo malo y lo bueno de su ambiente contextual. Pasemos a la imagen y sus cuitas.

## 2. LA IMAGEN

Los dictados del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas, recurso básico de la enseñanza, la memoria y la devoción de la fe católica, fueron una reacción frente a la iconoclasia de una Reforma consciente del poder sociorreligioso de unos objetos enjuiciados por sus enemigos como «leños o muñecos de niños»<sup>98</sup>. El culto a Dios, sentenciaba Calvino, no permite concesión alguna hacia semejante aberración y expresión de paganismo, presto a la corrupción de la evangelización de los fieles. En su *Institución de la Religión Cristiana* incluso advierte de los errores y el envilecimiento del espíritu resultantes de la adoración de los santos. El culto a la imagen —«libro de ignorantes»— en consecuencia intuye una devoción desenfrenada, pues, arguye, «como los hombres piensan que ven a Dios en las imágenes, lo

adoran también en ellas. Y al fin, habiendo fijado sus ojos y sus sentidos en ellas se embrutecen cada día más y se admiran y maravillan como si estuviese encerrada en ellas alguna divinidad»<sup>99</sup>.

La representación iconográfica de la divinidad, por tanto, degrada su gloria y majestad. Esta idea del pensamiento calvinista ya cundía entre un importante sector de la intelectualidad europea del Quinientos, caso de los erasmistas y una pléyade de humanistas cristianos. Si bien la autoridad que los reformadores negaron al icono simultáneamente la trasladaron a las Escrituras y la interpretación de sus predicadores, los pilares de un nuevo credo, y una ética de vida, sin jerarquía eclesiástica. Aquellos teólogos y propagadores de la Palabra, carentes de un organigrama institucional eclesiástico, dejaron de lado un acervo cristiano, fundado en la antigüedad de usos y costumbres, a favor de otro valedor de la Iglesia primitiva que, a la zaga de san Pablo, se debía recuperar mediante la supremacía de la Biblia y la purificación, interior y exterior, de la Cristiandad. La catarsis acorde con la eliminación de todos los desaciertos, más paganos que cristianos, acumulados a lo largo de los siglos, entre ellos el culto a las imágenes, fuente de perversiones, idolatrías y supercherías sin el mínimo rastro de Dios<sup>100</sup>.

La depuración o destrucción de la imagen religiosa llevada a cabo por calvinistas y luteranos, en última instancia, aspiraba a la supresión de la tradición que la sustentaba y promovía. La respuesta de los católicos, por ello, consistió en un acto de desagravio y reparación, es decir, en la reafirmación de su ortodoxia ante la teología reformada, una herejía al fin y al cabo que, como todas las del pasado, tenía en la profanación de imágenes una de sus señas de identidad. Ciertamente es, no obstante, que la imagen, como las reliquias, había ido acumulando una enorme y peligrosa potestad, porque, muy por encima de cualquier otro argumento doctrinal, acaparaba la atención de unas masas, presas de un abismo de miserias espirituales y materiales, entregadas a una religiosidad supersticiosa para el remedio de sus carencias vitales y anhelos de alivio y salvación.

En el rito y el ceremonial protestantes el rechazo de la imagen se compensó con la música, según Lutero un reputado don de Dios y arte, inspirado en la Escritura, que se debía enseñar para el adiestramiento y la excelencia de dicho atributo celestial. Él y Melancton le otorgaron una posición central —

dieciséis horas semanales— en su programa educativo, a la vista de su utilidad en la divulgación y memorización de los artículos del credo luterano y la integración de los fieles en su liturgia. Con esta intención mnemotécnica se cantaban las veces suficientes himnos y salmos bíblicos, además de otras composiciones evocadoras.

Una funcionalidad estética, similar a la de las artes, ligada a la exaltación y glorificación del culto divino, capaz de impregnar de expresividad y elocuencia añadida a la Biblia, como fuerza invisible e indivisible de inusitada trascendencia, junto a la palabra el mayor de los donativos de la divinidad a la humanidad. La música, pues, se dirigía a las emociones y las pasiones, pero en pos de una buena causa, y el texto, al intelecto. Sin ella, decía Lutero, el hombre sería poco más que una piedra y, privada de su fin piadoso, un vano malabarismo de Satanás. Tampoco prescinde de su poder mirífico, diligente en la liberación de cargas pesadas y la huida del demonio<sup>101</sup>. Sin embargo Calvino y Zwinglio prohíben la música instrumental en los cultos, el segundo también en la vida privada e incluso el canto en los templos.

La defensa y promoción de postulados iconográficos tridentinos, uno de los bastiones identitarios del catolicismo moderno, tuvieron una gran eclosión y efervescencia sociorreligiosa durante la Contrarreforma, el tiempo en el que se aprovechó la taumaturgia del arte en la conquista de las masas<sup>102</sup>. A ello responde su elevación a la categoría de dogma en el seno de una Iglesia consciente de su potencial propagandístico y disciplinante, al servicio de su ortodoxia y la divulgación masiva de sus esquemas fundamentales. No obstante D. Freedberg nos recuerda cómo siguió conservando parte de su crédito entre los protestantes, como testimonian la pintura y las visiones místicas de los siglos XVI y XVII<sup>103</sup>. En cualquier caso, los productos artísticos, ayer y hoy, ganan prominencia en función del lugar que ocupen en la historia y en el contexto cultural donde adquieren su especificidad y utilidad. Las imágenes, efectivamente, fueron uno de los flancos de la custodia y salvaguarda de la integridad y la tradición del catolicismo postridentino.

Una buena instantánea de toda esta diatriba exhibe el inconcluso *Discorso intorno alle immagine sacre e profane* (Bologna, 1582) del cardenal y arzobispo boloñés Gabriele Paleotti (1522-1597), publicado cinco años

después de las *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis* (Milán, 1577) del arzobispo de Milán Carlos Borromeo (1538-1584)<sup>104</sup>. Tratado este último trasunto de, conforme a Trento, sus reformadoras directrices artísticas expuestas en el Concilio Provincial de Milán de 1573, cuyos dictámenes en lo sucesivo debía observar y poner en práctica el clero de dicha diócesis, destinatarios a quienes se prescribe una serie de medidas favorables a la iconografía devota y en contra de la indecorosa, tanto la profana como la sacra. Ambos, atentos a la premura con la que se había abordado la cuestión en el gran Concilio, en su sesión 25.<sup>a</sup> y final, estimaron urgente desarrollar y fijar normas de producción y uso para un asunto tan delicado y decisivo.

En el resto de la Europa católica, con la misma comisión de poner en marcha los decretos conciliares, se fueron convocando sínodos y concilios, de cuyas actas jamás se ausentan las llamadas de atención sobre la corrección del arte sacro. En España, ya en el concilio convocado por el cardenal Juan Pardo de Tavera (1472-1545) en Toledo en 1536, el punto de partida de las iniciativas similares posteriores, se atendieron recomendaciones acerca del comportamiento de la población frente a las imágenes con el fin de erradicar supersticiones y conductas exaltadas e inapropiadas. Después, en 1565, vendría el valenciano del arzobispo Martín Pérez de Ayala (1504-1566). En Sevilla, los tres sínodos (1572, 1573 y 1575) del prelado Cristóbal de Rojas y Sandoval (1502-1571) requieren a los visitadores diocesanos el cuidado de la honestidad, la decencia y la pedagogía en el arte de los templos y, encarecidamente, la supresión de obscenidades lascivas en las imágenes de cofradías y demás actos públicos penitenciales<sup>105</sup>. Las constituciones del de 1586, bajo la autoridad del cardenal Rodrigo de Castro (1523-1600), igualmente —el capítulo 4, del libro III, título X— tratan «De cómo se puedan pintar retratos en las iglesias y que los monumentos e imágenes no se adornen con cosas que ayan servido en usos profanos»<sup>106</sup>.

Todavía en 1609 las sinodales hispalenses del ordinario Fernando Niño de Guevara (1541-1609) no cejan en amonestaciones a las provocativas representaciones de la Virgen y las santas habituales en procesiones y altares; para que «se aderecen con sus propias vestiduras, hechas decentemente... los sacristanes las vistan con toda honestidad y en ningún caso con hábito indecente»<sup>107</sup>. Las prescripciones continúan demandando el control de los

usos domésticos, muy complejo dada su privacidad, aunque en progresiva e inquietante expansión. La impertérrita reclamación de estos anhelos en tiempos venideros revela su escasa resolución y una cotidiana desestimación del precepto. La tensión entre norma y transgresión, con frecuencia resuelta en una negociación, es uno de los principios rectores de la historia<sup>108</sup>. Sirva la recurrente inspiración en los evangelios apócrifos de la iconografía procesional, sin mayores consecuencias.

El discurso de Paleotti tiene unos precedentes en el *De picturis et imaginibus sacris* del flamenco Jan van der Meulen —Jean Molano— (1533-1585), editado en Lovaina por Hieronymum Wellaeum en 1570 y ampliado en 1594. Una eximia autoridad en la materia y el primero en sistematizar la imagen en una, podríamos decir, *sui generis* enciclopedia iconográfica cristiana organizada según el calendario eclesiástico. Coetáneos también son el *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori* (Camerino, Antonio Gioioso, 1564), de Giovanni Andrea Gilio (†1584); el *De typica et honoraria Sacrarum Imaginum Adoratione libri duo* (Lovaina, Ioannem Foulesrum, 1567), de Nicholas Sanders; el *Imaginibus et miraculis Sanctorum* (Bologna, Alexandri Benacii, 1569), de Giulio Castellani (1528-1586), y el *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella...* (Florencia, Giorgio Marescotti, 1584), de Raffaello Borghini (1537-1588). Tradadistas que anticipan las disquisiciones del cardenal boloñés, todos tácitos defensores de las imágenes cual cuerpos vivos.

El portugués Francisco de Holanda, en su disertación *De la pintura antigua* (1548), había definido la pintura como arte visible y contemplativo inspirado en la naturaleza y sus antiguos decretos, vinculado a la instrucción de los indoctos y el aumento del saber de los letrados. La imagen santa, pues, representa a Dios, virtudes, vicios y pecados, para su continuo recuerdo, excepto el de las «monstruosas y enormes y monstruosidades pintadas»<sup>109</sup>. En tanto que Molano, rector de la Universidad de Lovaina y teólogo comentador de las decretales tridentinas, es un decidido partidario de, como se hacía con los libros, prohibir la pintura reñida con la costumbre eclesiástica. A su parecer, el beneplácito concedido, relativamente, a la invención poética se debe negar en el arte, porque su acierto depende de la veracidad histórica de sus argumentos; exigencia más apremiante cuando atañe a las imágenes

sagradas, metáforas y alegorías de elevados misterios con una meta pragmática: el bien de la religión.

En esta porfía cuadra el papista inglés Nicholas Sanders (1530-1581), maestro en teología a las órdenes del legado pontificio y cardenal polaco Stanislaus Hosius (1504-1579), muy polémico en las últimas sesiones de Trento. Sanders da prioridad a la eficacia didáctica de las artes plásticas, el complemento esencial de la predicación y la enseñanza de la doctrina cristiana, ante todo debido a sus cualidades mnemotécnicas en el aprendizaje de la religión a través de la vista, sentido superior al oído y la palabra. Las imágenes, en suma, son símbolos del amor a Dios, Cristo y los santos, o sea, intercesores celestiales invisibles revelados en sus retratos, además de recursos prioritarios del conocimiento dependiente de los sentidos externos. Su deliberación también incluye a la imagen interna, del mismo modo muy eficiente en el conocimiento piadoso del hombre. Leer a Cristo en la cruz, dice, inevitablemente conlleva su representación mental, incluso con una figura diferente a la aprobada, proposición que aprovecha para avisar a los iconoclastas de la ineludible y abultada presencia de este tipo de iconos en sus cerebros.

Sin embargo, se muestra contrario a la adoración de la hechura de las externas e internas, porque ninguna de ellas —meras copias imperfectas— reproduce con fidelidad a las personas recreadas. Las pintadas y grabadas, así, solo enseñan lo que sus artífices imitan del natural, nunca lo invisible e imposible de manifestar en el arte, a lo sumo portador de algunos rasgos visuales de la verdad. La perfección del icono, por ello, habita en las cabezas de las gentes: así, si se pretende hacer visible, solo se consigue la corrupción de su auténtica naturaleza, aunque el receptor sepa distinguir la forma material de su significado. Un proceso icónico-mental que transita desde el ojo hasta el sentido común, de este a la imaginación y, acto seguido, a la razón. El inglés, al respecto, alude a la habilidad del artista en la expresión del parecido físico de padres e hijos, imposible en la de sus personalidades y caracteres anímicos. He aquí unas cuestiones obsesivas entre 1550 y 1680, partidarias o no del poder de las imágenes y, por consiguiente, una disquisición sobre los límites y posibilidades de la representación visual, a su vez relacionadas con la autonomía y la creatividad del quehacer artístico<sup>110</sup>.

El cura Gilio, en cambio, achaca a la ignorancia de los artistas las monstruosidades pictóricas de su tiempo, resultado de un endeble conocimiento de la Biblia y, en extremo, de la religión y su trayectoria histórica. Principios fundamentales del decoro, la diligencia, la forma y el orden de cualquier astucia artística, garantías indubitables de la verdad, la devoción, la edificación y la idoneidad de la imagen cristiana. De lo contrario, avisa, proliferarían falsedades inadmisibles, que, como Molano, ejemplifica con la quimérica Trinidad trifacial.





1. Giulio Bonassone, *Juicio Final de la Capilla Sixtina*, 1546-1550, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

En el ambiente de aquel clérigo preocupado por la deriva del arte religioso, arreciaban los ataques y censuras al *Juicio Final* de Miguel Ángel (1475-1564), fresco de la Capilla Sixtina acabado en 1541, o sea, en los

prolegómenos del Concilio de Trento (1545-1563) [1]. La ofensiva alcanzaría un punto de inflexión tras concluir dicha asamblea ecuménica un año antes del fallecimiento del genial artista y de la publicación del discurso de Gilio. Este, fiel defensor de la tradición y propagador de la ideología de la jerarquía eclesiástica, critica al pintor por haber dado preferencia en la obra a su concepción estilística y originalidad, a costa de los cánones pertinentes en la representación de la iconografía sacra. Pero, sobre todo, execra sus desnudos, como reminiscencia del pecado original y la lascivia, promiscua hibridación de lo sagrado y lo profano, en adelante, una de las dianas de la invectiva estética de la época<sup>111</sup>.

Estas directrices resumen los frentes alrededor de los cuales giran los candentes debates iconográficos de la Contrarreforma, incitados en el modélico discurso del cardenal Paleotti, escrito en italiano con la intención de alcanzar una mayor difusión y popularidad que los anteriores. En sustancia, una especie de repertorio, *summa* moralista o vademécum, e incluso un índice prohibitorio, dirigido a los artistas, en última instancia los responsables de la adecuada y útil representación de la imagen devota<sup>112</sup>. La horma de los alegatos de su género en los siglos XVI y XVII, inspirado en los clásicos, la patrística y la teología tridentina, puntal justificado de la ideología artística del catolicismo moderno<sup>113</sup>.

El autor, en la brecha de san Gregorio Magno (c. 540-604) y el escolástico Guillaume Durand (c. 1230-1296), aboga por una reforma moral del arte religioso capaz de auspiciar el retorno a sus raíces milenarias y asegurar su funcionalidad didáctica y mnemónica<sup>114</sup>; eso sí, condenando con intransigencia todo aquello fuera del canon aprobado en el devenir de la historia eclesiástica. De esta guisa sustituye la estética elitista del Renacimiento por la utilidad de la imagen y sus posibilidades catequéticas<sup>115</sup>. Sin embargo, no tuvo una influencia decisiva en la pintura de su tiempo, pese a cosechar los elogios del filósofo Jacopo Mazzoni (1548-1598), el jesuita Antonio Possevino (1533-1611) y el cardenal César Baronio (1538-1607) y, asimismo, la asidua consulta del pintor Francisco Pacheco<sup>116</sup>. Atendamos a sus postulados iconográficos [2].

En los diseños de Paleotti, como los teólogos, los escritores ascético-

espirituales, los artistas y el resto de los intelectuales consultados, la finalidad del arte es la imitación de la naturaleza, pero adaptada a criterios religiosos, honestos y convenientes. De entrada un oficio mecánico e innoble por el mero hecho de dar forma a una idea, aunque liberal y honroso si se ejerce siguiendo los preceptos cristianos y en aras de la unión del alma humana con Dios. La imagen profana, en esta tesitura, carece de un rendimiento trascendente, consecuencia de su asociación a la comprensión del mundo, el goce estético y la perpetuación de hechos, virtudes y personajes relevantes. La sagrada, en esencia, representa cosas santas y vinculadas a la divinidad, facultad que la convierte en objeto de culto impregnado de poderes miríficos, a través del cual el hombre con la vista accede al amor y la cognición de Dios; no menos al recuerdo y la emulación de los santos, las excelencias de la piedad y el destierro del pecado, porque imprime en la memoria, la imaginación y la emoción los misterios de la fe, al margen del juicio y la voluntad. Las imágenes, en definitiva, solo tienen razón de ser si cumplen una función específica.

Paleotti, en tal actitud, distingue el pintor a secas del artista cristiano implicado en la representación de asuntos devotos, interiores y exteriores, y la glorificación de Dios mediante el esplendor y la belleza del arte, elementos persuasivos ideales en la conversión religiosa de la población y en la agitación de sus afectos, emociones y sentidos, rentables en arrepentimiento, paciencia, justicia, castidad, mansedumbre o misericordia. El medio material del icono, su forma, también certifica la constante presencia y fijación mental de sus eventualidades y personajes, pero si no provoca en sus receptores sentimientos equiparables a los derivados del ejemplo vital de sus protagonistas —la empatía ilusiva de Belting—, la labor del artista habrá sido en vano<sup>117</sup>.

A la pintura nociva, como los malos libros reñida con los dictados eclesiásticos y a las órdenes del demonio, se le imputaba la depravación de las buenas costumbres, en particular las de jóvenes e ignorantes, «simples» e «idiotas». Mientras que en la honesta su artífice es el primero en aprehender las bondades de la religión y el fidedigno colorido de la santidad, virtudes en idéntica medida consagradas en su figuración artística, el exorno sin par, en espacios públicos y privados, para el deleite y la conmoción de los corazones

de sus observadores; eso sí, siempre que reproduzca los modelos reales bendecidos en la Iglesia, jamás argumentos mundanos, superfluos e indecorosos, o proclives a la burla de malintencionados. En este sentido los rasgos mundanos y la interpretación original de los personajes religiosos del Greco congregaron las amonestaciones de las autoridades eclesiásticas de su tiempo [3].



2. Anónimo Emiliano, *Retrato de Gabriele Paleotti*, siglo XVII, Budrio (BO), Emilia-Romagna, Pinacoteca Civica Domenico Inzaghi.

El cardenal boloñés, no en vano, es un firme partidario de la intervención del Santo Oficio en la erradicación de las escandalosas y ofensivas a los dogmas cristianos, incentivos de la ruina espiritual y el desequilibrio de la sociedad<sup>118</sup>. Caso de las falsas y malditas invenciones del gusto de los herejes, el veneno de quienes están dispuestos a creerlas, que Paleotti encuentra en la moda de pintar frailes lujuriosos subyugados por la gula, vicio de pocos, dice, en absoluto generalizados<sup>119</sup>.



3. Domenikos Theotokopoulos «El Greco», *El Expolio*, 1577-1579, Toledo, Catedral.

La imagen errática tiene su origen en temáticas falaces, vacuas,

abominables, ineptas, apócrifas y supersticiosas; o en aquellas que, sin llegar a ser heréticas, albergan dudas y atisbos de lascivia, avaricia y otras lacras similares fruto de equívocos conscientes o vehementes; entre ellas la Virgen con dolor en el parto, el demonio vestido de sacerdote celebrando un bautizo, los bienaventurados disfrutando del sexo en el cielo y cualquiera merecedora de amonestación y prohibición. La casuística el prelado la engorda con las estampas, usuales en Alemania y Francia, de curas y frailes casados, mujeres oficiando la misa, profanaciones del santísimo sacramento, animales vestidos con hábitos religiosos y la negación del sacerdocio [4].





de los panfletos y en la propaganda hugonota durante las contiendas civiles de Francia<sup>120</sup>. Aberraciones suficientes, arguye Paleotti, para que los artistas queden sometidos a la jurisdicción de la Inquisición romana y la denuncia de la comunidad. La mejor singladura a la hora de averiguar su gravedad y el grado de culpa de sus responsables, aunque se deban a la rudeza de pintores bienintencionados y temerosos de la herejía.

La pintura impía e irreverente, por tanto, destruye el culto divino, como los excesos de devoción al borde de la superstición, inocuos en sí pero discordantes con las proposiciones aprobadas en la sesión 25.<sup>a</sup> del Concilio de Trento. En una de ellas se advierte: «Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur»; es decir, toda invocación supersticiosa de los santos y de sus reliquias e iconos resulta provocativa y deshonrosa, a la postre el fermento de creencias equívocas y de compleja erradicación<sup>121</sup>. Así sucedía entre quienes afirmaban que los lienzos empleados en los retratos de la Virgen precisaban la manufactura de una doncella, convicción injustificable aunque fuese para demostrar su falsedad. Diferente es la suerte de la imagen apócrifa, ausente en la Biblia, avalada por los doctores y cotidianamente relegada a ámbitos privados y usos precavidos, pero siempre bajo la supervisión de un experto en la materia o persona inteligente, porque se desconocen sus orígenes y verdaderos fundamentos. A pesar de lo dicho, un sinfín de romerías, procesiones y festividades varias solían exhibir una descarada transgresión de este apercibimiento. La norma se dejaba de lado cuando no generaba satisfacciones u otro tipo de rentabilidad espiritual, normalmente mágica.

Los retratos de los dioses de la Antigüedad grecolatina también conllevan abusos y riesgos inopinados, una afición, asevera el cardenal, blasfema, cercana a la herejía y propensa a la perpetuación del paganismo, aunque se excusen como testimonios para el estudio de las artes y las letras clásicas, el adorno de hogares y la exhibición de alegorías morales. No obstante desconfía de su capacidad de penetración en los ánimos y energías creativas de artistas y personas cultas, cuya sabiduría y destreza convendría trasladarlas a Cristo y los santos. Además recuerda que los cristianos renuncian al demonio en el bautismo, abdicación que se debería hacer extensiva a esos «dioses inventados y diabólicos», insignias de un Satanás triunfante e impío<sup>122</sup>. De ahí su invalidación de la disculpa de los pintores y escultores que las representan

para su recreo o el entrenamiento de su profesión, sin tener en cuenta las graves consecuencias entre las gentes sencillas e indefensas ante tan vivos y perniciosos señuelos de idolatría. Sin embargo, a quienes las expongan en sus casas por inquietudes intelectuales recomienda discreción y prudencia cristiana. Entonces eran habituales en el decorado de librerías y gabinetes de trabajo, sobre todo los bustos y cuadros de autores de los libros custodiados, a la espera del contagio de sus ingenios en dichos habitáculos<sup>123</sup>.

Distinta es la suerte de filósofos, oradores, historiadores, poetas y héroes de guerra, cuya obscenidad pagana la eclipsan sus vidas ejemplares en moral y razón. Arquetipos de sanas costumbres, astucia e inteligencia, muy recomendables a los cristianos, porque

quanto Maggiore dovrà essere la testimonianza che ci si deve attendere da un cuore cristiano armato della fede, sorretto dalla grazia, fortificato dai sacramenti, guidato dagli angeli ed erede del cielo. Quale scusa potrà dunque mai trovare un cristiano nel paragonare a se stesso queste immagini e nel farsi un esame di coscienza per chiedere conto alla propria persona?<sup>124</sup>.

Las estatuas de los príncipes, igualmente, son observadas desde puntos de vista diversos, a partir de los cuales se diferencian las erigidas por la voluntad popular o la de los magistrados. En este último supuesto, percibe Paleotti, el pueblo suele ser una coartada y no su causa principal, que, de manera inquebrantable, estriba en la virtud, el buen gobierno y la defensa de la paz y la justicia, propiedades responsables de su homenaje público, la deferencia y la remembranza de acciones singulares, más todavía si inciden en el cuidado y la promoción de la religión. Pero sin llegar al extremo de su adoración o de erigirlas cerca de los templos; ni por «il fatto che il popolo, che si radunava attorno ad esse per fare giochi e spettacoli e assemblee, finiva per disturbare con grande strepito gli uffici divini che si celebravano nelle chiese»<sup>125</sup>.

De ser el príncipe quien toma la decisión de exhibir su propia efigie, esta solo será una obra material carente de alma a pesar de su belleza. La gloria duradera de hombres y mujeres célebres, aspirantes a la inmortalidad de su memoria mediante el arte, según el cardenal, no reside en algo tan frágil y caduco como una escultura. La humildad cristiana, dictamina, ha de preponderar sobre cualquier indicio de excelencia y notoriedad efímera. Mas

son bienvenidas las estatuas ilustradas con símbolos religiosos de cualidades heroicas, muestras de agradecimiento a Dios por la concesión de semejantes méritos imperecederos: la equidad, la justicia, la caridad, la paz, el bien común, la conservación de las costumbres ideales y la salvaguarda de la fe. En el discurso en ciería se dirime que «se exteriormente la statua responde comunque in modo proporzionato e conveniente al grado della carica pubblica, il giudizio quanto alle intenzioni interiori è riservato unicamente all'eterna e infallibile sapienza»<sup>126</sup>.

En lo expuesto hasta ahora, el arte ante todo es un recurso útil y casi exclusivo de la religión. A ello se debe el desprecio, con matices, de Paleotti hacia la pintura opuesta a fines piadosos, signos de la infinita misericordia divina garantes de la acertada interpretación del mundo y, empero, de su comprensión mediante imágenes. En esta tesitura, el rechazo de tan diligente facultad cuestionaría su voluntad y, en consecuencia, el orden natural y la verdad suprema vigente en las artes, las letras y la ciencia; asimismo las leyes de la religión, la inteligencia y la virtud. La pintura pagana, pues, es una afrenta a esos principios, que obligan a prohibir en las iglesias otras imágenes que no sean sagradas, instrumentos sin igual de la devoción. No por casualidad el boloñés considera absurdo predicar el perdón del enemigo rodeado de escenas mitológicas obscenas y gentiles, de perseguidores de cristianos o bailes licenciosos, en menosprecio de personas pías, los misterios de la fe y la dignidad exigida a menudo sorteada<sup>127</sup>.

Al respecto, los retratos colgados en las paredes de las casas en principio no son buenos ni malos, calidades dependientes de su uso y finalidad; así los de personas virtuosas, dignas y reputadas siempre son eficientes y beneficiosos, al contrario que el amor propio, el narcisismo y la vanagloria. Los hogares católicos, como fuere, nunca pueden cobijar a herejes, idólatras y enemigos de la Iglesia de Roma, o los de cismáticos, tiranos, demonios, meretrices, ladrones y gente infame, satírica, lasciva y deshonesto. Sin embargo conviene diferenciar entre sus demandantes y los retratados, porque en los primeros recae la obligación de certificar la adaptación de la imagen a la honestidad y el decoro piadoso debidos, incluso los defectos físicos; o la exaltación de vicios para su reprobación: la vanagloria, la ostentación y, en extremo, los pecados, y la ausencia de rigor histórico, aun so pretexto estético

y tipológico<sup>128</sup>.

En los hogares cristianos también sobran las imágenes inútiles, ociosas y fatuas, las excesivas en lujo y especulativas; a saber: fauna y flora, *naturalia* y *artificialia*, mapas geográficos, paisajes, cuadros de la navegación entre el viejo y los nuevos mundos, historia natural, edificios, fortificaciones, sucesos violentos (guerras, duelos, torneos), astrología y saberes seculares; cualquiera desprovista de ventajas anímicas y edificantes y perturbadora del camino hacia el cielo, aunque bienvenidas son las referidas a acontecimientos bélicos justos y providenciales, contra infieles, herejes e idólatras. Especial mención concitan las morales y subordinadas a la salvación, las favoritas del demonio a la hora de degradar y manipular la mente humana. Paleotti acude de nuevo al símil del libro prohibido:

Sull'esempio dell'Indice dei libri proibiti e degli editti, publicati a più riprese in questa città al fine di passare in rassegna tutti i libri che fossero da emendare, così dovrebbe accadere che ciascuno guardi con scrupolo all'interno, nella propria casa, dentro e fuori la città, per levare ogni dipinto che possa offendere gli occhi timorati di Dio<sup>129</sup>.

En cuanto a las sagradas, vuelve a encumbrar la suficiencia didáctica de las de los santos, que debe asegurar la representación artística con los colores precisos y ajustados a sus experiencias vitales ejemplares en inocencia, piedad y celo religioso. Unas virtudes, trofeos memorables de su victoria celestial, dignas de ser exhibidas en espacios públicos y privados donde se les tribute la reverencia merecida, pero acordes con modelos pictóricos fiables, los más próximos a la veracidad histórica consensuada en la Iglesia, majestuosos y universales. Nunca los inverosímiles, mundanos, irrisorios, mitológicos, fútiles, ilusorios y mentirosos, habitualmente a causa de la ignorancia o la malicia de sus creadores. En conclusión, la imitación de la naturaleza, el cometido del arte, cumple su función si refleja con exactitud la esencia del motivo original. Todo lo demás sería falso porque jamás existió ni existirá, como ficciones, sin ningún fundamento real, elucidadas en la imaginación.

Lo anormal y fabuloso, pues, no equivale a lo falaz sino a una manipulación de la realidad, aunque respetase sus rasgos identitarios y pese a inofensivas alteraciones de accidentes y sucesos; por ejemplo, las imágenes de Cristo muerto sin ninguna señal de sufrimiento en su cuerpo, la Magdalena vestida

elegantemente, Jerusalén con edificios propios de la Roma antigua, los apóstoles casi desnudos en clima frío o santos fuera de su tiempo. Mas esta no es la peripecia de las ineptas e indecorosas, erróneas en sus fundamentos conceptuales e injuriosas de la dignidad y devoción de las personas recreadas, a quienes se les asignan acciones y comportamientos imposibles.

Las imperfectas, otrora, suelen ser una consecuencia del pecado y la inexperiencia de los pintores, sea un santo sin orla, san Ambrosio privado del flagelo en la mano, el templo de Salomón sin columnas o la Última Cena incompleta de comensales. Fallos de fácil resolución con el asesoramiento de los doctos y avezados pertinentes. Las inútiles y vanas, por su parte, ni nocivas ni buenas, soslayan los fines piadosos irrenunciables, caso de las fantasías entretenidas y delectables. Paleotti sentencia que pinta bien quien imita bien, parámetro primordial de la imagen cristiana, cuya naturaleza adquiere consistencia en su utilidad y buen uso, porque, añade el cardenal, «Dio ha creato buone tutte le cose, e nessuna è cattiva o superflua; così è l'uomo, creato a sua immagine e somiglianza, e anche la pittura, che è imitazione delle cose, e non potrà quindi considerarsi oziosa e inutile, ma indirizzata sempre ad un uso buono»<sup>130</sup>.

Los creyentes, en definitiva, deben emplear sus percepciones visuales como vehículos hacia las cosas eternas e invisibles, no en vano la idoneidad de la pintura depende de la recreación de argumentos provechosos a favor del conocimiento de Dios, que no excluyen el gozo de los sentidos en la consecución de virtudes piadosas. La vista, en efecto, permite al buen cristiano la conjugación de la fruición y un pragmatismo inmediato, revelado en la Biblia con el predicado de la penitencia consustancial al sacrificio de la cruz, senda escatológica accesible mediante el regocijo iconográfico del espíritu. En tal coyuntura la pintura oscura, ambigua e ininteligible solo se presta a la confusión y el devaneo del pensamiento y la devoción, habida cuenta de la impericia de los pintores<sup>131</sup>.

La imagen cruda y espantosa, igualmente, impacta con denuedo en los sentidos, especialmente la extraña a la piedad, excepto cuando difunde actitudes decorosas con deseos de afianzar la fe en la gloria divina, como la abominación de vicios y pecados, martirios de santos y miserias de la vida, el temor al demonio y las penas del Infierno o la condena de herejías y

sacrilegios. En esta porfía cualquier exageración es bienvenida, incluso las monstruosidades maravillosas o imaginativas; cual hermafroditas, seres humanos mitad animales, cuerpos deformes, rarezas prodigiosas, mujeres y niños con barba o la Trinidad antropomorfa, perjudicial en demasía. Del mismo modo las misteriosas revelaciones celestiales narradas en los libros de los Padres y las acaecidas a patriarcas y profetas, procacidades todas normalmente forjadas en una caprichosa y desmedida fantasía.

De mayor fatuidad y extravagancia es la elucubrada en la, ya mencionada, irracional imaginación, que, según el arzobispo boloñés, con mayor frecuencia de lo admisible luce en los altares y muros de las iglesias, en donde afea la salud espiritual y la enseñanza de las virtudes teologales, una meta elemental del arte; mas, para sus autores, placenteros donaires estéticos de la creatividad y la originalidad artística<sup>132</sup>. En esta directriz los vicios operan a la inversa de la razón, atisbo de la compleja representación formal de dichas categorías universales, invisibles y abstractas, intuitas en la mente; pese a ello, cualidades cristianas exhaladas en los retratos de santos y personajes distinguidos<sup>133</sup>.

Las imágenes simbólicas exigen una manera diferente de plasmar las cualidades religiosas, asequibles a través de asuntos alegóricos naturales y artificiales: vegetación, ríos, metales, estrellas, animales, edificios, máquinas o cualquier vestigio de la creación. Iconos visualmente deleitantes y espiritualmente beneficiosos gracias a la *imitatio* artística, también subyacente en una gama variopinta de jeroglíficos, emblemas, empresas, insignias o cifras, señuelos de una lección bondadosa y moralizante, de mayor eficiencia si se inspiran en la Biblia y contienen un breve texto explicativo<sup>134</sup>. Idéntica es la efectividad de las estampas, con dibujos y escritos, alusivas a las actitudes cristianas arquetípicas de gente noble y magnánima, pero sin el adorno de banalidades profanas, el encomio gratuito, la jactancia y la ostentación, alicientes de la soberbia.

Si bien a los emblemas y escudos de armas familiares, signos meritorios de la nobleza, la heroicidad y la antigüedad de los linajes —asiduos en palacios y ceremonias varias—, no conviene darles demasiada importancia, por no depender de ellos la reputación de los nombres invocados. Un lujo excesivo y perecedero tampoco resulta apropiado en los de clérigos y, en general, entre

los alojados en templos, debido a sus adornos militares y mundanos, estorbos de la piedad y el culto divino. No obstante, en las iglesias solían abundar los de benefactores y patronos generosos con sus suntuosos engalanamientos y su mantenimiento. Una predisposición interesada, presunción de quién da más, disonante con la misión de las casas de Dios<sup>135</sup>.

En el discurso de Paleotti, en conclusión, tres son las habilidades dispensadoras de la perfección pictórica: la ambientación, la composición y la distribución de la luz y, a la vez, de su deleite estético, la didáctica social y la conmoción de los sentidos de los fieles, ante las cuales el artista no es un mero copista sino un profesional experto y honesto, o sea, un certero intérprete de los misterios católicos. Por ello el cardenal estima imprescindible su sujeción al «giudizio del popolo e ascoltare quello che la gente diceva, lo stesso dovrà fare il pittore, sottoponendo i suoi dipinti al giudizio di persone esperte e lontane dall'adulazione, in modo che possa conseguire il giusto premio de Dio e da parte degli uomini»<sup>136</sup>. Lo dicho es un breve epítome de las normas iconográficas de la Iglesia católica durante la Contrarreforma. Su autor, como fuere, vislumbra en la imagen sagrada el medio, más eficaz, verdadero y antiguo que las Escrituras, en la comunicación del hombre con Dios y la representación de lo celestial. Entre otras razones porque atraen más al público que las instituciones eclesiásticas.

### 3. RETRATOS DEL ALMA

Las imágenes, como las reliquias, entonces acaudalaban una enorme potestad religiosa y cultural, en buena medida debido a la promoción eclesiástica de la que, desde siglos atrás, venían siendo objeto. La jerarquía de la Iglesia, atenta a su carga propagandística subliminal, presteza comunicativa, pedagógica y mnemotécnica, nunca dejó de incidir en la rentabilidad piadosa de su utilidad pública y privada. A ello responde la codificación oficial de sus prácticas y usos, uno de los principales flancos de la ortodoxia católica, frente a la iconoclasia protestante, durante la Contrarreforma<sup>137</sup>. Pintadas, estampadas y esculpidas, desplegaban una muy

contundente y masiva finalidad educativa y misional, especialmente entre la abultada población analfabeta, los «idiotas». Pero quizás demostró una mayor eficacia en la difusión de cultos, advocaciones, devociones y modelos vitales cristianos, vivos o muertos, arquetípicos, no solo santos sino también personas distinguidas con una religiosidad ejemplarizante; en Sevilla, por ejemplo, uno de tantos, el venerable Miguel Mañara.

Sus iconos, junto a los relatos impresos de sus vidas meritorias, conformaban una especie de currículum a partir del cual las distintas órdenes religiosas activaban toda una estrategia publicitaria, competitiva, exhibicionista y extravagante de sus cualidades cristianas singulares, consistente en quién oferta más y mejor. Muchos de sus protagonistas fueron muy populares en su tiempo, incluso como excelsos predicadores, y sus retratos los hacían más próximos y afines a los fieles, e insustituibles en la divulgación, en imágenes, de sus milagros.

Un año después de la aparición del libro de Paleotti, el asceta agustino fray Antonio de San Román, curtido en la evangelización de Nueva España, publica un exitoso tratado espiritual (1583) que incluye un jugoso capítulo titulado «Del ser, uso y antigüedad de las Sanctas imágenes, y del gran fructo que dellas puede sacar cualquier fiel Christiano singularmente por el arte de los títulos deste libro»<sup>138</sup>, eco clarividente de la radical promoción tridentina de la imagen sagrada, aunque de una calidad retórica inusual. En este texto el icono, «gracia, y magestad del altar de Iesu Christo», es un artero espejo del cristiano, agua viva para lavar los corazones con la vida y muerte de los santos, o vehículo supremo del mensaje divino y su fijación en la memoria colectiva<sup>139</sup>.

El autor invoca a la nobleza del hombre para hacer de su alma el receptáculo genuino de las cosas espirituales yacentes en las imágenes, porque en ellas se conservan y alimentan, con dulzura e inteligencia, el magma de lo sagrado, sus dogmas eternos y acontecimientos prodigiosos. Los móviles de una suave y presurosa persuasión incentivadora del culto a Dios y su corte celestial, como representación artística, cívica y natural de sus excelencias y santimonia. De ahí que debieran escandalizarse quienes confundieran con una ofensa a la religión semejante crónica de la divinidad, siluetas de su corporeidad y misterios regaladas a los fieles para mostrarles cómo obtener



sus bondades; resolutivas en el arrepentimiento de los pecados, la reconciliación con el credo profesado y, en cualquier momento, el conocimiento del más allá. Atributos sublimes de un imponderable recurso de la fe y la gracia, fértil en devoción y virtudes imperecederas, la razón de su acatamiento y adoración. La vena ascética-mística y naturalista del agustino parece indiscutible.

San Román, a la zaga de Paleotti, exalta la utilidad del arte sacro sobre el profano, a pesar de representar ambos sucesos verídicos imbuidos de sus sustancias específicas, responsables de la superioridad de la pintura religiosa, ante la cual el cristiano queda obligado a descubrir su cabeza, hincar las rodillas y rezarles. El resto de la producción artística solo puede concebir estatuas de museos, antiguallas de salas reales o retratos de personajes célebres, que no merecen ser miradas con sentimiento y amor. Su reverencia implica idolatría y, lo peor, una injuria a la imagen de Dios, símbolo infalible y glorioso del creador del mundo.

La iconografía piadosa, claro está, reafirma la presencia en la tierra de quienes habitan en el reino de los cielos, cada cual según el rango y dignidad de su santidad. El superior, y más excelente, apremia latría o adoración, restringida a Dios, Cristo y el Espíritu Santo. Le siguen la hiperdulía, servidumbre y veneración suprema concedida a la Virgen, y la dulía —honrar y profesar—, debida a los ángeles y los santos. Tal jerarquización también preside el honor de los demás habitantes del cielo e, igualmente, el de los retratos de unos y otros<sup>140</sup>. El benedictino Ludovico Blosio, como tantos, también redunda en la indudable justicia del tributo rendido a los prototipos representados en las pinturas sagradas, baluartes de la auténtica tradición eclesiástica<sup>141</sup>.

A finales del Quinientos se publicó la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes* del doctor en teología Jaime Prades, uno de los tratados monográficos más conocidos y citados, ante todo un repaso historiográfico sobre la diatriba en cierne<sup>142</sup>. En su prólogo al lector y en el capítulo introductorio, este rector parroquial de la villa de Ares, en el Maestrazgo, hace una encendida defensa de la imagen de culto y su viabilidad desde los orígenes del cristianismo, haciendo hincapié en la común opinión: «todo el ser de la imagen es representar y hacer presente aquello cuya imagen es». Una

aseveración, basada en el hilemorfismo aristotélico, en la que distingue la materia, «la cosa de que es hecha», de su alma o forma, «la composición de orden y partes que concibió en su entendimiento el artífice y les imprimió cuando las hizo y formó»<sup>143</sup>. Digresión, fiel a Trento, centrada en la evolución simbólica y temporal de la cuestión, conforme a su predominante percepción como hierofanía y medio de comunicación de la gracia divina, cuyo espíritu retiene y trasciende la dimensión física e inmóvil del objeto material que lo transmite. En esta perspectiva Adán fue el primero en trazar la imagen de Dios, ofrecida a la humanidad para certificar la adoración del Señor, contra la impiedad y rebeldía de Caín y sus descendientes<sup>144</sup>.

Prades concede una decisiva preferencia a las propiedades retóricas de la imagen, de esa guisa un poderoso y aventajado rival de la palabra escrita o hablada, porque suscita en los fieles los afectos y emociones plasmados en sus escenas y conceptos. No por casualidad el teólogo contempla en la iconografía cristiana un fructífero recurso de la instrucción de las masas, ya legitimado en los inicios de la historia, un caudal para la conservación de las órdenes religiosas y el estado sacerdotal, a la vez maná de caridad, honestidad, humildad y paciencia; y apostilla que «con ellas se sustenta nuestra fe, como el fuego en la ceniza»<sup>145</sup>. Es más, su culto reaviva y exterioriza la piedad sepultada en el interior de los creyentes, al estilo de una confesión pública plena de esperanzas y cimentadora de los dogmas eclesiásticos. Sigamos leyendo:

En ellas se nos figura la fe de los Apóstoles, la santidad de los Confesores, la fortaleza de los Mártires, la limpieza de las vírgines, la caridad inseparable de los buenos casados, la honestidad y continencia de las biudas, la humildad que huuo en los ricos temerosos de Dios, la paciencia de los pobres virtuosos, y en fin todas las virtudes de que los santos fueron dotados<sup>146</sup>.

Tampoco escatima los parabienes de su diligente potencial mirífico, palmario, avisa, en las cotidianas y misteriosas apariciones sobrenaturales, en su libro ilustradas con las atribuidas a Nuestra Señora de la Fuente de la Salud de Traiguera. Inequívocas manifestaciones divinas para el escarmiento de los profanadores de imágenes, herejes que llegaron a hacer de las cruces «horcas de malhechores»<sup>147</sup>. Así el arte, materia y forma, afianza el recuerdo de las cosas naturales cuando están ausentes, cuya perfección arrebató la vista y el

corazón como si estuvieran vivas, aunque sin superar a lo real. El sustrato sacro y sobrehumano de sus representaciones se transmite en la pintura, excepto la supersticiosa y vana. Sin embargo los artificios icónicos, dada su condición tangible, están privados de habla, movimiento y premonición, salvo por voluntad divina o los simulacros del demonio, perito en la turbación de los sentidos<sup>148</sup>; si bien su capacidad en la evocación de escenas realistas, en especial la pasión de Cristo, pronto fue glorificada como indicio de revelación y, en consecuencia, de su poder taumátúrgico, el de Dios trasladado a la imagen. La literatura espiritual en uso se desenvuelve en esa dirección<sup>149</sup>.

En la época tuvo lugar una previsible proliferación de relatos acerca de imágenes y santuarios; el mismo Prades dedica una parte importante de su obra a la historia de la antes mencionada imagen de la fuente de la salud de la diócesis de Tortosa. Hechura celestial —«por mano de ángeles»— descubierta gracias a la visión extraordinaria de un modesto lugareño, a la postre hallada por un joven pastor en el valle de la Fuensanta. La secuencia narrativa, persistente en todas las de su género, también la atestiguan las historias de las más célebres advocaciones de Guadalupe y Monserrat. En otro capítulo retomaremos este evento<sup>150</sup>.

Las ideas de estos últimos autores, en líneas generales, concuerdan con las de Paleotti y los tratados aludidos páginas atrás, en adelante tópicos recurrentes de los escritores ascético-espirituales; no obstante, desde el último tercio del siglo XVI se irá imponiendo un discurso, liderado por la Compañía de Jesús, más radical e intransigente. En esa lid despunta el jesuita, y pintor aficionado, Martín de Roa (c. 1560-1637), quien, alejado de San Román, transita por una vertiente en exceso aleccionadora y edificante, dispuesta a la anulación de vicios y la consolidación de las virtudes ideales del buen cristiano, en particular los pintores. De ahí su reiterada exhortación a los artistas exigiéndoles celo y compromiso religioso en el ejercicio de su profesión, es decir, una pintura dignificante y volcada en la estimulación, con figuras y colores, de los afectos esperados en la contemplación de la imagen sagrada: alegría, amor, tristeza, deleite, miedo, dolor, arrepentimiento, llanto, vergüenza y conmiseración, fines cruciales de la iconografía de culto.

En su libro, todavía manierista, asistimos a los prolegómenos del Barroco, cultura impulsora de una retórica artificiosa, plástica y realista, emocional y

excitante, en aras de una comunicación directa con el receptor de la imagen, capaz de convencerle de la justicia y probidad del mundo, creación de Dios, en donde vive, y de la devota y obediente existencia que debe cumplir si quiere ganar el cielo<sup>151</sup>. Roa, en tal coyuntura, advierte de que ha escrito su texto no para el adorno de anaqueles de librerías, sino para quienes deseen instruirse en materia pictórica sagrada y, así, aprovechar al cuerpo y al alma de la feligresía a través de los *exempla* de personas excepcionales merecedoras de veneración, mas sin despreciar el entretenimiento de la vista y otros vericuetos honestos significativos en la iconografía piadosa.



5. Luis de Morales, *Piedad*, c. 1568, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

De otro lado, dirime por qué Dios y los ángeles, espíritus incorpóreos e incomprensibles, perfectos e infinitos, se pueden representar en el arte, interrogante que zanja diferenciando tres tipos de pintura. El primero, consistente en la imitación de la naturaleza, posibilita la recreación de objetos espirituales, sin cuerpos ni colorido, asequibles al pincel, pero como figuraciones corpóreas naturales, pues de lo contrario resultaría un ídolo. El segundo calca los hechos tal como acontecieron y se cuentan en la historia, usando colores en vez de palabras. El tercero, en cambio, exhibe las actitudes y caracteres físicos de las gentes con símiles y semejanzas, al margen de su auténtica fisonomía; un ejemplo, Dios como rey<sup>152</sup>.

Los dos últimos, en nada injuriosos, muestran en la tierra al creador y los ángeles en apariencia humana, a los demonios y los ángeles malos como bestias horripilantes. No obstante, la licitud de estas imágenes depende de su ortodoxia y, en cualquier caso, del beneplácito de la Iglesia. El cariz utilitarista de Roa, pues, queda subordinado al amor de la divinidad y el deleite espiritual; léase:

Quien pasa los ojos por la muerte de Christo, por los tormentos y fortalezas de los mártires, por la santidad i perseverancia de los confesores, por la pureza y resplandor de las vírgines, por las virtudes de toda gente, que no siente moverle el corazón, o bien con el dolor de lo que desdize de aquellos a quien deviera parecerse por la imitación<sup>153</sup> [5].

El jesuita cordobés, en fin, ve en las buenas obras del cristiano la mejor manera de honrar a las imágenes, sobre todo si se hace con amor, fe, esperanza y caridad. La especificidad sacralizante de la pintura religiosa, carente de vicios y la más mínima imperfección, es el aval supremo de sus recreaciones icónicas, cuya veneración de inmediato se traspasa a Dios y a Cristo, los únicos recipiendarios de adoración, aunque moderada y acorde con el dictado de la jerarquía eclesiástica. Por esta razón Trento prescribió la exclusiva localización de sus imágenes en los templos, y decididamente la de la cruz, la más importante de todas, símbolo superlativo del cristianismo<sup>154</sup>. Gerónimo Gracián de la Madre de Dios (1545-1614), carmelita, coetáneo del anterior, comprometido en la reforma de su orden, reitera la increpación a quienes consideran una imperfección buscar a Dios de esa manera o desaconsejan su pintura por su propensión a la gestación de «idolillos», ya condenada en el

Segundo Concilio de Nicea<sup>155</sup>.

Si regresamos a Italia, nos encontramos con un indiscutible adalid de la Contrarreforma artística, el cardenal Federico Borromeo (1564-1631), arzobispo de Milán y fundador de la Biblioteca Ambrosiana, sobrino de san Carlos, su tutor hasta su ingreso en la Universidad de Bolonia, donde estudió bajo la protección del cardenal Paleotti. Federico participa en las controversias iconográficas de las fechas con sus interesantísimos tratados latinos *De pictura sacra* (Milán, 1624) y, en menor medida, *Musaeum* (Milán, 1625). En el primero equipara el arte sacro a un oratorio edificante ideal en la conversión de las masas, a pesar de anunciar en el prefacio de dicha obra su intención de prescindir de la regla estilística usual en la tratadística en estudio, a menudo reiterativa en los orígenes de la pintura y en consideraciones sobre el estatus socioprofesional de los artistas<sup>156</sup>.

Sus deliberaciones, en la deriva de Paleotti, estriban en una necesaria reforma del arte cristiano, como alzaprima de su genuina utilidad decretada en Trento, el resguardo de una impecable y vigorosa representación de los misterios de la fe, su fidelidad histórica y rendimiento piadoso. He aquí la meta de sus instrucciones, acompañadas de modelos visuales, comprometidas con la moralidad e irreprochable ejecución de la pintura religiosa; a su juicio, el dintel de los códigos artísticos, racionales y emocionales, del credo católico, fiadores de la devoción de los fieles.

Una peculiar atención dedica al «decoro» del arte cristiano, uno de los flancos fundamentales de esta polémica. Este concepto, en boga durante la Contrarreforma, para el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias (1539-1613) es sinónimo de adornar, purgar, purificar o limpiar, del «respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves», o «alguna cosa prevenida de antes dicha o escrita»<sup>157</sup>. Para Borromeo, irremplazable a la hora de cimentar en el corazón y el recuerdo de la comunidad los preceptos del catolicismo y su acervo eclesiástico, previstos desde tiempos inmemoriales. Una victoria de la bondad y la sabiduría humanas acorde con la honorable fascinación de los sentidos, edulcorante y esplendorosa. La «flor encantadora y armoniosa» que brota de la escrupulosa y exacta emulación de la naturaleza con colores y piedras, antagónica de invenciones distorsionantes de la realidad. El término, por tanto, excluye cualquier vulneración de la ley

cívico-religiosa legitimada a lo largo de los siglos, garantía del equilibrio de la civilización cristiana.

El prelado lombardo, sin titubeo alguno, se percata de las corruptas secuelas características de las convenciones y modas novedosas incompatibles con el estatus del arte sacro, anidadas en la compulsiva terquedad de mentes inquietas e irresponsables, nunca harta de primicias falsas, vergonzantes y deplorables. El decoro, obvio es, conlleva una medida y bien delimitada percepción ocular, o sea, ver las cosas como son y deben ser, sin desviaciones ni añadidos fatales. Su quebrantamiento, según el cardenal, provoca enfermedades solo remediables con el respeto a las costumbres y leyes de la Iglesia, las auténticas guías metodológicas de la cautela y el oficio de los artistas. Indecorosa, por tanto, es la gente que adorna sus alcobas con imágenes licenciosas, demoníacas y libidinosas, o usa la pintura como aliciente de sus apetitos carnales. Todo ello, inevitablemente, presupone el rechazo de la desnudez, o pintar a la Virgen con vestidos muy ajustados y a los santos a la usanza de la Antigüedad. Trivialidades, dice el escritor, entonces muy aplaudidas, aunque debidas a la ineptitud y el escaso estudio de los pintores, por defecto natural y la dañina modificación de la belleza fidedigna<sup>158</sup> [6].

Al hilo trae a colación las anatomías desproporcionadas y, en especial, el énfasis en la virilidad masculina en Miguel Ángel. El estilo artístico, pues, nunca podía eludir su subordinación a la persuasión y las emociones, las más certeras señas de la belleza, la elegancia y la armonía, elementos que tampoco habrían de ausentarse de los argumentos pictóricos aquí censurados; ¿acaso Miguel Ángel no persuade ni excita los sentidos? He ahí el problema: la competencia de una nueva concepción y funcionalidad del arte, religioso y profano.

En el pintor sevillano Francisco Pacheco (1564-1644) el decoro expresa decencia y honestidad, cualidades excelentes y convenientes que diferencian al hombre de los animales; un asidero de moderación, recato, respeto, dignidad, pundonor, templanza y conservación, actitudes atesoradas en las Escrituras ausentes en quienes dibujan sin atenerse a la *imitatio* y, otrora, se rinden a la invención a costa de la estricta reproducción de los prototipos ideales y universales sitios en la Biblia<sup>159</sup>. Un procedimiento que rigurosamente



prohibía a sus mejores discípulos, jóvenes, concreta, proclives a caer en la tentación de sus disparatadas fantasías y, en consecuencia, a la marginación de la inteligencia. A los menos dotados, en cambio, apremiaba la pintura de las historias que les inspiraran el Espíritu Santo, los Padres y doctores de la Iglesia<sup>160</sup>. Jusepe Martínez (c. 1610-c. 1682), otro teórico de la pintura, condiciona la *imitatio* a los conocimientos de filosofía moral y natural, la primera para elegir y componer sus motivos con orden y precisión, la segunda porque abona la estricta selección de los objetos artísticos. La inopia de ambas, explícita, puede dar lugar a argumentos escandalosos y lascivos; así el saber y la prudencia son las divisas irremplazables del pintor cristiano<sup>161</sup>.



6. Miguel Ángel, *Juicio Universal*, 1541, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina, Palacio Apostólico.

La experiencia de Pacheco —cuando escribió su libro tenía 70 años—,

estrechamente vinculada al pensamiento de la Compañía de Jesús, la autoridad y el Santo Oficio, le permitió la supresión de, a su juicio, un amplio cúmulo de aberraciones, descuidos y malicias. En mayor medida desde el 7 de marzo de 1618, cuando empezó a ejercer como censor de la Inquisición entre las pinturas de tiendas y lugares públicos, alertado ante las imágenes de santidades recientes promovidas por las órdenes religiosas, con frecuencia transgresoras del canon heterodoxo; es el caso de la iconografía barroca de dolorosas, gloriosas y pasionistas, corrientes en procesiones y romerías. Por ello las relaciones de ceremoniales solemnes dedican capítulos muy jugosos a la factura de sus retratos, indicio de su popularísima devoción. Sevilla fue una plaza pródiga en esa suerte de imaginería y sus festividades<sup>162</sup>.

Pacheco no entendía cómo había maestros dispuestos a desarrollar una enseñanza de la pintura omitiendo los criterios de la imitación, fórmula imprudente, escribe, resuelta en los engendros pictóricos de sus días, del espeluznante cariz de la Trinidad antropoide con tres cabezas, escandalosa e imperdonable. Para J. Molano, una ficción diabólica porque de esa forma se le apareció el demonio a un santo religioso en 1221, aunque supo reconocer su añagaza y, de inmediato, maldecirla y apartarla de su vista. Estas infamias incluso llegaron a ser arquetipos artísticos aleccionadores, de los que nuestros autores aconsejen su representación sobrada de fealdad y oscuridad, cual alimañas, y una variopinta gama de maldades, conforme a la oportunidad de la pintura en la exhalación del mal<sup>163</sup> [7].

Retomando a Federico Borromeo, nos llaman la atención sus precauciones en torno a la caracterización de la imagen sagrada inofensiva, como en la mayoría de los textos en discusión, similar a la de Paleotti. Al respecto, uno y otros se decantan por la ejecutada con cordura y madurez, ajustada a los dogmas de la Iglesia y al mandato divino. Sin embargo Borromeo no ahorra acritud en el vituperio de los desenfrenos que encontró en los retratos de los santos de su diócesis, excesos interpretativos de escultores y pintores, ya fuera colocar a san Francisco en el establo adorando al Niño, o la mixtura de lo divino y lo profano-mitológico [8]. A muchos artistas, por ende, se les achacaba la ignorancia de las prioridades y semánticas eclesiásticas, más la manera de expresar sentimientos, vicios y virtudes. Impericia que el cardenal observa en cuadros donde aparece la Virgen angustiada mirando la cruz.

En aquel tiempo se creía que una diestra e imitativa plasmación de los sentimientos (miedo, tristeza, esperanza, caridad, amor) facilita la apropiada adoración y veneración de Dios y los santos y, acto seguido, el impulso de sus portentos miríficos. Estrategia iconográfica conducente al aturdimiento de los sentidos, meta inasequible si antes sus artistas no la experimentan en sí mismos, o carecen de la devoción y la preparación profesional y religiosa requerida, defectos que igualmente incapacitan la anticipación de las posibles y desafortunadas consecuencias de su trabajo. En definitiva, y como venimos comprobando, los pintores son los principales responsables de la inequívoca funcionalidad del arte cristiano, porque de ellos depende la correcta interpretación iconográfica de los fieles. No obstante, Federico Borromeo eleva más la culpa de los vendedores de arte que la de sus compradores, por ofertar y poner en circulación un sífin de desaciertos, sucumbiendo, así, a la fácil ganancia derivada del mal gusto, sobre todo el vulgar y relativo a afeminamientos hiperbólicos y demás obscenidades causantes de desgracias y ruinas espirituales.

Vicente Carducho (c. 1576-1638), pintor italiano, de la Academia de Florencia, en la corte de Felipe III y Felipe IV, se adhiere a estas directrices pragmáticas y moralizantes, reiterando la capacidad persuasiva, didáctica y mnemotécnica de la pintura, insustituible en el logro de los objetivos religiosos examinados. Su concepción científica del arte —«un hábito operativo, que tiene recta razón de las cosas factibles»— no se refiere a una mera y hábil reproducción de las cosas reales, sino también al estudio paciente y el entrenamiento pertinente hasta alcanzar la fidelidad del objeto representado<sup>164</sup>. De lo contrario se eliminaría el decoro a expensas de secuelas irreparables. En conclusión, un pintor bien entrenado siempre será un diestro imitador de virtudes y vicios; y dictamina: «Quien bien pinta bien imita, con cuanto afecto y fuerza, mueve su pintura las almas de los que le oyen, ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuosa gravedad, ya en devota religión, convirtiendo indevotos, incitando lágrimas de empedernidos corazones»<sup>165</sup>.

La imagen santa se entendía como un libro abierto y la «crónica general» de la fe, la devoción y las buenas costumbres, frente al desacato de la norma cristiana, lo obsceno e indecente de la creatividad artística ajena a la calidad

y la veracidad exigidas, de nuevo visible en la «espantosa» Trinidad trifacial. La pintura conveniente, del mismo modo, auspiciaba virtudes políticas irrenunciables: prudencia, fortaleza, magnanimidad, templanza, justicia y otras igual de fructíferas. Carducho acentúa estas aseveraciones con una anécdota prodigiosa concerniente a un pintor que, después de muerto, visitó a su confesor envuelto en las llamas del Purgatorio, a quien le dijo que no se libraría de semejante tormento hasta, «como los malos libros», no ver consumida en el fuego una pintura obscena suya. No es fortuito que aquel pintor italiano recomendara representar a las personas malentretidas y de inclinaciones procaces con rostro deforme, piel recia, ojos diminutos, cejas juntas, orejas largas, nariz torcida, boca prominente, piernas delgadas y manos angostas; flacas, tortuosas, peludas, furiosas y aceleradas y encendidas, la estética barroca de lo feo<sup>166</sup> [9]. Las artes, saturadas de realismo afectivo, expresaban y exploraban las experiencias sensitivas transmitidas al espectador.

En la Contrarreforma el Trono y el Altar quisieron dirigir y someter a la sociedad mediante el empleo masivo de tramas visuales, de diversa índole, capaces de promover y afianzar las conductas y escalas de valores que contribuyeran al mejor control y gobierno de la población. Esquema ideológico evidente en las pautas artísticas ofertadas desde arriba, de fácil comprensión a cualquiera y de gran utilidad en el ejercicio de los poderes laicos y eclesiásticos. A ello se debe la importancia otorgada a la finalidad mnemónica de la imagen y su potencial en la pretendida perpetuación de determinados comportamientos y conocimientos cívico-religiosos<sup>167</sup>.



7. Escuela holandesa, *Trinidad trifacial*, c. 1500. Colección particular.



8. Josefa de Obidos, *San Francisco de Asís y santa Clara adorando al Niño Jesús*, 1647, óleo sobre cobre, colección particular.



9. Vicente Carducho, *Aparición de la Virgen a un hermano cartujo*, 1632, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Demos paso ahora a alguna muestra del impacto de los entresijos repasados entre escritores e intelectuales pertenecientes a nuestro encuadre contextual. Empezamos con el profesor de derecho común Juan de Butrón,

quien emplea uno de sus discursos en defensa de la liberalidad del arte de la pintura, frente a quienes lo identifican con un oficio mecánico. En su opinión, liberal porque trasluce los sentimientos del alma, a saber, severidad, agrado, miseria, apacibilidad, soberbia, ira o paciencia; no obstante, y conectando con los anteriores, aperece de su perversa propensión a un abismo de invenciones imprevistas y satánicas, inmundicias que envilecen las conciencias y la providencial instrucción cristiana del común<sup>168</sup>.

El ideario en examen sigue propagándolo el célebre escritor barroco Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644), vinculando la perfección de la pintura a su proporción y exacta iluminación; como arte, equiparable a una callada poesía, propio de grandes ingenios y espíritus imaginativos, que con el pincel y los colores insufla vida a las cosas sin alma<sup>169</sup>. Al mismo tiempo, continúa, agrada a la vista, adelgaza el entendimiento sutilmente, engorda la memoria del pasado, alimenta la hermosura artificiosa y levanta el deseo de seguir la huella de las virtudes ejemplares. En la juventud inculca acciones magnánimas y generosas, y en los príncipes, señores y estudiosos; auxiliada de la perspectiva, burla la vista y varía lugares e imágenes<sup>170</sup>.

El diplomático y teórico de la política Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), por su parte, coincide con el precedente cuando identifica el arte con el remedo de la naturaleza y las obras de Dios. Léase su apostilla: «El hábito y el aire español me obligó a poner los ojos en Navarrete el Mudo, a quien envidiosa quitó la voz la naturaleza, porque antevió, que en emulación de sus obras, habían de hablar las de aquel gran pintor»<sup>171</sup>. Por último, el literato Juan de Zabaleta (1610-1670), dramaturgo costumbrista y cronista de Felipe IV, que aguijonea la pintura de fábulas y de gentes desnudas, cual malograda imaginería de sus habilidosos artífices; y se cuestiona: «¿No bastan para la conciencia los riesgos vivos sin que le añadan riesgos pintados?». Quien las compra «¿no ve que mete en su jardín demonios? Si en lo hermoso las desconoce, conozca que lo son por lo hermoso? Son demonios vivos aquellas figuras pintadas. Bien puede ser su jardín paraíso, sin que en él haya demonio»<sup>172</sup>.

Estas consignas se prolongaron hasta entrado el Setecientos, habida cuenta de la supervivencia del Barroco, la fuerza de la tradición y la teología tomista en la España de la baja Modernidad. Un testigo de esa coyuntura, entre



muchos, lo tenemos en el mercedario Juan Interian de Ayala (1656-1730), predicador, doctor en teología y catedrático de lenguas sagradas en la Universidad de Salamanca, autor, émulo de Paleotti, de un opúsculo, *Pictor christianus* (Madrid, 1730), sobre el arte religioso encaminado a la instrucción de pintores y escultores y, por ende, a la eliminación de sus frecuentes abusos, en particular los cometidos en las imágenes de Dios, Cristo, la Virgen, santos, ángeles, apóstoles, profetas y mártires; fruto de artistas endebles en inteligencia, el conocimiento de la historia sagrada y los preceptos doctrinales de la Iglesia; más de lo mismo<sup>173</sup>. El anatema recurrente en las fechas, ya un tópico banalizado por la costumbre.

Interian, como todos, requiere a los pintores el preciso e indispensable estudio de las reglas y fundamentos de sus quehaceres y, contundentemente, el del pasado, los usos y ritos del catolicismo, alarmado ante la progresiva marginación de estos principios, junto a una ciega e indiscreta imitación, desde tiempo atrás, de novedades sin crédito alguno. La raíz de locuras iconográficas y de la adulteración de la historia tan del gusto de los simples iletrados, la mayoría de las veces atribuible a ingenios experimentados. Mas, exhorta el mercedario, es preferible uno mediocre piadoso y bien documentado, pues siempre será aplaudido y elogiado<sup>174</sup>. De otro lado excusa su atrevimiento a la hora de criticar y condenar, por defectuosas, las obras de Miguel Ángel, Rafael, Tintoretto, Rubens y otros semejantes [10]. Tal censura, explica, no recae en una calidad pictórica, sin duda genial e impecable, sino en la falsedad histórica de muchas de sus fabulaciones, fantasías fuera de los límites aconsejables<sup>175</sup>.



10. Rubens, *Sansón y Dalila*, 1609, Londres, National Gallery.

Ante estos desaciertos, Interian se muestra firme partidario de prohibir a artistas principiantes, rudos e ignorantes, la factura de imágenes devotas; y añade: «Si pintan que pinten barberías, tabernas, melones, legumbres, calabazas. Si pintan imágenes sagradas serán de risa» <sup>176</sup>. Al socaire recuerda una tienda de obras en serie absurdas, elementales y nulas en el acrecentamiento de la devoción, aunque sobradas en la atracción de carcajadas, incluso las de personas piadosas. Aun, sigue el chascarrillo, necesitadas de la especificación por escrito de sus objetos, porque los caballos parecen burros, y los corderos, perros. Nuestro poeta religioso añora

Trento y su embestida contra los iconos indebidos de los templos, cuya anulación arreciaría en su eterno olvido. Indicios, otra vez, de las dificultades con las que entonces se topó el creciente gusto por la invención y la novedad, una de las claves de la Modernidad.

---

[34](#) Melquiades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, y *Los místicos de la Edad de Oro en España y América. Antología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

[35](#) La importancia y posibilidades de la bibliografía material en la difusión del libro las puso de relieve Donald F. Mckenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005. También Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999.

[36](#) Remito a Melquiades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de Oro*, *op. cit.*, págs. 151-202.

[37](#) De Hugo de Balma, véase su *Sol de contemplativos*, Salamanca, Sígueme, 1992. Aquí son fundamentales los trabajos de Rafael M. Pérez García, *Sociedad y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, y *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, Gijón, Trea, 2006.

[38](#) Didier Coste, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, 43, 1980, págs. 354-371.

[39](#) Hernando de Zárata, *Primera y segunda parte de los discursos de la Paciencia Christiana*, Madrid, Várez de Castro, 1597. Las fuentes, para evitar continuas reiteraciones, las citamos abreviadas. Al final de este libro las ofrecemos completas en su apartado correspondiente.

[40](#) Fray Luis de Granada, *Introduction al symbolo de la fe*, Salamanca, Herederos de Matías Gast, 1583.

[41](#) Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, Sevilla, Matías Clavijo, 1609.

[42](#) Los niveles de alfabetización en la España moderna quedan mejor delimitados en los estados de la cuestión que recogen el monográfico del *Bulletin Hispanique* con el título *Lisants et Lecteurs en Espagne XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, 100-2, 1998, y Antonio Castillo Gómez (dir.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 1999.

[43](#) *Veinte discursos sobre el Credo...*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1586.

[44](#) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, en *Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2000, pág. 124.

[45](#) *Primera y segunda parte de los discursos de la Paciencia Christiana*, *op. cit.*

[46](#) Sobre lectura espiritual en común, y con frecuencia en voz alta, son imprescindibles las modalidades que recoge Antonio Castillo Gómez, «Leer en comunidad. Libro y espiritualidad en la España del

Barroco», *Via Spiritus*, 7, 2000, págs. 99-122.

[47](#) Remito a Luis Gil, *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997; Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978; Antonio Carrera de lo Real, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, y Pedro Ruiz Pérez, «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento», *Criticón*, 38, 1987, págs. 15-44.

[48](#) En los últimos años se ha publicado un jugoso elenco de monografías sobre una diversidad de ciudades españolas, de las que reseñamos aquí las más importantes. Anastasio Rojo Vega, *Ciencia y cultura en Valladolid. Estudio de bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1985; Ángel Weruaga Prieto, *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la Ilustración 1650-1725*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, y *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna (1600-1789)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008; Genaro Lamarca Langa, *La cultura del libro en la Valencia de la Ilustración*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994; Manuel Peña Díaz, *Cataluña en el Renacimiento. Libros y Lenguas*, Lérida, Milenio, 1996, y *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Pirámide, 1997; Manuel J. Pedraza Gracia, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-21)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998; Ricardo Luengo Pacheco, *Libros y lectores en Plasencia (siglos XVI-XVIII)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002; Ofelia Rey Castelao, *Libros y lectura en Galicia. Siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Junta de Galicia, 2003; José M. Prieto Bernabé, *Lecturas y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, y Natalia Maillard Álvarez, *Lectores y Libros en la ciudad de Sevilla (1550-1600)*, Barcelona, Rubeo, 2011.

[49](#) Antonio Delgado Torrenyera, *Libro intitulado victoria de sí mismo*, Madrid, Tomás Iunti, 1595.

[50](#) Esteban de Salazar, *Veinte discursos sobre el Credo*, *op. cit.*

[51](#) Dominique Julia, «Lecturas y Contrarreforma», en G. Cavallo y R. Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997, págs. 367-412.

[52](#) Pedro Sánchez, *Libro del Reyno de Dios...*, Madrid, Viuda de P. Madrigal, 1594.

[53](#) Michel de Certeau, *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, págs. 14 y ss. Del mismo autor, «La lecture absolue (Théorie et pratique des mystiques chrétiens: XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)», en L. Dällenbach y J. Ricardou (dirs.), *Problèmes actuels de la lecture*, París, Clancier-Guénard, 1982, págs. 65-80.

[54](#) Es de sumo interés Fernando Bouza, «Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 1995, págs. 73-87, y «Leer para creer. Religión y cultura del libro en la Edad Moderna», en A. L. Cortés (coord.), *Historia del Cristianismo*, Madrid, Trotta, 2004, vol. III, págs. 51-90.

[55](#) De León C. Álvarez Santaló, «Religiosidad moderna y cultura lectora en la España de los siglos XVI al XVIII», en A. L. Cortés Peña y M. L. López-Guadalupe (eds.), *Estudios sobre Iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 1999, págs. 225-265, y «La oferta de pautas de conducta cotidiana y la cimentación de valores en el libro devocional del Barroco: un ensayo metodológico», *Archivo Hispalense*, 220, 1989, págs. 128-150.

- [56](#) Juan de los Ángeles, *Triumphos del Amor de Dios*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1589.
- [57](#) Cristóbal Moreno, *Iornadas para el Cielo*, Zaragoza, Domingo Portonariis, 1580.
- [58](#) Diego Murillo, *Instrucción para enseñar la virtud a los principiantes*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1598.
- [59](#) Domingo de Valtanás, *Doctrina Christiana*, Sevilla, Martín Montedoca, 1555.
- [60](#) Ludovico Blosio, *Obras de Ludovico Blosio*, París, Miguel Sonnio, 1602.
- [61](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, Valladolid, Juan Bostillo, 1609.
- [62](#) En Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2000, vol. II, pág. 799. También Javier García Martín, *El juzgado de imprentas y la utilidad pública. Cuerpo y alma de la Monarquía vicarial*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003. Imprescindible Fernando Bouza, *Papeles y opinión. Políticas de publicación en el Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, y «*Dásele licencia y privilegio*». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012; y Manuel Peña Díaz, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015. La concesión de licencias de impresión y ventas, y todo el complejo burocrático en torno a la vigilancia del libro, no solo fueron característicos de España. En toda Europa podemos encontrar sistemas similares. Para Inglaterra tenemos el excelente estudio de Cyndia S. Clegg, *Press Censorship in Elizabethan England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- [63](#) Interesante José Martínez Millán, «Aportaciones a la formación del Estado Moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el periodo 1480-1559», en J. Pérez Villanueva (dir.), *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, págs. 537-578.
- [64](#) Jesús Martínez de Bujanda, *Index de l'Inquisition espagnole 1551, 1554, 1559*, Quebec, Université de Sherbrooke, 1984.
- [65](#) Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983. José García Oro y María J. Portela Silva, *Felipe II y los libreros. Actas de las visitas a librerías del Reino de Castilla en 1572*, Madrid, Cisneros, 1997. Ángel Alcalá, *Literatura y ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001. Manuel Peña, «Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVII)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 1, 2002, págs. 85-101; «La censure inquisitoriale en Espagne aux XVI et XVII siècles», *La Lettre Clandestine*, 9, 2001, págs. 143-156, y *Andalucía: Inquisición y varia historia*, Huelva, Universidad de Huelva, 2013. De Clive Griffin, *Journeyman-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Carlos A. González Sánchez y Pedro J. Rueda Ramírez, «Con recato y sin estruendo. Puertos atlánticos y visita inquisitorial de navíos», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1-2, 2009, págs. 473-506.
- [66](#) *Catalogus librorum qui prohibentur mandato D. D. Ferinandi de Valdes*, Pinciae, Sebastián Martínez, 1559, pág. 72.
- [67](#) Juan de Ávila, *Avisos y reglas christianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, Madrid, Luis

Sánchez, 1595, pág. 14.

[68](#) *Primera parte de los discursos de la Paciencia Christiana*, *op. cit.*

[69](#) Al hilo Roger Chartier, «Las prácticas de lo escrito», en Ph. Ariès y G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, vol. 5, págs. 113-161.

[70](#) Sobre estas cuestiones, además, Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

[71](#) Gaspar de Quiroga, *Index et catalogus librorum prohibitorum mandato*, 1583, prólogo. Además José Pardo Tomás, *Ciencia y censura: la Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1991; y Ángel Alcalá, *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*, *op. cit.*

[72](#) Muy sugerente Clive Griffin, *Journeymen-Printers*, *op. cit.*

[73](#) Véase Emilio Orozco, «La literatura religiosa y el Barroco», en su libro *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 65-132. También sus ensayos recopilados en *Introducción al Barroco*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1988.

[74](#) *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, *op. cit.*, pág. 7.

[75](#) *Introduction al symbolo de la fe*, *op. cit.*, pág. 520.

[76](#) Luis de Alarcón, *Camino del Cielo, y de la maldad y ceguedad del mundo*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1547, pág. 5. Es muy útil Pedro Sainz Rodríguez, *Antología de la literatura espiritual española. Siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, vol. I, pág. 615; también el dossier «Leituras e espiritualidade na Península Ibérica na Época Moderna», *Via Spiritus*, 4, 1997, y «Livros e correntes de espiritualidade em Portugal no tempo de Felipe II», *Via Spiritus*, 5, 1998.

[77](#) *Introduction al symbolo de la fe*, *op. cit.*, pág. 516.

[78](#) Felipe Meneses, *Luz del alma christiana, contra la ceguedad e ygnorancia*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1555, pág. 7.

[79](#) Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual*, Sevilla, Juan de León, 1596, pág. 65.

[80](#) *Libro del Reyno de Dios*, *op. cit.*, pág. 127.

[81](#) *Ibidem*, pág. 308.

[82](#) Pedro de Valderrama, *Exercicios espirituales para todos los días de la Quaresma*, Sevilla, Francisco Pérez, 1602, pág. 116.

[83](#) Wolfgang Iser, *El acto de leer*, *op. cit.*, pág. 64. Véase también Hans R. Jauss, *Experiencia estética*, *op. cit.* Un espléndido ensayo sobre el ritual de lectura monacal en la Edad Media es el de Ivan Illich, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al «Didascalicon» de Hugo de San Víctor*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. Antonio Castillo Gómez, «Leer en comunidad», *art. cit.*, págs. 99-122.

- [84](#) Diego de Estella, *Libro de la vanidad del mundo*, Alcalá, Juan Gracián, 1597, pág. 78.
- [85](#) Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales...*, Barcelona, Rafael Figueró, 1612, pág. 5.
- [86](#) Pedro de Alcántara, *Tratado de la oración y la meditación*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1587.
- [87](#) Agustín de Esbarroya, *Purificador de la conciencia*, ed. de A. Huerga, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1973. Al hilo, José A. Freitas Carvalho, *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007, y Guillermo Serés, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- [88](#) Fray Luis de Granada, *Guía de pecadores...*, Barcelona, Jaime Cendrath, 1585, pág. 54.
- [89](#) *Introduction al symbolo de la fe, op. cit.*, pág. 517.
- [90](#) Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y meditación*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1566, pág. 68.
- [91](#) Juan de Ávila, *Audi, filia, op. cit.*, pág. 314.
- [92](#) Antonio Delgado Torrenyera, *Libro intitulado victoria de sí mismo, op. cit.*, pág. 177.
- [93](#) *Vida, y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna monja de la orden del patriarca San Benito...*, Salamanca, Antonio Ramírez, 1605, pág. 123.
- [94](#) *Guía espiritual, op. cit.*, pág. 300.
- [95](#) Al hilo, Antonio Castillo Gómez, «La pluma de Dios. María de Ágreda y la escritura autorizada», *Via Spiritus*, 6, 1999, págs. 103-119; León Carlos Álvarez Santaló, «Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el *Desengaño de religiosos* de Sor María de la Antigua (1614-1617)», en C. A. González y E. Vila (comps.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, págs. 157-202; Isabel Barbeito Carneiro, «¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?», *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, 1997, pág. 189, y Fernando Bouza, «Religión y cultura en la época moderna. Legibilidad de la experiencia religiosa. A propósito del *Dios impresor* de la monja de Marchena», en A. L. Cortés Peña y M. L. López-Guadalupe (eds.), *Estudios sobre Iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, págs. 389-408.
- [96](#) Véase Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco, op. cit.*, pág. 102.
- [97](#) *Exercicio de perfección y virtudes cristianas, op. cit.*, pág. 385. De Patrice Veit, «Piété, chant et lecture: les pratiques religieuses dans l'Allemagne protestante a l'époque moderne», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXVII, 1990, págs. 624-664. Paul Saenger, «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 13, 1982, págs. 367-414, y «La lectura en los últimos siglos de la Edad Media», en G. Cavallo y R. Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental, op. cit.*, págs. 187-230.
- [98](#) Aconsejables Adriano Prosperi, *El Concilio de Trento: una introducción histórica*, Valladolid, Junta

de Castilla y León, 2008. También R. Po-Chia Hsia, *The World Catholic Renewal, op. cit.*, y su *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989. De Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Akal, 2003.

[99](#) Juan Calvino, *Institución de la Religión Cristiana*, ed. de L. de Usoz y Río, Madrid, Visor, 2003, vol. I, pág. 56; Randall C. Zachman, *Image and Word in the Theology of John Calvin*, Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press, 2007, y Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, Nueva York, Toronto Studies in Religion, 1992.

[100](#) Al hilo, Joseph L. Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

[101](#) Un excelente estudio sobre la importancia de la música en el luteranismo en John Eliot Gardiner, *La música en el Castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*, Barcelona, El Acantilado, 2015, págs. 205 y ss.

[102](#) Véanse John W. O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge, Harvard University Press, 2000; y Olivier Christin y Dario Gamboni (eds.), *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1999. De Massimo Firpo, *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

[103](#) David Freedberg, *El poder de las imágenes, op. cit.*, pág. 76.

[104](#) Había previsto una obra compuesta de cinco libros, pero solo pudo concluir los dos primeros. De esta, maneja una versión actual editada por Stefano della Torre, Gian Franco Freguglia y Carlo Chenis, Roma, Editrice Vaticana, 2002. De Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti, 2 vols.*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-1967, y su «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica», *Archivio italiano per la storia della Pietà*, 4, 1965, págs. 123-212.

[105](#) Sin duda resulta imprescindible Palma Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes, op. cit.* Igualmente Crescencio Saravia, «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, págs. 129-143.

[106](#) José Sánchez Herrero (dir.), *Synodicon Baeticum. Constituciones conciliares y sinodales del Arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pág. 219.

[107](#) *Ibidem*, pág. 407.

[108](#) De sumo interés son Benjamin J. Kaplan, *Divided by Faith. Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, y Stuart B. Schwartz, *Cada uno en su ley: salvación y tolerancia religiosa en el Atlántico ibérico*, Madrid, Akal, 2010.

[109](#) Francisco de Holanda, *De la pintura antigua*, ed. de E. Tormo y F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1921, pág. 98. La primera edición en castellano fue la de Manuel Denis en 1563.

[110](#) En líneas generales estas reflexiones son el argumento de su *De typica et honoraria Sacrarum*



*Imaginum Adoratione libri duo*, Lovaina, Ioannem Foulesrum, 1567.

[111](#) Un excelente examen de este giro artístico de la Iglesia romana del Quinientos en Massimo Firpo y Fabrizio Biferali, «*Navicula Petri*». *L'Arte dei papi nel Cinquecento, 1527-1571*, Roma y Bari, Laterza, 2009.

[112](#) Véase Angelo Zacchi, «La figure dell'“artifice cristiano” nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti*», *Il Carrobbio*, 11, 1985, págs. 339-347. También Pamela M. Jones, «Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception», en C. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, 1995, págs. 127-139.

[113](#) Inesquívale Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1983.

[114](#) Daniele Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995, y Paolo Prodi, *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Brescia, Mocelliana, 2010.

[115](#) Al caso, Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, *op. cit.*, pág. 126.

[116](#) Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Commedia di Dante*, Cesena, 1587, pág. 24; Antonio Possevino, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*,

Lugduni, 1595, pág. 289, y César Baronio, *Annales ecclesiastici*, Roma, 1588-1607, pág. 506. De Renata Salvarini, «La lezione albertiana nella trattatística artística de la reforma cattolica: note in margine alle esperienze normative de Carlo Borromeo, Antonio Possevino e Gabriele Paleotti», *Civiltà mantovana*, 12-13, 1994, págs. 85-91.

[117](#) El concepto de H. Belting, en su *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 18. También Peter Krieger, *Imagen sagrada y sacralizada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

[118](#) De Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Turín, Giulio Einaudi, 1996. Para España, Virgilio Pinto Crespo, «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de actuación (1571-1665)», *Hispania Sacra*, 61-64, 1978-1979, págs. 285-322.

[119](#) Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Roma, Editrice Vaticana, 2002, pág. 115.

[120](#) Robert W. Scribner, *For the Sake of Simpe Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

[121](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 117.

[122](#) *Ibidem*, pág. 122.

[123](#) Un buen trabajo es el de François Geal, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or*, París, Champion, 1999, y el de Roger Chartier, *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994.

[124](#) Gabriele Paleotti, *Discorso, op. cit.*, pág. 147. «¿Cuánto mayor deberá ser el testimonio que se espera de un corazón cristiano armado por la fe, sustentado por la gracia, fortalecido por los sacramentos, guiado por los ángeles y heredero del cielo? ¿Qué excusa, por tanto, podrá encontrar jamás un cristiano en parangonar estas imágenes a sí mismo y en hacerse un examen de conciencia para pedir cuentas a la propia persona?».

[125](#) *Ibidem*, pág. 142. «El hecho de que el pueblo se concertara con ellas para hacer juegos y espectáculos y asambleas, terminaba por perturbar con gran ruido los oficios divinos que se celebraban en las iglesias».

[126](#) *Ibidem*, pág. 148. «Si exteriormente la escultura responde de forma proporcionada y conveniente al grado de la dignidad pública, el juicio sobre las intenciones ocultas está reservado únicamente a la eterna e infalible sabiduría».

[127](#) *Ibidem*, pág. 135.

[128](#) *Ibidem*, pág. 158.

[129](#) *Ibidem*, pág. 165. «El ejemplo del índice de los libros prohibidos publicado varias veces en esta ciudad, con el fin de hacer reseña de todos los libros que hubieran de enmendarse, debería ocasionar que cada uno cuide con escrúpulo el interior de su propia casa, dentro y fuera de la ciudad, para quitar cada pintura que pueda ofender los ojos temerosos de Dios».

[130](#) *Ibidem*, pág. 186. «Dios ha creado buenas todas las cosas, ninguna es mala o superflua; y así como el hombre es creado a su imagen y semejanza, también la pintura, que es imitación de las cosas, no podrá por tanto considerarse ociosa e inútil, sino dirigida siempre a un buen uso».

[131](#) *Ibidem*, pág. 205.

[132](#) *Ibidem*, pág. 233.

[133](#) *Ibidem*, pág. 239.

[134](#) *Ibidem*, pág. 242. Para estas deliberaciones sobre la obra de Paleotti es muy útil la bibliografía citada en las notas de las páginas anteriores.

[135](#) *Ibidem*, pág. 252.

[136](#) *Ibidem*, pág. 268. «Si el juicio del pueblo consiste en escuchar la opinión de la gente, lo mismo deberá hacer el pintor, sometiendo sus pinturas al juicio de personas expertas y alejadas de la adulación, de modo que pueda conseguir el justo premio de Dios y de los hombres».

[137](#) Sigue siendo fundamental David Freedberg, *El poder de las imágenes, op. cit.*

[138](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes o mesa franca de manjares espirituales*, Salamanca, Alonso de Terranova, 1583, pág. 110.

[139](#) *Ibidem*, pág. 50.

[140](#) *Ibidem*, pág. 89.

- [141](#) *Obras de Ludovico Blosio Abad Liciense, op. cit.*, pág. 380. En su obra *Colirio de los herejes*.
- [142](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, Valencia, Felipe Mey, 1597 (primera edición de 1596).
- [143](#) *Ibidem*, pág. 12.
- [144](#) *Ibidem*, pág. 26.
- [145](#) *Ibidem*, pág. 6.
- [146](#) *Ibidem*, pág. 5.
- [147](#) *Ibidem*, pág. 9.
- [148](#) *Ibidem*, pág. 49.
- [149](#) Sobre Prades Borja Franco Llopis, «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica», *Ars Longa*, 19, 2010, págs. 83-93.
- [150](#) Caso de Pedro Burgos y su *Libro de la historia y milagros hechos a invocación de nuestra señora de Monserrate*, 1536. De William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Nerea, 1990, y de Richard C. Trexler, «Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse», en F. Dunand, J. M. Spieser y J. Wirth (eds.), *L'image et la production du sacré*, París, Klincksieck, 1991, págs. 195-231.
- [151](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes, i reliquias. Historias y Exemplos a este propósito*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1622.
- [152](#) *Ibidem*, pág. 54.
- [153](#) *Ibidem*, pág. 175.
- [154](#) *Ibidem*, pág. 200.
- [155](#) Gerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestros tiempos*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959, pág. 189 (publicado en Bruselas en 1611).
- [156](#) No existe versión española, y por eso trabajo con la inglesa *Sacred Painting / Musaeum*, editada y traducida por Kenneth S. Rothwell Jr. y Pamela M. Jones, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2010. Esta también recoge el original latino y una jugosa introducción.
- [157](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, pág. 399 (primera edición en Madrid, 1611). Palma Martínez-Burgos, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, págs. 91-102.
- [158](#) Federico Borromeo, *Sacred Painting / Musaeum, op. cit.*, pág. 75. Muy útiles Franco Buzzi y Roberta Ferro (eds.), *Federico Borromeo: fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, Milán, Bulzoni, 2005, y Giuseppe Pacciarotti, *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Istmo, 2000.

[159](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649. También manejo la edición moderna de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 414.

[160](#) *Ibidem*, pág. 559.

[161](#) Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988, pág. 115.

[162](#) Remito a José Jaime García Bernal, «Las imágenes de devoción pasionista y sus prácticas rituales en el contexto de la polémica sobre la imagen sagrada después de Trento», en J. L. Alonso Ponga, D. Álvarez, P. Panero y P. Tirado (coords.), *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008, págs. 443-448.

[163](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, op. cit.*, pág. 580.

[164](#) Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, pág. 48.

[165](#) *Ibidem*, pág. 62.

[166](#) *Ibidem*, pág. 140.

[167](#) Imprescindible Frances A. Yates, *El arte de la memoria, op. cit.* También Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

[168](#) Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, pág. 97. De interés son Ena G. Heller (ed.), *Reluctant Partners. Art and Religion in Dialogue*, Nueva York, The Gallery at the American Bible Society, 2004.

[169](#) Cristóbal Suárez de Figueroa, «De los pintores e iluminadores», en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, 2 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, vol. II, discurso LXXXIV, páginas 855-862 (primera edición en Madrid, Luis Sánchez, 1615).

[170](#) Una obra, en verso, fechada en 1688 e ilustrativa de las cuestiones en estudio es la de Alonso Antonio Agrati y Alba, *Motivos que obligan a la veneración explícita, nuevamente dada a las imágenes*.

[171](#) Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1999, pág. 72.

[172](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, Palencia, Simancas Ediciones, 2006, pág. 67.

[173](#) *Pictor christianus*, 1730. Pero consulto la versión castellana *El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes sagradas... traducida en castellano por Luis de Durán y de Bastero*, 2 vols., Madrid, Joaquín de Ibarra, 1782.

[174](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 6.

[175](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 8.

[176](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 16.

## CAPÍTULO 2

### *Imago eloquens*

#### 1. LA ESTAMPA

En la formación y orientación espiritual de la sociedad, la iconografía devocional se apreció más rentable que el discurso oral o escrito, de entrada porque compensaba los riesgos de una comunicación lingüística poco satisfactoria. Esta alternativa sensible del análisis racional del credo, que los jesuitas solían asimilar a «textos de ignorantes», fue un flanco prioritario en las empresas de adoctrinamiento y confesionalización de la Contrarreforma<sup>177</sup>. Las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos circularon como instrumentos de la religiosidad a partir de los cuales se incitaba el recuerdo y la imitación de sus prototipos paradigmáticos, y, a la vez, para la interesada divulgación de milagros, misterios, advocaciones, ritos, ceremonias y un sinfín de alegorías<sup>178</sup>.

Desde el final de la Edad Media asistimos a una masiva difusión, en serie, de xilografías devotas cuyo origen se remonta a la Alemania de la segunda mitad del siglo XIV y, después, a Italia, lugares en donde sus acontecimientos y personajes empezaron a poblar la mente de los fieles. Esta escenificación del culto, mediante la liturgia y el arte, catapultó la propaganda iconográfica de la Iglesia, con una palmaria finalidad disciplinante, militante y misional. El marco, a raíz de la Reforma, de una diferente estrategia católica, defensiva y polemista, entregada a la reafirmación de su identidad y tradición<sup>179</sup>. La aparición de la imprenta, gracias a su potencial multiplicador, supuso un revulsivo sin precedentes, decisivo en el desarrollo de las facultades comunicativas de la imagen estampada, sobre todo la entallada en madera, la fórmula tipográfica, más barata y de peor calidad, entonces de una altísima popularidad.

El grabado, en sus variadas técnicas, en efecto, se convirtió en el principal vehículo de la iconografía, ya fuese la modalidad elemental mencionada o la más cara, confeccionada en hueco a buril, sobre planchas de metal —con preferencia el cobre—, a menudo copias de cuadros famosos. En aquella época, sin embargo, el vocablo «estampa» no distinguía su ejecución, siquiera en la definición de Sebastián de Covarrubias: «la escritura o dibujo que se imprime con la invención de la imprenta»<sup>180</sup>. Pero, en cualquier caso, hacía alusión a imágenes sagradas, según Covarrubias, «las figuras que nos representan a Cristo nuestro Señor, a su benditísima Madre y Virgen Santa María, a sus apóstoles y a los demás santos y los misterios de nuestra fe»; por antonomasia la de Jesús. El lexicógrafo continúa su digresión resaltando que:

En cuanto pueden ser imitados y representados para que refresquemos en ellos la memoria; y que la gente ruda que no sabe letras, les sirven de libro, como al que las sabe, la historia; y de aquí viene que los libros que tienen figuras, que significan lo que contienen cada uno y cada capítulo, se llaman libros historiados y las estampas históricas<sup>181</sup>.

Sentencia nítido calco del parecer de los maestros espirituales, teólogos y tratadistas que nos informan. La cita no precisa mayor comentario.

La jerarquía eclesiástica utilizó esos sencillos impresos en la caracterización de la voluntad y devoción de las masas y, en última instancia, la de la religiosidad colectiva, pública y privada. Su posesión incluso era premiada con indulgencias; sirvan de ejemplo, entre miles, las que, a petición del cardenal milanés Federico Borromeo, concedió el papa Paulo V (1552-1621) a las coronas, rosarios, cruces y demás imágenes benditas con motivo de la canonización de su tío Carlos, el 18 de noviembre de 1610, dispositivos para la propagación de su devoción. También las premiadas con 100 días de perdón por Inocencio XIII (1655-1724) al amparo de los prebendados del cabildo de la Iglesia Patriarcal de Sevilla, aunque solo a quienes tuvieran crucifijos decentes en sus aposentos<sup>182</sup>. Otras veces se decretaban para aumentar el culto a la cruz y la imprecación de la victoria del catolicismo sobre los herejes profanadores de iconos.

La preeminencia de los santos no impidió el indiscutible apogeo de una nutrida legión de personajes venerables, seculares y del clero regular, por voluntad divina distinguidos con una abnegación piadosa y caritativa

excepcional. Retratos que las distintas órdenes religiosas y los santuarios difundían para promocionar la canonización de sus protagonistas. La imagen contribuía a la estandarización de sus efigies y virtudes cristianas modélicas, y, en consecuencia, a afianzar una fervorosa acogida social, además de hacerlos más cercanos y familiares, e insustituibles en la divulgación pedagógica de sus maravillas heroicas y sobrenaturales.

Las xilografías en madera carentes de valor estético, como adelantamos, colmaban las apetencias de la gente humilde, normalmente ilustradas con breves leyendas escritas. Manufacturas de estamperos y naiperos sin prestigio ni cualificación profesional, que, a la par, acometían su venta, junto con santeros, ciegos y una diversidad de mercachifles callejeros. Mas solían repartirlas misioneros, religiosos, curas o particulares, y conventos, monasterios, santuarios y templos. Los ricos las exhibían haciendo alarde de humildad cristiana, aunque en mayor cuantía preferían la pintura y la escultura; en el peor de los casos grabados de calidad y de firmas reconocidas, importados de Alemania, Flandes e Italia<sup>183</sup>. Estas nuestros autores no las estiman aconsejables en las celdas de frailes y monjas, ni las pintadas en lienzo o de excesiva belleza y costosa materia prima, porque no encajan en la modestia y austeridad requeridas en la profesión clerical, certificada en las de papel. Téngase presente el prejuicio contrarreformista de cara al poder estético y seductor del arte, antagónico de su utilidad [11].

La imagen, asimismo, permanecía en doseles, colgaduras, tafetanes, arambeles, reposteros y damascos de las paredes hogareñas de los grupos sociales medios y altos. Pero aumenta su vena ascética y disciplinante si la observamos desde la reiterada exhortación que los escritores espirituales hacen a sus artífices con el fin de orientarles sus cualidades, ingenio y destreza en la traza de iconos destinados al crecimiento anímico de los fieles, más el estímulo de los efectos esperados de su visión: alegría, amor, tristeza, deleite, miedo dolor, arrepentimiento, llanto, vergüenza, conmiseración, devoción. La meta genuina de las sagradas, hálito de la literatura devocional manierista y barroca en cierne. Dos retóricas complementarias en una eficiente comunicación del mensaje divino. De esa manera se sustituye la estética elitista del arte por la rentabilidad de la iconografía y sus facultades adoctrinantes.



11. Juan de Noort, *Fray Francisco de Cogolludo*, 1630, talla dulce, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

## 2. DISCURSO VISUAL: PINTURA VERSUS ESCRITURA Y PALABRA

El tipo de religiosidad en examen, obvio es, presenta la típica impronta exhibicionista característica de la teatralidad contrarreformista, escenografía,



extremada en el Barroco, responsable del derroche decorativo de los templos; en su contexto una especie de sermones pintados o labrados, la traducción plástica, o glosa artística, de los textos ascéticos de su tiempo. Al respecto muchos de nuestros escritores espirituales recomiendan a sus discípulos escribir como si estuviesen pintando, uno de ellos fray Luis de Granada en su muy exitosa *Ecclesiasticae Rhetoricae* (1576); consejo también patente en el *Modus concionandi* (1578) del franciscano Diego de Estella, las dos cimas de la retórica cristiana en las fechas<sup>184</sup>. Pedro Maldonado (1576-1614), de la orden de San Agustín, prefiere la eficiencia discursiva del pincel, pues dice que la pintura suele «callando hablar mas que otros predicando»<sup>185</sup>. Su correligionario Antonio de San Román, experto en estas lides, equipara los beneficios del arte a los de un sermón en vivo, ante el cual

el uno lava sus llagas con sus lágrimas: el otro se determina dejar la carga del pecado y seguir a Christo: este está ordenando cómo pedir perdón a quien ofendió, aquel mira por si vee a quien hurtó. Este es el fruto que hazen las sanctas imágenes: porque en sí son sermones breves y perpetuos, claros y de profundos misterios, vivos, y sin extremo, libres de perjuicio, porque son divinas historias sin mentiras, relaciones sin pasión<sup>186</sup>.

La predicación apoyada en imágenes dirime, cautiva los corazones, incluso los de los más obstinados y perdidos, a quienes libera de sus profundos errores y vicios enamorándolos de Cristo y su doctrina; y apostilla que

letras tan claras y que tan en breve representan tan profundos misterios, y tan sin compostura dizen dulcísimos y eficaces razones, y tan lisamente proponen divinas verdades, no es posible que no hagan poderosos hechos en nuestras ánimas... puestos los ojos en un Christo crucificado de improviso por aquellas llagas buelan brasas encendidas, que aun a los muy fríos espíritus, pondrán fuego<sup>187</sup>.

Esta retórica hecha con pinceles y colores, según vamos despejando, atesoraba, con modestia y libertad, razonamientos celestiales suaves y persuasivos garantes de la verdad sin lisonja. Así el fiel, de cualquier clase y condición, recibía su amonestación oportuna, pues, apercibe San Román, lo mismo exhiben un papa en el Infierno que a un rey en un lago de resina. Bastaba mirar la imagen de un crucifijo para alcanzar el gozo de sus provechos, dulce flama del corazón, el llanto y la compasión del hombre por la muerte de Cristo, sus llagas y reposo en brazos de su madre. Tal compostura aúna la naturaleza, el arte, la fe y el buen gobierno de los cristianos. Jaime

Prades también concede idéntica dignidad a la escritura que a la pintura, como artes amparadas en los grandes próceres del mundo y la razón natural<sup>188</sup>.

La oratoria sagrada, sin duda, tuvo en la imagen de culto un instrumento comunicativo prioritario e imprescindible, el puente entre el escrito y los analfabetos entonces mayoritarios<sup>189</sup>. El jesuita Nicolás de Arnaya (1557-1623), misionero y provincial de su orden en Nueva España, aduce sus enseñanzas vitales, consuelos y recreos del espíritu; el púlpito de Dios desde el cual habla a su grey y le envía cartas con noticias del Cielo, la corriente por donde fluye la Biblia<sup>190</sup>. Su hermano de religión, el cordobés Martín de Roa, enardece los colores en la agitación de las emociones y su sutil custodia en el alma. En efecto el color, desde Molano y Paleotti, continuamente es invocado como un incomparable móvil de la persuasión de los sentidos y los sentimientos, a la vez propulsor de los distintos poderes del icono.

Roa observa en la pintura una facultad más impresionante y disuasoria que el discurso oral, al menos a la hora de espolear la emulación de virtudes y comportamientos<sup>191</sup>. Al fin y al cabo, avisa, las Escrituras pintan con palabras las cosas que imitan los artistas, otro tópico recurrente en los textos; aunque en aquel clima conceptual imitar, la *imitatio*, era evocar y retener lo admitido y autorizado en la Iglesia: la *vera effigies*. El axioma medular que transforma a la imagen en objeto de culto, dada su especial vinculación con la divinidad y sus santos, los *exempla* memorables de la humanidad; léase: «Esta manera de pintura, es mui propia para enseñar, porque pone las cosas delante de los ojos con el cuerpo, i colores que les acomoda; deleita el entendimiento con la imitación, i representación de las cosas invisibles; ayuda grandemente la memoria con la viva impresión, que grava en el alma»<sup>192</sup>.

San Román la asimila a un espejo puro, con lengua despierta y vivaz pese a su mudez, conciso cuando refleja la sustancia del Espíritu Santo y las trochas de la salvación. No olvidemos que entre los consumidores de libros ascético-espirituales e imágenes estaban sus autores y artistas, otros actores de una cotidianidad sacralizada en que el sermón, el arte y el texto devocional estaban a la orden día. Es más, la Biblia, a pesar de las trabas impuestas a su libre acceso, flotaba en aquel ambiente condicionado por la religión, en buena medida gracias a la predicación y la iconografía. Entonces la Escritura conformaba una especie de enciclopedia de la creación.

No es de extrañar, pues, una constante colaboración entre pintores, escultores, grabadores, escritores y predicadores, quienes, como el resto de los fieles, ponían en práctica su religiosidad leyendo u oyendo tratados devotos, venerando imágenes y reliquias y asistiendo a retiros espirituales, peregrinaciones, procesiones y demás fiestas y solemnidades religiosas. El compromiso piadoso, la cautela o el miedo a la censura inquisitorial predispusieron en muchos pintores el asesoramiento de clérigos doctos, con la intención de no sobrepasar los límites de la ortodoxia en sus obras, un consejo de Paleotti redundante en nuestros testigos<sup>193</sup>.

El taller y las tertulias hispalenses de Pacheco siempre recibían la visita de numerosos religiosos, sobre todo jesuitas, su orden preferida, portadores del saber, el consejo y los libros oportunos, algo bien acreditado en su *Arte de la pintura* y, sin ambages, en su trayectoria pictórica. Entre ellos Luis de Alcázar (1554-1613), afamado comentador del Apocalipsis, el teólogo y calificador de libros del Santo Oficio Juan de Pineda (1558-1637), Rodrigo Álvarez, Francisco Arias (†1605), Martín de Roa, Diego Meléndez (†1645), Juan Méndez (†1650) y Antonio de Quintanadueñas (†1651). Curtidos predicadores cuyos sermones frecuentaba el pintor, como las orientaciones de artistas defensores de la ortodoxia tridentina; siquiera mencionar a los humanistas Pablo de Céspedes (1538-1608), Juan de Jáuregui (1583-1641) y el aficionado Juan de Fonseca.

En sus charlas tampoco faltaban historiadores, arqueólogos, eruditos y, en mayor cuantía, poetas, el más renombrado el canónigo Francisco de Rioja (1583-1659), amigo y bibliotecario del conde-duque de Olivares<sup>194</sup>. Otros muchos pintores coetáneos solían consultar a Hortensio Paravicino (1580-1633), Antonio Possevino (1533-1611), el martirologio de César Baronio (1538-1607) y la iconología de Cesare Ripa (1560-1622). En este sentido la Compañía de Jesús fue muy consciente de la fuerza incisiva y fascinante de la écfrasis o discurso en imágenes, lid en la que arte y retórica iban de la mano<sup>195</sup>. Martín de Roa asevera que «nadie sea osado a poner en los templos, o cualesquiera otros lugares sagrados alguna nueva inuención de Imágenes sin licencia de los Obispos: i que ellos no le den sin aver primero consultado los teólogos, con otras personas de letras i virtud»<sup>196</sup>.

No resulta gratuito que nuestros literatos exijan a los pintores trabajar

como oradores a la conquista de las almas. Antonio Possevino, en su *Biblioteca Selecta* (1593), les sugiere seguir el canon de las realistas tramas meditativas sobre la vida de Cristo de fray Luis de Granada, el maestro por excelencia del género en la Contrarreforma<sup>197</sup>. La vía presta a ocasionar alegría, conmoción de los sentidos, conmiseración, devoción e imitación. Ya vimos cómo este eximio dominico reclama a sus discípulos, en pos de idénticos fines, pintar con la pluma<sup>198</sup>.

El profesor de derecho en Salamanca Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de las artes en general, en un discurso publicado en 1600 defiende las plásticas como liberales y no mecánicas, hermanas de la poesía porque ambas engrandecen y embellecen las cosas que imitan del natural. Una noción de la pintura, «correo del entendimiento», ahora sujeta a la representación figurada de los conceptos anímicos que el poeta pinta con palabras. Aunque la primera está al alcance de cualquiera y aprovecha mejor que los versos, incluso a las personas carentes de dotes alfabéticas y del sitio obligado donde leerla u oírla, requisitos entonces ajenos al común de la población, y «mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer». La lectura, sigue el jurista, además cansa y cría melancolía, en tanto que el escrito, incluso pronunciado con suma elegancia, no reporta el gusto y la alegría de las historias bien pintadas; tampoco el recreo de los ojos y la memoria, la agudeza de la inteligencia y la paz del alma. Menos todavía la determinación de la voluntad y los deseos de reproducir las actitudes de los personajes retratados, excepto las imágenes estragadas y dañinas<sup>199</sup>.

Al hilo el jesuita aragonés Martín de la Naja (1606-1696), un eminente predicador del Barroco, señala la insalvable diferencia entre el crucifijo oído y el visto, a causa del poderoso impacto de este último en la conciencia de sus espectadores, acarreo de ganancias internas y externas. Pero no desecha ninguno de estos dos cauces, complementarios, de las verdades de la fe, que «se ayudan para pelear con valor, y vencer la rebeldía de los pecadores obstinados, para vencer y derribar al luchador contrario»<sup>200</sup>. Más curioso e incisivo es el escritor Juan de Zabaleta cuando, apostando por las rimas, desafía a un poeta a copiar con pinceles el poema dedicado a su enamorada, cuyo resultado fue un «mascarón pintado mientras dormía», una vez hecho añicos su cerebro; y termina: «El demonio trata a los malos como los burlones

a los bobos: con cosas de risa los engaña. Pensó el poeta que hacía un ídolo bellísimo en que adorar, y quedó el ídolo en un demonio»<sup>201</sup>.

Sin ausentarnos de la era barroca, en *El Criticón* de Baltasar Gracián (1601-1658) Critilo pregunta a Andrenio acerca de la razón que lleva a los príncipes a preferir, honrar y pagar con desprendida generosidad las obras de escultores y pintores excelentes, antes que las de un historiador eminente, un poeta divino o un insigne literato. En la disquisición consecuente ninguno discutió cómo los pinceles solo retratan el exterior, el cuerpo, y las plumas, el interior, el alma; unos el talle, el garbo, la gentileza y la fiereza; las otras, el entendimiento, el valor, la virtud y las hazañas inmortales. Los primeros, continúa el altercado, insuflan vida efímera, debido a la caducidad de sus medios y soportes —lienzos, tablas, piedras y bronces—, mientras que las segundas garantizan la eternidad. Al final Critilo conmina a su interlocutor: «¿no ves tú que las pinturas y las estatuas se ven con los ojos, se tocan con las manos, son obras materiales? No sé si me has entendido bastantemente»<sup>202</sup>. En suma, indicios del conspicuo debate vigente en torno a la comparativa eficiencia de la imagen, la palabra y el escrito.

El Concilio de Trento, frente a las objeciones del pasado y las de los reformadores, decretó la funcionalidad catequética y litúrgica de la imagen sagrada, un instrumental ideal para la pastoral —en la época, obligación inexcusable del clero— a partir del cual las masas podrían recibir, recordar y meditar los artículos de la fe y, simultáneamente, acrecentar la devoción y moldear sus vidas y costumbres con el saludable ejemplo de los santos. Pero mayor atención y preocupación suscitaba la validez didáctico-pedagógica de la iconografía que su adecuación a una determinada estética; en estos lances una suerte de lenguaje, o retórica, opuesto a la fruición de los sentidos, mas esencial en la experimentación de la verdad natural y sobrenatural.

El arte vinculado al culto interioriza, al estilo de la predicación, las franquezas espirituales subyacentes en la imagen y su arremetida piadosa<sup>203</sup>. La oratoria católica se benefició de esta carga emocional y excitante con el objetivo de arraigar en el subconsciente de las masas la ideología oficial de la Iglesia postridentina. Razón de su eficacia en las misiones y, como útil exegético, en la ilustración de catecismos, evangelios, sermones, doctrinas y devocionarios varios, a menudo acompañados de elementales apostillas

escritas suasorias. En esa porfía dichos textos, en la estela de la medieval *Biblia pauperum*, pronto comenzaron a poblarse de xilografías inspiradas en las Escrituras, pertrechos pastorales asiduamente empleados en la conversión del viejo y los nuevos mundos. Artificios cruciales para doblegar voluntades y ganar la adhesión religiosa de analfabetos —«idiotas»—, niños y pueblos de lugares alejados y exóticos.



12. Giovanni Battista Eliano, *Dottrina Christiana*, 1587.

Valgan de muestra las diversas iniciativas de los jesuitas, al menos la *Dottrina Christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruzione de gl'idioti* (Roma, 1587) de Gio Battista Eliano, las *Institutiones Christianae pietatis, seu parvus catechismus* (Colonia, 1558) de Pietro Canisio y la *Dottrina Christiana figurata d'Imagini* (Augusta, 1614) de Roberto Bellarmino, títulos objeto de numerosas ediciones y traducciones a diferentes lenguas a lo largo de la Edad Moderna<sup>204</sup> [12].

A estos impresos dedicó una expedita atención Antonio Possevino, consciente de la complejidad de los textos devocionales y otros métodos retóricos característicos de la iniciación en la práctica de la oración. Sin embargo los catecismos ilustrados facilitan un tipo de oratoria rudimentaria, o sermón de pobres, en la que su ejecutor introduce la enseñanza dominical de la doctrina a la infancia, ahora mediante mensajes figurativos.



13. Jerónimo Nadal, *Biblia Natalis*, 1593.

En una disyuntiva similar tuvieron su origen los *Geroglifici morali del P. Fra Vincenzo Ricci da S. Severo Teologo* (Nápoles, Domenico Roncagliolo,



1626), un manual de predicación iluminado con un extenso repertorio iconográfico, simple y concreto, sobre alegorías de pecados recurrentes en la vida diaria, con el fin de allanar su memorización y, en última instancia, impeler su confesión. El autor incluso invita a los fieles a registrar sus faltas en diarios. A título de ejemplos, el pecado no confesado se representa en la imagen de un hombre con la boca llena de plomo y un gusano devorando su pecho; la soberbia, con un caballo indómito o Lucifer, y al pecador, harapiento. No obstante Paleotti desconfía del opaco intelectualismo propio de la interpretación simbólica y, por consiguiente, de la vulgarización alegórica de vicios y virtudes, porque de manera indiscriminada mezclan elementos cristianos y paganos.

La aclamada *Biblia Natalis* es el hito singular de esta dinámica piadosa, un Nuevo Testamento fruto del empeño del padre mallorquín Jerónimo Nadal (1507-1580), colaborador de san Ignacio en sus últimos años de vida. Sus imágenes fueron el gran proyecto de los hermanos Wiericx, prestigiosos grabadores antuerpienses. Una empresa concebida como recurso auxiliar de la composición de lugar ignaciana, el núcleo de la meditación imaginativa contrarreformista, trascendental en la oración mental propuesta en los *Ejercicios espirituales* del fundador de la Compañía de Jesús; también promovida por san Francisco de Borja (1510-1572), quien, como Loyola, aconseja comenzar el acto meditativo mirando una imagen adecuada. Nadal, siguiendo las recomendaciones de los dos, comenzó a trabajar en Austria, donde, de 1573 a 1574, compuso las anotaciones complementarias de los grabados, extraídas de las lecturas evangélicas del calendario litúrgico anual.

Muy compleja resultó la elección de los artistas capaces de acometer semejante reto. En esas cuitas Nadal visitó al experto tipógrafo flamenco Cristóbal Plantino, con oficina en Amberes, además de otros impresores de París y Venecia, aunque, poco antes de morir (1580) en Roma, logró encomendar los dibujos necesarios, a partir de sus esquemas y esbozos, a Bernardino Passeri y al jesuita Giovanni Baptista de Benedetto Fiammeri. No obstante, la traza de los dibujos quedó pendiente hasta que en 1586 su secretario el padre Diego Jiménez, con la mediación de Plantino, consiguió encargar las planchas a los hermanos Anthoine, Johan y Hieronymus Wiericx, hábiles artistas especializados en la xilografía en cobre, ayudados de Carlos

van Mallery y Adriaen y Juan Collaert, este último, ejecutor de la portada del libro finalmente publicado en 1593.

Los 153 pasajes de la vida de Cristo incluidos en el libro abarcan, en este orden, desde la Anunciación de la Virgen hasta su coronación en el cielo por la Trinidad, con indicación del domingo o día del año de la lectura de cada capítulo evangélico correspondiente [13]. Sus elementos estéticos se supeditan a la catequesis y la devoción, en aras de la sugestión del receptor. Un impreso, como fuere, habitual en la predicación y la promoción de la doctrina católica; de ahí su difusión en las misiones de la Compañía, en particular las de China, donde se hizo una versión acomodada a los usos orientales. Queda fuera de dudas su repercusión en la iconografía religiosa del arte de su tiempo, eso sí, la aprobada en el Concilio de Trento. Transcurrido un año, vieron la luz las anotaciones textuales complementarias de las estampas, con el título *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, impresas, sin las imágenes, en la oficina tipográfica del insigne flamenco Martín Nutius, a su vez impresor de la edición de 1595, simbiosis de textos e imágenes, a la que seguirían las de 1599, 1605, 1606 y 1607<sup>205</sup>.

Un precedente de esa tipología bíblica lo tenemos en la versión del Antiguo Testamento que publicó en Amberes (octubre de 1528) el tipógrafo católico Willem Vorsterman (†1543), con el beneplácito del teólogo y censor de libros Nicolas Coppin —vicecanciller de la Universidad de Lovaina— y Nicolas van Lyere, juez antuerpiense. Al Nuevo Testamento se le añadiría en una segunda edición de 1529, cuyo éxito editorial lo confirman sus reimpressiones de 1532, 1533, 1534 y 1542<sup>206</sup>. Otro más, en la segunda parte del Viejo Testamento de Lutero editado, en 1524, por Christian Döring y Lucas Cranach el Viejo en Wittenberg; la primera se realizó en 1523.

Tampoco podemos obviar la Biblia patrocinada por la familia de Martin Pfinzing, canciller y mercader miembro del patriciado urbano de Núremberg, publicada en Frankfurt en 1561 y engalanada con los grabados de Virgil Solis, según el modelo de la luterana aludida. Podríamos seguir con las calvinistas y protestantes de la segunda mitad del XVI, como las anteriores, demostrativas de la flexibilidad iconómica, salvo en momentos clave, de ambos credos, no tan férrea como se suele admitir. Los reformados, no obstante, más que atacar a la imagen, impugnaron su adoración.

En tales impresos la imagen ilustrativa del texto presupone una lectura exegética capaz de descifrar su significado, es decir, contribuye a la comprensión de un lenguaje visual específico ausente en la lógica de la escritura; resultado de dos sistemas interpretativos, y accesorios, subyacentes en la interacción del escrito y la imagen. Esta última, encargada de deducir la glosa, también favorece otra lección privativa al margen de la letra. La combinación del escrito, la oralidad y la imagen, constituyó una de las estrategias y experiencias comunicativas que mejor definen la cultura gráfica de la Edad Moderna<sup>207</sup>. Con el establecimiento de la imprenta, e incluso antes, el sentido de la Biblia, el nexo de unión entre Dios y la humanidad, empezó a elaborarse conforme a los asuntos figurativos, alegorías y parábolas de sus mensajes. El fundamento de una retórica iconográfica dirigida a las posibilidades memorísticas, imaginativas e intelectivas de lectores y oyentes, insustituibles en la captación de sus discursos.

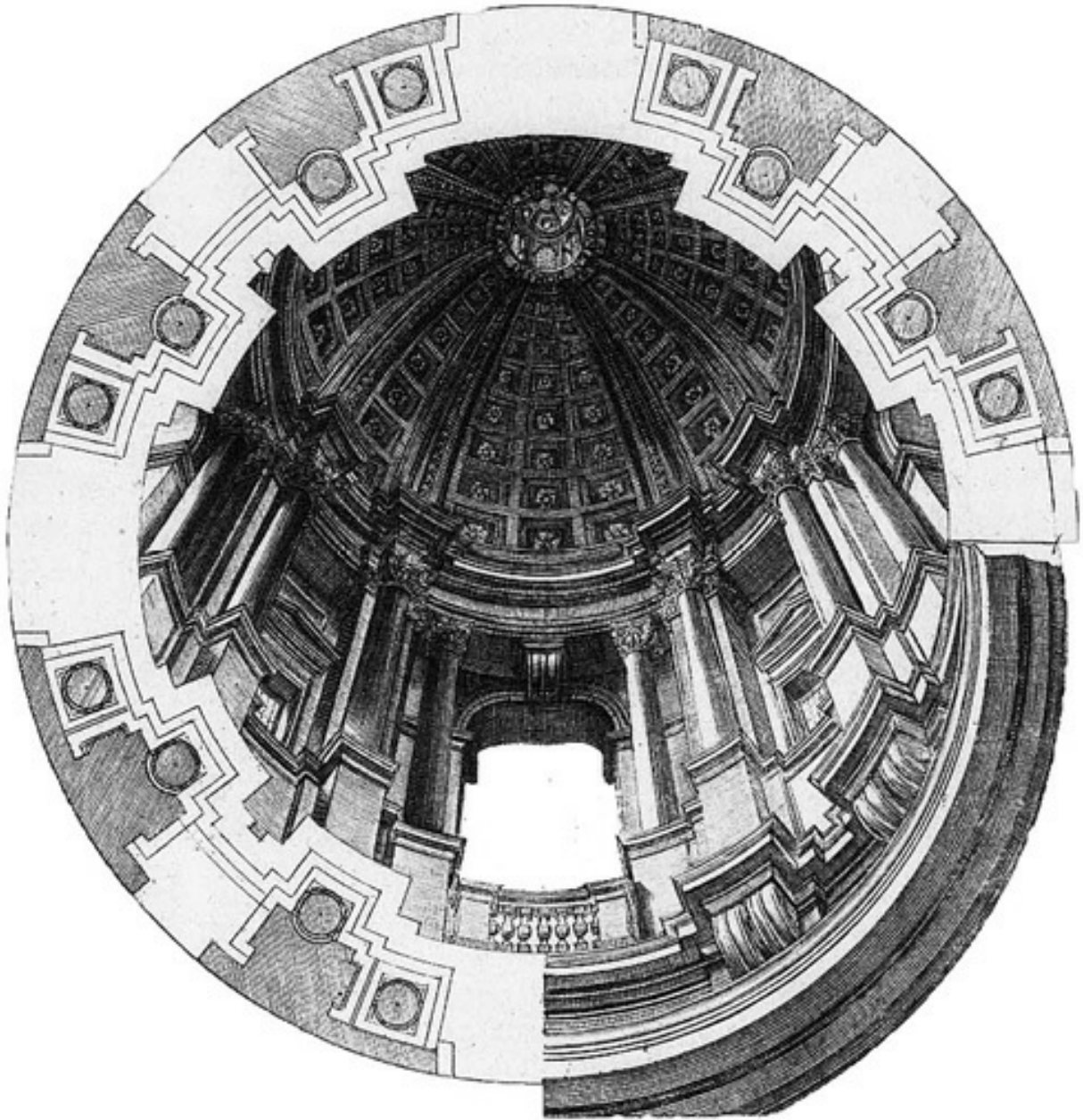
De los siglos XV al XVII la teoría y práctica de la exégesis bíblica impulsó una manera diferente de concebir las tipologías artísticas, en las que la función y la semántica de la imagen actúan como un dispositivo hermenéutico de primer orden, al servicio de las diversas ideologías cristianas y sus recursos pastorales y propagandísticos. El mayor incentivo de la proliferación de biblias ilustradas calvinistas, católicas y protestantes, sin menospreciar el auxilio que le prestó la tipografía. Un instrumento decisivo en la emergencia y circulación de las nuevas formulaciones hermenéuticas de la época, en las que la aprehensión de los textos mediante imágenes condiciona las diferentes interpretaciones de las Escrituras. Estos novedosos utillajes textuales-iconográficos enriquecieron, y, a la par, complicaron, el potencial exegético de la imaginería impresa, premisa de una interrelación dialógica entre lo verbal y lo visual, recíproca, polivalente y categórica; pero acorde con los dogmas católicos, luteranos o calvinistas<sup>208</sup>. Un modelo de paráfrasis, muy solvente en el ejercicio de la oración mental imaginativa, igualmente detectable en las obras de Bruegel, Zurbarán, Pacheco o Valdés Leal.

El punto de partida de enfoques historiográficos alternativos, en particular una metodología ocular y verbal fruto de la ilación de imagen y religión, inasequible desde los esquemas histórico-artísticos recurrentes. Un planteamiento innovador debido a la inclusión de factores virtuales en la

actual historia de la cultura, hasta hace poco examinados en el marco de la ciencia y, en concreto, del revolucionario desarrollo de la óptica y sus repercusiones en la producción y recepción del arte<sup>209</sup>, elementos facultativos de su estudio en el seno de la religiosidad, explicativos de una diversidad de formas de pensar, mirar, percibir y dar sentido al mundo.

La percepción visual en digresión pertenece a un contexto en el que predomina un arte religioso dotado de una retórica figurativa conmovedora y persuasiva, en beneficio de la religión y no de la pintura, es decir, de la modelación de las escalas de valores y comportamientos de la población. Sin embargo Paleotti apenas si hace alusión a técnicas de representación convincentes, una cuestión trascendente entre los jesuitas. El padre italiano Andrea Pozzo (1642-1709), diseñador de escenarios oculares y teórico del arte barroco, en su entonces aclamada *Prospettiva de pittori, e architetti* (Roma, 1693), concibe la perspectiva como una treta óptica, ideal en la *compositio loci* ignaciana, para llevar el alma del observador a Dios. Un uso pictórico, intenso y enérgico, destinado a captar la atención del público, mantenerlo en suspenso y aguzar sus afectos mientras escucha la palabra divina. En esta urdimbre las imágenes hablan, porque intervienen en una retórica metafórica dirigida al espíritu del receptor, mientras sus alegorías y erudiciones ocultas le allanan el entendimiento de conceptos abstractos<sup>210</sup> [14].

En la disertación de Pozzo, pues, el estilo artístico, material y visual, expresa cosas y hechos reales, como cauce interpretativo y figurativo que, a diferencia del alegórico, conjuga la retórica y la filosofía de la historia cristiana, inexcusables en la indagación del significado dado al arte. La tipología, efectivamente, fue una de las vías exegéticas e inventivas más extendidas hasta el siglo XIX<sup>211</sup>. En estas componendas el arte devocional de la Contrarreforma se desarrolla como un artificio espectacular delectable y patético, que la pintura antigua solo podía representar con alegorías. La imagen, dice Fumaroli, era otro «texto» de dicha lectura de doble fondo propia de la exégesis bíblica y, desde el Renacimiento, aplicada a las artes visuales, aunque después de Trento sometida a la ortodoxia católica<sup>212</sup>.



14. Andrea Pozzo, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, 1709.

La Iglesia postridentina, entre los pertrechos de los deberes pastorales del clero, elevó a un primer plano los icónicos-visuales, es decir, los estimados de mejor rentabilidad disciplinante en aras de la difusión y consolidación de la ideología católica en el conjunto de una sociedad mayoritariamente analfabeta. No obstante la imagen fue un diligente complemento del discurso oral, el puente entre las Escrituras y las gentes sin la formación adecuada para

su lectura y comprensión individuales, que la jerarquía eclesiástica negó a la generalidad de los fieles, temerosa de interpretaciones libres y literales contrarias a la oficial. Una solución también prevaleciente en el calvinismo y el protestantismo desde fechas tempranas<sup>213</sup>.

La iconografía, a menudo demasiado compleja, no podía prescindir de la explicación de catequistas, doctrieros y predicadores, pues no toda era el libro de los ignorantes. El beato Juan de Ávila (1499-1569), firme partidario de la divulgación de libros e imágenes devocionales, ante estas peripecias apremiaba a los misioneros, de Europa y las Indias, a ejercer su apostolado pertrechados de rosarios, cartillas y textos como los de fray Luis de Granada e «imágenes del santo crucifijo y Nuestra Señora, y San Juan, para que las diessen a los pobres, poniéndoles algunas en las casas. Y los pueblos han menester todas estas salsas para comer un manjar: imágenes han de ser muchas; y los ricos cómprenlos en las ciudades»<sup>214</sup>.

En esas cuitas el jesuita Pedro de León (1545-1632), visitador de las cárceles sevillanas, cuenta de su correligionario y famoso predicador Gregorio de Cisneros cómo después del sermonear repartía entre el auditorio rosarios, imágenes, cuentas benditas y disciplinas, «que de todo esto vamos siempre bien proveídos»<sup>215</sup>. Tanta reincidencia en dichos rudimentos perseguía la masiva glorificación y exaltación del culto y la intercesión celestial, flancos providenciales de la piedad católica. No por casualidad los escritores ascético-espirituales componían sus tratados sabiendo de su utilidad en sermones, homilías, dominicas, discursos cuaresmales y otras taxonomías oratorias.

Arterías de la manipulación psicológica, la mentalización y sensibilización del individuo, entonces también factibles en el teatro y los escenarios habituales de las fiestas religiosas del Manierismo y el Barroco. Plataformas de una munición didáctica y realista encaminada a anular los deseos de transgresión de la ortodoxia, de justicia social y rebeldía, para, simultáneamente, convencer a los fieles, con una retórica plástica, de vivir, gracias a Dios, en el mejor de los mundos posibles. El quid de una devoción, espectacular y violenta, garante de la rentabilidad de sus sufrimientos como vehículo hacia la eternidad<sup>216</sup>.

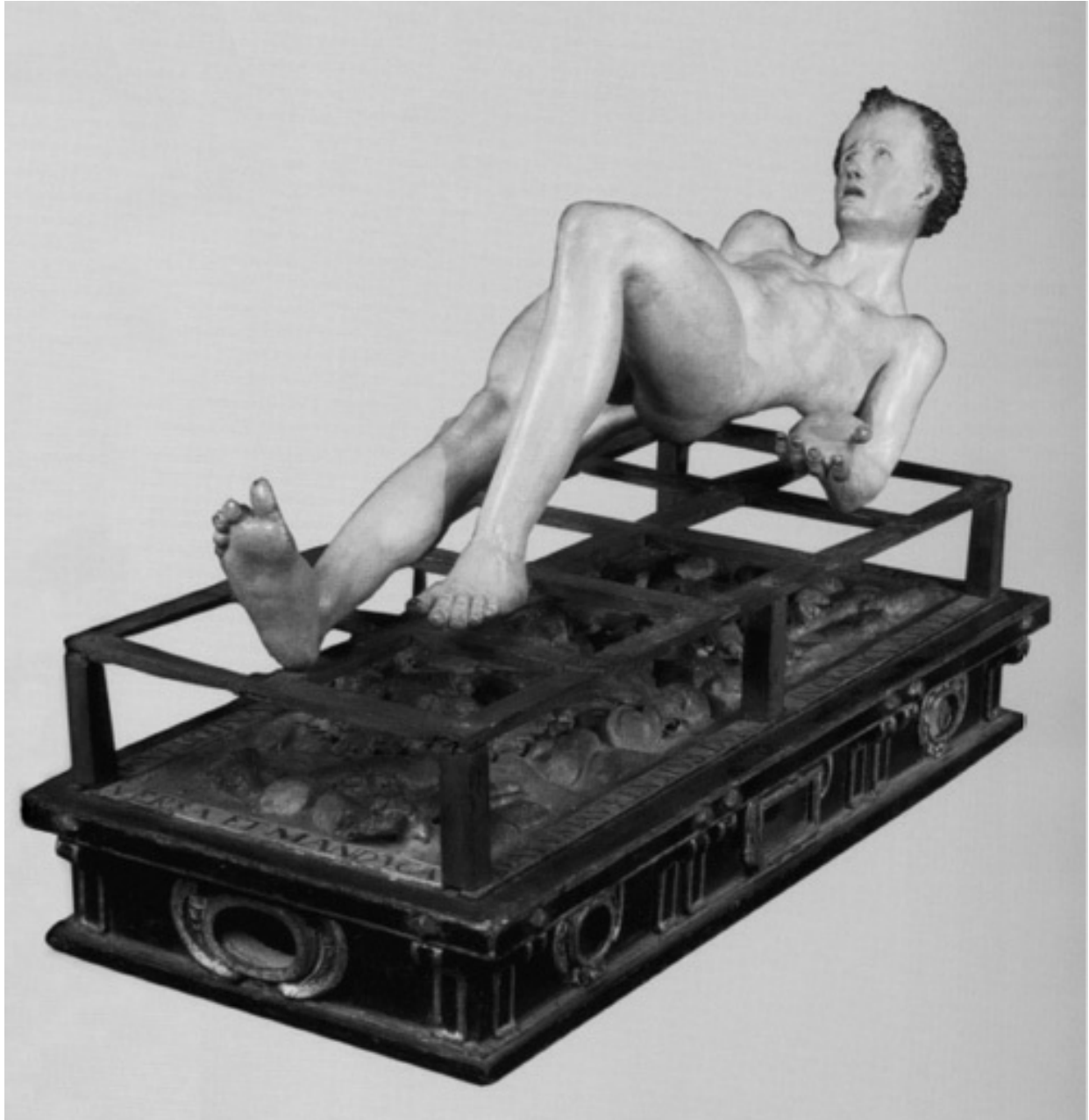
Antonio de San Román, en esta contienda, se explaya en los remedios que

conlleva situarse delante de la figura de Dios, la cual, reafirma, se ofrecerá al espectador como su pastor en la Última Cena, esposo en la Resurrección, abogado sudando sangre en un huerto y redentor en la cruz<sup>217</sup>. La imagen que lo reverencie, por ende, ha de resumir la plenitud de su excelencia y santidad, motivo de su obligada adoración. Las sagradas, al completo, hacían las veces de un fructífero sermón, breve y sencillo, incluso tratándose de complejos misterios, siempre hábil en la consecución de llanto, conmiseración, arrepentimiento, propósito de enmienda y, en definitiva, la imitación de Cristo. En nuestros documentos las imágenes, como era de esperar, son historias divinas reales, evidentes, libres de prejuicios y desapasionadas; faro de los justos, amenaza de maliciosos, aliento de pusilánimes, espanto de atrevidos y recompensa de devotos. Al fin y al cabo, dice el agustino, «hablan al corazón a cada uno, como si de veras se le viesan. Adornan la iglesia, y hazen señalado lugar de majestad divina en la tierra»<sup>218</sup>.

En general la pintura perdura más vigorosa y sutil que la palabra dicha o escrita; por ello San Román se pregunta: «Quándo llegará la lengua de un predicador a fabricar un portal donde Dios nació, con aquellas celestiales menudencias»<sup>219</sup>. Eficiencia comparable a la de las matemáticas, porque se manifiesta y es comprensible a través de figuras, su lenguaje intelectual similar al geométrico. En resumidas cuentas, los iconos son predicadores, doctores y maestros mudos, del todo convincentes, concisos y perspicaces; sin amaneramiento, florituras ni otros artefactos estilísticos característicos de su función comunicativa y educativa; testimonio de la presencia espiritual y su sustancia mirífica.

Martín de Roa vuelve a reparar en cómo las Escrituras pintan con palabras la revelación divina, aseverando que «del pinzel a la pluma, de las palabras a los colores no ay otra diferencia, sino que los unos ponen las cosas a los ojos, las otras a las orejas»<sup>220</sup>. La historia pintada, pues, llega al alma por la vista, y la escrita, por el oído. En el texto del jesuita nada es equiparable a la vigencia de un cuadro bien acabado y coloreado, ni siquiera el mejor de los discursos escrito o hablado; pues, a pesar de no instruir ni conmover a los doctos, los «idiotas» con una simple mirada aprenden fácilmente y sin esfuerzo las cosas que los sabios leen en libros enrevesados y sesudos. Roa trae a colación a un niño de 3 años residente en Burdeos que, viendo

imágenes, llegó a memorizar las fábulas de Esopo y diversas historias de la Biblia.



15. Atribuido a Sebastián de Solís, *Martirio de san Lorenzo*, último tercio del siglo XVI, catedral de Jaén.

En esta tesitura el rechazo de la imaginería sagrada lo atribuye a la supina ineptitud de muchos cristianos necios «más que un turco de las cosas de la fe», a quienes invita a contemplar cualquier retablo de la muerte de Cristo o los



tormentos de un mártir, señuelos de mayor pasmo que el granjeado en su narración vocal<sup>221</sup>. Pedro Maldonado del mismo modo realza sus cualidades didácticas, muy superiores a las de los libros y enérgicamente resolutivas en el fortalecimiento de la fe, como si fuera la voz de la voluntad. En pos de la confirmación de estas señas, reta a sus lectores con la pintura de unas once mil doncellas —«el más luzido rebaño, que jamás tuvo pastor, dispuesto a morir por no perderlo»—, la viva aspereza de un santo ardiendo en unas parrillas mirando al cielo con alegría, o una Magdalena arrodillada a los pies del Señor<sup>222</sup> [15]. La imagen nociva, en cambio, es mala maestra y nido de vicios, vanidad sin amor ni honra a Dios, y engorda la casuística sabiendo de algunos que

por viveza de imaginación, o por fuerza de inspiración, jurava que viendo un san Francisco con un saco remendado, los pies descalços, y la cabeça descubierta, flaco, lloroso, pensativo, abraçado con un Christo, oya una voz, que dezía: básteme Dios... Qué orejas son tan sordas que no oyen lo que una Magdalena sorda a las murmuraciones, ciega a los circunstantes, pródiga de sus unguentos, lágrimas y cabellos, arrodillada a los pies de Dios hombre, estaba diziendo: hallado he el puerto, si mil vezes estuviera en el siglo, otras mil vezes lo dejara<sup>223</sup>.

En unos y otros, libros ni sermones compiten con la destreza del arte en la retractación de los pecadores, súbita a la vista de un Cristo crucificado. En el juicio del jesuita Alonso de Andrade (1590-1672) la imagen es un predicador que callado persuade, sin requerir la sabiduría ni los estruendos léxicos de doctores y maestros retóricos, inútiles en la doblegación de voluntades. Al respecto, la Iglesia prefería representar a los santos y varones apostólicos mostrando las divisas distintivas de sus cualidades piadosas: a san Vicente Ferrer y san Francisco Javier sujetando un Cristo en sus manos mientras predicán a infieles; a san Ignacio exhibiendo una calavera, signo de la primera de las postrimerías del hombre, muy diligente en la *compositio loci* y el «punto de vista». Con estas miras, informa Andrade, el fundador de la Compañía de Jesús pintó un ángel para avivar sus meditaciones sobre el Juicio Final, la muerte, el Infierno, la gloria y el desprecio de las vanidades mundanas, argumentos, a su vez, cruciales en la predicación y enseñanza del credo, por ayudar a «los pecadores a salir de sus vicios y mudar vida y encaminarse al cielo»<sup>224</sup>.

Parecida es la argumentación de su hermano de orden Alonso Rodríguez,

para quien cuantas veces uno observa con devoción al crucificado, tantas es alumbrado amorosamente por la benignísima misericordia de Dios<sup>225</sup>, la enseña identificativa de la vocación misional de su instituto en el mundo. Semejante «libro» mudo, mas rebosante de elocuencia, se consideraba agraciado con unas dotes persuasivas sin parangón, cuya expresividad retórica no depende de florituras, ni demás ingenios discursivos, a la hora de conseguir sus fines pastorales. El teórico del arte Juan de Butrón, igualmente, coteja pintura y oratoria, en la medida en que ambas copian del natural, la primera en aras de buenas trazas, y la segunda, del buen hablar. El arte, vamos concluyendo, callando habla y conmueve como la palabra<sup>226</sup>.

Del afamado orador trinitario fray Basilio de Sotomayor se publicó en 1643 el sermón que pronunció en la parroquia de San Andrés de Sevilla durante la festividad del Corpus Christi. La prescrita aprobación editorial de dicho impreso la resolvió el maestro fray Francisco Núñez, quien, en el documento oficial pertinente, elogia la dicción de su autor como sigue: «siendo la suya ya no solo la pluma ya, sino pincel, con cuyos golpes, bañados de los vivos colores de su erudición hazen muy de ver; como también de estimar este sermón... y fueron testigos de vista, no de imaginación o de sospecha como los que se vían aora»<sup>227</sup>.

De nuevo la pintura oral, la excelencia de la vista y una sospechosa imaginación. Sin embargo, y de acuerdo con los criterios iconográficos avistados, la palabra, el sermón y el arte conllevan *inventio* —invención—, concepto en el que entonces latía una sospechosa red imaginativa en donde actúan las imágenes y las palabras que las describen y les dan sentido; dos medios fundamentales en el aprendizaje de los dogmas religiosos, cuyas figuraciones artísticas son las alegorías de la predicación.

### 3. RETÓRICAS PARADIGMÁTICAS

Retrocedamos en el tiempo en busca del ilustre médico Juan Huarte de San Juan (1529-1588), quien en 1575 publicó en Baeza su afamado trabajo sobre los ingenios «científicos», en el que la oratoria sagrada, como la música y el

teatro, es un arte vinculado a la imaginación. En esta deliberación el predicador, ante todo el de buena memoria, talento y firmes propósitos, debe ser expeditivo en la atracción de su auditorio para contentarlo y mantenerlo en suspenso. Una diestra dicción, no obstante, agradece el auxilio de elementos figurativos y, a la vez, de la improvisación, la versatilidad temática y su oportunidad; asimismo la simulación, la exaltación, los símiles, las consonancias y los juegos de palabras, es decir, cualquier amaño que haga bullir a los oyentes<sup>228</sup>. Si bien la ausencia de agudeza y creatividad el dicente discreto la resuelve con el estudio y la lectura, un caudal finito ligado a su capacidad memorística; sin embargo la inventiva es «la buena fuente que siempre da agua fresca»; sin ella, dice Huarte, los faltos de fantasía

en dos cuaresmas desfloran todos los libros de molde y acaban con los cartapacios y papeles que tienen... porque después de haber hallado en los libros muchas cosas que decir, no fácilmente atinan todos al encaje conveniente de cada cosa. Esta propiedad de ordenar y distribuir cierto es que es obra de la imaginativa, pues dice figura y correspondencia<sup>229</sup>.

El predicador discreto declama al nivel de un cualificado comediante, siempre atento a la sutil compensación, conjugando la acción y el espíritu, del peor de los sermones; porque, vaticina Huarte, «con la pluma no es posible pintarse los meneos y gestos con los cuales parecieron bien en el púlpito». A ello también contribuían los artilugios retórico-sensitivos usuales en templos y escenarios varios de la oratoria, del jaez de imágenes, olores, cenizas, calaveras y sonidos, recursos disuasorios muy del gusto de oradores faranduleros, para hacer de su plática un espectáculo atrayente, deleitante, aleccionador y conmovedor. Los duchos en estas tretas, cierto es, apelando a los pecados y al miedo de la condena eterna, podían provocar en la audiencia sentimientos de culpa hasta llevarla al arrepentimiento e incluso el autocastigo de sus ofensas a Dios. El médico, al hilo, se refiere a los sermones que, sobrados de lustre en la letra, pronunciados por un disertador mediocre desmerecen en improvisación, acción, ritmo, delectación y puesta en escena, dada la diferencia entre el hablar y el escribir<sup>230</sup>.

Una apreciación parecida es la de Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635), clérigo e historiador asturiano, entrenado en la materia, que enaltece, muy por encima de la inteligencia, la importancia de la imaginación en la poesía,

facultad sin la cual el poeta no puede componer cosas, verdaderas o fingidas, en su fantasía<sup>231</sup>. En cuanto a las ficciones, distingue las verosímiles de las fabulosas: así, las primeras concitan objetos creíbles, siquiera en apariencia, mientras que las segundas recrean los imposibles y las cosas, inexistentes en la naturaleza, que nunca sucedieron. Estas últimas son visibles o corpóreas — las de Esopo—, e intelectuales y metafísicas: el amor, la soberbia, la humildad y demás afectos; pero las dos, inevitables en la creatividad retórica<sup>232</sup>.

El *topos* literario en digresión se venía arrastrando desde la Antigüedad, al menos en los manuales retóricos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, los de mayor repercusión a partir del Renacimiento, fuentes habituales de los intelectuales de la época y, en particular, los nuestros, herederos de los clásicos grecolatinos. Leonardo da Vinci (1452-1519) continuamente los citaba, entre otras razones, apercibiendo de los engaños del oído frente a la certidumbre de la vista, el sentido, ventana del espíritu, que refleja la belleza del universo y faculta la representación de la naturaleza en el alma; e interroga:

¿Qué poeta podría presentarse con palabras la verdadera imagen de tu capricho con tan gran fidelidad como el pintor? ¿Qué poeta podría mostrarte los ríos, los bosques, los valles y campiñas, escenario de tus pasados deleites, con mayor verdad que el pintor? Y si tú me dices que la pintura es de por sí muda poesía, la cual no puede hacer hablar a aquello que representa, ¿acaso no se encuentra tu libro en condición peor?<sup>233</sup>.

Después del Concilio de Trento el lugar común en cierne deviene uno de los resortes de la defensa y propaganda de la imagen de culto y el texto devocional, como baluartes de la ortodoxia católica, aunque se otorgue a la iconografía una estima preferente habida cuenta de su alta popularidad. El mismo Paleotti, pese a juzgar a la pintura más estéril que la escritura, en momento alguno deja de alabar la diligencia del arte en el disciplinamiento de los pueblos, una especie de libro abierto y acomodado al perfil intelectual de los pobres. El instrumento, al revés que la Biblia, sin la necesidad del concurso de intérpretes diferentes a los de sus representaciones. De ahí su anuencia con la elaboración de un índice inquisitorial artístico, expurgatorio y prohibitorio, similar al de los libros, la meta de su ejemplarizante *Discorso*<sup>234</sup>.

La jerarquía eclesiástica y nuestros testigos documentales, sin embargo, desconfiaban de la fantasía creativa de los pintores y sus crípticas elucubraciones como fuente de proposiciones ambiguas e insólitas derivadas del escaso e incorrecto conocimiento de las reglas cristianas y una *imitatio* acertada; por ello se apremiaba a seguir el ejemplo de las pautas retóricas de los grandes predicadores<sup>235</sup>. Federico Borromeo, en esa polémica, aconseja una adecuada consonancia entre colores y palabras, esencial en la aprehensión del idioma pictórico, el libro abierto e historia muda de Carducho<sup>236</sup>. Según Pacheco: «Un predicador ingenioso puede hacer sentir el heroísmo y sufrimiento del mártir con imágenes de gran atractivo emocional». La apelación a los ojos y el oído, pues, jamás se ausenta de esta trama<sup>237</sup>. H. Belting encuentra en el binomio escritura/pintura los lenguajes de la imagen, subordinados a la mano del artífice a la hora de ser la imagen del lenguaje, un medio secundario y contrapuesto a la imagen mimética y su relato, aunque determinante de la fijación y transmisión de un código social específico<sup>238</sup>.

En las primeras sesiones del Concilio de Trento se discutieron una serie de medidas implicadas en la mejora de la formación del clero y, especialmente, sus dotes dialécticas, medidas en adelante irresolutivas a causa del progresivo deterioro de una oratoria cristiana, en general, mediocre y ruda, la diana de la incisiva crítica de los escritores en estudio. Fray Diego de Estella (1524-1578), quizás pensando en el modelo de la literatura espiritual, reclamaba a los predicadores dedicación y talento, «ciencia y virtud» suficiente para la edificante divulgación de la doctrina cristiana, mas deleitando y agitando los sentidos, estrategia aseguradora de la devota captación del público, el desalojo de la apatía y el aburrimiento<sup>239</sup>. De lo contrario, advierte, arreciarían lamentaciones del tenor de las de fray Luis de Granada; léase una: «muchos sermones ay que más son para exercitar la paciencia de los oyentes, que para edificarlos»<sup>240</sup>.

El método de los ascetas mencionados logró su máximo apogeo en el Barroco, cuando se impregna de los caracteres discursivos de la composición de lugar y el punto de vista de los jesuitas, o sea, barajando los elementos sensoriales, la plasticidad y el realismo de la literatura espiritual, a la caza de las respuestas emotivas e irracionales de las gentes. El ilustre dominico es el compositor del mejor tratado de elocuencia cristiana de la Contrarreforma, el

referente prioritario y epítome de sus coetáneos, de mayor aplauso que el de Estella, los dos, parecidos en sustancia, publicados en 1576<sup>241</sup>. Repasemos sus fundamentos triunfantes en la época.

En el de Granada el arte de predicar, o bien decir, es un ejercicio cuyo esmerado aprendizaje debería comenzar durante la juventud, un requisito inexcusable del clero para la eficiente transmisión e inculcación del mensaje divino en la comunidad cristiana. De entrada, tres son las propiedades básicas de su excelencia: la invención, la dicción y la pronunciación. La primera, la más importante, procura sentencias claras y subordinadas a los objetivos pretendidos, accesible en el estudio constante de los saberes antiguos, de manera que el predicador siempre pueda añadir algo nuevo a lo inventado. La elocución, a la par, facilita la explicación y declaración de los sentimientos, en tanto que la pronunciación adapta la voz y los gestos a los argumentos retóricos. Estella, siguiendo su huella, aconseja una dicción ajustada a la composición y el orden del discurso con el fin de mostrar a los oyentes la diferencia entre el relato de algún evento y la interpretación y enseñanza de temas variados<sup>242</sup>.

Las dos últimas nunca podrán obviar la condición intelectual de los oyentes, sobre todo la de los rudos e ignorantes incapaces de asimilar determinados relatos si no se enuncian y exponen a la altura de su lenguaje. La táctica afianzadora de los afectos perseguidos, que, a su vez, ha de impregnar el verbo, la voz y el semblante del dicente. En cualquier caso, los predicadores de espaldas a estas directrices o ásperos en la pronunciación, alerta Granada, incomodan, aburren y distraen, incluso los sobrados de erudición y maestría retórica<sup>243</sup>. Pero si no consiguen experimentar en sí mismos los sentimientos pretendidos en la audiencia, jamás podrán instruir, deleitar, impresionar y persuadir con suavidad. Su objetivo supremo, no en vano, consistía en la glorificación de Dios y la salvación de las almas. A estas, según fray Luis, el predicador, después de «haberlas sacado de la garganta del dragón infernal, va conduciendo a los pastos de la felicidad eterna, y se aplica a perfeccionar la obra de la muerte y sangre preciosa de nuestro señor Jesucristo»<sup>244</sup>.

Nada más diligente, pues, que apartar a los fieles del mal con la ejemplaridad de vidas cristianas virtuosas, en principio la de los

compositores del discurso oral, conforme a su vocación eclesiástica y su potencial contagioso. En definitiva, si el predicador no ejerce limpio de pecado, íntegro y devoto, le será imposible depurar a los fieles; de ahí que Granada le exija una frecuentísima práctica de la oración y la meditación, aliento de su piedad y, acto seguido, la de sus espectadores. Antes que la elegancia de la plática, por tanto, deberá exhibir la rectitud de su comportamiento, crucial en la convicción del público, junto con los paradigmas bíblicos en santidad, los de los Padres y cualquier autor cristiano sabio y honesto<sup>245</sup>. Más tarde el orador jesuita, mallorquín, Juan Bautista Escardó (1581-1652) volverá a ahondar en estos requisitos y en la eficacia de la vista:

Direisme, si assí es, que para mover a otros, el orador se ha de vestir de los mismos afectos, que dessea imprimir en los ánimos de los oyentes... para mover a sí y a otros, se han de ampliar las cosas, y hazer descripción de ellas tan al vivo, como si las viésemos, luego saldrán los afectos. Sea pues este segundo aviso, que piense el orador y passe por la fantasía las imágenes que representan la cosa que se ha de tratar; porque mucho más mueve lo que vemos con los ojos, que lo que oímos<sup>246</sup>.

La oración, sin duda, es otro de los preceptos intrínsecos de la *Retórica* del egregio dominico, el motor de las afecciones deseadas en los receptores: ira, compasión, tristeza, odio, amor, esperanza, miedo o admiración, avizoradas con obsecraciones, peticiones y acciones de gracias, fruto de la experiencia profesional y el certero conocimiento de los asuntos predicados. Granada pregunta: «¿Quién, pues, sufrirá que un médico, a quien se confía un enfermo, esté distraído y no se cuide de su obligación?»<sup>247</sup>. A partir de este cuestionamiento el auditorio se afronta como una muchedumbre de enfermos a la espera de cura urgente, propicia gracias a una especie de ángel —el dicente— enviado del cielo con las recetas oportunas en la conservación de su salud espiritual, entre ellas, la continuada confesión de los pecados y la meditación de la muerte, el Infierno y la pasión de Cristo; esta última, objeto de la elegancia y la exquisita maestría literaria de nuestro tratadista. En cambio el célebre jesuita Francisco de Borja (1510-1572), a la usanza de su orden, compara a los predicadores con cañones al asalto y el derribo de las defensas del enemigo, el pecado, solo abatible con el fuego del Espíritu Santo, «hoguera de los corazones»<sup>248</sup>.

Fray Luis, como Estella, ofrece una sentencia metódica para el oficio: «nada conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca que se dice cuanto que se hace y se pone delante de los ojos, poniendo la vista en la grandeza de la cosa»<sup>249</sup>. Écfrasis empeñada en sacar fuera de sí al auditorio e, inmediatamente, situarlo en el teatro del sermoneador, donde se enardece la imaginación colectiva de postrimerías, infiernos, cielos, guerras horribles y una diversidad de paisajes apocalípticos. La iconografía, o «símil», ilustraba estas plásticas descripciones, extremas y subyugantes cuando el concionante fingía conversar con una calavera sujeta en su mano<sup>250</sup>.

El blanco del sermón, más todavía en el Barroco, pues, reside en la exhortación de la devoción y la justicia celestial, mediante la exhibición del horror de pecados y vicios; eso sí, con la nitidez característica de un lenguaje y estilo elegantes, expresivos y pomposos, y las posibilidades retóricas de la suspensión, la metáfora, el tropo, la imagen y demás licencias discursivas y disuasorias, orientadas a la disciplina religiosa del fiel en medio de un espectáculo exuberante y didáctico. Ingredientes óptimos en la divulgación de las actitudes arquetípicas del verdadero cristiano: magnanimidad, liberalidad, magnificencia y fortaleza. Granada dirime que «como los hombres son ambiciosos en exceso de gloria y loa, con ellas el predicador los persuade»<sup>251</sup>. Un procedimiento igual de fructífero en la loa de los santos y personajes venerables o el vituperio de los despreciables.

Una gran utilidad exhalaba la licencia retórica del «símil», sobre todo tratándose de una imagen excitante delante de los ojos de la concurrencia, o cualquier cosa animada, muda, parlante, feroz, mansa, cotidiana y en desuso, acompañada de la adecuada gesticulación corporal del locutor, un atractivo escenográfico cardinal. Su éxito, no obstante, solo lo auguraba una inteligente selección de los argumentos iconográficos, al alcance del público y en función de las habilidades y conveniencias del orador. Este, comenta fray Luis, como los pintores, habría de concebir y delimitar con ingenio el objetivo fundamental: pintar, «con la pluma y la voz», en la imaginación del espectador la imagen de Cristo, aunque precavido ante una posible aparición del demonio<sup>252</sup>. En fin, nos hemos centrado en aquellas reglas discursivas coincidentes con las del arte, la forma de los manuales de predicación



venideros, especialmente los del obispo de Tuy, y predicador real, Francisco Terrones Aguilar del Caño (1551-1613) y el dominico Agustín Salucio (1523-1601), también al servicio de la corte de Felipe II y Felipe III, ambos agraciados con una afortunada acogida social<sup>253</sup>.

El misticismo del carmelita fray Juan de la Cruz (1542-1591) nos lleva por senderos diferentes, en donde explora algunos de los recursos, que él llama provocativos, a partir de los cuales vanamente se pueden orientar voluntades hacia la honra de Dios. El primero la predicación, un ejercicio, a su parecer, más espiritual que vocal, porque, a pesar de practicarse con palabras, su fuerza y validez radican en el espíritu interior, muy por encima de calidades y pericias retóricas; y continúa: «es verdad que la palabra de Dios de suyo es eficaz, pero también el fuego tiene virtud de quemar, y no quemará cuando en el sujeto no hay disposición»<sup>254</sup>.

La solidez prevista en este menester, como Granada, la condiciona a la sensatez de predicadores y oyentes, pues quien enseña a otros antes debería enseñarse a sí mismo. Las sanas y cristianas costumbres del orador, empero, son las mejores competencias oratorias y cualidades piadosas, por delante de sus habilidades retóricas; el místico advierte que «del espíritu vivo se pega el calor, pero sin él, aunque da sabor y gusto el sermón al sentido y al entendimiento, muy poco o nada de jugo pega a la voluntad»<sup>255</sup>.

La bondad del sermón, al estilo de la música bella y jovial, además de tender al olvido, no es suficiente en el encendido de aquiescencias. En la teología de fray Juan, indudablemente, el formulismo extrínseco y accidental no garantiza la perfección de los asuntos interiores y espirituales, si bien, y dada su característica cautela ante cuestiones delicadas, tampoco relega el encomio de las virtudes piadosas de oradores exquisitos, siempre edificantes y propensas al ascenso de las «cosas caídas y estragadas», mientras que el malo corrompe y pierde las buenas.

Gutiérrez de los Ríos también es un firme defensor del acomodo del arte a los juegos discursivos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, teniendo en cuenta que poetas y pintores primero conciben en la mente sus objetos y conceptos, con palabras e imágenes, para discurrirlos, disponerlos, esbozarlos y enramarlos. En estas directrices, la poesía y la pintura desembocan en la retórica, porque sus ejecutores aspiran a la perfección expresiva y, más, a la

inducción de las emociones humanas<sup>256</sup>.

Urdimbre, en el púlpito de José de Valdivielso (1565-1638), clérigo bajo la protección de Felipe III y el cardenal infante Fernando de Austria, en la cual la pintura «muestra más que la escritura» y doblega la vista —el más imperioso de los sentidos— con mejores resultados. Ahora, otra vez, un predicador mudo que despierta las almas, torcedor elocuente capaz de llegar a donde no pueden los libros, «solicitando afectos de temor, de amor, de lágrimas, de sufrimientos, de piedad, en un infierno, en un purgatorio, en un cadáver, en un martirio, en una efigie de Christo nuestro Señor Crucificado»<sup>257</sup>. He ahí imágenes concionantes y sermones pintados predicados a los ojos. El maestro agustino Pedro de Valderrama (1550-1611) toma «el pincel en la mano para comenzar a pintar con vivos matices vuestra vida prodigiosa... estoy seguro que con mucha reverencia y respeto tomaré el pincel en la mano»<sup>258</sup>.

#### 4. ÉCFRASIS Y TEATRALIDAD

Vayamos a un caso concreto, y probable, de la colaboración mutua entre pintura, texto ascético y oratoria. Una de las obras más afamadas de Martín de Roa, predicador jesuita, fue su *Estado de los Bienaventurados en el Cielo, de los Niños en el Limbo, de las Almas en el Purgatorio, de los condenados en el Infierno, y de todo este universo después de la resurrección, y juicio universal, con diversos exemplos, e historias* (Sevilla, 1629). Écfrasis, como muchas otras, quizás inspiradora de cuadros, frescos y dibujos de aquel tiempo, o al revés; el *Juicio Final* de Pacheco, uno de ellos, aunque es anterior, de 1614. Roa vivió de 1619 a 1623 en Sevilla, donde fraguó amistad con el pintor sevillano, a quien asesoró sobre la, ya aludida, idoneidad iconográfica de su arte. Por ende no sería descabellado pensar que Roa tomara como modelo de su libro la pintura de Pacheco u otros artistas coetáneos, y viceversa. La parusía, no obstante, era un argumento asiduo de la predicación.

Las imprentas hispalenses del primer tercio del Seiscientos tiraban cientos de ejemplares de sermones y de los tratados ascético-espirituales en estudio,

éxito editorial apreciable en la alta popularidad de nuestros escritores religiosos, entre ellos jesuitas de la talla de Alonso Rodríguez, Luis de la Puente, Nicolás de Arnaya, Martín de Roa, Juan Eusebio Nieremberg, Francisco Arias, Pablo José de Arriaga, Alonso de Andrade, Roberto Bellarmino y el mismísimo san Ignacio, sin menospreciar el liderazgo tipográfico de los impertérritos Luis de Granada, en primera posición, Juan de Ávila, Diego de Estella o Esteban de Salazar, todos influyentes en las artes y la conción de la Contrarreforma<sup>259</sup>. Vamos a parafrasear la profusa descripción plástica, pintada con palabras, vertida en el discurso manierista de Roa, quien, en su prólogo, admite los sentidos como el más eficiente cauce del entendimiento y la devoción, encargados de captar las cosas del exterior.

El ignaciano aprovecha la ocasión para recriminar la lisonja y los caprichos mundanos de los pecadores, causa de su desengaño ante la verdad de la fe, pues, una vez muertos, jamás darán crédito a los quebrantos que padecerán en el Infierno, martirio subsanable con una existencia acorde con los dictados de Dios, el mayor incentivo del amor cristiano y de una placentera eternidad en el más allá. El tesón de su relato, «como pintado», emblema de lo peor de la otra vida<sup>260</sup>. Semejante escenografía comienza con la resurrección de los muertos, cuyos cuerpos regresan a la realidad enteros y tal como eran, sin alteración de sus rasgos naturales: ni fealdad, ni destemplanza, ni carencia de fuerzas ni enfermedades, sino plenos de sangre, cólera, flema y humores, sustancias que, del mismo modo, atormentarán a los condenados envueltos en fuego, las víctimas de un suplicio más incisivo en la aspereza de sus dolores e impetuosas aflicciones.

Cualquiera resucitará glorioso, como santos y vírgenes, para recibir a Cristo crucificado, revestido de clarísima luz al lado de un ángel, con sus heridas de pies, manos y costado intactas y misericordiosas, tan frescas y resplandecientes que estorbarán la vista de los presentes, aterrorizados de corazón. Acto seguido comenzará el juicio definitivo, donde se abrirán los libros de las conciencias, diarios o memorias vitales de cada uno. Ese día los congregados exhalarán hermosura angelical, embelesados ante la llegada del Señor en forma visible y sensible, santificado y rodeado de un cortejo de idéntica esencia celestial; también de los demonios, aunque exhibiendo en sus caras la fealdad de sus hechos, a la espera de ser cuerpos ígneos<sup>261</sup>.

Cielos y tierras aparecerán como en el Apocalipsis de san Juan, es decir, azotados por vientos furiosos y fuego sin tregua, meteoros arrasadores de plantas, animales, peces, aves y el resto de los elementos naturales. No menor será la saña de la demasiada frialdad del aire y el insoportable y vicioso calor de los mares, hasta dejar la naturaleza en su pureza primigenia, brillo y luminosidad, transparente como el vidrio para regocijo de los bienaventurados. Tal luminiscencia alcanzará el Limbo de los niños sin afectar a las tinieblas de los desdichados.

Los condenados subirán al Cielo, a la zaga de Cristo, virtuosos y lentamente, los rostros alegres y serenos, rectos sus cuerpos, los pies parejos en reposo, ni juntos ni separados, posados sobre el aire, como Jesús se dejó ver a sus discípulos hasta alcanzar la nube que lo ocultó de la mirada de los circunstantes. Desde allí prosiguió al mismo compás y majestuosidad triunfantes, rodeado del solemne y real cortejo de los bienaventurados, y en presencia de los desdichados del Infierno y los niños desterrados al Limbo; todos, testigos de su ascenso al último de los cielos, el Empíreo, lugar ajeno a cualquier cambio y corrupción, libre de mácula alguna, purísimo y sutilísimo, plétora de perfección. Las luces más puras sucumbirán a su paso, eclipsando así a la mayor de las hermosuras, al resplandor más enérgico. Los cuerpos celestes y terrenales serán las miserias de su reino, y sus lindezas tantas, tan grandes y diversas como cuando las vio san Pablo, que no supo ni pudo narrarlas.

Del Empíreo, continúa Roa, santo Tomás celebra sus puertas de zafiro y esmaltadas, sus muros circundantes repletos de piedras preciosas, sus calles, plazas y casas embaldosadas de mármol blanco bruñido y esplendente. Trazado inmerso en una atmósfera brisada de alegres cantares y marea suavísima, ligada a los sentidos y demás obras humanas dignas de ese reino sin necesidad de milagros. Adornos de tamaña magnificencia porque manifiestan la sublimidad de la ciudad celestial, soberana morada. Los justos allí gozarán de sus maravillas divinas, los bienaventurados, pese a permanecer de pie eternamente, no sentirán pesadumbre, habida cuenta de la celeste quietud y perpetua fruición del medio ambiente, mejor que la blandura de cualquier lecho imaginado en el mundo; incluso podrán sentarse teniendo ganas de andar.

A la Virgen la verán erguida sobre la luna y con el sol como atuendo, expresando las bondades que la belleza de la una y el otro hacen en el mundo inferior de las criaturas y en el superior de los cielos y estrellas. Los bienaventurados reflejarán en sus facies deleite imperecedero, el gracejo y donaire de sus ojos, el lustre y la claridad paradisiaca de sus rostros, o la maravillosa fábrica de sus cuerpos, ordenada conforme al equilibrio de sus miembros. En el Cielo, sin embargo, no hay casas, jardines ni palacios, por no tener utilidad. Tampoco vestimenta, dada la ausencia de estaciones rigurosas, que todo es olor gratificante y fragancia delicada y balsámica.

Los niños del Limbo, no bautizados, también resucitan en esas entrañas de la Tierra. Las ánimas del Purgatorio dejarán de sufrir al dar comienzo la resurrección general, pero sus trabajos, aprietos, sobresaltos, dolores, congojas y agonías cesarán cuando mueran en amistad de Dios y satisfechas sus culpas<sup>262</sup>. En aquel extremo del mundo, las almas de los difuntos en paz con el Altísimo pasarán a mejor vida sin haber resuelto del todo sus faltas, pues padecerán el descuento de las penas con indulgencias, sacrificios, oraciones y buenas obras de los vivos. El fuego del entorno las purificará y afinará, consumiendo la escoria de sus pecados hasta lograr apariencia divina, lustrosa y gozosa; a diferencia del Infierno, en donde el fuego no consigue alivio ni esperanza de remisión, el tormento de unas gentes rabiosas y desesperadas.

Las infernales prisiones de fuego yacen en una cueva o sima terrenal, en la que lo cotidiano muda en la tristeza, lloros, gestos desesperados de boca y ojos, arrugas en la frente y caras desfiguradas por la crudeza del dolor. A su medida, la fealdad de los irredentos, debido a la crueldad de sus sufrimientos, acopio de llanto sin lágrimas, crujir de dientes, retorcimiento de manos y cuerpos de tortura en un potro. Sus habitantes, espantosos y abominables, solo con la vista se escarmentarán unos a otros en medio de tan espantosa crisálida ígnea entreverada de consternación, frío, gusanos y serpientes carniceras. En fin, un cuadro pleno de plasticidad y realismo, listo para su trasvase a lienzos, paredes y papeles.

El *Juicio Final* de Pacheco fue un encargo del convento de Santa Isabel de Sevilla, un lienzo grande por el que se pagaron 700 reales. En el contrato firmado entre las partes implicadas, el 28 de julio de 1610, el pintor adquiere

la obligación de representarlo con magnificencia, pompa y tantos personajes como fuera posible, sin omitir cualquiera de sus rasgos básicos y acabado con rigurosa perfección<sup>263</sup>. Pacheco, al principio, quiso seguir el modelo de Miguel Ángel, para él el más excelso de los pintados, si bien terminaría plasmando una pintura barroca típica de su contexto iconográfico y postridentino, o sea, ceñida a la ortodoxia católica que obsesionaba al artista; no en vano, y a la sombra de Molano y Paleotti, prefería pintar vivos a los santos. En la fase previa a la ejecución de la obra, estudió un nutrido elenco de estampas sobre la temática, repertorio en el que, a juicio del sevillano, encontró un cúmulo de invenciones plagadas de desaciertos reiterativos en las fechas, a causa, dice, de la arbitraria imaginación de pintores mal documentados y sordos al consejo y la experiencia doctrinal de doctos en la materia<sup>264</sup>.

En su tratado aclara por qué pintó a Cristo con semblante apacible y mirando a los bienaventurados, hermosísimo, pese a sus llagas, y cubierto con un manto rojo, escena cuya suavidad y ternura se traducirían en diligentes dotes persuasivas. La Virgen, sentada en posición agradable y elegante; su gesto facial, agradecido y alegre; los brazos, cruzados sobre el pecho, y no de rodillas ni rogando. Esta compostura, común entonces, la justifica citando a san Buenaventura, quien aduce que el día del Juicio no será de imprecación sino de deferencia y silencio. Frente a ella, un ángel misericordioso ataviado con vestido verde claro y coronado con una guirnalda de hojas de olivo. A su lado otro, símbolo de la Justicia, vuelto hacia el Juez Supremo, sus ropas anaranjadas simulando llamas, y armado, a lo romano, con morrión de plumas, coraza encarnada y espada de fuego en la mano derecha. Un plano en su conjunto adornado con una variopinta gama de serafines, niños, nubes y luces.

Debajo, y en medio, san Gabriel de pie con la cruz del Señor alzada, en compañía de dos ángeles arrodillados, uno a cada lado, y, detrás de ellos, otros muchos sentados y de rodillas colocados de manera cruciforme; sobre estos, dos coros de apóstoles. A la derecha de la cruz angelical, san Pedro, y a la izquierda, san Pablo. A sus espaldas dos apóstoles, varios fundadores de órdenes religiosas, los varones apostólicos más conocidos y honrados y los profetas principales intercalados en la cruz. Esta última, a tenor de justas causas y de las opiniones más pías, una reproducción de la que padeció

Cristo, con sus clavos, a la vera del ya mencionado arcángel Gabriel, portando el estandarte propagador del misterio de la sacratísima humanidad de Jesús, y su regreso al mundo para juzgar a la humanidad, coronado de rosas y azucenas, y con tres serafines por peana.

En el centro de esa secuencia el patriarca san José, seguido de los apóstoles restantes, san Francisco, santo Domingo, san Bruno y otros inceptores de religiones, mártires, confesores y vírgenes. A la derecha, san Juan evangelista, san Agustín, san Jerónimo, san Benito, san Bernardo, san Basilio, san Ignacio, David, Moisés y Elías. Finalmente, rodeando la cruz, una selecta legión de serafines entre resplandores y hermosas nubes. En cuanto a las figuras mayores, dos ejércitos desnudos a la diestra de los justos, y, a la siniestra, los pecadores llevados por ángeles; entre ambas escenas, un monumental san Miguel arcángel. Dicha escolta angelical aparta a los condenados, desnudos, afligidos, medrosos e impacientes, y los conduce, mezclados con demonios, bajo la amenaza de espadas de fuego. Pintados, escribe Pacheco, «con arte y gracia de honestidad», para así evitar que «los ojos castos y píos no se ofendiesen: y más en convento de monjas y en altar donde se ha de celebrar misa»<sup>265</sup>.

El resto de la composición se resuelve con un paisaje yermo, aunque matizada de verde la sección de los bienaventurados; seca y estéril la de los condenados. Mas en el cuadro no se representan el Infierno ni cuerpos resucitados, como avisa el pintor, y al contrario que nuestros autores, porque al primero no convenía verlo, y los segundos constituyen un motivo artístico demasiado recurrente. Su objetivo, en suma, pretendía un Juicio Final adaptado al dictamen de las autoridades eclesiásticas concededoras de la cuestión, es decir, la exhibición del camino de los fieles hasta recibir la retribución de su devenir terrenal. En una piedra fingida del lienzo yace la siguiente inscripción del poeta y humanista Francisco de Medina (1516-1577): *Futurum ad finem saeculorum Iudicium / Franciscus Paciecus Romanenses depigebat / Saeculi a Iudicis, natali XVII / Anno XI*<sup>266</sup> [16].

En este tramo de su *Arte de la pintura* Pacheco recuerda a un amigo y obispo agustino que un día, mientras celebraba la misa en su convento, delante de una famosa pintura de la misma temática —obra del flamenco Martín de Vos (1532-1603)—, al levantar los ojos vio la imagen de una mujer bellísima.

Tan poderosa e imaginativa figuración consiguió mantener afligido y atemorizado, durante años, a aquel fraile superviviente en la navegación hacia las Indias. La narración del prodigio concluye amonestando a quienes «reírse han muy de espacio desto los pintores valientes o licenciosos; pero no valga para ellos esta advertencia»<sup>267</sup>. No cabe vacilación alguna acerca de la afición del suegro de Velázquez al género literario que nos viene ocupando. La écfrasis de su creación en ciernes encaja milimétricamente con las descripciones plásticas de los libros devocionales y los sermones de la época; más todavía si resaltamos la inclusión de maravillas, trampas imaginarias, miedos y reconciliación.





16. Francisco Pacheco, *Juicio Final*, 1611, Museo Goya de Castres.

Tal estrategia cundió en el saber religioso y la ortodoxia de las personas doctas y piadosas del entorno inmediato de Pacheco; aparte de los ya nombrados, el franciscano Bernardino de los Ángeles, el licenciado Antonio de Santiago, Alonso Gómez de Rojas y el jesuita Gaspar de Zamora. Unos y otros, como fuere, vinculan la nobleza del arte con la práctica de las reglas cristianas, garantes de la presencia de Dios en el mundo y, en cualquier momento, de la caridad y el resto de las virtudes religiosas esenciales. La razón, zanja el sevillano, del sorprendente número de pueblos analfabetos que, gracias a la imagen sagrada, lograron el aprendizaje de la escritura y su evangelización. Los hebreos, letrados desde tiempo inmemorial, en cambio, no tuvieron esa urgencia iconográfica. La naturaleza humana, apostilla, ancestralmente está predispuesta a la imitación de la realidad, la función primordial de las artes<sup>268</sup>.

Al fin y al cabo, lo que las gentes veían en retablos, esculturas, lienzos y estampas, o leían en manuales de meditación, lo reforzaban e interiorizaban cuando escuchaban buenos sermones, en mayor medida si el concionante sabía estimular con la palabra, la vista y la imaginación. Parafernalias desbordantes en su sentido escatológico, visual y conceptual, que permitían relocalizar los objetos icónicos en el espacio espiritual del discurso oral a partir de sus ilustrativas definiciones lingüísticas y oculares. Estas soflamas, mixturas de textos e imágenes, «iconotextos», solo adquirirían entidad en la relación recíproca de sus dos componentes mencionados, operación que, simultáneamente, despeja su significado y afianza nociones concretas. La imagen, de este modo, facilita la comprensión del texto mediante una exegética óptica, en la cual se ofrecen a sus destinatarios figuras parlantes y los discursos escritos que las pintan<sup>269</sup>.

Semejante artillería verbal e icónica ansiaba la cimentación de las actitudes, comportamientos, normas y ritos arquetípicos de la perfección cristiana, prerrogativas *sine qua non* de su victoria final, vigentes en los moldes iconográficos delimitados por la jerarquía eclesiástica, con supremacía los de Cristo y los santos, «letras elementales» de «simples» y letrados, reveladoras de profundos misterios; pero sin la compostura característica de la oratoria sagrada, a la que aventajan en soltura, ilación, proposiciones y secuelas. Ardides de la estratégica dirección

sociopsicológica, mentalización y sensibilización, del individuo, activada en los púlpitos y en el ceremonial religioso, escenarios cotidianos de altísima popularidad donde se ponían en funcionamiento tramoyas didácticas, plásticas y espectaculares, en aras del adoctrinamiento de las masas<sup>270</sup>.

La teatralidad manierista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesús, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial<sup>271</sup>. En ella la predicación cumplía una función social casi idéntica a la del teatro; no en vano presbiterios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en prosenios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artificios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertía en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exhalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción. La captación de su atención, de igual modo, la conseguía manipulando dispositivos intensos: luces, sombras, cruces, calaveras o la aparición repentina de una imagen dolorosa, aderezados de música y otros efectos sonoros, olores a incienso, cera y fragancias delicadas. Todo ello motivo de llantos, gritos, alaridos o bofetadas. El dramaturgo Juan de Zabaleta escribía:

Si se alza los ojos a los altares, ve las imágenes de muchos santos: quédase mirándolos a ellos en ellas, y ellos, con la acción en que están figurados, representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se le vuelve teatro, y teatro del cielo. No entiende bien de teatros quien no deja por el templo el de las comedias<sup>272</sup>.

Y convoca a un cortesano desilusionado tras asistir a una comedia mediocre, porque era «comedia sermón y no se va a sermón al teatro de las comedias»<sup>273</sup>.

El famosísimo y brillante predicador Antonio Vieira (1608-1697), misionero jesuita portugués, criticaba al franciscano fray Antonio das Chagas sus ademanes oratorios, «no usado de los Apóstoles», aderezados con toques de campana y la exhibición desde el púlpito de una calavera o un Cristo que arrojaba varias veces a los presentes, quienes terminaban dándose «bofetadas y haciendo otras demostraciones semejantes, con las cuales, y con opinión de

santo, se lleva tras de sí a toda Lisboa»<sup>274</sup>. Al agustino Pedro de Valderrama (1550-1611) también le gustaba mostrar de improviso un crucificado, requisito de admiración y espanto<sup>275</sup>. Martín de la Naja, otro jesuita, destaca de su correligionario Gerónimo López la pericia en la sacudida de la contrición enseñando al pueblo una calavera —con la que dialogaba—, un crucifijo o un *ecce homo*, tretas saldadas con las lágrimas, el fervor y los alaridos de sus oyentes<sup>276</sup>.

Este utillaje piadoso tuvo un evidente protagonismo en las misiones de interior, es decir, en el Viejo Mundo, con los jesuitas como sus mejores practicantes, aunque no los únicos. Ese fue el compromiso disciplinante de la mayoría de los predicadores mencionados en este capítulo. El concepto de misión contrarreformista difundido por la Compañía de Jesús refiere una dimensión universal, para la toda la Cristiandad e incluso los estados segregados de la autoridad papal. No solo los indios colmaban sus miras, sino también una ignorante y pervertida Europa católica, las «otras Indias» en donde, ante todo en las áreas rurales, el desconocimiento de la doctrina, la escasa asistencia espiritual y el predominio de una religiosidad casi mágica plagada de supersticiones ponían en riesgo la ortodoxia reivindicada<sup>277</sup>. En 1582 el jesuita Pedro de León, acerca de los habitantes de ciertas comarcas de la costa de la baja Andalucía, decía: «es una gente que no parece sino caribes, no conocen domicilio, ni parroquia, nadie les pide cuenta y muchos dellos dicen a voces que ha tantos años que no se confiesan»<sup>278</sup>. Estamos, pues, frente a la alternativa europea de la evangelización del Nuevo Continente.

El método jesuítico supeditó la instrucción religiosa a los curas de las parroquias, pastores de almas, en teoría, con el celo vocacional y la formación religiosa acorde con las circunstancias de cada contexto, imitando el quehacer de los órdenes mendicantes. El eje de un programa itinerante en el que los misioneros de la Compañía actuaban como coadjutores de los párrocos, en una serie de visitas ocasionales cuya obligación fiscalizadora perseguía el control de la evangelización y la honestidad de la profesión clerical prevista en Trento. Un primer paso consistía en ganar la confianza de unos sacerdotes siempre recelosos de posibles y espurias intromisiones en sus competencias doctrinales, que podrían ponerlas en duda o airear manejos y excesos poco edificantes. El padre Gregorio de Cisneros, consciente de estas

peculiaridades, en 1593 aconseja a sus correligionarios trabajar con ingenio y sutileza, de la manera siguiente:

En llegando al primer pueblo, si está en él el sacerdote, se procura lo primero ganarle la voluntad, aficionándole y atrayéndole con palabras de amor, dándole a entender no venimos por falta que aya en su pueblo de enseñanza, sino porque nuestro Instituto es acudir a ser coadjutores de los curas en el provecho de sus ovejas<sup>279</sup>.

En los lugares en cuestión los padres permanecían los días necesarios hasta la conclusión de una labor basada en la predicación, la asistencia espiritual y la resolución de conflictos entre personas (afrentas, ajustes de cuentas, rivalidades, adulterios o conductas inmorales), tres fases que, si todo iba bien, debían desembocar en la confesión voluntaria de los feligreses y, acto seguido, y tras la penitencia correspondiente, en la comunión, alicientes de la frecuentación de los sacramentos en lo sucesivo. A los curas, con delicadeza, se les rogaba ser benevolentes, comprensivos, cariñosos y caritativos a la hora de convertir almas. La confesión de los pecados siempre fue el objetivo por excelencia, porque, además de ser un claro indicio del éxito del trabajo desarrollado, ofrecía a los ignacianos, con el contrincante de frente, desarmado, arrepentido y humilde, la más favorable de las coyunturas en la canalización y reforma de su conciencia. Entiéndase por qué Trento decretó la confesión oral e individual.

La desasistencia espiritual del mundo rural fue uno de los grandes obstáculos del cambio cultural al que aspiraba la Contrarreforma. Un factor clave residía en la carencia de los medios y las infraestructuras pertinentes: buenas comunicaciones, unos presurosos circuitos de información, transportes rápidos y un clero bien preparado y operativo. Entonces no era raro encontrar, a ambos lados del Atlántico, personas, muchas, que nunca habían confesado o no sabían nada de religión salvo algunos ritos rudimentarios y unas cuantas prácticas muy próximas a la magia. En cualquier caso, las misiones se desarrollaban conforme a técnicas de captación teatrales: imágenes elocuentes, discursos emotivos, procesiones, penitencias públicas y un ritual efectista variopinto, lleno de colorido y apuntando a los sentidos de los implicados, a la vez mediante el reparto de estampas, crucecitas de madera y metal, agnusedéis, rosarios y cuentas benditas<sup>280</sup>.

En la época los tres acontecimientos y espacios de sociabilidad, sin duda,

fueron el teatro, la predicación y las fiestas. El sermón, indefectiblemente, se transformó en un espectáculo atrayente al estilo de las representaciones teatrales. Según E. Orozco, arrebatada a la muchedumbre no solo por razones religiosas sino también como divertimento proclive al escape de una compleja rutina diaria. Sus mecanismos sorprendidos y asombrosos golpeaban los sentidos de un público ávido de esperanzas, al que se atraía con unas puestas en escena grandilocuentes y una retórica ocular excitante, móviles de su asombro, suspense, espanto y, de inmediato, su arrepentimiento y devoción, igualmente accesibles en el arte religioso y dramático del Barroco.

Un diestro orador, por tanto, recurriendo al pecado y el miedo a la condenación, podía provocar en su audiencia sentimientos de culpa e incluso el autocastigo público de sus faltas. Pero si la prédica daba lugar a un acto de contrición colectivo, su éxito quedaba refrendado. Este fasto podemos asimilarlo a una suerte de meditación colectiva en la que el predicador promovía la necesidad de un sincero y compungido examen de conciencia, incitado mediante estrategias de impacto visual e imaginativas, o sea, la recreación de *imagines mentis* comprometidas con los ojos del alma de los oyentes<sup>281</sup>. Al respecto, el jesuita Juan Bautista Escardó enuncia:

No hay quien no se turbe, si viere a uno mudado el gesto, la espada en la mano, dando voces y bramando contra otro que está temblando, y sin ayuda, y le da cuchilladas saltando la sangre de las heridas, hasta que le derriba, y con muchos gemidos se muere: más mueve esto, que si oímos averle muerto cruelmente. Y por esto es muy gran ventaja, cuando los que escriben ponen la cosa con tanta evidencia, que realmente parezca a los oidores que la ven<sup>282</sup>.



17. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1671, iglesia de la Caridad de Sevilla.

Sin embargo, durante el siglo XVII en la oratoria sagrada de la Compañía prevalecieron dos corrientes de opinión, una de ellas liderada por el joven José de Ormaza, defensor de una *concionatoria* conceptual y visual capaz de insuflar savia nueva a la *compositio loci*, en el Barroco excesiva en patetismo. Ormaza le opone una especie de pintura imaginaria, o la evocación discursiva de una variopinta gama de imágenes, combinadas ingeniosamente y expresadas en el sermón con *amplificatio* y símiles. Su antagonista Valentín de Céspedes,

nieto del Brocense entrado en años, no obstante, respalda un arte retórico fundamentado en la evidencia oral y la acción teatralizada, acorde con la directriz escenográfica de fray Luis de Granada y sus deseos de pintar con palabra. Ambos siquiera aportaron un eficiente instrumental a la retórica religiosa, destinado a la formación de imágenes interiores y persuasivas<sup>283</sup>. Miguel Mañara tomó conciencia de estas parafernalias; léase:

Este mundo es una Comedia, que en él todos somos Farsantes (de reyes, pobres, tullidos, ricos, sabios, ignorantes)... según el autor de esta Comedia les dio: y cada uno lo que debe hacer, es el papel, que le cupiere con perfección, el tiempo que le durare... que por postre estas figuras que representamos, se han de acabar, y en quitándonos de el retablo de este mundo, todos quedamos iguales, y en polvo, y tierra resueltos: representamos lo que no fuimos, y no somos lo que representamos<sup>284</sup>.





18. Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriarum Mundi*, 1671, iglesia de la Caridad de Sevilla.

Vislumbramos así unos esquemas irracionales, empleados con envidia y fruición durante el siglo XVII, mas recreados en la atrición del castigo eterno que transmiten las artes y la meditación, o visión imaginativa, repulsiva, espeluznante y macabra —la putrefacción de los cuerpos y el acopio de vanidades— de las postrimerías, la muerte, lo transitorio de la existencia humana y sus placeres terrenales. Atisbos capaces de movilizar los valores

apostólicos de una Iglesia militante y de la teatralización de la la piedad, la liturgia, el rito, el ceremonial, la doctrina y la vida al completo. También ejes de una política iconográfica combativa y propagandística en la Reforma católica. El arte le proporcionó una atrayente escenografía, digna y suntuosa [17] [18].

---

[177](#) Fundamental William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953. También Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro Libros, 2010.

[178](#) De Marie-J. Mondzaib, *Le commerce des regards*, París, Seuil, 2003, y Fernando R. de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, op. cit.

[179](#) Más en Hans Belting, *Imagen y culto*, op. cit., pág. 641.

[180](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, op. cit., pág. 662. Sobre el tema de la copia es esencial Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

[181](#) *Tesoro de la lengua castellana*, op. cit., pág. 663. Para estos derroteros resulta imprescindible el libro, nuestra guía, de Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, op. cit. También Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

[182](#) En un volumen facticio, un cuadernillo de indulgencias y gracias publicado en Madrid, por Juan Sánchez, en 1620. Se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A110/143.

[183](#) Remito de nuevo a Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, op. cit.

[184](#) Utilizo una versión en español, *Retórica eclesiástica*, ed. de A. Huerga, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, 2 vols.; se trata de una edición en castellano. De fray Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus concionandi*, ed. de P. Sagües Azcona, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951. Muy útiles son los trabajos reunidos por Eliseo Serrano, Antonio L. Cortés y José L. Betrán (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

[185](#) Pedro Maldonado, *Traça y exerçicios de un oratorio*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1609, pág. 28.

[186](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, op. cit., pág. 98.

[187](#) *Ibidem*, pág. 53.

[188](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, op. cit., pág. 17.

[189](#) Véase Lucy Gent, *Picture and Poetry, 1560-1620: Relations between Literature and Visual Art in the English Renaissance*, Leamington, Hall, 1981.

[190](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales, útiles, y provechosas para todo género y estado de personas...*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1617, pág. 157.

[191](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes*, *op. cit.*, pág. 128.

[192](#) *Ibidem*, pág. 90.

[193](#) Útil Virgilio Pinto Crespo, «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa», *art. cit.*, pág. 300.

[194](#) Véase Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «Velázquez en la encrucijada: entre la ortodoxia icónica de Pacheco o la libertad del arte», en B. Navarrete (ed.), *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, págs. 410-425. En este volumen también Vicente Lleó Cañal, «Velázquez y los círculos intelectuales de Sevilla», páginas 228-241. De Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación FOCUS-Abengoa, 2005, y de Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Marcial Pons, 2011.

[195](#) Fundamental Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, Edizioni ETS, 2003. Para otro contexto, Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, Machado Libros, 1996.

[196](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto*, *op. cit.*, pág. 70. También el estudio introductorio de Bonaventura Bassegoda a la edición del tratado de Pacheco que estamos manejando. No de menor interés son los trabajos recopilados en el libro de José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, 2011.

[197](#) No cabe duda de que se refiere a su *Libro de la oración y meditación*.

[198](#) Muy útil Ellen Spolsky, *Words vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.

[199](#) Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, págs. 158-168.

[200](#) Martín de la Naja, *El misionero perfecto*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1678, pág. 564.

[201](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pág. 85.

[202](#) Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 670.

[203](#) Una buen síntesis en Adriano Prosperi, *El Concilio de Trento: una introducción histórica*, *op. cit.* También en Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, *op. cit.*, y su «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica», *art. cit.*, pág. 143.

[204](#) Remito a Genoveffa Palumbo, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Nápoles, Liguori Editore, 1997, pág. 76.

[205](#) Por ejemplo Jerónimo Nadal, *Meditationi sopra li Evangelii che tutto l'Anno si leggono nella Messa, & principali misterii della vita, & passione de Nostro Signore. Composte dal R P Agostino Vivaldi della Compagnia de Giesu. Respondenti Alle Imagini del Padre Girolamo Natalle della medesima Compagnia*, Roma, Luigi Zannetti, 1599. Sobre la cuestión, *Biblia Natalis: la Biblia de Jerónimo Nadal SI*, Bilbao, Universidad de Deusto-Ediciones Mensajero, 2008; Juan Nadal Cañellas, *Jerónimo Nadal, vida e influjo*, Bilbao, Ediciones Mensajero-Sal Terrae, 2007, y Antonio Rodríguez G. de Ceballos, «Las imágenes de la historia evangélica de Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, págs. 77-95. También Walter S. Melion, «The Art of Vision in Jerome Nadal's Adnotationes et Meditationes in Evangelia», en Jerome Nadal, *Annotations and Meditations on the Gospels: The Infancy Narratives*, ed. de F. A. Homann, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2003, págs. 1-96.

[206](#) Más en Bart A. Rosier, *The Bible in Print: Netherlandish Bible Illustration in the Sixteenth Century*, 2 vols., Leiden, Folio, 1997, y James Strachan, *Early Bible Illustrations: A Short Study Based on Some Fifteenth and Early Sixteenth Century Printed Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

[207](#) Al respecto, Walter J. Ong, *Escritura y oralidad. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. En especial, Walter S. Melion, «Scripture for the Eyes: Bible Illustration in the Sixteenth-Century Low Countries», en J. Clifton y W. S. Melion (eds.), *Scripture for the Eyes: Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, Londres y Nueva York, Museum of Biblical Art / Emory University, 2009, págs. 14-106.

[208](#) De Walter S. Melion, «Visual Exegesis and Pieter Bruegel's *Christ and the Woman Taken in Adultery*», en W. S. Melion, J. Clifton y M. Weemans (eds.), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leiden y Boston, Brill, 2014, págs. 1-71. En este volumen, en general excelente, son de interés los trabajos recogidos en el bloque titulado «Visual Analogy as an Exegetical Instrument», págs. 189-360.

[209](#) Siguen siendo muy aconsejables Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, y Michel Baxandall, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, op. cit.

[210](#) Además de la obra de Pozzo, los trabajos reunidos en Magno Mello (org.), *A arquitetura do engano. Perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre Europa e o Brasil*, Belo Horizonte, Fino Traço Editora, 2013.

[211](#) Véanse Joseph A. Galdon, *Typology and Seventeenth-Century Literature*, La Haya y París, Mouton, 1975, pág. 33, y G. W. H. Lampe y K. J. Woolcombe (eds.), *Essays on Typology. Studies in Biblical Theology*, Londres, SCM Press, 1990 (primera edición de 1957). También Jesús Criado Mainar, «Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la arquitectura y de las artes plásticas», en José L. Betrán (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el Mundo Hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 2010, págs. 251-296.

[212](#) Marc Fumaroli, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Barcelona, Acantilado, 2010, págs. 751 y ss., y «Un pictura rhetorica divina», en *Peinture et rhétorique*,

París, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

[213](#) Véase Jean-François Gilmont, «Reformas protestantes y lectura, en G. Cavallo y R. Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, op. cit., págs. 329-366. En el mismo volumen, Dominique Julia, «Lecturas y Contrarreforma», págs. 367-412.

[214](#) Juan de Ávila, *Audi, filia*, op. cit., pág. 56, y *Primera parte del epistolario espiritual*, Alcalá, Juan de Lequerica, 1579, pág. 169. Remito también al emblemático título de Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, op. cit.

[215](#) Pedro de León, *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*, ed. de Pedro Herrera Purga, Granada, Universidad de Granada, 1981, pág. 116.

[216](#) Al respecto es muy esclarecedor Emilio Orozco, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», en su *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. 1, págs. 269-294.

[217](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, op. cit., pág. 54.

[218](#) *Ibidem*, pág. 98. Magnífico es el trabajo de Benito Navarrete Prieto, «Santas de Zurbarán: devoción y persuasión», en el catálogo de la exposición *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, Benito Navarrete (dir.), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2013, págs. 17-36; y de Marc Fumaroli, «Ut pictura rhetorica divina», art. cit., y *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Flammarion, 1998.

[219](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, op. cit., pág. 99.

[220](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes*, op. cit., pág. 59.

[221](#) *Ibidem*, pág. 59.

[222](#) Pedro Maldonado, *Traça y exercicios de un oratorio*, op. cit., pág. 28.

[223](#) *Ibidem*, pág. 29.

[224](#) Alonso de Andrade, *Veneración de las santas imágenes, origen y milagros de la de San Ignacio de Munebrega, fundador de la Compañía de Jesús*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1669, pág. 89.

[225](#) Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, op. cit., 1609, pág. 479.

[226](#) Juan de Butrón, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, op. cit., pág. 9.

[227](#) *Aciertos de la providencia de Dios en el Santísimo Sacramento del Altar y antidotos contra el veneno de la melancolia y tristeza, en el caliz de su preciosa sangre...*, Sevilla, Simón Fajardo, 1643, pág. 15.

[228](#) Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 453.

[229](#) *Ibidem*, pág. 442.

[230](#) *Ibidem*, pág. 490.

[231](#) Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, Pedro Ossete y Antonio Cuello, 1602, pág. 18.

[232](#) *Ibidem*, pág. 21.

[233](#) Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1986, pág. 49.

[234](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 74.

[235](#) *Ibidem*, pág. 205.

[236](#) Federico Borromeo, *Sacred Painting*, *op. cit.*, pág. 15. De Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, *op. cit.*, pág. 63.

[237](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 255.

[238](#) Hans Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, pág. 46.

[239](#) En el prólogo de su *Modus concionandi*. Hay versión en español: *Modo de predicar y Modus concionandi*, *op. cit.*

[240](#) Fray Luis de Granada, *Introduction al symbolo de la fe*, *op. cit.*, pág. 124.

[241](#) Su eximia *Ecclesiasticae Rhetoricae sive de Ratione Concionandi Libri VI*, Lisboa, Antonio Ribeiro, 1576.

[242](#) Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus concionandi*, *op. cit.*, pág. 151.

[243](#) Manejo la edición en español de Álvaro Huerga, *Retórica eclesiástica*, *op. cit.*, vol. I, pág. 27. Muy bueno el libro de Alfonso Martín Jiménez, *La retórica clásica al servicio de la predicación: «Los seis libros de la retórica eclesiástica» de Fray Luis de Granada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.

[244](#) *Retórica eclesiástica*, *op. cit.*, vol. I, pág. 63.

[245](#) *Ibidem*, pág. 49.

[246](#) Juan Bautista Escardó, *Rhetorica Christiana o idea de los que desean predicar con espíritu y fruto de las almas*, Mallorca, Herederos de G. Gualp, 1647, pág. 321.

[247](#) *Retórica eclesiástica*, vol. I, pág. 225.

[248](#) *Tratado breve y provechoso del modo de predicar el Santo Evangelio*, en *Obras del beato Francisco de Borja, recopiladas por el padre Juan Eusebio Nieremberg*, Barcelona, Viuda e hijos de J. Subirana, 1882. Remito a Antonio Castillo Gómez, «El taller del predicador. Lectura y escritura en el sermón barroco», *Via Spiritus*, 11, 2004, págs. 7-26.

[249](#) *Retórica eclesiástica*, *op. cit.*, vol. I, pág. 313. El símil médico-terapéutico, como vimos en el primer

capítulo, fue un lugar común en el género ascético-espiritual con raíces en el organicismo aristotélico.

[250](#) Al caso, Larissa Taylor (ed.), *Preacher and People in the Reformations and Early Modern Period*, Leiden y Boston, Brill, 2001.

[251](#) *Retórica eclesiástica, op. cit.*, vol. II, pág. 51. De Fernando R. de la Flor, «La oratoria sagrada en el Siglo de Oro y el dominio corporal», en J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (dir.), *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, págs. 123-147, y de Perla Chinchilla, *De la compositio loci a la república de las letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.

[252](#) *Retórica eclesiástica, op. cit.*, vol. II, pág. 523. Inevitables Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998; José Aragüés Aldaz, *Deus concionator: mundo predicado y retórica del exemplum en los siglos de oro*, Amsterdam, Rodopi, 1999; Miguel Ángel Núñez Beltrán, *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 / Fundación FOCUS, 2000, y Antonio Claret García, *La escritura transformada: oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*, Huelva, Universidad de Huelva, 2006.

[253](#) Del primero, *Arte o instrucción, y breve tratado, que dize de las partes que ha de tener el predicador evangélico, cómo ha de componer el sermón, qué cosas ha de tratar en él, y en qué manera las ha de dezir*, Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1617 (su primera edición tal vez sea de 1605). Del segundo, de finales del siglo XVI, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, ed. de A. Huerga, Barcelona, Juan Flors, 1959.

[254](#) *Subida del Monte Carmelo*, en *Obras completas*, ed. de José V. Rodríguez, Madrid, Editorial de la Espiritualidad, 1993, pág. 422.

[255](#) *Ibidem*, pág. 423.

[256](#) Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes, op. cit.*, pág. 29. De José M.<sup>a</sup> Riello Velasco, «Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaró Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura», *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, págs. 179-195.

[257](#) En el *Memorial informatorio por los Pintores en el Pleyto que tratan con el Señor Fiiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda. Sobre la exemption del Arte de la Pintura*, Madrid, F. González, 1629, pág. 29. Véase también Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

[258](#) Pedro de Valderrama, *Sermón en la fiesta de San Francisco de Paula, Teatro de las religiones*, Sevilla, Convento de San Agustín, Luis Estuprán, 1612, pág. 61.

[259](#) Remito a mi trababajo «Espiritualidad y cultura escrita en la Sevilla del siglo XVII: a propósito del *Discurso de la verdad* de Miguel Mañara», en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara, op. cit.*, págs. 127-146.

[260](#) Martín de Roa, *Estado de los Bienaventurados en el Cielo...*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1629, pág. 20. Al respecto, Eileen Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

[261](#) Martín de Roa, *Estado de los Bienaventurados en el Cielo*, *op. cit.*, pág. 27.

[262](#) *Ibidem*, pág. 101; y Alejandro Hernández García, «Id al fuego eterno. Representaciones del infierno en la colección de la Pinacoteca de la Profesa», en *Perspectivas históricas y filosóficas del discurso novohispano*, M.<sup>a</sup> I. Terán, A. Ortiz y M.<sup>a</sup> C. Fernández (coords.), Zacatecas, Texere Editores, 2015, págs. 117-134.

[263](#) En Benito Navarrete Prieto, «New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco's *Last Judgment*: Creative Process and Theological Approval», *Master Drawings*, 4, 2010, págs. 435-446. A este magnífico historiador del arte debemos el hallazgo de los dibujos preparatorios del cuadro.

[264](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, págs. 307-340.

[265](#) *Ibidem*, pág. 315.

[266](#) Benito Navarrete Prieto, «New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco's *Last Judgment*», *art. cit.*

[267](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 316. Este cuadro, acabado en 1570, en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

[268](#) *Ibidem*, pág. 242. Al caso, Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, *op. cit.*; Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, *op. cit.*, y Fernando Marías, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, págs. 160 y ss.

[269](#) Para estas cuestiones es de gran utilidad Walter S. Melion, «Visual Exegesis and Pieter Bruegel's *Christ and the Woman Taken in Adultery*», *art. cit.*, págs. 1-44.

[270](#) Al respecto, nadie mejor que Emilio Orozco, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *art. cit.*; y *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969. También José A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990; Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980; José L. Sánchez Lora, «Barroco y simulación: desengaño de ojos y apariencias», en su libro *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, págs. 75-86, y José L. Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, CSIC, 1990.

[271](#) Para estos espectáculos públicos es inevitable José Jaime García Bernal, sobre todo su libro excepcional *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006. Y con la música como protagonista, Clara Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación FOCUS-Abengoa, 2013, y *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

[272](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, *op. cit.*, pág. 22.

[273](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pág. 67.

[274](#) En una carta, del 1 de enero de 1675, dirigida a Duarte Ribeiro de Macado. En María Luisa Belchior Pontes, *Frey Antonio das Chagas. Un homem e um estilo do século xvii*, Lisboa, 1953. Más en Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, *op. cit.*, págs. 125 y ss.



[275](#) Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los días de la Quaresma*, *op. cit.*, pág. 83.

[276](#) Martín de la Naja, *El misionero perfecto*, *op. cit.*, pág. 108.

[277](#) Es fundamental Adriano Prosperi, «“Otras Indias”: Misionari della Contrariforma tra contadini e selvaggi», en P. Zambelli (ed.), *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florencia, Leo Olschki, 1982, págs. 205-234, y *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Turín, Giulio Einaudi, 1996. Del mismo modo, Teófanos Egido (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, y Julián J. Lozano Navarro, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005.

[278](#) Las memorias de este jesuita, en parte, las publicó Pedro Herrera Puga en el libro *Grandeza y miseria en Andalucía*, *op. cit.*, pág. 254.

[279](#) Se trata de una *litera annua*, del 6 de abril de 1594, recogida en la magnífica investigación llevada a cabo por Paolo Broggio, *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e America (secoli XVI-XVII)*, Roma, Carocci Editore, 2004, pág. 116.

[280](#) Para el caso portugués, el magnífico trabajo de Federico Palomo del Barrio, *Fazer dos campos escolas excelentes. Os jesuitas de Évora e as missões do interior em Portugal (1551-1630)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, y «Limosnas impresas. Escritos e imágenes en las prácticas misioneras de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII)», *Manuscripts*, 25, 2007, págs. 239-265.

[281](#) Muy sugerentes Giusepina Ledda, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 8, 1989, págs. 129-142; Hilary D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford, Oxford University Press, 1978; Frederick A. de Armas (ed.), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, y José Ramos Domingo, *Retórica, sermón, imagen*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.

[282](#) Juan Bautista Escardó, *Rhetorica Christiana*, *op. cit.*, pág. 322.

[283](#) Paolo Tanganelli, «“En la gloria en donde el lenguaje es ver”. Algunas notas sobre las técnicas de visualización en el sermón barroco», *Lectura y Signo*, 7, 2012, págs. 107-120. Ormaza es el autor de *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648) y Céspedes, de *Trece por docena*. Un reciente y magnífico trabajo es el de Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

[284](#) Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*, Sevilla, Luis Bexínez y Castilla, 1778, pág. 14. Además Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, París, Larousse, 1973, y Luis Vives-Ferrándiz, *Vánitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.

## CAPÍTULO 3

### La oración: ascética y mística de la imagen

#### 1. LA «NUEVA ESPIRITUALIDAD»

El clima apocalíptico en la Europa de la segunda mitad del siglo XIV, consecuencia de la hecatombe desencadenada por el demoledor brote epidémico de peste negra, favoreció la proliferación de unas creencias y prácticas religiosas más próximas a la magia que a la verdadera religión y sus designios providenciales. Entonces la jerarquía eclesiástica, sumida en una profunda degradación moral y deseos de poder temporal, no ofrecía mejores alternativas, ni mostraba interés alguno, a una población en su mayoría pobre e ignorante, exhausta de infortunios y ansiosa de consuelos y esperanzas en el más allá. La fugacidad de la vida se convirtió en un sentimiento cotidiano, fruto del miedo y las incertidumbres en escena.

Las soluciones de una Iglesia alejada de su naturaleza fundacional y del mensaje evangélico se limitaban a garantizar la salvación mediante una serie de ceremonias, vacuas y superficiales, junto a la ciega aceptación de sus dogmas y dictados. Todo ello perpetuó en las masas una religiosidad supersticiosa de la que se esperaban efectos y remedios inmediatos, sustentada en intercesores celestiales y miríficos a modo de amuletos o talismanes: imágenes, reliquias, rogativas, plegarias y oraciones votivas, nóminas y un variopinto ritual con antecedentes en el paganismo. En aquel ambiente catártico y desolador, el icono de culto adquirió una notoria relevancia en una realidad víctima de un cúmulo de cambios bruscos, enfermedades, hambre, guerras y la muerte por doquier.

Minorías cultas optaron por el *carpe diem*, aunque muchos religiosos encontraron alivio practicando una piedad íntima y personal, afectiva y voluntarista, sin intermediarios entre el creyente y lo divino, a lo sumo un texto o una imagen. Se trataba de encontrar a Dios con amor dentro de uno mismo,

en la individualidad de la experiencia humana, esencia de la *devotio moderna* y del occamismo, la antesala espiritual del Renacimiento y sus novedosos conceptos de hombre y divinidad, ya evidente, en el primer tercio del Trecentos, en el *Libro del consuelo divino* del maestro Eckhart (c. 1260-c. 1328), dominico alemán<sup>285</sup>. Título de sobra significativo cuyo fin, escribe el autor, es servir al consuelo del hombre en su aflicción y desgracia. No obstante, el franciscanismo observante, desde el siglo XIII, venía expresando esos anhelos místicos y de renovación con su promoción de la pobreza evangélica y la espiritualidad mística<sup>286</sup>.

Esta nueva sensibilidad religiosa, inspirada en la patrística y rival de la teología escolástica, tuvo una destacada repercusión en Alemania y los Países Bajos, con adeptos tan relevantes como el franciscano flamenco Hendrik Herp (c. 1410-1477), el agustino germano Tomás de Kempis (1380-1471), el dominico Ludolfo de Sajonia (1314-1378), el Cartujano, el flamenco Jan van Ruysbroeck (1293-1381) o su compatriota Dionisio el Cartujo (1402-1471). Enseña también visible en el desenfreno expresivo y el emotivo dramatismo de la pintura flamenca del siglo XV. Después llegarán Erasmo de Rotterdam (1466-1536) y, por el resto de Europa, una pléyade de teólogos, humanistas cristianos y clérigos escritores entusiasmados con esta original, empírica e individual manera de entender la devoción, culminante en el siglo XVI. Una palpable eclosión conoció en España, en donde, a partir de mediados del Cuatrocientos, hubo brillantes precedentes en connivencia con las críticas al pensamiento escolástico y la reforma de su Iglesia a las órdenes del cardenal Cisneros (1436-1517)<sup>287</sup>.

Tan impactante vivencia de Dios, previa elucubrada propuesta de sus adeptos, cundió entre los laicos, rompiéndose así el monopolio de los eclesiásticos en la religiosidad. El fundamento, a su vez, de una original literatura devota promotora de los postulados místicos en expansión, sus técnicas y utillaje. A su servicio se pusieron dos instrumentos de gran alcance y eficacia sociocultural: las lenguas vernáculas y la imprenta. La tipografía, en concreto, pudo satisfacer —con mejores resultados, calidad técnica y precios más bajos— la creciente demanda de libros e imágenes estampadas en papel, unos recursos comunes, según vimos, entre la generalidad de los fieles.

La clave de esta «nueva espiritualidad» está en la introspección, principio

que conlleva la oración mental privada y no oral, cuyo tramo trascendental es la meditación de un argumento predeterminado, accesible en los textos de los maestros, la Biblia e imágenes. Un ejercicio imaginativo, discursivo y realista, hasta la superación de los sentidos para, así, alcanzar la contemplación anicónica de Dios. Su escenografía, conforme a la metodología propuesta, suele girar en torno a las postrimerías del hombre, los dolores de la Virgen y, sobre todo, la pasión y muerte de Cristo. El mensaje evangélico de su humanidad doliente y finita es interpretado, especialmente en periodos críticos, como un acto de amor desinteresado que el pecador no merece y debe imitar si quiere gozar de las bondades del cielo. La figura de Jesús, supremo arquetipo vital, en efecto, fue el centro de esta religiosidad y de la imaginería piadosa, e incluso relega a un segundo plano a los santos, los protagonistas del pleno Medievo<sup>288</sup>.

Su éxito, en una elevada proporción, responde a una necesidad generalizada en Europa, coincidente con la decadencia del escolasticismo, en la que los esfuerzos del entendimiento humano no solucionaban los problemas espirituales del creyente. La crisis moral en juego impulsó el refugio en el misticismo, una vía de consolación mediante la fe fervorosa y caritativa. En esta coyuntura irrumpe la imagen devota como un útil auxiliar de suma eficacia, en particular para principiantes. El Cartujano en su *Vita Christi* recomienda la imaginería de los retablos «a las imaginaciones estériles»<sup>289</sup>. La popularísima *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis —uno de los libros más leídos por los cristianos hasta el siglo XX— ofrece otro consejo infalible: «ponte delante de la imagen del Crucifijo y medita devotamente en la vida y pasión santísima del Señor», sin dejar de amonestar a quienes solo encuentran la devoción en «los libros, otros en las imágenes, y otros en señales y figuras exteriores, pero pocos en el corazón»<sup>290</sup>.

El gran místico y franciscano Francisco de Osuna (c. 1492-c. 1540) creía no haber «ymagen de mayor veneración y frequentación que el crucifixo», porque para él el uso de representaciones plásticas de Cristo procura la custodia de su imagen, «como pintada», en la memoria y en el corazón<sup>291</sup>. De esa guisa se podía «traer siempre en la ymaginación interior a Christo debaxo de la ymagen que más nos agrada»: crucificado, atado a la columna, en el pesebre o sudando sangre<sup>292</sup> [19]. El acto meditativo, sin embargo, solo es un

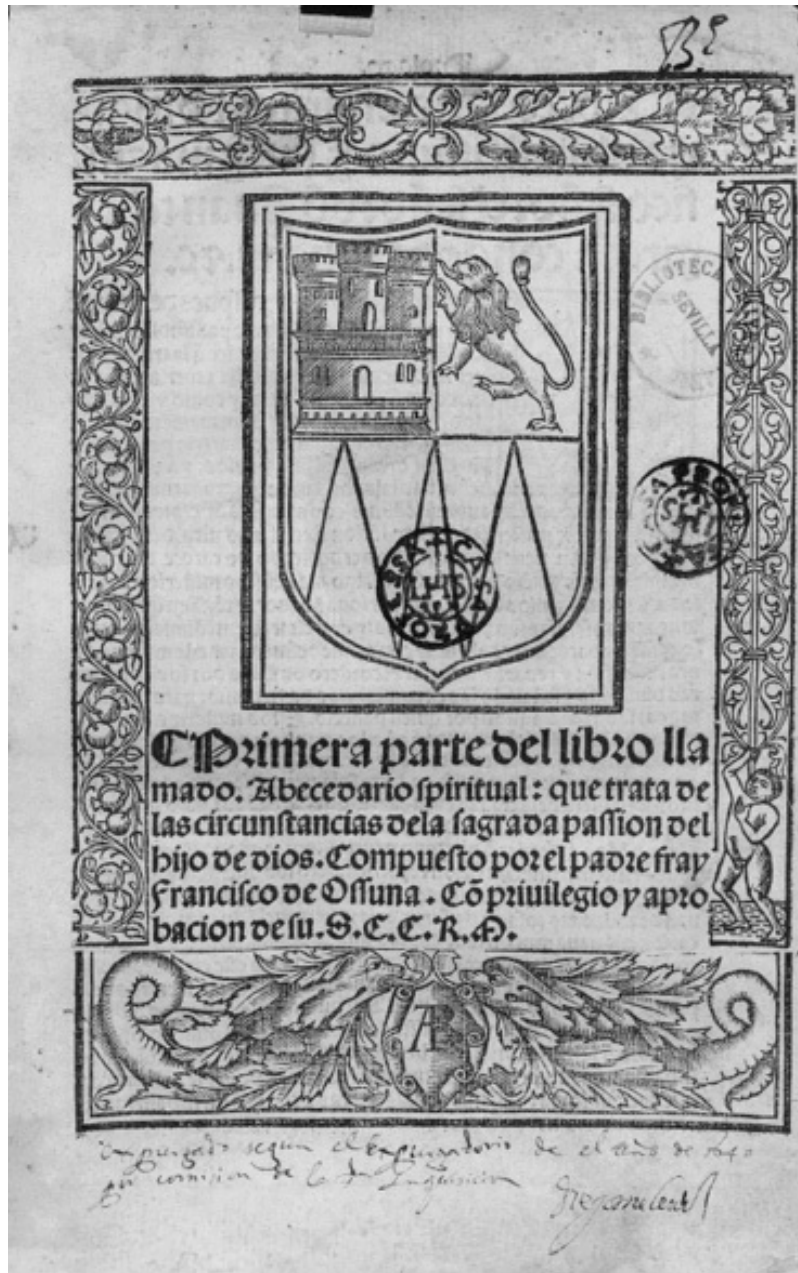
primer paso del que los expertos prescinden, pues directamente buscan la sublime experiencia contemplativa.

La estética religiosa difundida en esta literatura espiritual largo tiempo alimentaría la piedad laica, al menos la de los estratos medios urbanos entusiasmados con la *devotio moderna* y las propuestas del humanismo, un modelo basado en el recogimiento y la búsqueda de Dios a través del Cristo revelado en las Escrituras, donde alcanza primacía la oración mental metódica o de quietud, cauce de la unión con la divinidad<sup>293</sup>. La Iglesia católica, desde mediados del siglo XVI, se servirá de ella, previa depuración de su impronta más mística, con una orientación diferente, que en el Barroco, aunque con una apreciable rebaja en calidad retórica, constituirá un género masivo propio del adoctrinamiento social eclesiástico en suerte. Paralelamente la imagen irá ganando espacio en la religiosidad, pues, como dejaron sentado los místicos del Renacimiento, aúna lo exterior y lo interior, lo físico y lo espiritual, las representaciones materiales y la aprehensión invisible de Dios. Lo que mostraba al ojo humano era la metáfora de lo evidenciado en el espiritual. Antes de seguir adelante conviene precisar varias premisas.

En alguna bibliografía al uso suele ser normal calificar de mística a toda esta espiritualidad, quizás porque así se define al conjunto de la oración interior defendida y divulgada en la época. Si bien el género, pese a un ideal común, cubre un periodo de tiempo muy largo y diverso, responsable de su progresiva evolución que, en función de las circunstancias contextuales, fue dando lugar a diferentes visiones e interpretaciones del fenómeno. Por ello resulta inevitable destacar sus contrastes y, en especial, diferenciar la ascética de la mística propiamente dicha, prácticas complementarias y no antitéticas. El auténtico misticismo tiene sus fundamentos en la ya aludida oración mental metódica o de quietud, una modalidad antigua, en la línea neoplatónica del Pseudo-Dionisio Areopagita (entre los siglos V y VI), consistente en pasar de lo visible a lo invisible, o sea, en no pensar ni imaginar, en suspender y sumergir la mente en Dios hasta llegar al arrobamiento o éxtasis; la culminación de la unión mística en la que enmudecen todas las potencias del alma y se recibe a la divinidad.

Esa técnica, en la primera mitad del siglo XVI, muchos espirituales españoles la compartieron con erasmistas, alumbrados y otros movimientos

evangélicos poco amigos de las imágenes; aunque sus precedentes se remontan al siglo XIII, a Hugo de Balma, a quien seguirían la escuela franciscana bajomedieval y, más tarde, Bernardino de Laredo (1482-1540), Bernabé de Palma (1469-1532) y Francisco de Osuna, hasta alcanzar su cima, pero en otro ambiente, en la segunda mitad del Quinientos con los carmelitas descalzos Teresa de Jesús (1515-1582) y fray Juan de la Cruz (1542-1591). Sin embargo los estudiosos consideran el *Carro de dos vidas* (Sevilla, 1500) del cura toledano Gómez García —formado en la tradición del escocés Ricardo de San Víctor (c. 1110-1173)— la plataforma de la literatura espiritual castellana de la Modernidad<sup>294</sup>.



19. Francisco de Osuna, *Primera parte del Abecedario Espiritual*, 1528.

Su mística distingue imaginación, meditación y contemplación, esta última su objetivo. La primera, en la estela de san Agustín, es la fuerza o facultad del alma encargada de percibir, hacia dentro, las formas materiales de las cosas ausentes. Los sentidos, en cambio, captan las presentes desde afuera, mientras que la razón, otra de las potencias anímicas, las recibe con sus figuras y accidentes, pero sin cuerpos. El entendimiento, por su parte, opera con lo invisible-real (demonios y ánimas), en tanto que la inteligencia lo hace con los

objetos no creados, verdades inmutables bajo la potestad de Dios. En esta deliberación García define diversas maneras de contemplación, en primer lugar la imaginación, facultad atenta a la forma e imagen de lo material y visible —causa de admiración y maravilla—, concebidas, sin buscarlas ni investigarlas, discurriendo libremente y al margen de la razón, pero después de haber sido reconocidas por los cinco sentidos. El autor la considera inferior y no muy aconsejable en ejercicios contemplativos, aunque útil para iniciados y rudos<sup>295</sup>.

Las semejanzas de dichos postulados con algunos presupuestos del protestantismo y los alumbrados precipitaron, a mediados del Quinientos, la condena de la teología tradicionalista, encabezada por el inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568) y el dominico Melchor Cano (1509-1560), y su casi aniquilación en el Índice de libros prohibidos de 1559. Desde entonces la jerarquía católica irá encarrilando el género hacia una acusada vertiente ascética; es más, algunos de los mejores maestros, para sobrevivir intelectualmente, tuvieron que retractarse y adaptar sus escritos a la ortodoxia eclesiástica; entre ellos, autores de la talla del franciscano Diego de Estella, el dominico Luis de Granada, el jesuita Francisco de Borja, el arzobispo Bartolomé de Carranza (1503-1576) o el agustino Luis de León<sup>296</sup>.

En consecuencia, la espiritualidad empezará a desarrollarse impregnada de una piedad basada en la purificación moral, mediante la ejercitación del cuerpo y el alma, en las virtudes ideales del «cristiano ejemplar», con el fin de acrecentar la caridad y la gracia y, así, anular especulaciones peligrosas y la libre imaginación de la mística. Por ello el tipo de meditación ideal, conforme a la composición de lugar de Ignacio de Loyola (1491-1556), enfatiza el realismo de escenas efectistas y emotivas, plásticas y visuales; el sustento recreativo de unas imágenes mentales, concretas y no abstractas, dentro de una contextura física estrictamente delimitada, especialmente la de la pasión de Cristo, el sufrimiento de María, la fugacidad de la vida y las postrimerías. De ese modo, y para evitar extravíos de la norma, el fiel solo tendría que reproducirlas en su interioridad siguiendo las distintas fases de la oración introspectiva, apoyada, si hiciere falta, en textos e imágenes materiales.





20. Miguel y Jerónimo Francisco García, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVII, Granada, iglesia de los Santos Justo y Pastor.

La secuencia meditativa, pues, se da hecha libre de peligros y suspicacias, al alcance del pueblo sencillo y de una utilidad inmediata en la oratoria

sagrada. Al hilo Francisco de Osuna siempre redonda en el sacrificio del Señor, un asunto, seguro y provechoso, para el recogimiento del hombre y su perfección<sup>297</sup>. El medio, emotivo y apasionado, capaz de permitir a los cristianos la experimentación, en sí mismos, del misericordioso suplicio del hijo de Dios. Estos predicados del franciscano, pintados con letras en vez de colores, pergeñan una écfrasis bien calibrada, embelesada en el manantial de sangre de Jesús «en tal manera que no auía de pies a cabeça en su sancto cuerpo parte de la qual con mil dolores no corriese sangre y manasse sangre, peor que sajado lo pararon seys verdugos»<sup>298</sup> [20].

El dominico Agustín de Esbarroya anima a los fieles a meditar y contemplar el tiempo anterior a su concepción, cuando no tenían ser ni podían ver, y cómo después el Señor, por su infinita bondad, les dio vida y alma, donde se encierran las perfecciones naturales de cuanto Dios ha creado. Aquí los padres solo fueron la causa secundaria de sus cuerpos, que «es como si un excelente pintor pintase una imagen y mandase a un su discípulo que pintase primero el ropaje, cuerpo y los campos y lejos y lo demás, salvo el rostro, el cual él solo quería pintar»<sup>299</sup>. Según Sebastián de Covarrubias, ahora «contemplar» es «considerar con mucha diligencia y levantamiento de espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden percibir por los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas»<sup>300</sup>.

Estas tramas, indudablemente, persiguen el control de la religiosidad individual, golpeando los sentidos y conduciendo la emoción hacia las actitudes y reacciones deseadas: arrepentimiento, compasión, humildad, caridad, miedo, obediencia, paciencia, piedad, satisfacción. El método, por tanto, codifica la escenificación y ritualización de la oración mental, como se puede observar en el arte y las numerosas biografías de Cristo editadas tras la conclusión del Concilio de Trento. Relatos que interesadamente exageran su padecimiento y muerte en la cruz, momentos decisivos del cristianismo que en la génesis de la Modernidad logran una trascendencia singular en el culto religioso.

Tal fue la porfía de los pioneros Gerson, Kempis y el Cartujano y, en la alta Modernidad, autores como Cristóbal de Fonseca (*Vida de Cristo Nuestro Señor*, 1592), Francisco Tenorio (*Passio duorum*, 1526), Juan de Padilla (*Retablo de la vida de Cristo*, 1500), Luis de Tovar (*Triunfos de Nuestro*

*Señor Jesu Christo*, 1589), Pedro de Medina (*Victoria gloriosa y excelencias de la esclarecida cruz de nuestro señor Jesu Christo*, 1604), Francisco Hernández Blasco (*Universal redención, pasión, muerte y resurrección de Jesu Christo*, 1584), Francisco Sánchez del Campo (*Tratado de devotísimas e muy lastimosas contemplaciones de la passio del hijo de Dios...*, 1597) o Bernardino de Castro (*Triumphus Jesu Christi*, 1601).

Las imágenes aprobadas, mentales o materiales, ahora con más razón de ser, revivían la plasticidad de los textos, además de incrustarlos en el interior de sus receptores. Vayamos a la *compositio loci* de Ignacio de Loyola: «2.º preámbulo. Composición, viendo el lugar; será aquí con la vista imaginativa ver el camino desde Nazaret a Bethlém, considerando la longura, la anchura, y si llano o si por valles o cuevas sea el tal camino; asimismo mirando el lugar o espelunca del nacimiento, cuán grande, cuán pequeño, cuán baxo»<sup>301</sup>.

El fundador de la Compañía de Jesús recomienda meditar esos y otros pasajes al menos media hora diaria. En sus cuatro partes de la oración —la preparación, los preludios, los puntos y los coloquios—, la composición de lugar, o fase imaginativa, interviene en el primer prelude, un preámbulo necesariamente breve y, de ser posible, sobre la vida de Cristo, el argumento más propenso a la superación de vicios y la obtención de virtudes.

Fray Luis de Granada, en estas lides el maestro por antonomasia, invita a mirar

al Señor en su agonía y considera no solo las angustias de su ánima, sino también la figura de este sagrado rostro. Suele el sudor acudir a la frente y a la cara; pues si salía por todo el cuerpo de Jesús la sangre y corría hasta el suelo, ¿qué tal estaría aquella tan clara frente que alumbra la luz, y aquella cara tan reverenciada del cielo, estando como estaba toda goteada y cubierta de sudor de sangre?<sup>302</sup>.

En otro de sus libros precisa el quid de la cuestión:

Debe hacer cuenta que aquel proceso pasa allí delante de él, figurándolo así en su imaginación, pues para semejantes cosas nos fue dada por Dios esta potencia. Y procure asistir allí con un corazón humilde, compasivo, amoroso y devoto, contentándose con mirar sencillamente y sin demasiada especulación aquel sagrado misterio que tiene delante, con las principales circunstancias que hay en él<sup>303</sup>.

Este ilustre dominico, como la mayoría de los autores consultados, sugiere llevarla a cabo en la intimidad, durante la noche o de madrugada, en lugares

oscuros y solitarios, preferibles los espacios sagrados reservados a la eucaristía, donde es más diáfana la vista del entendimiento, sitios garantes de la presencia real de Cristo y la inteligencia de los piadosos, inducida a la meditación de cosas retributivas y saludables, en vez de curiosas y sutiles<sup>304</sup>.

Granada selecciona pasos de la pasión para cada día de la semana. El lunes, de mañana, el lavatorio, la última cena y la institución del santísimo sacramento; el martes, la oración en el huerto y el prendimiento; el miércoles, la presentación a sacerdotes y jueces, azotes y columna; el jueves, la coronación de espinas, el *ecce homo*, y Cristo con la cruz auestas; el viernes, el misterio de la cruz y las siete palabras; el sábado, la lanzada, el descendimiento, el llanto de la Virgen y la santa sepultura del Señor, y el domingo, el descenso al Limbo, la resurrección y la aparición a su madre. Pero tampoco olvida otros alicientes como los pecados, la vida miserable, la muerte, el Juicio Final, las penas del Infierno y la gloria<sup>305</sup>.



21. Giovanni Battista Moroni, *Un hombre contemplando la Crucifixion con san Juan Bautista y san Sebastián*, c. 1575, Bérnago, iglesia de Sant’Alessandro della Croce.



22. Anónimo sevillano, *Retrato familiar a lo divino*, c. 1640, Sevilla, colección particular.



El jesuita Francisco Arias (1533-1605), asimismo, encumbra los misterios de Cristo, muy fructíferos en quienes ya sepan conversar con Dios haciendo uso de los afectos anímicos<sup>306</sup>. Su eximio correligionario Antonio Possevino, en su *Bibliotheca Selecta* (1593), como la mayoría de su orden, recomienda a los pintores el paradigma iconográfico e imaginativo sito en los textos de Luis de Granada, porque solo de esa guisa se asimilan y ratifican las enseñanzas del Señor, acicates de deleite y la conmoción de los sentidos, el espíritu y la devoción<sup>307</sup>.

El dominico, por las mismas fechas, solicitaba a sus discípulos, en pos de dichos resultados, escribir con pinceles. Escritores y pintores, en suma, ejercían en un contexto donde la predicación, el libro devocional y la imagen sagrada estaban a la orden del día<sup>308</sup>. En cualquier caso ambos menesteres desplegaban una correspondencia mutua con el patrimonio iconográfico cotidiano. Sirva de ejemplo un cuadro del célebre pintor contrarreformista Giovanni Battista Moroni (1520-1578), en el que representa a un devoto contemplando el bautismo de Cristo, escena recreada en la mente del orante, aunque igualmente podía ser una imagen artística y no imaginada; dos opciones más expeditivas que un texto en la germinación de sentimientos piadosos, pues la vista impresionaba mejor que el olvidadizo oído<sup>309</sup> [21].

Nuestros espirituales instan al adorno de las casas con esa clase de imágenes atrayentes, presuponiendo que su visión rutinaria facilitaría su interiorización; los niños, a su vez, empezarían a familiarizarse con ellas y su sustrato pedagógico. He aquí la definición y vertebración de un imaginario sobrenatural para su frecuente representación mental, aunque en la intimidad del hogar queda fuera de la fiscalización eclesiástica y, lo peor, proclive a la transgresión de la ortodoxia litúrgica. Pese a ello, favorece una devoción, individual y familiar, derivada de la experiencia armónica subyacente en la oración imaginativa [22].

La privatización de la iconografía fue una de las primicias cruciales de la religiosidad en los inicios de la Modernidad. Su influencia en el arte de la época se constata en el gradual incremento de la producción, circulación y posesión de estampas, pinturas y esculturas; desde las más elementales hasta

las de artistas afamados, fenómeno probado en la documentación notarial (testamentos, inventarios de bienes, encargos y tratos mercantiles)<sup>310</sup>. Nuestros autores, como fuere, la prefieren en iglesias y santuarios, sus asentamientos consustanciales<sup>311</sup>.

En fechas tempranas comenzó a medrar en la composición de lugar y el punto de vista una estética del miedo contendiente, sublimado en el Barroco, una consecuencia del rechazo de las ideas puras a favor de la exaltación de lo sensual, es decir, la aseveración existencial, entre el dolor y la fruición, involucrada en la agitación de los sentidos. A la imagen interior, por tanto, se le asocia la visual, cuyo potencial emotivo ya avizoró san Ignacio<sup>312</sup>. Volvamos a él y sus infiernos, en donde

el primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas en cuerpos ígneos. El segundo oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias. El tercero oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas. El cuarto: gustar con el gusto cosas amargas. El quinto tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas<sup>313</sup> [23].

Juan de Ávila (1500-1569), otra cima literaria y espiritual, corrobora la enorme eficiencia de las imágenes materiales, bien proporcionadas y expresivas de las crueldades sitas en la pasión de Cristo, las cuales, exhorta, se han de mirar «muchas veces, para que después, sin mucha pena, las podáis imaginar»<sup>314</sup>. Acto seguido invita a la receptora elocuente de su *Audi, filia* (1556) a imaginar

cómo caeréis mala en la cama, y cómo habéis de sudar el sudor de la muerte. Levantarse ha el pecho, quebrantarse han los ojos, perderse ha el color de la cara. Amortajarán después vuestro cuerpo, ¿qué tal estará vuestro cuerpo debajo de la tierra? Considerad y mirad con muy gran atención y despacio vuestro cuerpo tendido en la sepultura<sup>315</sup>.

El venerable Miguel Mañara, a mediados del siglo XVII, seguirá su huella al pie de la letra, haciendo de la mortaja la verdad, y de la belleza, al fin, carne podrida y amparo de gusanos. Sigamos leyendo: «has de ser cubierto de tierra, y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras, y estados de este siglo; y si consideras los viles gusanos, que han de comer ese cuerpo, y cuán feo, y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra»<sup>316</sup>.

Estas increpaciones, haciendo uso de claves irracionales, presentes



también en la pintura coetánea, extreman la atrición al castigo eterno que transmite la meditación, repulsiva y macabra —la putrefacción de los cuerpos y el acopio de vanidades—, de las postrimerías y la muerte, de lo transitorio de la existencia humana y sus ufanías. Mas a quienes cumplieran la norma eclesiástica y siguieran la huella de las vidas ejemplares en piedad y santidad se les garantiza la bondad infinita del más allá, temática de otro género literario, la hagiografía, no menos exitoso desde el último tercio del Quinientos.

El franciscano Diego de Estella alecciona a su lector modélico para que, cuando viera a una persona hermosa, considerara «quánta abominación está escondida debaxo de aquel retablo pintado, y mira después de muerta, qué fea, horrible y torpe ha de estar»<sup>317</sup>. Una pedagogía de la muerte, en las fechas, educadora y canalizadora del comportamiento de la población, a la que, con el fin de enmascararle la faz terrorífica de semejante acontecimiento, se pretenderá alejar de las glorias terrenas y abocarla a la meditación de un paso trascendental. A ello responde el éxito editorial de las «artes de bien morir», al estilo de las *Cien oraciones fúnebres* de Luis de Rebolledo (1603), la famosísima *Práctica de ayudar a morir* del jesuita Juan Bautista de Poza (1630), la no menos exitosa *Práctica de ayudar a bien morir* (1672) de su aclamado correligionario Luis de la Puente o el *Passo riguroso del Iordán de la muerte y avisso al hombre interior para vivir y bien morir* (1664) del franciscano sevillano, calificador de la Inquisición, Pedro de la Fuente.

En esta última, certera exponente del concepto de la muerte barroca, encontramos un llamativo prólogo en el que su entusiasta autor urge a la lectura de su libro porque «es cosa digna de executar su doctrina con atención y reposo. Abre el ojo y con cuydado atiende lo que aquí está pues lo que otro ha sudado se te da en breve»<sup>318</sup>. A los moribundos, frente a las tentaciones del demonio, les regala una serie de meditaciones, avisos, consejos, oraciones y plegarias. Consuelos del alma y presagios del buen morir, a la par antídotos de los engaños demoníacos habituales en la agonía final. Concluye que «es nuestra vida un martyrio prolongado, que al nacer comienza, y fenece el penar al morir», grato trasunto del egregio Quevedo (1580-1645):

Son la Cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin della, y con ser al juicio del divertimento las dos mayores distancias, la vista desengañada no solo las ve confines, sino juntas, con oficios

recíprocos y convertidos en sí propios; siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura cuna de la postrera vida<sup>319</sup>.

El paradigma del género fue la suculenta *Agonía del tránsito de la muerte* de Alejo Venegas (c. 1497-1562), un escritor laico, del reinado de Carlos V, en medio de tanto religioso<sup>320</sup>. Su indiscutible repercusión hasta bien entrado el siglo XVIII, entre otras razones, se debe a la delimitación del ritual externo, impregnado de ascesis, inexcusable en semejante trance<sup>321</sup>. En cambio no abusa del macabrisimo, la estética de lo feo y desagradable, genuino del Barroco, cuando la muerte pasa a ser el momento decisivo y alrededor del cual debe girar la vida del creyente si quiere salvarse. Mañara clamará que «los más de los hombres de este miserable siglo no se acuerdan de bolverse a Dios, sino es quando el mundo los dexa, y entonces, a más no poder, lo hacen, porque con la muerte los dexa el tiempo... ¡O justicia de Dios, cómo igualas con la muerte a la desigualdad de la vida!»<sup>322</sup>.

En la Contrarreforma la Iglesia convirtió el arte de bien morir en arte de bien vivir, rechazando así el argumento humanista basado en un arrepentimiento final e independientemente de una vida, sin dejar de ser meritoria, discordante con la fe profesada. Mañara es radical en el remedio: «Si deseas hartar tus deseos, y la insaciable sed de tus apetitos con los bienes, y riquezas de este mundo, vas engañado... si quieres tener buena muerte, en tu mano está, ten buena vida, que con buena vida no hay mala muerte, ni buena muerte con mala vida»<sup>323</sup>.

Antes Juan de Ávila, a los neófitos en esta senda de la espiritualidad, muestra las cualidades piadosas de los escritos magistrales de san Ignacio y fray Luis de Granada, cuya sustancia radica en observar a Cristo con los ojos, requisito dispensador de la mirada interna de la fe. Con este designio, continúa, la Iglesia propone las imágenes santas, «para que, despertados por ellas, nos acordemos de su presencia corporal, y se nos comunique algo de lo mucho que se nos comunicaría con la presencia». Pintadas o esculpidas conllevan un beneficio similar en los preámbulos de la oración interior; de ahí que la representación plástica de Cristo asuma la maravillosa virtud de llevar a los fieles ante su presencia, pese a las contradicciones de sus detractores iconoclastas<sup>324</sup>. Sin embargo no estima pertinente un profundo y excesivo

ahínco en su figuración mental, una táctica propensa a ocasionar secuelas indeseables a causa de la fuerza de la imaginación, capaz de proyectar, con visos de verosimilitud, sus imágenes internas en el exterior. Atisbos de engaños, locura, soberbia y la irremediable pérdida de la salud de los implicados. Pero tampoco conviene prescindir de ella sino retenerla el lapso exacto y pausado de su cometido<sup>325</sup>.

En cuanto a la meditación de la vida y la muerte de Jesús, estipula dos maneras de llevarla a cabo: bien imaginando su efigie, bien solo pensando en él sin la colaboración de la fantasía, aunque nada más rentable que mirarle a través de los ojos del alma, o sea, los de la fe; y apostilla que «con esta intención 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 presencia corporal, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de lo mucho que se nos comunicaría con la presencia»<sup>326</sup>.

Pero si benéfica es la imagen pintada, no menos la grabada en la imaginación, uno de los prolegómenos, mejor breve, de la oración espiritual<sup>327</sup>.

Cristo, en definitiva, es la imagen por excelencia, interior o exterior, de la espiritualidad moderna, antes y después de Trento. El doctor en teología Jaime Prades, rector de la parroquia de Ares, en el Maestrazgo, le otorga un poder mirífico y afectivo muy superior al de cualquier otra, más todavía crucificado; léase: «Quando vemos la imagen del crucificado, haze nos tanto provecho el mirarla, que nos hinche el corazón de dulzura, y compasión de la muerte de Christo, y los ojos de lágrimas, porque son vivo motivo las llagas de un crucifixo, y los amores de un niño Dios en los braços de su madre. Y pues en naturaleza, en arte, y policia, y en el bien de gracia y fe, son de tanta importancia las imágenes»<sup>328</sup>.

Francisco de Monzón, otro teólogo y reclamado predicador, de talante erasmista, formado en Alcalá y, a la postre, catedrático en Lisboa y Coimbra, fue un firme defensor del diálogo interior con Dios y, en particular, de la oración mental metódica auxiliada de recursos figurativos, mas consciente de su relativa fragilidad en la meditación que se le asocia. En su *Norte de Ydiotas* (Lisboa, 1563), título de discreta acogida en su tiempo, elogia la oportunidad adoctrinante de la iconografía de culto entre «personas simples

sin letras», como las rudimentarias xilografías de su obra. En el prólogo a los lectores ya anuncia la utilidad de poner «delante de los ojos del alma aquellos grandes beneficios que Dios nos hizo, criándonos y redimiéndonos, y dándonos celestiales dones, le diésemos aquellas gracias y loores que por su bondad y misericordia le son debidos»<sup>329</sup>. La imagen y el texto, en resumen, allanan el acceso del primer al segundo grado de la oración, la contemplación, a cualquier persona carente de facultades imaginativas.

Su empeño lo explaya en un cuento en el que un virtuoso religioso encontró en un templo a una mujer mirando atentamente las páginas de un libro abierto y le llamó la atención que, sin hablar ni mover labios y manos, no dejaba de gesticular, indicio certero de sus reflexiones introspectivas y afectos consecuentes: llanto, alegría, temor, suspiros, miradas al cielo y esforzado sosiego. El clérigo, intrigado, se acercó a ella y le preguntó por el volumen en cuestión, y averiguó que no tenía letras ni ella sabía leer, pues nada más albergaba las imágenes objeto del sermón de un predicador de su gusto. Dichas imágenes engordaban su tibieza y encendían su fervor devoto, procurándole, a la vez, el conocimiento de sí misma y una conmovedora meditación de las postrimerías causantes de su contrición, examen de conciencia y verdadero arrepentimiento.

Aquella señora, previo ruego, regaló al interesado una detallada descripción de los dibujos de cada hoja. La primera, criaturas negras y deformes; la segunda, la muerte en forma de esqueleto; la tercera, un juez dictaminando ante una pasmada audiencia y demonios acusadores; la cuarta, la boca del Infierno en llamas; la quinta, la Virgen; la sexta, el rey David delante de Dios, temeroso de su ira y justicia divina; la séptima, Cristo crucificado, la Virgen y san Juan a los lados, y, en la octava, la Virgen coronada de eterna gloria por la Trinidad. El hombre, admirado, quiso saber el significado de tales imágenes en meditación, causa de su congoja y la decidida reparación de sus faltas, no menos de los sentimientos y consideraciones que le provocaban en su interior. A saber, en la primera, el pecado afeaba y ennegrecía su alma y ensombrecía la imagen de Dios, principio de su arrepentida contrición y sus lágrimas miserables.

En la segunda, la muerte, rodeada de seres pavorosos, le urgía a una vida virtuosa al servicio de la divinidad, alejada de las vanidades y con propósito

de penitencia. En la tercera, el Juicio Final, la sentencia del Juez Supremo hacía que se imaginara allí avergonzada de sus pecados y acatando la voluntad de Dios. En la cuarta, los horrores del Infierno, el martirio ígneo de los pecadores irredentos y el suplicio del remordimiento de sus conciencias le anunciaban una eternidad privada del gozo de la corte celestial y, en cambio, acompañada de demonios y tormentos sin pausa, como cuando lo veía en las pinturas. En la quinta, la Virgen de la Misericordia amparando a una multitud, vislumbró generosidad a raudales, una plétora de consuelo y esperanzas de salvación.

En la sexta, la justicia divina, los heroicos y virtuosos servicios de David a Dios y el castigo de sus afrentas al Padre con grandes temporales y otros infortunios, abrigaba la bondad divina, que no deja culpa sin punición ni bondad sin galardón. Mas la séptima, Cristo crucificado con la Virgen y san Juan, suscitaba abatimiento y despertaba la conciencia de que el pecado era el origen de la pasión del Señor; aunque provocaba sosiego habida cuenta de la infinita y redentora clemencia de Jesús, todo amor. En estas cuitas la penitenta meditó hallarse, como la Magdalena, al pie de su cruz junto a la madre del Señor, y la suya adoptiva. Esos misterios la dejaban reposada y colmada de los frutos espirituales instructores de su alma en paciencia, compasión y consuelo, la solución de sus tristezas y la satisfacción de sus culpas, el mayor de los milagros.

En la octava, la gloria celestial, rastreó noticias sobre la cotidianidad de dicho reino, alcanzable mediante la senda significada en la escalera de la cruz. Con esta meta la mujer miraba el retrato de la reina del Cielo siendo coronada por la Santísima Trinidad. Finalmente la orante expresó cuán beneficioso es el tiempo gastado en meditaciones, mas quien «tuviere pecado o reliquia dél no podrá ser morador del cielo, y el que desee serlo con mucha paciencia padecerá todos los trabajos de esta vida por Dios»<sup>330</sup>.

La lección del texto y la visión de la imagen, nítido queda, facilitan la transición de la sesión imaginativa a la contemplación anicónica de Dios, o sea, la escala completa de san Bernardo. Nadie, pues, podía excusarla en un tiempo en que la vista empezaba a ser el principal de los sentidos. La capacidad divulgativa y utilitaria de la iconografía en la *compositio loci* y la écfrasis contrarreformista incrustaban en la conciencia de los fieles las reglas

morales del catolicismo y unas determinadas prácticas religiosas, como la correcta oración interior. Un libro sin imágenes, opinan muchos de nuestros informantes, es lo más parecido a un templo de luteranos.

El cartujo Antonio de Molina (1560-1619), en su certero manual sobre la materia, aborda las consignas espirituales, según él, más resolutivas en la representación de Dios en el alma; la principal, fijar en el entendimiento alguna imagen de Cristo y conservarla en esa potencia intelectual día y noche, para hablar con ella constantemente y suplicarle guía y consejo. Pero lúcido de la dificultad de muchos a la hora de formarla en la imaginación, y sus nefastas consecuencias, recomienda hacerlo con tiento y recato, o sea, sin derroche de esfuerzo y realismo, porque en tal disyuntiva acaecen las ilusiones demoníacas, más comunes entre las personas muy aficionadas a ellas<sup>331</sup>. No por casualidad Molina propone la lección en la fase preparatoria de la oración, de donde se extraerán sus argumentos, mejor leyendo en libros del cariz de los Evangelios, tratados ascéticos y devotos, los textos convenientes en una lectura concisa, espaciada y sosegada, para, acto seguido, acometer la reflexión de lo leído y la obtención de sus efectos<sup>332</sup>.

Cristo, el centro de la nueva espiritualidad y, en general, de la religiosidad moderna, es el eficiente inductor de la meditación realista. El jesuita Alonso Rodríguez (1538-1616) lo reafirma convocando a gentes, de cualquier clase y condición, ansiosas de agradar a Dios, a quienes, en aras de modestia, quietud y humildad, invita a mortificar sus pasiones, refrenar la lengua y los sentidos; y mantiene que «cuantas veces uno mira con devoción la imagen de Iesu Christo crucificado, tantas es mirado amorosamente de la benignísima misericordia de Dios»<sup>333</sup>. Esta exaltación de su imagen, artificial y mental, asevera la idoneidad de la pintura, el medio de su resurrección artística y, por consiguiente, del diálogo con él. El icono y la imaginación, claro está, son dos de los instrumentos prioritarios de una experiencia espiritual privada y subjetiva<sup>334</sup>.

## 2. LOS OJOS DEL ESPÍRITU

Hasta ahora hemos examinado un procedimiento comunicativo, directo e inmediato, entre textos e imágenes y sus posibles receptores, a quienes se hace partícipes de dichos dispositivos imaginativos como si los tuvieran en vivo, con llamadas de atención imperativas («oye», «toca», «mira») en el caso de los libros. En la pintura de la época encontramos una técnica similar, apreciable en cuadros donde sus personajes invitan al espectador, con algún gesto, a introducirse en la escena representada. En estas tramas se apela a los sentidos, la vista en primera instancia, uno de los requisitos de la oración ordenados en los tratados ascético-espirituales, en los que se incita a la acción sobre la contemplación. San Ignacio, antes de meditar los misterios de Cristo, miraba alguna de las imágenes devotas presentes en su habitáculo, prueba de su eficiencia en el común de la población, aunque, en la disquisición de nuestros testigos, como meros sustentos de la meditación, nunca su fin<sup>335</sup>.

Kempis ya estimaba más expeditiva la humilde oración interior, desconfiado de quienes concentraban la devoción «en señales y figuras exteriores»<sup>336</sup>. Bernardino de Laredo también las desaconseja, pero no del todo porque invitan a «que nos retraigamos a entrar dentro de nosotros mismos, dentro de nuestro corazón, y que en él nos encerremos, y dentro en él hallaremos nuestro muy benigno Dios»<sup>337</sup>. Diego de Estella sentencia: «Has de sacar de la lección el affecto de la devoción, y formar desde allí la oración, dexando la lección»<sup>338</sup>.

El escrito, en efecto, preconiza la comprensión de las imágenes y viceversa. La alarma cundía cuando, a medida que se extendía la meditación realista, acontecían visiones maravillosas e inusitadas, remedos de lo que el vidente leía y veía en su entorno piadoso. Estos fenómenos oculares, resultado de fantasías desbordadas, mayoritariamente, y con los ojos de la imaginación —su única vía—, los experimentaban ascetas y místicos en la contemplación, en esencia la compuerta de la ilusión óptica que venía a llenar los vacíos, o espacios en blanco, de la oración mental. Portentos de una cotidianidad sorprendente, hasta el punto de suscitar unos géneros artísticos y literarios propios<sup>339</sup>. Vayamos a la mística española de la segunda mitad del Quinientos.

Teresa de Jesús (1515-1582) desde muy joven fue una feroz lectora de literatura espiritual y amiga de hacer pintar imágenes de Dios por doquier<sup>340</sup>. Hacia 1554, a sus 39 años, según relata, encontró en el oratorio de su casa un

estremecedor Cristo llagado, cuya inquietante vista, además de provocarle compasión, le hizo tomar una honda conciencia del desinteresado y malagradecido padecimiento del Señor, que

en mirándola, toda 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 arrojeme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle<sup>341</sup> [24].

Su corazón, continúa, fue presa de un agudísimo dolor, y sus ojos, de un llanto irreprimible, despertadores de sus súplicas de fortaleza y perdón. Este acontecimiento, piensan los estudiosos de la madre Teresa, marca el comienzo de su conversión definitiva. Desde entonces, una de sus más genuinas señas piadosas sería la devoción a Jesús, cuya imagen en todo momento quería tener cerca. Tan deleitante alivio sensitivo bien pudo ser una consecuencia de los libros que leía con fervor, ansiosa de grabar en su interior el retrato del hijo de Dios, aunque no conseguía dejarlo esculpido en su alma. Aquí reside, como comprobamos atrás, la mayor dificultad técnica de la meditación realista, en la vida de la santa característica de una etapa en la que todavía no era hábil en el ejercicio de este tipo de oración introspectiva; sobre todo porque no había alcanzado la destreza suficiente en su autorrepresentación de imágenes mentales sin el auxilio de modelos visibles; démosle la palabra:

Yo solo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y veía imágenes, sino como quien está ciego o a oscuras, 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, mas no la ve. De esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en nuestro Señor; a esta causa era tan amiga de imágenes<sup>342</sup>.

En sus esquemas iconográficos y doctrinales fueron decisivos fray Juan de la Cruz, Domingo Báñez, Pedro de Alcántara, Ignacio de Loyola, Juan de Ávila o Gaspar Daza. Del mismo modo, y al margen de una estricta compartimentación, exponentes de las tres corrientes refulgentes en la España de aquel tiempo: las de los «iconódulos», los anicónicos y los defensores de la imagen interna. La vivencia de la carmelita, en cualquier caso, se vincula directamente con la imagen viva de Cristo de sus visiones místicas, pero sin eludir los iconostasios que veía con los ojos, ni la percepción psíquica de la



humanidad de Dios, dintel de la unión amorosa con él<sup>343</sup>. En la cita anterior la alusión a «Cristo como hombre» es la clave de la oración teresiana, rival del modelo imperante entre sus maestros, quienes afrontaban la corporeidad divina como un obstáculo en el camino de la perfección y el éxtasis místico<sup>344</sup>.

Su opción, de una u otra manera, queda supeditada a la contemplación de Dios, mas, como acertadamente dilucida T. Egido, no a un Dios abstracto y distante sino amigo y diferente al acostumbrado en los manuales de oración de la época. Así conectaba con la espiritualidad bajomedieval alemana, flamenca y renana, entonces de muy difícil acceso para ella debido a su compromiso con la amistad de la divinidad. La espiritualidad de Teresa, en suma, se desenvuelve en un contexto hostil con la religiosidad femenina<sup>345</sup>.

En un momento dado la santa decidió utilizar la figura de Cristo únicamente como medio para hablar con él. Por ello enseñaba a sus monjas cómo Dios le inspiraba qué responderle o decirle, y sigue: «¿por qué os han más de faltar palabras para hablar con Dios?... el no tratar con una persona causa extrañeza, y aun aunque sea deudo, porque deudo y amistad se pierde con la falta de comunicación»<sup>346</sup>. Bastaba concentrar el entendimiento y la memoria en su efigie, pero alerta frente a las falsas mañas ópticas del diablo, «gran pintor» y burlador de los sentidos. Si así acaecié, nada mejor que mostrarle un retrato vivaz del Señor, o sea, combatir las con las virtudes protectoras de las imágenes sagradas<sup>347</sup>. Estas, a pesar de su naturaleza muda en apariencia, en la común opinión de aquel tiempo podían revelar mensajes celestiales y mostrar el camino de la salvación. Antonio de San Román dictamina que:

A los ignorantes alumbran, a los maliciosos amenazan: fortalecen los pusilánimes, espantan a los atrevidos: regalan los devotos. Adornan la iglesia, y hazen señalado lugar de majestad divina en la tierra. Puestos los ojos en un Christo crucificado de improviso por aquellas llagas buelan brasas encendidas, que aun a los muy fríos espíritus, pondrán fuego. Lengua alguna de predicador pudiese fabricar con tanto lujo y celestiales dones el portal donde Dios nació<sup>348</sup>.

El jesuita Nicolás de Arnaya reivindica su enseñanza vital, cúmulo de consuelo y recreación espiritual; cual «estancias de Cristo, que a través de ellas habla», manantiales por donde fluye la Biblia y «carta que Dios envía al alma, y nos dan nuevas de él»<sup>349</sup>. La imagen de Cristo, independientemente de la calidad de su traza o del lugar donde estuviese, nunca se debía dejar de

adorar y reverenciar, ni aun siendo la obra de un artista mediocre [350](#).



24. Discípulo de Gregorio Martínez, *Aparición de Cristo atado a la columna a santa Teresa de Jesús*, c. 1618-1619, Cubillas de Cerrato (Palencia), iglesia Parroquial de Santa María la Mayor.

En la número 63 de sus *Cuentas de conciencia*, Teresa refiere cómo se apartó de las imágenes «curiosas» —hechas con maestría y materia prima costosa— de belleza seductora tras leer en un libro que no contribuyen a la perfección cristiana. Ciertamente es, al menos, en nuestros escritores, quienes amonestan a frailes y monjas por la posesión y exposición en sus celdas de las pintadas en lienzos, ricas y de estética profana, es decir, reñidas con la modestia, la sencillez y la ejemplaridad requeridas en la profesión clerical. Al contrario de las estampadas en papel habituales entre los pobres, que también las exhibían las gentes adineradas haciendo alarde de humildad cristiana. Teresa, tras deshacerse de una de su celda y prohibirlas a sus hermanas, solo manejó xilografías baratas, signos de mortificación, pobreza y caridad; las que mejor predisponían al amor al Señor y al prójimo. A ello se debe, dice, que el demonio se empeñara en privar a los luteranos y demás herejes de imágenes y otros útiles de la devoción<sup>351</sup>. La carmelita, indefectiblemente, reproduce los postulados de la retórica iconográfica contrarreformista en examen.

El gran místico español de la segunda mitad del siglo XVI, fray Juan de la Cruz (1542-1591), proyecta un ideario iconográfico *sui generis*. De entrada critica a quienes se inician en el ejercicio de la meditación y la contemplación como una manera de discurrir y entender a través de imágenes y figuras sensibles —la «corteza del espíritu»—, por no ser capaces de lograrlas en la quietud amorosa del alma. Una potencia espiritual que, hasta su estado de perfección, necesita purificarse vaciándose de cualquier objeto aprehensible. De ahí que no estime oportuna la mediación de recursos proclives al desasosiego y el estorbo de la paz del espíritu. La imagen, material o imaginaria, para él nunca deja de ser la representación de algo invisible, razón por la cual no considera apropiado ensimismar en ella los sentidos con fruición.

Su tipo de meditación ideal, como la piedad, consiste en elevar la mente a lo sagrado significado en la obra de arte, cuya imperfección natural y condición temporal están reñidas con el gozo y la satisfacción<sup>352</sup>. A partir de esta premisa discrepa de aquellos que la emplean para su pasatiempo y vano

disfrute, a menudo rendidos al ornato y valor de la pintura antes que a lo simbolizado en su traza, el cometido de su culto interior y ganancia espiritual, sus metas consustanciales. No en vano tilda de abominables las imágenes vestidas a la usanza mundana de su entorno, y de perversas, a las gentes, nunca satisfechas, que las coleccionan como si fueran ídolos funestos. A su parecer, los fieles devotos y ejemplares no le dispensan una singular afición, pues las recopilan en el corazón, en donde buscan a Cristo crucificado. Fray Juan concluye:

Es nuestra vana codicia de suerte y condición, que en todas las cosas quiere hacer asiento; y es como la carcoma, que roe lo sano, y en las cosas buenas y malas hace su oficio. Porque, ¿qué otra cosa es gustar tú de traer el rosario curioso y querer que sea antes de esta manera que de aquella, sino tener puesto tu gozo en el instrumento, y querer escoger antes esta imagen que la otra, no mirando si te despertará más amor, sino en si es más preciosa y curiosa?<sup>353</sup>.

Sin embargo, tampoco prescinde de los provechos de la iconografía, eso sí, requiriendo una actitud adecuada e inteligente, alejada de la «bobería» de personas «rudas», dispuestas a invertir mayor gusto, devoción, confianza y veneración en unas que en otras, pese a representar lo mismo, a la espera de más y mejores mercedes; y apostilla que «como haya devoción y fe, cualquiera imagen bastará; mas si no la hay, ninguna bastará». Dios, continúa, solo atiende a la fidelidad y la pureza de los cristianos; así, si otorga diversas cuantías de concesiones a través de imágenes iguales o diferentes, la causa está en el distinto caudal de piedad que reciben y en el número de las personas que las honran. Fray Juan, como fuere, se decanta por las anímicas, vínculo indubitable entre el hombre y la divinidad, pero sin llegar a despreciar el atractivo estético de las pintadas, muy diligentes en la plasmación de sus objetos en la imaginación humana<sup>354</sup>.

El rendimiento de la imagen, al estilo de los autores restantes, también lo subordina al recuerdo de Dios y los santos; no obstante, rechaza cualquier uso ignorante y de baja calidad; obstáculos del recogimiento, la purificación interior y la superación de las cosas sensibles en las trochas hacia las invisibles, es decir, el ascenso del alma sobre los accidentes, hasta alcanzar la contemplación anicónica de lo divino. El icono de ningún modo, advierte, alterará la paz del espíritu ni confundirá los gustos celestiales con los profanos. El carmelita, más místico que la madre Teresa, ante todo lo aprecia

muy recomendable para los principiantes en «trato interior»:

Conviene advertir que a los principiantes bien se les permite y aun les conviene tener algún gusto y jugo sensible acerca de las imágenes, oratorios y otras cosas devotas visibles, por cuanto aún no tienen destetado y desarrimado el paladar de las cosas del siglo... Pero también se ha de desnudar el espíritu de todos esos gustos y apetitos en que la voluntad puede gozarse; porque el puro espíritu muy poco se ata a nada de esos objetos, sino solo en recogimiento interior y trato mental con Dios<sup>355</sup>.

Al alma, en definitiva, le será imposible recibir lo obrado si no lo captan los sentidos. Sin embargo, una vez vaciada de elementos tangibles, se recogerá en una sencilla e incorruptible luz garante de su pureza<sup>356</sup>. Por tanto, lo concebido y, acto seguido, recibido en el intelecto no puede ser un conducto de la unión con Dios; asimismo, la memoria carece de la cualidad de depositar en la imaginativa las noticias e imágenes que custodia<sup>357</sup>. De lo expuesto se desprende una cierta ambigüedad acerca de la eficacia espiritual de la imagen religiosa. En estas digresiones, a grandes rasgos, subyace un sí pero no, pues mientras que, sin tapujos, se exhala la preferencia por la mental-imaginaria, tampoco se destierra la material sensitiva. Cautela crítica y simulativa, quizás, de cara al recio y complejo contexto cultural de fray Juan, donde la oración de quietud chocaba con la ortodoxia postridentina.

Durante la Contrarreforma las controversias iconográficas giraban alrededor de la concepción oficial de la Iglesia, o, lo que es lo mismo, la *imagen-prototipo* y su interpretación como signo o testimonio revelador que comunica gracia y contiene poder en sí misma<sup>358</sup>. Su percepción mística, cual experiencia misteriosa de lo sagrado, en cambio nos retrotrae a los inicios del siglo XVI y al auge del erasmismo, movimiento contrario a los abusos del culto icónico, en estatua o pintura, próximos a la idolatría. En la polémica, la madre Teresa de Jesús y fray Juan de la Cruz refrendan su función esencial en el desarrollo cabal de la oración mental de quietud, aunque la santa aún la dignifica como estímulo y vehículo de la salvación, también determinante de sucesos visionarios repletos de metáforas plásticas, acordes con la atmósfera religiosa de aquellos años<sup>359</sup>.

El padre Luis de la Puente, excelente teórico de la meditación manierista de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, participa de esa actitud ambivalente bastante usual entre los religiosos aquí convocados; más cuando

asume la imaginación, la potencia más baja del alma, como un impedimento y, a la par, un medio auxiliar de la oración. Incluso recomienda comenzar la fase imaginativa, aguda en realismo, a través de figuraciones elocuentes y expresivas de la temática en acción, con cautela y discernimiento para no confundirlas con revelaciones falsas. A ello responde su equiparación de la fantasía a un salón pintado «con muchas imágenes y figuras: sagradas, profanas, ridículas, monstruosas y deformes» <sup>360</sup>.

En dicha práctica distingue seis partes, correspondientes, en idéntica proporción, a sus tres vías: la purgativa, la iluminativa y la unitiva, cauces del diálogo íntimo con la divinidad e indispensables en la postrera recepción de sus dones salvíficos. Las dos primeras, al alcance de neófitos, son las más fáciles, en tanto que las restantes quedan al nivel de adiestrados y maestros. En todas, avisa De la Puente, los predicadores obtienen sobrados beneficios retóricos. Sus fundamentos son la memoria, el entendimiento y la voluntad, móviles del perpetuo recuerdo de Dios, sus dogmas y el amor a él debido. El acierto del método en cuestión lo asocia a una correcta concentración, compostura disuasoria de las iniquidades del demonio o de una fantasía vagabunda, «libre y cerril, y mal domada», corruptora de las sanas intenciones de sus artífices. Amenaza soslayable imaginando el Infierno como un calabozo oscuro, estrecho, horrible, lleno de fuego y de almas ardiendo <sup>361</sup>.

En su *Guía espiritual*, entre las diversas maneras de mirar a Dios estima muy fructífera la realizada mediante imágenes impresionables, fiadoras de la presencia y la memoria de sus representaciones, particularmente las de Cristo y la Virgen. No por casualidad encarece la imaginería sita en templos, santuarios y oratorios, públicos y privados, porque enternece los corazones y anima la imitación del Señor. Objetos muy oportunos en las imaginaciones ásperas y los ordinarios extravíos de la meditación <sup>362</sup>. Por ello dedica el manual a «todos los estados, y contienen doctrina que se sienta en los corazones... de suerte que si eres principiante, hallarás aquí el modo como has de estudiar la ciencia del propio conocimiento» <sup>363</sup>.

Fray Juan de la Cruz, conforme a su acusado misticismo ya abordado, se aleja del padre De la Puente censurando a quienes, so pretexto de mayor devoción, llenan sus oratorios de imágenes engalanadas en abundancia, a su juicio porque de esa forma no se quiere más a Dios sino menos. Así, el fervor

y el gusto puestos en la pintura lo detraen de la auténtica veneración de lo manifestado en la imagen, confusiones propias de artistas «cortos y toscos». La desmedida atención a esos ornatos, además, engolfa tanto los sentidos que, sobremanera, impiden al corazón amar a Dios como es debido. Su oratorio ejemplar, en efecto, desecha decoraciones enjundiosas propensas a la distracción de los fieles, a costa de la introspección, la paz del alma y «el gusto de Dios más que el nuestro»<sup>364</sup>.

Sin embargo, y a pesar de sus precauciones iconográficas, agradece que los aprendices en espiritualidad se apoyen en recursos visibles, habida cuenta de su ligazón a las cosas mundanas, de las que, progresivamente, deberán apartarse si aspiran a la unión con la divinidad. En tal disyuntiva disipa que «aunque se aprovecha de las imágenes y oratorios, es muy de paso, y luego para su espíritu en Dios, olvidado de todo lo sensible»<sup>365</sup>. Por tanto cualquier templo u oratorio ocupará un espacio exclusivamente acomodado a la oración, «negocio de trato interior» factible en lugares ásperos y solitarios, en donde no se entretengan ni deleiten los sentidos.

El agustino Pedro Maldonado también sugiere el alojamiento de los oratorios domésticos en los habitáculos más recónditos y lóbregos de las casas, los genuinos de la santidad: una morada de tamaño intermedio, ni tan grande que distraiga el ánimo y la vista ni demasiado pequeña para su función. En su entrada nunca faltarán una cruz y agua bendita a su lado, el altar en el centro exornado con reliquias, consignas de Dios y «del santo su afición, el mundo su remedio, y el alma su santidad»<sup>366</sup>. Preferibles los huesos de santos, la carne de Señor, el *lignum crucis*, el agnuscéi, papel del Evangelio y otras parecidas. En cuanto a su decoración, cada una de sus cuatro paredes albergará una imagen grande antes que muchas y pequeñas, so riesgo de aminorar la devoción y la voluntad. Jamás pinturas novedosas y opuestas al canon artístico de la Iglesia, o sea, portadoras de vicios y ajenas a las mercedes divinas, «vanidad de vanidades, y todo es vanidad, sin amor, y sin servir a Dios»<sup>367</sup>.

Maldonado, sin duda, insta a una actitud sana frente a las imágenes, premisa de su afianzamiento en la interioridad de los fieles y, por ende, el de la santidad y las virtudes cristianas. El testero mayor, pues, lo presidirá la de Cristo crucificado, la imagen de las imágenes, signo de redención amorosa e

incentivo de la perfección vital. Su materialidad, increpa el agustino, no impide a Dios mostrarse en ella, ni su impacto en los sentidos de quienes la miran; y redonda en que

está tan de buena gana este Señor en sus imágenes, que así como siendo imagen del Padre y figura de su substancia, no paró hasta que se estampó en el velo de nuestra carne, para que así más y más gozemos dél: de la misma manera siendo una imagen obra alguna de pintor, por sí mismo se comunica a un lienço, para estar en muchas partes, y que así gozemos más dél<sup>368</sup>.

El crucifijo, a estas alturas, es el más decisivo vehículo en la conversión de la humanidad, muy por encima de los libros, los sermones, los consejos autorizados e incluso los milagros. Concluyamos el oratorio tipo: en la pared frontera, la Virgen, y, en las cuatro esquinas, santos. Uno de estos recodos, bajo una bóveda, cobijará una calavera, remembranza de la muerte; los tres restantes, respectivamente, imágenes del Purgatorio, el Infierno y el Cielo. El miedo, apercibe el autor, salva. En este oratorio modelo, como despejaba fray Juan, sobran las pinturas ostentosas y de elevado coste, alicientes artísticos, carentes de vida, enemigos de la devoción<sup>369</sup>.

El pintor Vicente Carducho tampoco escurre este bulto relativo a las panorámicas iconográficas de iglesias, santuarios, claustros y oratorios, en los que da prioridad a los pasajes de la vida y muerte de Cristo, a su madre, los santos, las advocaciones y patronos de sus emplazamientos. En conventos y otros centros de religiosas, escenas alusivas a la Virgen, sus mercedes y milagros, mientras que los cenobios masculinos atraen a la santidad y personas venerables en retiro penitencial, pintados con modestia, gravedad, decoro y, si fuera posible, gracia y donaire<sup>370</sup>. Las habitaciones de reinas y señoras de alcurnia requieren derroche de prudencia; de ahí la pertinencia de mujeres piadosas paradigmáticas: mártires, castas y valerosas célebres como las bíblicas Sara, Raquel o Esther; incluso el ejemplo moral de Penélope. El escritor Juan de Zabaleta, no obstante, convida a disfrutar de un templo sin público ni los deleites celestiales, en donde Dios se halla desembarazado; aseverando que

la cortedad de nuestro entendimiento nos hace medir lo divino por lo humano, de lo que brota devoción ardiente. Se le pide remedio de necesidades. Al que está en una iglesia todo es alboroto y rumores que distraen... Si alza los ojos a los altares ve las imágenes de muchos santos; quedase mirándolos a ellos en ellas, porque representan sus virtudes<sup>371</sup>.



Precedente de los tres anteriores es el humanista y dramaturgo Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579), autor de un opúsculo titulado *Declaración de las cosas que el Christiano ve en los sagrados Templos* (Valencia, 1571), el relato descriptivo de lo hallado en un templo arquetípico, símil de una visita fingida. Tal iglesia, de acuerdo al organicismo aristotélico, Palmireno la equipara al cuerpo humano, es decir, a un todo ordenado o microcosmos en el que cada una de sus partes simbólicas ocupa su lugar y desempeña su utilidad funcional, la clave de su relación armónica con las restantes. El altar es su cabeza; el crucero del cimborrio, los brazos; y el coro, las piernas y los pies<sup>372</sup>. El gallo sobre la veleta del campanario representa a un predicador, porque su canto anuncia la aurora, despierta a los durmientes y señala el día del Juicio y la gloria de los justos; la cruz de hierro donde reposa, la rectitud y el cumplimiento de la palabra de Dios; su movimiento contra el viento, la firmeza y temeridad del buen orador frente a herejes y rebeldes.

Las vidrieras, parapetos del frío y la lluvia, son las Escrituras, vigía de la salud de las almas y luminaria celestial; sus rejas delanteras, profetas y doctores. Cristo habita en las luminarias, y en sus resplandores, los apóstoles. En medio de este agraciado sitio sagrado destaca la cruz, triunfante como el corazón misericordioso y redentor del Señor victorioso. Las demás pinturas e imágenes, idolatrías para mahometanos y herejes, representan asuntos divinos entregados a la mirada y las almas de los feligreses, señuelos de sentimientos sublimes y adoración. El Señor, pintado, se descubre sentado en un trono, crucificado, recostado sobre el regazo de su madre o en apariencia de cordero; a veces rodeado de las efigies de los doctores del Antiguo y Nuevo Testamentos, los patriarcas, los evangelistas y los apóstoles, mientras que las espaldas y puertas de los altares hospedan a los Padres de la Iglesia, los mártires con los instrumentos de su tortura y las vírgenes sosteniendo las lámparas de su pureza. Cristo, portando un libro cerrado entre sus manos, concita la sabiduría, pues nadie mejor que él mereció semejante cofre del conocimiento; tomo en ocasiones abierto para que cada cual pueda leer en él del mundo y la verdad suprema de la vida.

Los candeleros a ambos lados del altar señalan el feliz nacimiento de Jesús; sus lumbres, la fe, y la cruz del centro, al hijo de Dios entre sus pueblos. Los huevos de avestruz colgados en algunos templos incrementan la

admiración de los fieles hacia la rareza de un ave que, descuidada, olvida dónde los dejó, recordándolo cuando barrunta cierta estrella luminiscente. Asimismo, si el hombre, a causa del pecado, abandona su alma, la lumbre del Señor augura su reconocimiento y la penitencia consecuente. Las reliquias yacen en arquillas con tres granos de incienso, en conmemoración de la fe de los justos en la Santísima Trinidad. Mas los colores desbordantes en cualquier santuario son el blanco, el negro, el verde, el violeta, el azafranado, el rojo y el púrpura. De ellos, el blanco simboliza integridad e inocencia; el rojo, caridad y la sangre derramada de mártires, apóstoles, evangelistas y vírgenes ultrajadas; el negro, a menudo sustituido por el morado, el parasceve y días de penitencia; el verde, los días comunes y feriados, Adviento, Pentecostés y Epifanía. Baste con esta panorámica pintada con letras. Volvamos a la meditación y el punto de vista.

Los tratados de oración, alguna que otra vez, se nutrían de xilografías rudimentarias con la finalidad de auxiliar y simbolizar el paso meditativo, o asegurar la introyección de sus representaciones. Popularísimo, entre letrados, fue el del jesuita italiano Luca Pinelli (1542-1607), quien durante una temporada vivió en Alemania y Francia combatiendo a protestantes y calvinistas. El argumento de su tratado, en líneas generales, coincide con las apreciaciones de Luis de la Puente atrás repasadas, involucradas en la regulación y reformatión de la vida cristiana siguiendo el ejemplo de Cristo. Pinelli, sin embargo declara seguir la huella retórica de fray Luis de Granada, rebosante de realismo, plasticidad y patetismo, magistrales en la meditación de los pesares de la Virgen. A estos motivos el italiano añade otros como María protegiendo a la humanidad, la Anunciación, la Inmaculada, la reina de los Cielos y los siete pecados capitales.

El interés del libro en cuestión consta en los emblemas alegóricos y moralizantes que lo ilustran, sondeo de la imaginación y la mirada devota de los orantes, a la medida de una ejercitación edificante y resolutive. En primer lugar los dedicados a los pecados capitales, capítulo en el que la soberbia es una reina, rodeada de demonios, recibiendo a gente rica, y en un plano inferior condenados quemándose en el Infierno. La vanagloria, un soldado victorioso al lado de un pavo real y, frente a él, un monstruo echando fuego por la boca. La avaricia, un individuo contando dinero y, a su alrededor, una legión de

diablos, mientras despacha y amenaza a un mendigo tullido. La lujuria, tres prostitutas y sus clientes en compañía del demonio. La ira, dos jugadores de naipes peleando sobre una mesa. La gula, un opíparo banquete encima de un escenario infernal. La envidia, un seglar y un religioso con serpientes en las manos, y arriba, una hidra de siete cabezas. Y la acidia, vagos durmiendo, diablos y libros.

La segunda tanda, acerca de diversas virtudes cristianas, empieza por la humildad, figurada en personas buenas y piadosas al amparo de ángeles. La magnanimidad, soldados valerosos. La generosidad, ricos repartiendo limosnas a pobres. La castidad, jóvenes resistiendo tentaciones carnales y demoníacas. La mansedumbre, gente obediente y sus devotos consejeros. La abstinencia, penitentes en el desierto rezando y dando de comer a pobres. La caridad, buenas obras. Y la diligencia, hombres laboriosos. Aparte de los expuestos, Pinelli también recomienda meditar con el apoyo de la mejor imaginería artística sobre la muerte, el Infierno y la gloria. Estos impresos jesuíticos, normalmente estampados en Amberes, tuvieron una notable acogida en los estratos sociales cultos, como trasluce el constante incremento de su edición en el siglo XVII<sup>373</sup>.

### 3. BARROCO ESENCIAL

El Barroco es la cultura de una época que se muestra enérgica y vibrante en las variadas facetas de la vida (económicas, políticas, sociales, religiosas y mentales), hiperbólica en la manera de afrontarlas y entenderlas. La fisonomía de aquella era melancólica estuvo tamizada por la crisis secular que la define y sus respuestas resolutivas. En España su fase de plenitud coincide con el reinado de Felipe IV, aunque se columbra en sus presagios manieristas desde 1570, cuando se invierte la coyuntura económica y empieza a regir la Reforma católica. Mas tuvo una prolongación tardía, extrema y de lenta disolución, entre 1680 y 1750. Las asechanzas de aquel tiempo se saldaron con virulentas inseguridades, alteraciones gubernamentales y exasperación religiosa, que, por suceder después de las optimistas expectativas del Renacimiento, se percibieron con denodado pesimismo.

No obstante, la explicación hermenéutica de Maravall quizás se exceda en una concepción demasiado arcaizante y conservadora, en la que sobresale un organigrama atento a la neutralización de las ideas capaces de cuestionar el sistema establecido<sup>374</sup>. La preponderancia de la monarquía y los estamentos privilegiados tampoco implica que todos los agentes culturales trabajasen a sus órdenes y al amparo de su poder político-económico; ni que el arte, las fiestas, la literatura y el teatro fueran siempre vehículos de una propaganda interesada en difundir una imagen ideal del mundo. Sin duda la crítica y la sátira coexistieron con la manipulación de las conductas y el imaginario de la sociedad, de la mano de artífices mercenarios. Es por ello por lo que hoy día se tiende a rechazar una civilización gregaria y unitaria y, en cambio, se prefiere otra más diversificada y compleja, plena de contrastes en sus manifestaciones y en la que no dejan de germinar la libre voluntad y las reacciones descontentas.

A partir de estas ideas se han ido consolidando la ampliación y nuevas definiciones del concepto, conjugando anomalías y desviaciones, el acatamiento de la norma y sus transgresiones, en el contexto de racionalización creativa característico de la cultura hispánica de la alta Modernidad, predispuesta a marchar en la dirección contraria de cualquier fin pretendido<sup>375</sup>. El Barroco, en cualquier caso, transcurre en un universo de apariencias y lleno de amenazas, incertidumbres, contradicciones y miedos, de desengaños, violencias, hipérboles y paradojas. Un panorama, hartado de muerte y miserias espirituales y materiales, transido de pesimismo, caducidad, cansancio y derrota, a su vez exonerador de desesperación, anulación de las cosas mundanas, hedonismo o renuncia estoica. Marasmos que precipitan la huida hacia adelante para superar el desánimo, la desesperanza y el miedo o, dicho de otra manera, la sustitución de una realidad hostil por otra aparente menos desagradable y más atractiva, exhibicionista y teatral, imaginaria y gobernada por la emoción y la saturación de los sentidos.

Había que mejorar la imagen que la sociedad tenía de sí misma ofreciéndole una forma realista, distinta a la renacentista, donde se gustara, reconociera y convenciera de la bondad de los valores e instituciones que la regulaban. Una coyuntura tan dañada requería la dignificación de la naturaleza humana impresionando sus sentidos, con la intención de minimizar las

disidencias y enaltecer la obediencia y la satisfacción. En semejante clima agónico, exuberante y catártico, cualquier cosa, la vida misma, se teatraliza. El arte, las creencias, el dinero, la muerte, la pobreza y el poder devienen espectáculos cotidianos que, resaltando la inconsistencia y vanidad de lo terreno, aleccionan, deleitan, conmueven y evaden de un aparatoso vivir. Predominó, pues, un discurso apocalíptico e instrumental, asociado a la retórica y las artes, ante las derivas escatológicas de una atmósfera decadente necesitada de esperanzas.

La religión, el único medio de consolación y salvación, tuvo una función compensatoria y didáctica de primer orden. Según E. Orozco, si no todo el Barroco, como quería Werner Weisbach, es una consecuencia del catolicismo militante, tampoco se puede entender sin la Contrarreforma<sup>376</sup>, porque una parte importante de sus manifestaciones y de su sensibilidad logran consistencia en la regeneración emprendida en la Iglesia por las expansivas corrientes ascéticas y místicas del momento<sup>377</sup>. Cultura barroca y Reforma católica conforman un binomio de difícil disociación, en el que el culto, la doctrina, la liturgia, el rito, el ceremonial, la predicación y el arte se adecuaron a la movilización vital de los valores apostólicos de una ideología católica contendiente, que, bajo la potestad de los jesuitas, alcanzó su máximo apogeo en la primera mitad del Seiscientos<sup>378</sup>. Volvamos a la oración mental.

Desde finales del siglo XVI la meditación de las postrimerías del hombre se tiñe de un cruento y descarnado dramatismo, capaz de interiorizar en las conciencias de los fieles los criterios teológicos de la ortodoxia contrarreformista y, paralelamente, para distanciarse de los conceptos meditativos protestantes. En consecuencia su práctica imaginativa agudiza amenazas y horrores como inductores del arrepentimiento, la confesión de los pecados y la comunión. El jesuita Nicolás de Arnaya, en los albores del Barroco, aplaudía las penas del Infierno «dibujadas» en los buenos manuales de oración, utilísimas en el perfeccionamiento y la satisfacción de las almas y el abandono de las cosas mundanas que distraen la salvación<sup>379</sup>. El cartujo Antonio de Molina, asiduo lector del *Libro de Job*, al hilo, se concentra en la descripción del Infierno, una caverna cerrada y tenebrosa, mísera e ígnea, en la cual «todas partes, sin que pueda entrar un solo rayo de luz, ni de ayre, obscurísimo en gran extremo donde no se oye otra cosa sino confusa vocería

de atormentadores, llantos, gemidos, blasfemias, ahullidos, temblores, cruxir de dientes, y que el suelo es un cieno de pestilencial olor, lleno de sabandijas sucias y ponzoñas»<sup>380</sup>.

Un espectáculo dantesco —idéntico al del padre Luis de la Puente— en donde se dan cita hedores pestilentes, sudores, cuerpos podridos llenos de gusanos, fuego incesante, resina y plomo hirviendo, serpientes chupando entrañas humanas y miles de demonios venenosos. Molina conmina al lector a retener estas atrocidades en su memoria. El franciscano recoleto Alonso de Vascones se ceba en los bramidos, maldiciones, hambre y sed rabiosa, hiel de dragón, alimañas carnívoras, muchedumbres colgadas de garfios y diablos despedazándolas; y exclama: «¡o hermano! Si no puedes tener lágrimas de contrición, pon los ojos de tu ánima en la consideración de aquel humo del infierno y sus terroríficos y aberrantes castigos»<sup>381</sup>. El macabrisimo y la fealdad se radicalizan a medida que el Barroco se impone al Manierismo [25].

El morbo era una de las señas identitarias de aquellos tientos, del «hacer ver», irracionales y anonadantes de incisivo impacto sensorial<sup>382</sup>. El egregio jesuita, del Colegio Imperial de Madrid, Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), barroco empedernido y maestro en estas retóricas, se explaya en los beneficios de pensar la muerte de Cristo, venero de consuelo y contrición ahora ejemplarizado en las lágrimas de la Magdalena. A los enfermos terminales receta la alentadora intercesión de los santos a través de sus imágenes<sup>383</sup>. Esos dolientes sin remedio, dice Nieremberg, también disponen de una justa terapéutica en la audición de lecturas espirituales, luz de sus almas y de la misericordia divina. Sin embargo, le importaban más unos libros que otros en función del estado anímico de cada persona, y ante todo la Biblia, en concreto los Cantares, los hechos de los apóstoles, los Evangelios, las epístolas de Pablo, salmos penitenciales o antífonas.

Entre la literatura devocional: las *Meditaciones* y los *Soliloquios* de san Agustín, las *Meditaciones* de san Bernardo, la vida de santa Teresa, las *Homilias* de fray Jerónimo Baptista de Lanuza, la *Recreación del alma* de Ludovico Blosio, el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, todas las obras de fray Luis de Granada y Juan de Ávila, el *Tratado de la oración* de Antonio de Molina, la *Vida de Cristo* de fray Tomás de Jesús, los *Ejercicios espirituales* de Luis de la Puente y Alonso Rodríguez y los suyos<sup>384</sup>; títulos de altísima

popularidad en la época y objeto de numerosas ediciones, prioritarios en estas páginas. Nieremberg, para quien no había mejor arte de bien morir que una buena vida, emblema de la religiosidad barroca, anima a sus lectores y oyentes a desprenderse de las ventajas efímeras del mundo y, en general, de cualquier vanidad opuesta a la vivencia cristiana y la salvación de las almas; e interroga: «Qué aprovechara a los mundanos sus vaxillas de oro, y plata, sus ricos bordados, sus tapicerías preciosas, sus jardines compuestos, sus altos palacios y todo cuanto en el mundo estiman, el día del juicio, lo verán arder ellos mismos. Vanidad de los hombres»<sup>385</sup> [26].

Mañana tampoco se queda atrás: «Monte de la vanidad, Teatro de la soberbia, y Corte de la gran Babylonia, enemiga de Dios, y compañera de el Demonio: mira la multitud de gente que lo ocupan»<sup>386</sup>. En cuestión de ufanías, no obstante, el jesuita madrileño se ensaña con los libros y las bibliotecas, símbolos de un saber fatuo y estudio inmoderado que arrollará la furia del tiempo; como prueba de ello, las insignes librerías de la Antigüedad; las de Bizancio, el Capitolio de Roma, Pérgamo y Alejandría. El día del Juicio Final, apercibe, «se abrirán los libros de las conciencias, y se publicarán los pecados de todos y los que se cometieron a escondidas... y todos los que no estaban escritos en el libro de la vida, fueron echados en el estanque de el fuego, y piedra azufre», donde día y noche serán atormentados por los siglos de los siglos<sup>387</sup>.



25. Miguel Correa, *Penas del infierno*, 1719, México, Pinacoteca de La Profesa.

En la Contrarreforma predominó el autodesprecio intelectual y la representación plástica del libro, en *vanitas* pictóricas y literarias, como jeroglífico caduco, decadente y profano, signo de una perniciosa ambición de



saber que solo agrada a la soberbia. La calavera sobre el libro simboliza lo insustancial y efímero de la vida estudiantil, secuaz del demonio y el pecado y a la vez depósito de la palabra divina y nexo comunicativo entre el hombre, Dios y el legado doctrinal y dogmático de la Iglesia<sup>388</sup>.



26. Antonio de Pereda, *Vanitas*, c. 1668, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Nieremberg, como los demás, se fia del potencial disuasorio e introspectivo de los «infiernos pintados», escenografía que él adereza con la pluma a las mil maravillas. Allí, explícita, la imaginación de los miserables será la mayor de sus aflicciones y tormentos, a causa de la agudeza presente en sus terribles aprehensiones sensoriales y la melancolía propia de la fantasía, «mucho peor y más poderosa que si estuvieren vivos». La memoria, igualmente, se convertirá en otro cruel verdugo de los pecadores, porque todo

lo bueno y lo malo de sus existencias trocará en amargura. Lo primero a causa de la oportunidad perdida; lo segundo, por merecido.

Tan «afilada espada», continúa, atravesará sus corazones y los placeres disfrutados; así «reventarán de pena, quando comparen la brevedad de sus gustos pasados con la eternidad de los tormentos». La retentiva, incuestionable, de una eternidad desoladora más efectista y vigorosa que la de la muerte; y concluye: «no solo has de morir, sino después de muerto te aguarda una eternidad. Acuérdate que hay infierno sin fin, y ten memoria que hay gloria para siempre, si pecas eternamente lo has de pagar»<sup>389</sup>.

En otra de sus reclamadas obras alardea de abismos infernales empapados de naturalidad<sup>390</sup>. Siguiendo la huella de san Ignacio, en ese cruento y desmedido piélagos de barbarie destaca sus sinsabores con acrimonia, los de una espantosa guarida acongojadora de los sentidos de los condenados, propicios a tales monstruos insólitos y suplicios acrecentados en hedores y sustancias gustativas insoportables, blasfemias perpetuas y aullidos pavorosos. No menos trágica, la recíproca maldición entre los unos y los otros de los malhadados, mientras son afanosamente escarnecidos por legiones de demonios, achaques y dolores sin visos de conclusión: mal de piedra, estómago y cabeza, gota y ciática. Pero ganan en rabia las torturas del alma y, peores, las de la imaginación de los desgraciados, espoleada por acíbares sempiternos a la altura de los restantes. Leamos al jesuita:

En ninguna otra cosa pensarán, porque quando si un dolor es agudo no podemos, aunque queramos, apartarle del pensamiento, despertando el mismo dolor, la imaginación que no piensa en otra cosa; pues aviéndola desta manera la imaginación al dolor; y el dolor a la imaginacion, crecerá por todas partes el tormento<sup>391</sup>.

La memoria, asidero de un pasado deleitante y añagaza del martirio en escena, hará comprender el coste de tamaña «golosina miserable», dulces bocados ahora con acritud salpimentados. Si la vista, dirime Juan Eusebio, opera en lo natural y el oído en lo sobrenatural, por donde entra la fe, el pecado penetra en sus víctimas a través de lo sensorial, promiscuo entre las sombras de las cosas visibles y señuelo de vicios y placeres del cuerpo. El autor avisa: «Cuidemos pues de estas puertas abiertas en tiempo de guerra, y de peste, que entrará para ellas la muerte»<sup>392</sup>.

Este barroquismo hiperbólico también lo pone en práctica el padre Sebastián Izquierdo (1601-1681) en su manual de los ejercicios espirituales de san Ignacio, tal como podemos apreciar en las expresivas ilustraciones de su libro<sup>393</sup>, convencido, al igual que los demás, de que la buena vida, la oración, la meditación y la frecuentación de los sacramentos son los mejores medios de la salvación<sup>394</sup>. En el segundo y el tercero halla «un medio revelado por Dios a un hombre sin letras», dentro del cual la composición de lugar consiste en «imaginar alguna figura corporal, o imagen de lo que se ha de meditar, haziéndose presente a las personas, lugar y demás circunstancias», indispensable para el diálogo con Cristo, su madre y los santos. A esa finalidad destina los dispositivos xilográficos de su texto, referidos a pecados mortales y veniales, las postrimerías del hombre, el Juicio Final, el Infierno y el Cielo<sup>395</sup> [27].

Fiel trasunto de estas horrendas imaginaciones lo tenemos en el arte doloroso y patético de entonces. Con estas ideas de fondo, y para una comunicación directa con el receptor, se compusieron unos textos e imágenes repletos de los artificios descriptivos y realistas que favoreció el pesimismo barroco. Pacheco, en esta tesitura, aconseja pintar los demonios como hombres desnudos espantosos, oscuros, con cuernos, largas orejas, uñas de águila y cola de serpiente [28]. Leamos a Mañara: «El hombre nace para trabajos, llorando entra en el mundo, en trabajos vive, y con dolor muere»<sup>396</sup>. Mucho nos trae a colación a Baltasar Gracián: «mas todo viene a parar en la tristeza de un marchitarse, en el horror de un ponerse, y en la fealdad de un morir, haciendo continuamente del ojo la inconstancia común al desengaño especial»<sup>397</sup>; y a Quevedo: «siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura cuna de la postrera vida»<sup>398</sup>.

Después de Trento el Purgatorio recibe una atención singular en la meditación figurativa y sus representaciones artísticas y literarias, reflejada en la multiplicación de los altares de ánimas en templos, calles y plazas<sup>399</sup>. Otro submundo entre el Cielo y el Infierno, aunque esperanzador y reanimado, que dejaba la condenación o la salvación a la voluntad del creyente, mediante la penitencia, la purgación, las plegarias, los sufragios y las acciones de gracias de sus allegados. A finales de la Edad Media, según teólogos y moralistas,

nadie tenía asegurada la redención, y por ello cualquier cristiano debía purificarse en vida y, si no, después de muerto.



27. Sebastián Izquierdo, *Almas conducidas al cielo*, 1675, Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.



28. Francisco Pacheco, *Almas en el infierno* (detalle), 1611, Museo Goya de Castres.



29. Pedro Díaz de Morante, *Infierno y Purgatorio*, de su obra *Arte Nueva de escribir* (Madrid, 1615), Sevilla, Biblioteca de la Universidad de la Obra.

El Purgatorio ahora aparece como un paraje del más allá gemelo del Infierno, pero donde el sufrimiento es temporal y no infinito [29]. Juan de Palafox y Mendoza (1600-16159), obispo de Puebla (México) y de Burgo de Osma, muy polémico con los jesuitas, es insistente en el momento de pregonar sus pausados infortunios y desconsoles<sup>400</sup>. Alonso de Vascones, por su parte, retrata las inclemencias de sus víctimas: «fuego que quema el alma, coronas de fuego que se les apretaban hasta hacerles saltar los sesos por las narices, orejas y ojos; les tiraban de la lengua con tenaças de fuego, les clavaban con clavos por las espaldas y los pechos arrojándoles sartenes de pez y açufre derritido»<sup>401</sup>.

Una obra verdaderamente señera fue la del barroquísimo José Boneta y Laplana (1638-1714), doctor en Teología y racionero de la catedral de Zaragoza, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, escrita, se advierte, para el beneficio de las benditas almas, en tal estado por no confesar

pecados veniales ni cumplir con su oportuna reparación penitencial<sup>402</sup>. En ella resuelve cómo una sola de sus ánimas padece más que todos los mártires habidos desde el principio de la historia y por haber. Atormentados habitantes de una sima difusa, víctimas de una plétora de sufrimientos extravagantes y furiosos, nacidos de la tiranía y poderosa sagacidad del demonio, donde se conjuran los dolores de las mujeres parturientas, los sinsabores de cualquier cautivo, los peores castigos de los facinerosos y las ansias y agonías de los moribundos. Le sigue un espantoso tropel de angustias y una inmensa lluvia de calamidades, congregadas «no en muchas almas sino en una, pero todas caen muchas horas sin tocar el suelo»; e increpa sin piedad al lector: «considera, que esta pobre Alma (que quizás es la de tu querido Padre), toda esta piquería de estragos, y rigores la sitian, la cubren, la atraviessan, la están despedazando, esto sin interrupción, todos los instantes de el día, de la noche, sin alivio, ni afloxar un solo punto, es tanto que no puede concebirse ni saberse»<sup>403</sup>.

Boneta a los agraviados les refresca la memoria con la pasión y muerte de Cristo, el mayor castigo de la historia, ni siquiera comparable al de los mártires; por ello aún una leve mentira es suficiente para probar sus acíbares; y esgrime que «a los hombres que van por el mundo, dad una ligera vista hacia aquí abajo y poned la vista en estas lastimadas Almas que os llaman»<sup>404</sup>. Pero la peor de sus tribulaciones, sin parangón alguno, es la privación de ver a Dios. Regresemos a la lectura de un texto crisálida de espantos, en el que, aparte del fuego inconmensurable, prevalece

el Ayre con pavorosos torbellinos, con furiosos rayos, con malignas pestilencias, y contagios. El Agua, alborotándose en fatales herizadas inundaciones, y tormentas. La Tierra, abriéndose en bocas, y amaynando en sus angostos senos a los míseros pacientes, hasta que arrojen las entrañas, y las recobren para bolver a bomitarlas... donde encuentran espantosas fieras, que unas asen para morder, otras abrazan para cruxir, otras tiran para despedazar, y todas para emponzoñar hasta el corazón; donde no se ve más, que una lobreguez funesta, y una espesa humedad; donde no halla adonde asirse sin ensangrentarles, donde la cubre de golpe un número sinnúmero de arañas, culebras, sapos, y escorpiones, sin poder ahuyentarlos, ni desprenderse<sup>405</sup>.

Dichas almas, en la común opinión de entonces, son propensas a comunicaciones directas con los vivos, cuyos testigos de vista, escribe Boneta, las ven llegar en hornos muy bajos de bóveda, anegadas hasta el cuello en pozos llenos de metal derretido, cosidas en tierra con clavos de



hierro hechos ascuas, penetradas y cercadas. Otras, colgadas de los pies y boca abajo en el centro de una hoguera de esplendorosas llamas, sin ojos por sus torturas o arrojando por la boca el corazón hecho pedazos.

El día del Juicio Universal señala la conclusión del sacrificio, pero quienes no hubiesen resarcido sus culpas continuarían la tortura en el Infierno; mas es Dios quien decide la duración del calvario de cada ánima, dependiendo de la gravedad de sus faltas. Los errores de la vida terrena, no obstante, cabía la posibilidad de paliarlos mediante una serie de gestos y ritos encaminados a demostrar un verdadero arrepentimiento ante la inminencia de la muerte y dispuestos en los testamentos y últimas voluntades de aquellas persona conscientes de una vida discordante de la fe profesada. Por tanto, una existencia cristiana virtuosa era su eficiente antídoto, aunque, en segunda instancia, contribuían a la reducción del tiempo purgativo las peticiones, propias o ajenas, de sufragios *pro remedio animae*, misas, rezos, fundaciones y mandas pías y una caritativa generosidad, todo ello precedido de un entierro digno y a la usanza cotidiana. El jesuita Antonio Possevino, en su *Apparatus sacer* (Venecia, 1603), asevera que las almas tenían plena certeza de su eventual salvación.

Esos requisitos eran una especie de «pólizas de seguros» para el más allá, la inversión en una eternidad placentera —suculento negocio de la Iglesia— al nivel de la fortuna y el estatus social de cada cual. El monto ideal, conforme al cálculo de la jerarquía eclesiástica, rondaba una quinta parte de las haciendas, el «quinto del alma»<sup>406</sup>. No es casual que Boneta vincule el cese de los gritos de las ánimas al cumplimiento de las mandas testamentarias de los difuntos, obligación de herederos, albaceas y ejecutores, a quienes también urge a la meditación de la pasión del Señor, «pozo de donde sale el agua, que apaga y preserva de este incendio»<sup>407</sup>. Esta manera de entender la religiosidad escatológica fue otra de las respuestas del catolicismo al desafío protestante, credo que suprimió el Purgatorio y definió un destino diferente para el espíritu después de la muerte.



30. Interior de la iglesia de San Jorge, 1663-1685, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

La espiritualidad promovida en la Contrarreforma se aprovechó de un discurso, escrito o pintado, ideal para la movilización de los valores apostólicos de una Iglesia militante. Sus mensajes condenatorios de cualquier interpretación desacralizada del mundo organizaron las pautas de conducta cotidianas convenientes y necesarias en la práctica piadosa. La estética religiosa difundida a través del libro ascético-espiritual y la iconografía sagrada concuerda con el tipo de meditación imaginativa que venía propagándose desde el final de la Edad Media, a la postre liderado por la Compañía de Jesús. Presenciamos, pues, una estrategia de dirección sociopsicológica, de mentalización y sensibilización del individuo, asequible en el púlpito, el teatro y las fiestas religiosas, plataformas de una artillería piadosa espectacular y violenta. A esta escenificación efectista también respondía el derroche decorativo de las iglesias, en Sevilla, por ejemplo, la de San Jorge de la Caridad, otra de las grandes obras de Mañara equiparable a un sermón pintado, la traducción plástica, o glosa pictórica, del *Discurso de la verdad* del Venerable [30].

---

[285](#) Clásicos inevitables son Francis Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973, y André Vauchez, *La espiritualidad del occidente medieval*, Madrid, Cátedra, 1985.

[286](#) *Libro del consuelo divino*, Buenos Aires, Aguilar, 1977, pág. 19.

[287](#) Pierre Groult, *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976; Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, *op. cit.*; Guillermo Serés, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, *op. cit.*; Rafael M. Pérez García, *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, *op. cit.*, y *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, *op. cit.*

[288](#) Véase Melquiades Andrés, *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975; *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, *op. cit.*, pág. 244, y *La teología española en el siglo XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1976. De Sara T. Nalle, «Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context», en M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (comps.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, *op. cit.*, págs. 255-272.

[289](#) Manejo la versión castellana que, por mandado de Isabel la Católica, hizo fray Ambrosio Montesinos, *Vita Christi Cartuxano*, Sevilla, Jácome Cromberger, 1551, pág. 83 (primera edición en Alcalá de Henares, 1503).

[290](#) En este caso la traducción de fray Luis de Granada, *Imitación de Christo*, Sevilla, Juan Cromberger, 1536, pág. 63.

[291](#) En la portada de su *Primer Abecedario Espiritual*, Sevilla, Juan Cromberger, 1528.

[292](#) En su *Segundo Abecedario Espiritual*, Burgos, Juan de Junta, 1555.

[293](#) Al respecto, Pedro Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, págs. 115 y ss.

[294](#) Gómez García, *Carro de dos vidas*, ed. de M. Andrés, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1988, cap. XV.

[295](#) *Ibidem*, cap. XXIV, pág. 137.

[296](#) Ignacio Tellechea Idígoras, *El Arzobispo Carranza: «tiempos recios»*, Salamanca, Universidad Pontificia-Fundación Universitaria Española, 2003-2005, y *Tiempos recios: Inquisición y heterodoxias*, Salamanca, Sígueme, 1977. También Ignacio Gracia Noriega, *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568): su vida y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008 (primera edición de 1971); Joaquín Tapia, *Iglesia y teología en Melchor Cano (1509-1560): un protagonista de la restauración eclesial y teológica en la España del siglo XVI*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1988. Curiosa la visión protestante de José C. Nieto, *El Renacimiento y la otra España: visión cultural socioespiritual*, Ginebra, Droz, 1997.

[297](#) En el prólogo de su *Primer Abecedario Espiritual*, *op. cit.*

[298](#) *Ibidem*, fols. 74-102. Sobre estas cuestiones el excelente artículo de Rafael M. Pérez García, «Formas interiores y exteriores de la religión en la Baja Andalucía del Renacimiento. Espiritualidad franciscana y religiosidad popular», *Hispania Sacra*, LXI-124, 2009, págs. 587-620.

[299](#) Agustín de Esbarroya, *Purificador de la conciencia*, *op. cit.*, pág. 274.

[300](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, pág. 348.

[301](#) *Exercitia spiritualia*, Roma, Antonio Bladio, 1548. Utilizo *Ejercicios espirituales*, Madrid, San Pablo, 1996, pág. 97. Sobre el tema, Pierre A. Fabre, *Ignace de Loyola: Le lieu de l'image, le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Vrin, 1992. También Lizzie Boubli, «La composition de lieu dans le procédé du tableau. Contemplation et experience de la vision par la clôture», en M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (comps.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, *op. cit.*, págs. 297-318; y Perla Chinchilla, *De la compositio loci a la república de las letras*, *op. cit.*

[302](#) *Libro de la oración y meditación*, *op. cit.*, pág. 84. De Frédéric Cousinié, «Images et méditation dans la littérature», en M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (comps.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, *op. cit.*, págs. 273-296.

[303](#) *Memorial de la vida christiana...*, Alcalá de Henares, Sebastián Martines, 1566, pág. 127.

[304](#) *Retórica eclesiástica*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 523.

[305](#) *Libro de la oración y meditación*, *op. cit.*, pág. 87.

[306](#) Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual*, *op. cit.*, 3.<sup>a</sup> edición, en el prólogo. Al igual es fundamental su *Libro de la imitación de Christo Nuestro Señor*. En esta misma línea también está Diego Pérez de Valdivia, *Camino y puerto hacia la oración mental para todo género y estado de gente*, Barcelona, Hierónimo Genovés, 1584.

[307](#) Antonio Possevino, *Bibliotheca Selecta qua agitar de ratione*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994, pág. 34.

[308](#) Magnífico el ensayo de Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma, Laterza, 2011. De Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine*, *op. cit.*, y Ellen Spolsky, *Words vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, *op. cit.*

[309](#) Recomiendo el catálogo de la exposición *Giovanni Battista Moroni*, Londres, Royal Academy of Arts, 2014.

[310](#) Para el caso sevillano, Antonio L. Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres. Propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, y Jesús Aguado de los Reyes, *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Universidad de Sevilla / Fundación FOCUS-Abengoa, 1994.

[311](#) A esta cuestión también alude Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia*, *op. cit.*, pág. 83.

[312](#) Excelentes aportaciones son la de José Luis Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la*

*religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 207-266, y la de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, *op. cit.*

[313](#) *Ejercicios espirituales*, *op. cit.*, pág. 102.

[314](#) Juan de Ávila, *Audi, filia*, *op. cit.*, pág. 355.

[315](#) *Ibidem*, pág. 360.

[316](#) Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*, *op. cit.*, pág. 8.

[317](#) *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, *op. cit.*, pág. 92. Esta es la segunda edición ampliada, la primera de 1562.

[318](#) Pedro de la Fuente, *Passo riguroso del Iordán de la muerte y aviso al hombre interior para vivir y bien morir*, Sevilla, Clemente Rey, 1664, pág. 7.

[319](#) Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1969, pág. 17 (su primera edición es de 1630).

[320](#) Al respecto, no podemos prescindir de León C. Álvarez Santaló, «El *Agonía* advertido, disecado y consolado del maestro Alexo Venegas», en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. II. Historia Demográfica, Económica y Social*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, págs. 27-37.

[321](#) Muy útil es Antonio Rey Hazas, *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003, y el gran trabajo de Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

[322](#) Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*, *op. cit.*, pág. 36.

[323](#) Juan de Ávila, *Audi, filia*, *op. cit.*, pág. 34.

[324](#) *Ibidem*, pág. 374.

[325](#) *Ibidem*, pág. 375.

[326](#) *Ibidem*, pág. 374.

[327](#) *Ibidem*, pág. 375.

[328](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, *op. cit.*, pág. 62.

[329](#) Utilizo la edición de Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, París, Publications de la Sorbonne, 1996, pág. 144.

[330](#) *Ibidem*, pág. 156.

[331](#) Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*, Baelona, Rafael Figueró, 1612, pág. 43.

[332](#) *Ibidem*, pág. 46.

[333](#) Alonso Rodríguez, *Ejercicios de perfección y virtudes cristianas*, *op. cit.*, pág. 479.

[334](#) Véase Richard Viladesau, *The Triumph of the Cross: The Passion of Christ in the Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 2008, y *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts: The Baroque Era*, Oxford, Oxford University Press, 2014, y Fernando R. de la Flor, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.

[335](#) Fray Juan de la Cruz y casi todos los místicos las consideraban un recurso pobre y solo aconsejable a principiantes. Véase Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, *op. cit.*, págs. 115 y ss.

[336](#) Tomás de Kempis, *Imitación de Christo*, Sevilla, Juan Cromberger, 1536, pág. 115.

[337](#) Bernardino de Laredo, *Subida del Monte Sión: contiene el conocimiento nuestro y el seguimiento de Christo...*, Valencia, Felipe Mey, lib. II, cap. XIII, pág. 252.

[338](#) *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, *op. cit.*, pág. 78.

[339](#) Al respecto, Hans Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, págs. 552 y ss., y Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.

[340](#) *Libro de la vida*, en *Obras completas*, *op. cit.*, pág. 33. Fundamental Isabel Poutrin, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 143 y ss., y Sonja Herpoel, *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*, Ámsterdam, Rodopi, 1999. Sigue siendo fundamental Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, *Santa Teresa y su tiempo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984. Más recientes Joseph Pérez, *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid, Algaba, 2007, y Rosa M.<sup>a</sup> Alabrús y Ricardo García Cárcel, *Teresa de Jesús: la construcción de la santidad femenina*, Madrid, Cátedra, 2015.

[341](#) *Libro de la vida*, *op. cit.*, pág. 49. Más en Tomás Álvarez, *Cultura de mujer en el siglo XVI: el caso de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2006, y Mónica Balltandre, *Éxtasis y visiones: la experiencia contemplativa de Teresa de Ávila*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2012.

[342](#) *Libro de la vida*, *op. cit.*, pág. 136. Sobre la relación de santa Teresa con la cultura gráfica, Antonio Castillo Gómez, «Leer en comunidad. Libro y espiritualidad en la España del Barroco», *art. cit.*, págs. 114-119, y «Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, págs. 141-168.

[343](#) Sobre el tema, Ángel Moreno Sancho, *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2007.

[344](#) Véase Teófanos Egido, «La madre Teresa de Jesús, mujer y espiritual en tiempos de Contrarreforma», en J. Burrieza Sánchez (ed.), *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, págs. 23-38.

[345](#) La bibliografía de la madre Teresa hoy día es casi inabarcable, como pone de relieve M. Diego Sánchez, *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2008. No obstante, destaquemos a Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2010. También Ricardo García Villoslada, «Santa Teresa de Jesús y la Contrarreforma católica», *Carmelus*, 1, 1963, págs. 231-262.

- [346](#) *Camino de perfección*, en *Obras completas, op. cit.*, pág. 739.
- [347](#) *Morada sexta*, en *Obras completas, op. cit.*, pág. 931.
- [348](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes, op. cit.*, pág. 53.
- [349](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales, op. cit.*, pág. 157.
- [350](#) *Morada sexta, op. cit.*, pág. 962. María Jesús Fernández Leborans, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978, y Elizabeth T. Howe, *Mystical Imaginery: Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*, Nueva York, Peter Lang, 1988.
- [351](#) *Cuentas de conciencia*, en *Obras completas, op. cit.*, pág. 1.033. Parece que dicha cuenta la escribió en el monasterio de la Encarnación de Ávila en 1572. Estos usos de la imagen los abordan con soltura Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen, op. cit.*, págs. 183 y ss.
- [352](#) *Subida del Monte Carmelo*, en *Obras completas, op. cit.*, págs. 256-263. Un clásico reeditado es Emilio Orozco, *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1994, y *Lecciones sobre San Juan de la Cruz: páginas inéditas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- [353](#) *Subida del Monte Carmelo, op. cit.*, pág. 406.
- [354](#) *Ibidem*, pág. 187.
- [355](#) *Ibidem*, pág. 414. De Jean Orcibal, *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1987. Del mayor interés, Steven Stowell, *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 2015.
- [356](#) *Subida del Monte Carmelo, op. cit.*, pág. 256.
- [357](#) *Ibidem*, pág. 238.
- [358](#) Véase Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pág. 60.
- [359](#) Teófanos Egido, «Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa», en T. Egido, V. García de la Concha y O. González de Cardedal (eds.), *Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pág. 200.
- [360](#) Luis de la Puente, *Meditaciones de los misterios de nuestra Sancta Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos*, Valladolid, Juan Bostillo, 1605, pág. 191. Muy sugerente Ralf Dekoninck, *Ad imaginem: status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Droz, 2005.
- [361](#) Luis de la Puente, *Meditaciones de los misterios de nuestra Sancta Fe, op. cit.*, pág. 200.
- [362](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual, op. cit.*, pág. 89.

- [363](#) *Ibidem*, pág. 5.
- [364](#) *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 411.
- [365](#) *Ibidem*, pág. 413.
- [366](#) Pedro Maldonado, *Traça y exercicios de un oratorio*, *op. cit.*, pág. 16.
- [367](#) *Ibidem*, pág. 29.
- [368](#) *Ibidem*, pág. 36.
- [369](#) *Ibidem*, pág. 40.
- [370](#) Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, *op. cit.*, pág. 108.
- [371](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, *op. cit.*, pág. 22.
- [372](#) Inserto en su libro *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1571, págs. 85-102.
- [373](#) Luca Pinelli, *Libretto d'Imagini e di brevi meditationi sopra alcuni misterii della vita, e passionnes de Christo Signor Nostro*, Venecia, Bonifacio Ciera, 1601. Fundamental es Genoveffa Palumbo, *Speculum Pecatorum*, *op. cit.*, págs. 239-319. Un buen estudio es el de Michael Ivens, *Understanding the Spiritual Exercises: Text and Commentary*, New Malden, Cromwell Press, 2008.
- [374](#) José A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983.
- [375](#) Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002; también *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005; *Imago*, *op. cit.*, y su *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Olañeta, 2007.
- [376](#) Werner Weisbach, *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942. De Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1994.
- [377](#) Emilio Orozco, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977. La obra que este autor dedicó al Barroco es extensísima, pero no podemos obviar títulos como *El teatro y la teatralidad del Barroco*, *op. cit.*; *Manierismo y Barroco*, *op. cit.*, y, de suma utilidad, porque recoge una colección de artículos del autor, *Introducción al Barroco*, *op. cit.* En uno de ellos (vol. 1, págs. 247-268) está la respuesta a Maraval. Sigue siendo útil Erwin Panofsky, «¿Qué es el Barroco?», en su libro *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 35-112.
- [378](#) De interés, Eliseo Serrano, Antonio L. Cortés y José L. Betrán (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, *op. cit.*
- [379](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.*, pág. 157.
- [380](#) Antonio de Molina, *Exercicios espirituales*, *op. cit.*, pág. 306.
- [381](#) Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias y aviso de penitentes*, Barcelona, Sebastián Matevar, 1619, *op. cit.*, pág. 256. De Gaby y Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en*



*Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XV-XX siècles*, París, Armand Colin, 1970.

[382](#) De Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, *op. cit.*, y *El manierismo*, *op. cit.*, y Alejandro Hernández García, «Id al fuego eterno...», art. cit.

[383](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Partida a la eternidad, y preparación para la muerte*, Madrid, Imprenta Real, 1645, pág. 68.

[384](#) *Ibidem*, pág. 79.

[385](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno: crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad*, Madrid, Diego Días de la Carrera, 1640, pág. 145. También Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, *op. cit.*; Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, y, por supuesto, la gran obra de Julián Gállego, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1972.

[386](#) Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*, *op. cit.*, pág. 58.

[387](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno*, *op. cit.*, pág. 166.

[388](#) En Fernando R. de la Flor, «*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente», en su libro *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, págs. 155-200.

[389](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno*, *op. cit.*, págs. 339 y ss.

[390](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Práctica del Catecismo Romano, y Doctrina Christiana... conforme al Decreto del Santo Concilio Tridentino*, Valencia, Jaime de Bordazar, 1686, pág. 63.

[391](#) *Ibidem*, pág. 93.

[392](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.*, pág. 255.

[393](#) Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio*, Roma, el Varese, 1675. Se trata de un libro «popular» barato, en octavo y de mediocre factura material, como sus elementales xilografías; es decir, para usos diversos y un público amplio, letrado e iletrado; de ahí su interés historiográfico.

[394](#) Sebastián Izquierdo, en el prólogo de sus *Medios necesarios para la salvación*, Roma, el Varese, 1674.

[395](#) Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales*, *op. cit.*, pág. 11.

[396](#) Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*, *op. cit.*, pág. 12.

[397](#) Baltasar Gracián, *El Criticón*, *op. cit.*, pág. 87.

[398](#) Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura*, *op. cit.*, pág. 16.

[399](#) Thomas Tentler, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*, Princeton, Princeton

University Press, 1977. Cómo no, la obra señera de Jack Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981.

[400](#) Juan de Palafox y Mendoza, *Luz a los vivos y escarmiento a los muertos*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1668, pág. 76.

[401](#) Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias*, *op. cit.*, pág. 263.

[402](#) José Boneta y Laplana, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, Zaragoza, Gaspar Tomás Martínez, 1699, pág. 2. Al caso, Michel Vovelle, *Les âmes du purgatoire, ou le travail du deuil*, París, Gallimard, 1996.

[403](#) José Boneta y Laplana, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, *op. cit.*, pág. 3.

[404](#) *Ibidem*, pág. 6.

[405](#) *Ibidem*, pág. 23.

[406](#) Sobre el tema, los clásicos Michel Vovelle, *Les âmes du purgatoire, ou le travail du deuil*, *op. cit.*, y *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, *op. cit.* De Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, *op. cit.*, y *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

[407](#) José Boneta y Laplana, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, *op. cit.*, pág. 193. Boneta también es el autor del libro *Gritos del Infierno para despertar al mundo*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1718. Aunque en realidad es un tratado moralizante dedicado a la familia, ilustrado con sus habituales gritos de condenados por pecados maritales.

## CAPÍTULO 4

### Crear es ver

#### 1. DE LA PSIQUE AL CORAZÓN

Los escritores ascético-espirituales en estudio distinguen tres conductos de la vista: los ojos del cuerpo, los del alma y los del corazón, a través de los cuales es posible calcar en la mente la imagen externa de las cosas reales y ficticias, que, tras ser ponderada en el entendimiento, reiteradamente puede reaparecer en el sueño simulada en fantasías y visiones extraordinarias. Fenómenos que nos obligan a prestar atención a las estructuras y articulaciones psíquicas de la época, entonces cruciales en la ordenación y percepción del mundo, tanto sus componentes físicos como anímicos. En estas componendas la imaginación es experta en la elaboración de imágenes inauditas y penetrantes, juzgadas verosímiles en el intelecto.

En esas fechas ver era un acto impetuoso, la imagen, un objeto agente y mnemotécnico; por consiguiente, ver era creer. La vista, un cauce de la fe, presuponía un tipo de devoción sufragánea de recursos iconográficos atractivos. He aquí una de las principales razones de la promoción de la oración interior visual, enfática en la ortodoxia católica y el amor a Dios. Religiosidad en la que recíprocamente intervienen el icono, la palabra, oral o escrita, y la meditación, tres lenguajes interdependientes<sup>408</sup>. La imagen mental, veraz o fingida, siempre procede de lo visto en el exterior, a menudo el camino de un mensaje divino para la humanidad, cualidad debida a su condición de intercesora entre lo natural y lo sobrenatural. En esta diatriba la Iglesia no tuvo otra alternativa que deslindar las propiedades y funciones de la vista idóneas en sus fundamentos ideológicos; asimismo, las de la imaginación y, en general, de la percepción sensorial en sus diferentes contextos<sup>409</sup>.

La Contrarreforma pretendió un espectacular disciplinamiento de las masas

accionando la fuerza didáctico-taumatúrgica del arte, aunque a costa de su creatividad y la experiencia individual de los artistas<sup>410</sup>. La apuesta del catolicismo por la comunicación icónico-visual confiaba en el brío emocional de la imagen sagrada, pero la prescrita en el adorno de las casas y en el seno de la inteligencia humana, disonante con la novedad, la originalidad y la invención, es decir, los fundamentos del arte moderno<sup>411</sup>.

La incesante mención del «corazón» a lo largo de estas páginas notifica una metáfora espiritual ya detectada en la baja Edad Media, cuando, de acuerdo con una nueva concepción piadosa de dicho órgano humano, empieza a ser asimilado a un receptáculo de «imágenes pintadas», uno de los tópicos recurrentes en nuestra literatura religiosa, en la que su pureza y ausencia de pecado eran requisitos inquebrantables del hallazgo de Cristo en la oración. Por ello fue objeto de una iconografía específica y exitosa durante los siglos XVI y XVII, bien calibrada en la afamada serie de 17 estampas finas del grabador antuerpiense Antoon Wierix (c. 1555-1604) titulada *Cor Iesu amanti sacrum*; también en un nutrido elenco de imágenes religiosas de la época<sup>412</sup> [31]. Los jesuitas fueron los principales promotores de esta invocación afectiva y sensual, tomada de san Agustín y estrechamente ligada a la devoción sacramental postridentina.

El símil de las imágenes que Cristo pinta en el corazón de los hombres el padre De la Puente lo inscribe en el paso figurativo previo a la meditación, «con el corazón» de su pasión y muerte<sup>413</sup>. Su insigne mentor, sin duda, fue el saboyano Francisco de Sales (1567-1622), el celeberrimo obispo de Ginebra, y predicador formado durante su juventud en la Compañía de Jesús, autor de aclamados *best sellers*. Fundador, junto con la baronesa y mística francesa Jane Frances de Chantal (1572-1641), de la orden contrarreformista de la Visitación de Santa María.

Sales en sus tratados y sermones continuamente apela a la pintura y el grabado para facilitar la explicación y comprensión de su proyecto espiritual. Excepcionales son sus descripciones de imágenes intensas y conmovedoras, ofrecidas a los ojos, interiores y externos, de sus lectores y oyentes. El pensamiento de este prelado ginebrino refleja su trayectoria vital y espiritual, especialmente sus traumáticos años juveniles en París, coincidentes con las guerras civiles entre católicos y hugonotes. Enfrentamientos de una extrema

violencia que dejaron una profunda marca en su personalidad religiosa, quizás determinante, junto con las enseñanzas jesuíticas, de su catolicismo militante en aquella etapa francesa, insistente en el rigorismo ascético y el castigo final de Dios.



Unos postulados de los que se distanciaría con el transcurso del tiempo, hasta desembocar en sus discursos a favor del abandono de las armas y la reconciliación de los dos bandos enfrentados. A partir de ahí articula una forma diferente de ver a Dios, con un acusado matiz místico, plasmada en su *lectio divina*, inspirada en los ejercicios espirituales ignacianos gracias al magisterio, durante su residencia en Padua, del padre Antonio Possevino<sup>414</sup>.

En sus obras más importantes y difundidas, la *Introducción a la vida devota* (1608) y el *Tratado del amor de Dios* (1616), sobre todo en la primera, explica cómo, ya obispo, Dios le sugirió pintar en los corazones de su grey no solo virtudes ordinarias sino, urgentemente, amor y devoción, la insignia del cristianismo. El corazón, así, adquiere un sentido bíblico y metafórico atinente al centro del cuerpo humano y al precepto axiomático e integrador de la inteligencia, el sentimiento y la acción. El conocimiento del mismo, pues, conlleva el de su creador, franqueza indubitable; el amor, en suma, es un mandato divino y la manera suprema de imitar a Cristo<sup>415</sup>. Su espiritualidad, pues, fluye en un universo de corazones entrelazados: el de Dios y los de los fieles cuyo nexo de unión, debido al pecado de los segundos, es el de Jesús, de naturaleza humana y celestial<sup>416</sup>.

El modelo de oración salesiano no se aparta un ápice del auscultado en la *compositio loci* y el punto de vista de los jesuitas, ahora consistente en *lectio, meditatio, oratio* y *contemplatio*. La imagen también desempeña un papel auxiliar y de primera magnitud en el segundo tramo, como, en última instancia, el arte en Sales. El ejercicio culmina en la contemplación, o reposo del alma en el corazón de Dios, sin otro fin que su conocimiento amoroso y la conversión de los practicantes<sup>417</sup>. Descanso cordial en el que se instituye un nuevo corazón, humilde, gentil y bienhechor, resultante de la intercesión del de Cristo, simbiosis de los tres interconectados en el acto contemplativo. El sustrato empírico del imaginario teológico de nuestro protagonista, para quien las mejores imágenes de Dios y Cristo son las de sus corazones, el hontanar del culto litúrgico al Sagrado Corazón de Jesús<sup>418</sup>.

La experiencia de ver a Dios con los ojos del corazón derivaba de una

forma específica, innovadora y disciplinada de utilizar el sentido de la vista acoplado a la imaginación. En ella la imagen, el texto y la meditación asisten al ojo de la mente, el eje de una táctica visual que, bien administrada, garantizaba la sujeción a la norma eclesiástica<sup>419</sup>. El recurso icónico es el encargado de conducir la mirada del fiel hacia su interior, en donde activará la devoción y el amor a Dios. Fumaroli, al respecto, dilucida cómo el arte católico se posiciona en el cruce de dos infinitos, el revelado en la naturaleza creada y el reflejado por el alma en el cuerpo humano; en definitiva, lo percibido en el ojo natural es la alegoría de lo revelado en el espiritual<sup>420</sup>.



32. Atribuido a Antonio María Monroy, *Milagro en la tentación de san Francisco*, siglo XVII, Museo de Jaén.

Desde el final de la Edad Media la vista fue el núcleo de un rico debate intelectual, el origen de las nuevas teorías ópticas y prácticas oculares en ascenso a partir del Renacimiento, centradas en los límites de la

representación visual. La cuestión giraba en torno a lo que se podía ver, y lo que no, con el ojo fisiológico, el de la mente y el del corazón; del mismo modo la idoneidad de cada uno de ellos en la percepción de episodios sobrenaturales que, de improviso, irrumpen en la realidad. Espejo inconsciente, gestado en la imaginación, de las imágenes internas o externas depositadas en la psique; de ahí los esfuerzos de nuestros autores por la mediatización del sentido de la vista y, decididamente, las maneras de ver lo ilusorio en beneficio de la devoción<sup>421</sup>.

La composición de lugar y el punto de vista impulsaban una compleja vía espiritual y sensible, potestativa de ver con la imaginación lo deseable, es decir, sin los riesgos de traspasar los límites de la ortodoxia y de las onerosas veleidades de una fantasía a su albur. En esta refriega interviene la fiscalización de la jerarquía eclesiástica, promotora de una iconografía sagrada con los prototipos imaginativos aceptables y provechosos. Los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio (Roma, 1548) ya despejaron una didáctica religiosa con una gran acogida entre los padres y novicios de su orden, además de una elevada cuantía de clérigos y laicos entusiasmados con estas propuestas espirituales; incluso fueron del agrado de anglicanos y protestantes. Ínclitos divulgadores del método, además de los ya citados, fueron los jesuitas Roberto Bellarmino (1542-1621), François de Coster (1532-1619) o Francisco Escrivá (1530-1617).

Tal procedimiento, sin embargo, suscitó una diversidad de suspicacias, habida cuenta de la posibilidad de imaginar sin recapacitar, problemática inmersa en un dominio intelectual en donde se propagaba una disparidad de opiniones acerca de los inquietantes poderes de la imaginación y su repercusión en el arte. Quizás a ello responda el renovado interés, desde la última década del Quinientos, por la recreación pictórica de las tentaciones de san Antonio, de sobra acreditada en las escatologías de, entre otros, Brueghel el Viejo y David Teniers el Joven. Argumentos libidinosos cuya finalidad es la atracción del espectador, a quien, simultáneamente, se les ofrecen como pasajes meditativos para la toma de conciencia del mensaje transmitido en las imágenes<sup>422</sup> [32]. El arte, por tanto, faculta para la elevación del alma hacia lo maravilloso y la intuición de la divinidad. De esa guisa, dice J. A. Maravall, no se intentaba conceptualizar la imagen sino ofrecer el concepto hecho



imagen<sup>423</sup>.

## 2. EL IMPERIO DE LA VISTA

En la alta Modernidad la vista empezó a abrirse paso como el principal y más cualificado cauce de conocimiento y criterio de veracidad. Hasta entonces, de acuerdo con una oralidad predominante, el oído fue prioritario, aunque ambas vías nunca fueron excluyentes sino complementarias; el ojo, no obstante, progresivamente se iría imponiendo hasta desplazar a los sentidos restantes. Ya las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (1221-1284) daban preeminencia al «testigo de vista» sobre los testimonios auditivos en los pleitos y demás controversias jurídicas, pero mientras el oído prevalecía, los ojos vislumbraban lo escuchado. La mnemónica, o memoria artificial, igualmente, y desde la Antigüedad, exaltaba el acto de ver como afluente de imágenes mentales dotadas de una imperiosa carga emotiva<sup>424</sup>.

El polígrafo jesuita Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), rabioso guardián de la ortodoxia tridentina, encumbra la experiencia ocular, en especial la relativa a las cosas bellas, por favorecer el deleite del alma y los sentidos, en tanto que las «feas» causan tristeza, sentimientos desabridos, tribulación y aflicción. Su antídoto, exhorta, radica en la concentración de la mirada en imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, sobre todo en tiempos de herejías, frente a las cuales los fieles deben protegerse con las virtudes y las prácticas piadosas que los herejes aborrecen y persiguen: ayunos, mortificación, penitencia, devoción, indulgencias, cuentas de perdón y agnusdéis<sup>425</sup>.

El pintor Pacheco comparte esta opinión generalizada en las fechas, considerando que la percepción auditiva conmueve con lentitud; los efectos de la visual, en cambio, son más poderosos e inmediatos, incluso en los ánimos inermes<sup>426</sup>. El escritor Juan de Zabaleta equipara los ojos del cuerpo a los del alma. Los primeros, dice, distinguen lo bueno de lo malo, y los segundos, lo malo de lo bueno; y concluye: «Muy bien curan los ojos del entendimiento la brevedad de la vida de la rosa»<sup>427</sup>.

Protestantes y calvinistas, sin embargo, quisieron sustituir la vista y la

imagen por el oído y la palabra escrita o hablada. En esa disyuntiva Lutero aconseja mirar a Cristo poniendo los ojos en los oídos. Mas unos y otros no lograron establecer compartimentos estancos entre dichas funciones cognitivas al servicio de la difusión del mensaje divino. Demasiado complejo resultaba diferenciar el significado y la finalidad de dichas alternativas, aunque siquiera intentaron desmitificar sus preceptos religiosos mediante un determinado imaginario, ante el éxito y eficacia de la iconografía y las prácticas visuales en la religiosidad católica. Unos medios capaces de personificar y dar formas a Cristo, la Virgen, los santos, los ángeles y las almas, además de convertir en milagros, previa certificación autorizada, las visiones sagradas; estas, para los reformados, befas fantásticas o diestras copias de auténticos fenómenos enigmáticos al borde de la idolatría<sup>428</sup>.

Muchos católicos tampoco sintonizaban con un uso indiscriminado, confuso y fuera de control de la imagen, caso de fray Juan de la Cruz y una diversidad de espirituales y místicos promotores de una piedad fundada en elementos invisibles, más perfectos que los visibles. Las iglesias reformadas, a la inversa, irían especificando un repertorio iconográfico propio, aunque muy vigilado y, en general, alusivo a retratos y escenarios conmemorativos de sus acontecimientos trascendentales, si bien, con el transcurso de los años, intentaron un equilibrio entre el ver y el oír, porque sus divergencias epistemológicas siempre fueron más teóricas que reales. Una cuestión, difusa y demasiado lábil, entre quienes creían poder llegar al conocimiento de Dios por la imagen y los que no, fluctuante en una compleja línea divisoria.

El debate se centró en la equivalencia entre la imagen y su prototipo representado. La primera, no obstante, acaparó el rechazo de los reformados como una distorsión de las verdades de la fe, remedo o adulteración incapaz de enseñar algo de Dios, cuya figura queda fuera del alcance de los sentidos y de cualquier expresión visual. Honrar a la divinidad de esa manera, pues, sería un atentado a su gloria y majestad, dada la imposible analogía entre lo divino y lo humano. Las únicas y verdaderas imágenes sagradas, por ende, residen en el interior de los fieles, donde se deben buscar y contemplar; de ninguna manera en la pintura o en la palabra de los predicadores<sup>429</sup>.

Los adversarios de la iconografía, escolásticos de formación, sabían que el problema no se limitaba a la imagen material o artística, sino en última

instancia, y he ahí la incógnita, a las mentales, o internas, a menudo consecuencia de la imaginación u otras facultades excepcionales de la psique humana. Los ojos del intelecto, según vimos, predisponen a la gestación de sus propios ídolos, una probabilidad que forzó entre los protestantes la distinción de las prácticas del culto iconográfico cotidiano de las derivadas del potencial icónico del cerebro en momentos concretos, las cuales, ante las dañinas facultades de la fantasía, debían ser controladas y, la mayoría, eliminadas. Al final no tuvieron mejor opción que imaginar a Dios en abstracto, técnica igualmente idónea en su representación mental. Estas disputas acerca de la percepción visual fueron un lugar común durante la Contrarreforma, implicado en un sinfín de posiciones encontradas, anatemas y normas de uso e interpretación<sup>430</sup>.

Esas disquisiciones, inevitablemente, repercutían en el arte y sus visiones del mundo como práctica dependiente del entendimiento, parámetro conceptual cuyas representaciones identifican diferentes estilos e ideologías<sup>431</sup>. Nuestros testigos, al menos, no disimulan sus recelos y prevenciones frente a la imagen intelectual, imaginativa y sensorial, a pesar de ser la más eficiente en la aproximación de los fieles a Dios, pero solo accesibles a los entrenados en la meditación<sup>432</sup>. La artística, en sustancia no muy distante de la mental, le suministraba estímulos suficientes y acordes con la ortodoxia eclesiástica, el desenlace, a su vez, de las soñadas y visionarias. Belting, por ello, realza la función de los medios iconográficos, dispensadores de los rasgos característicos de cada imagen; el medio, no obstante, siempre permanece y posibilita la recepción de sus representaciones<sup>433</sup>.

La intercesión del arte en la meditación realista sucede en un tiempo en que la valoración de la pintura empezó a cambiar drásticamente como resultado de las controversias acerca de los mecanismos visuales de la época, en los que «ver» implica mirar en el interior del cuerpo y, simultáneamente, penetrar en lo más íntimo del corazón con el ojo del alma. A partir de aquí la imagen y otros recursos piadosos —la lectura devota por ejemplo— son incentivos de la composición de lugar, entonces el argumento de una rica y variopinta literatura sobre las cualidades espirituales de la vista. Unas teorías ópticas innovadoras, y sus prácticas consecuentes, involucradas en la viabilidad espiritual de la vista.

La Compañía de Jesús, no en vano, promocionó un estilo artístico, explícito y subliminal, en el que se definen una serie de recursos y habilidades visuales alejados de las viejas concepciones ópticas, relativas a las virtudes de la imaginación y la percepción sensorial. En líneas generales, se trataba de explorar los límites de la representación ocular, en concreto sus percepciones sobrenaturales, o construcciones fantásticas propulsoras de criterios estético-religiosos durante la Edad Moderna<sup>434</sup>. El padre Nieremberg, entre muchos, sitúa en la imagen, exterior o interior, el remedio de la presencia «vicaria» de la vista<sup>435</sup>.

### 3. VER PARA EL RECUERDO

El recuerdo, conforme a los dictados de Trento, desempeña un rol de primer orden en la utilidad y los fines de la imagen sagrada. La memoria, como hemos ido desgranando, es el postrero depósito de las imágenes, ficticias o reales, recibidas en el entendimiento a través de los sentidos y acto seguido procesadas en la imaginación. Desde la Antigüedad la mnemónica, o memoria artificial, venía otorgando un protagonismo crucial a la vista como flujo iconográfico mental coadyuvante de operaciones intelectivas de imprevisible repercusión<sup>436</sup>. El retórico *ars memoriae* prescribía fórmulas de memorización y perpetuación de sus significados en la conciencia de la comunidad, junto a la configuración de estructuras estéticas en sus contextos espacio-temporales, prevalecientes sobre el juicio y la voluntad de los individuos<sup>437</sup>.

En los dominios de la fe y la moral también emergían imágenes simbólicas asequibles gracias a la memoria. Sus cualidades retrospectivas y prospectivas conjeturaban una premonición entre lo acaecido y lo prometido, o sea, el devenir del tiempo hasta la eternidad profetizada en las Escrituras, que, en paralelo, compartía con los fieles un presente en el que la presencia divina era invisible. En esta directriz los santos, más que por sus leyendas, aseguraban su recuerdo colectivo a través de sus retratos, en la opinión de Belting porque la hagiografía es historia a secas, y la imagen, el transmisor de su certidumbre,

desencadenante de su veneración y la evidencia de unos sucesos pretéritos, en teoría, de mayor complejidad que la comprensión de la Biblia<sup>438</sup>. El agustino Pedro Maldonado sentencia: «mayor memoria ay de la santidad de los que tuvieron imágenes»<sup>439</sup>.

La memoria, en efecto, se adiestraba con una persistente evocación visual de motivos sensoriales impactantes en la mente, recordados una vez reconocidas algunas de sus señas identitarias. Tales aprehensiones oculares, como expuso Aristóteles en *De anima*, son analizadas en la imaginación, la potencia considerada el soporte del intelecto. El mago y filósofo alemán Enrique Cornelio Agripa (1486-1535) delimita una secuencia cuyo punto de partida es el «sentido común», el almacén de todas las imágenes captadas del exterior, que la imaginativa retiene y conduce a la fantasía, donde son acogidas, enjuiciadas y, después de ser clasificadas, guardadas en la memoria<sup>440</sup>. Su coetáneo español, el polifacético maestro Pero Mexía (1497-1551), lo explicita:

Y aquellas cosas hanlas de pintar con la ymaginación, quando las ponen por los lugares, en la manera que cada uno mejor se piense hallar; para que después, llevando el pensamiento por los lugares por la orden que están puestos, luego se les representan las ymágenes que allí pusieron y se acuerden de las cosas por que las pusieron<sup>441</sup>.

Se conocía, pues, lo que se podía recordar a través de imágenes, la clave de un universo mental en donde la experiencia, en altas dosis, se desarrolla mnemotécnicamente y organiza una relación con el pasado más perdurable y vital que la historia, ahora mimetizada en el arte. Aquella sociedad, todavía circunscrita a una cultura oral dominante, estaba habituada a los ejercicios memorísticos propios de un aprendizaje alfabético recitativo y en voz alta, un entrenamiento audaz<sup>442</sup>. La memoria como disciplina retórica tuvo una importancia excepcional, cual instrumento del intelecto ideal en la manipulación del recuerdo<sup>443</sup>. En este planteamiento la imagen garantizaba a sus devotos la remembranza de los relatos que, con toda probabilidad, habrían escuchado en sermones, homilías, prédicas misionales y otros eventos catequéticos. Según Gombrich, sobrado de cordura, dichos argumentos conseguían la satisfacción del saber y el reconocimiento de una realidad vital tal como se percibía, uno de los factores axiales de la credibilidad de lo

maravilloso-imaginario, eso sí, dentro de la urdimbre cultural que lo posibilita y avala<sup>444</sup>.

El fraile San Román, espejo de muchos escritores religiosos, discurriendo acerca del arte y su capacidad formativa, exalta la memoria como motor del recuerdo de Dios y sus santos, porque el hombre no puede saber, creer, amar, esperar, pensar ni recordar sin imágenes; y sigue:

De estas imágenes se pone la memoria nuestra como un oratorio muy claro, y de varias figuras adornado: de donde se saca el entendimiento, los dibujos, y memoriales que quiere rebolver para hazer sus hechos. Y assí de esta suerte fabrica el alma las obras que muestra por las manos, y la lengua. De suerte que sin imágenes nuestra alma quedaría como un hombre puesto en una sima profundísima, donde voz, ni rostro humano pudiesse oyr, ni descubrir, ni rayo de luz le visitasse. El qual sería imposible tener noticia de cosa, que en el mundo pasasse<sup>445</sup>.

La cita es del todo ilustrativa. La literatura manejada no escatima las ganancias del recuerdo de la tradición eclesiástica, fundamentada en una correcta profesión del cristianismo católico revelado en las Escrituras y expeditivo en sus esquemas iconográficos. En este empeño sobresale el franciscano Diego Valadés (1533-1582), un misionero mestizo mexicano, nacido en Tlaxcala, versado en retórica, dibujo, grabado y pintura. Fue compañero del flamenco fray Pedro de Gante (1480-c. 1579), creador de la original escuela artística y evangelizadora en el convento de San Francisco de la capital azteca. En Valadés la memoria es el tesoro de la elocuencia y un bien necesario en la vida, antes fruto de la experiencia que de la teoría retórica; un arte operativo, mediante imágenes, destinado a dar solución a los espacios en blanco del recuerdo a causa del olvido<sup>446</sup> (véase [49]).

La iconografía invocada, advierte, exige la posición precisa de los asuntos que se deben recordar de los discursos orales y escritos: he aquí la confirmación de las impresiones de Gombrich. No obstante, le preocupa sobremanera la representación de los objetos invisibles e ininteligibles: Dios, ángeles, demonios o almas, inaccesibles a los sentidos y de compleja demostración empírica. Arcanos asequibles en la pintura, al fin y al cabo otra ficción abstracta al estilo de las virtudes, intelectuales y morales, yacentes en los retratos de personajes ejemplares. En cuanto a la evocación de eventualidades remotas, recomienda la ejercitación en la receptividad del pasado, conjugando la memoria natural y la imaginación; esta última, en aras

de una adecuada recreación de imágenes y lugares, las primeras como si fueran escritas, y las segundas, su papel. De esta forma, concluye, se compone y ordena la memoria<sup>447</sup>. Regresemos a san Juan de la Cruz.

En fray Juan la memoria cobija las «noticias naturales» captadas por los cinco sentidos (oír, ver, oler, gustar y palpar), siempre imperfecciones desechables perturbadoras de la unión del alma con Dios; a veces pecados veniales, más si incitan odio, vanagloria o falsa esperanza. No obstante, mayor cautela le depara la conservación de sucesos sobrenaturales en semejante almacén del entendimiento, ya sean visiones, revelaciones, locuciones o extravagancias que, a su paso por el espíritu, imprimen en él sus imágenes, cuyo recuerdo se debe impedir. El demonio, apercibe el carmelita, vicia la memoria con fantasías erróneas y un abismo, en apariencia inocuo, de embelecos muy perjudiciales<sup>448</sup>.

El asceta Martín de Roa, en las antípodas del anterior, parafraseando a san Gregorio, enaltece el recuerdo de la imagen de Cristo, obligada llama del amor prescrita a los cristianos, la mecha de los deseos de imitarle cifrados en la contemplación de alguna escena de su pasión. Acopio de llantos y emociones piadosas generosas en milagros, patente, acentúa, en los hombres apartados de sus amantes tras recordar un cuadro de la Virgen. Por ello, clama Roa, el demonio aborrece la pintura, pues le quita la presa de las manos<sup>449</sup>. También aconseja tratar con tiento a la imaginación, porque actúa en función de lo figurado en la memoria, de la que procede. «Esta manera de invención, i pintura, es mui propia para enseñar, porque pone las cosas delante de los ojos con el cuerpo, i colores que les acomoda; deleita el entendimiento con la imitación, i representación de las cosas invisibles; ayuda grandemente la memoria con la viva impresión, que grava en el alma»<sup>450</sup>.

Similar es el juicio del pintor Francisco Pacheco, intransigente de mediar en la diatriba el icono sagrado, para él radicalmente vinculado al recuerdo de las sustancias divinas; un objetivo obligatorio, edificante y deleitante, útil y honesto, en la domesticación del intelecto, la voluntad, el ánimo y las virtudes cristianas y, a la par, en el olvido y denostación de vicios<sup>451</sup>. La memoria y la imaginación, un binomio indisociable, en el libro del sevillano son dos cualidades del ingenio artístico, pero drásticamente asociadas a la imitación de la naturaleza y, por consiguiente, a la historia sagrada y sus cánones

éticos<sup>452</sup>. Melchor Cabrera Núñez de Guzmán, ilustre abogado de la corte, en la misma línea defiende la tipografía y, en particular, la memoria como una propiedad inexcusable en la inventiva del arte<sup>453</sup>.

A mediados del siglo XVII estas impresiones estaban plenamente arraigadas en la conciencia moral de cualquier persona culta interesada en el arte y la religión, como el pintor Vicente Carducho, quien aborda las imágenes cual cuerpos muertos que, en virtud del ojo humano, aleccionan, representan sus objetos en la memoria y activan la imaginación, con «tanto afecto, con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, quando vençan a las potencias»<sup>454</sup>. El arte, asevera, induce el retorno de ideas dormidas y amortiguadas, de las que una docta y memoriosa inteligencia sabrá inferir dónde la naturaleza estuvo sabia o depravada. El recuerdo, en suma, es «hacienda fecunda para el adorno de la pintura», gracias a la cual el pintor evita daños irreparables, despierta lo olvidado y los espíritus de la fantasía; todavía más los saberes dormidos y amortiguados en el impío devenir de la humanidad.

El escritor y jurista Cristóbal Suárez de Figueroa, por su parte, se vuelca en la interdependencia de la memoria artificial y la natural, esta última el sentido más raro y excelente del hombre, el archivo de todo lo acontecido, visto y aprendido; un documento de la inmortalidad del alma y de la divinidad, eficiente en la resurrección del pasado y de cuanto aprendemos y vemos. En ella el autor diferencia dos funciones, una aprehensiva y otra retentiva, a menudo interrumpidas por imágenes y figuras monstruosas causantes del enredo y el desconcierto de la inteligencia, hasta llegar a provocarle frenesí. En tal estado de confusión, no sabe cómo actuar ni qué recordar, si las cuestiones principales o sus variopintas y extravagantes imágenes recibidas<sup>455</sup>.

En la tremendista indagación del jesuita J. E. Nieremberg, es un cruel verdugo de los condenados en el Infierno, responsable de convertir en tormento cuanto hubieran hecho en su miserable vida terrenal: «lo bueno, la pérdida de su premio, lo malo, el mérito de sus castigos». A causa del recuerdo de sus pecados, «reventarán de pena, quando comparen la brevedad de sus gustos pasados con la eternidad de los tormentos»<sup>456</sup>. La memoria de la eternidad, en sus textos, goza de mayor oportunidad que la de la muerte, pues el sufrimiento no tiene pausa; su remedio: una buena vida cristiana<sup>457</sup>. La



añoranza de la felicidad pasada, continúa, deviene en padecimientos, el elevado precio de una vida miserable<sup>458</sup>.

No nos debe extrañar que Covarrubias aproveche la voz «memoria» para avisar de que «algunas veces se toma por lo que dejan instituido nuestros mayores, por lo cual tenemos memoria dellos. Y estas son las buenas memorias»<sup>459</sup>. La veneración de la imagen concierne a la perpetuidad de personas visibles ejemplares y la identificación de sus hitos memorables, símbolos de la historia sagrada. En el espacio del culto, opina Belting, el núcleo de atención no reside en el retórico arte de la memoria, sino en los contenidos del recuerdo que concita el pasado mítico de lo representado en la imagen, y, en cualquier momento, su presencia plena de poder mirífico e intercesor con el más allá de la Biblia<sup>460</sup>.

---

<sup>408</sup> En esta dirección se encuadra el magnífico trabajo de Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, op. cit., págs. 34 y 132.

<sup>409</sup> De Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative*, op. cit., pág. 65.

<sup>410</sup> Al caso, Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine*, op. cit., pág. 24.

<sup>411</sup> Véase Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul: Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden, Brill, 2001; Donald Beecher y Williams Grant, *Ars Reminiscendi: Mind and Memory in Renaissance Culture*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009, y Steven Stowell, *The Spiritual Language of Art*, op. cit.

<sup>412</sup> Indispensable Joseph F. Chorprenning, «*Lectio Divina* and Francis de Sales's Picturing of the Interconnection of Divine and Human Hearts», en *Imago Exegetica*, págs. 449-480.

<sup>413</sup> Luis de la Puente, *Meditaciones de los misterios de nuestra Sancta Fe*, op. cit., pág. 29.

<sup>414</sup> Étienne J. Lajeunie, *St. Francis de Sales: The Man, The Thinker, His Influence*, 2 vols., Bangalore, S.F.S. Publications, 1987.

<sup>415</sup> De la *Introducción a la vida devota* manejo una edición en español, Barcelona, Matevat, 1683. Más en Frederick de Armas (ed.), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, op. cit.; y A. Callahan (ed.), *Spiritualities of the Heart: Approaches to Personal Wholeness in Christian Tradition*, Nueva York, Paulist, 1990.

<sup>416</sup> Francisco de Sales, *Tratado del amor de Dios*, Buenos Aires, Lumen Humanitas, 2013.

<sup>417</sup> Al respecto, Terence O'Reilly, *The Bible in the Literary Imagination of the Spanish Golden Age*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2010, y *From Ignatius Loyola to John of the Cross*:

*Spirituality and Literature in Sixteenth-Century Spain*, Aldershot, Variorum, 1995.

[418](#) Joseph F. Chorpenning, «*Lectio Divina*», *op. cit.*, págs. 449-477. También W. Wright, «“That Is What It Is Made for”: The Image of the Heart in the Spirituality of Francis de Sales and Jane de Chantal», en A. Callahan (ed.), *Spiritualities of the Heart*, *op. cit.*, págs. 143-158.

[419](#) David Freedberg, *L'occhio della linca. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

[420](#) Marc Fumaroli, *París-Nueva York-París*, *op. cit.*, pág. 727, y su *L'École du silence*, *op. cit.*

[421](#) Remito a la introducción del libro de Christine Göttler, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, y a Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.

[422](#) Heinrich Trebbin, *David Teniers und Sankt Antonius*, Frankfurt, Haag & Herchen, 1994.

[423](#) José A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, pág. 501.

[424](#) Fundamental Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Psychology Press, 1996.

[425](#) Pedro de Ribadeneyra, *De la tribulación*, en *Obras escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868, pág. 361. Se publicó por primera vez en Madrid en 1589.

[426](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 239.

[427](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, *op. cit.*, pág. 94.

[428](#) Al caso vienen Virginia Chieffo Raguin (ed.), *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*, Surrey, Ashgate, 2010, y David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2005.

[429](#) Además de las obras citadas en las notas anteriores, es fundamental Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009, págs. 9 y ss. De otro lado, Joseph L. Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, y Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, Nueva York, Toronto Studies in Religion, 1992.

[430](#) Más en Virginia Chieffo Raguin (ed.), *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*, *op. cit.*

[431](#) Inevitable Erwin Panofsky, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, *op. cit.*

[432](#) Remito a M. Fumaroli, *París-Nueva York-París*, *op. cit.*, pág. 795.

[433](#) Hans Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, págs. 69 y ss.

[434](#) Imprescindibles, Stuart Clark, *Vanities of the Eye*, *op. cit.*, págs. 161 y ss.; Norman Bryson, *Vision*

*and Painting: The Logic of the Gaze*, Londres, Palgrave Macmillan, 1983, e Ian Heywood y Barry Sandywell (eds.), *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Londres, Routledge, 1999.

[435](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Imprenta Real, 1630, pág. 4.

[436](#) Todavía sigue siendo imprescindible el clásico y excelente estudio de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, *op. cit.* Más reciente, Fernando R. de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotécnica española en los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, y Patrick Hutton, *History as an Art of Memory*, Manover, University Press of New England, 1993.

[437](#) Al caso, Peter Mason, *The Lives Images*, Londres, Reaktion Books, 2001, y David Morgan, *The Sacred Gaze*, *op. cit.*

[438](#) Hans Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, pág. 20.

[439](#) Pedro Maldonado, *Traça y ejercicios de un oratorio*, *op. cit.*, pág. 30.

[440](#) Enrique Cornelio Agripa, *Filosofía oculta. Magia natural*, Madrid, Alianza, 1992, pág. 240.

[441](#) Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1540, vol. II, pág. 58.

[442](#) Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Gedisa, 1991; y Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.

[443](#) De Donald Beecher y Williams Grant, *Ars Reminiscendi*, *op. cit.*

[444](#) Ernst H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, *op. cit.*, pág. 146. Del mismo autor, *Imágenes simbólicas*, *op. cit.*, y *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, *op. cit.*

[445](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 60.

[446](#) Juan Bautista Escardó, *Rhetorica Christiana*, *op. cit.*, pág. 223.

[447](#) *Ibidem*, pág. 237.

[448](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 347.

[449](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes*, *op. cit.*, pág. 132.

[450](#) *Ibidem*, pág. 90.

[451](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 247.

[452](#) *Ibidem*, pág. 269.

[453](#) Melchor Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político, en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza, y excelencias del arte de la imprenta*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar,

1675, pág. 13.

[454](#) Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, *op. cit.*, pág. 4.

[455](#) Cristóbal Suárez de Figueroa, «Discurso LVIII. De los profesores de memoria», en *Plaza universal de todas ciencias y artes*, *op. cit.*, vol. II, págs. 677-682 (primera edición en Madrid, Luis Sánchez, 1615).

[456](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno*, *op. cit.*, pág. 339.

[457](#) *Ibidem*, pág. 11.

[458](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Práctica del Catecismo Romano*, *op. cit.*, pág. 93.

[459](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, pág. 747.

[460](#) Hans Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 20.

## CAPÍTULO 5

### Los *mirabilia*

#### 1. MAGIA Y RELIGIOSIDAD

En las sociedades sacralizadas del Antiguo Régimen las jerarquías eclesiásticas fomentaron la creencia en milagros, y una variopinta gama de portentos sorprendentes, como indicios palmarios de la intercesión celestial en el mundo, fruto, en mayor cuantía, de las súplicas de los fieles a los santos y sus referentes simbólicos. Estos últimos, una suerte de amuletos y talismanes protectores del cariz de libros, imágenes, reliquias, agnuscéis, nóminas escritas y rituales heredados del paganismo (rogativas, plegarias u oraciones votivas). Unas prácticas, casi mágicas, cotidianas en contextos donde no había una clara demarcación entre lo real y lo sobrenatural.

Entonces la imagen, como las reliquias, acaudalaba una enorme y peligrosa potestad, porque, muy por encima de cualquier otro argumento doctrinal, acaparaba la atención de unas masas ignorantes —sobre todo en las áreas rurales— presas de un abismo de amenazas y miserias espirituales y materiales, el motivo principal de la popularidad de una religiosidad supersticiosa, salvoconducto del más allá, capaz de remediar sus carencias vitales y ansias de alivio, supervivencia y redención. De esa manera se acariciaban soluciones inmediatas para un adverso y complejo avatar, tiempo de espera en el que los pobres sobrevivían inmersos en una atmósfera suspensa y plagada de maravillas insólitas, ingredientes de una realidad en donde lo sagrado escondía algo sacrílego<sup>461</sup>.

El poder taumatúrgico de la imagen de culto sin duda fue, y sigue siendo, uno de los fines prioritarios de su posesión y veneración, porque sus representaciones no solo son modelos ético-religiosos sino también instancias divinas dispensadoras de auxilio en momentos difíciles. Muchas debieron de ser las personas que se parapetaban con ellas ante miedos, enfermedades,

hambrunas y las frecuentes catástrofes medioambientales de la época. Los aquejados de heridas, escrófulas y otras taras físicas solían exhibirlas en estampas baratas adheridas a las partes dañadas de sus cuerpos, implorando una cura portentosa.

En algunos lugares los religiosos las repartían a los reos cuando iban camino del cadalso, en aras de su consuelo durante tan dolorosa y exasperante incertidumbre. En Italia, entre los siglos XIV y XVII, incluso se fundaron con este cometido cofradías, cuyos hermanos acompañaban a los convictos mostrándoles pequeñas tablas pintadas con crucificados, escenas de la pasión y martirios de santos. De esa guisa se auspiciaba la identificación de sus destinos con el del Señor y los mártires, señuelos de arrepentimiento y humildad cristiana<sup>462</sup>. Tampoco faltaban en los hogares bendiciendo espacios y para la oración y la devoción familiares, y, más aún, cumpliendo una función, apotropaica, ahuyentadora de malos espíritus.

Antonio de San Román destaca su conveniencia en casas e iglesias, sobre todo las de Jesús, como estrategia preventiva contra el diablo y los herejes, por ser las armas de Cristo en las que «somos amparados y defendidos de los demonios, vanderas de nuestra sacra milicia», resueltas en las bondades y el socorro de la voluntad de Dios. Al respecto trae a colación las preciosas facultades extraordinarias del paño de la Verónica, la Sábana Santa y otras prendas numerosas en templos y santuarios. Algunas, especifica el agustino, «traydas por los ángeles, otras heredadas de los sanctos, otras caydas del cielo visiblemente por milagro, delante de pueblos enteros: de cuyas grandes maravillas son muchos los libros»<sup>463</sup>.

Una elevadísima afición acaparó el agnusedei, signo de Cristo redentor y misericordioso, el cordero de Dios símil de su mansedumbre, limpieza, castidad e inocencia, además de su sacrificio por los pecados de la humanidad. El *agnus*, como imagen labrada, era un tipo *sui generis* de medalla blanca, seña de la ausencia de mancha, de cera —la pureza— o plata, de tamaños y figuras diferentes, que, distinguida con la bendición papal, los fieles llevaban colgada del cuello. En una cara todas tienen grabado el cordero y, en la otra, asuntos varios. A excepción de la cruz, era el icono más popular y generalizado, que el clero regalaba en la octava de la Resurrección, conmemoración del Señor entregando sus premios a los suyos<sup>464</sup> [33].



33. Siglo XVIII, Italia, colección particular.

El jesuita toledano Francisco Antonio (†1610), un trecho de su vida predicador en Alemania, enardece su porte para la manifestación pública de las ovejas del papa y, en última instancia, de Dios, pero sin dejar de advertir que su bendición y consagración pontificias protegen de rayos, tormentas y un sinfín de desdichas accidentales<sup>465</sup>. Mas ninguna imagen podía competir en eficacia maravillosa con la de la cruz, causa de su posición central en iglesias y altares, cual testimonio de la misericordiosa y compasiva muerte del Señor,

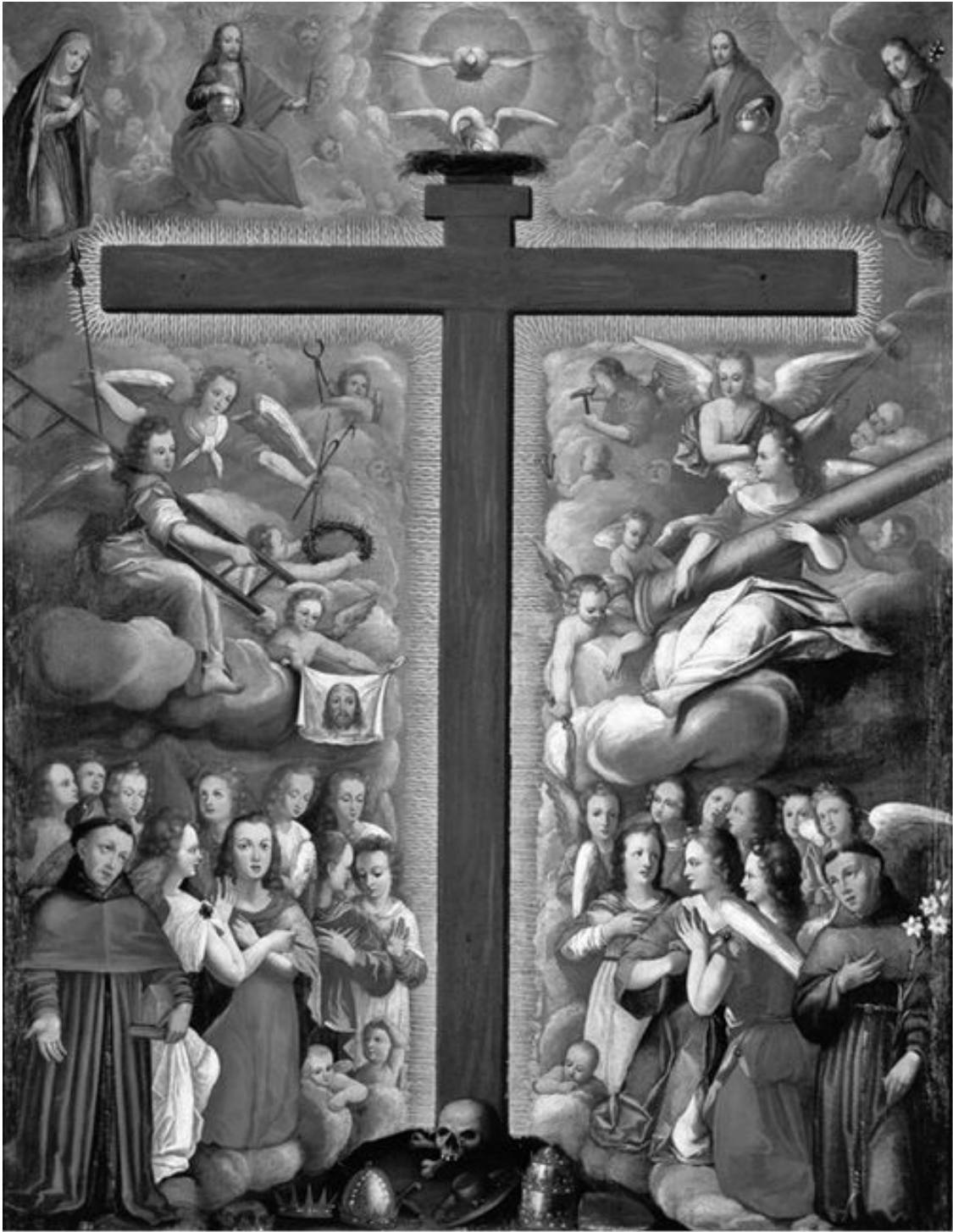
sustancia de la alegría espiritual y la bienaventuranza de los pueblos. Divisa, a su vez, de la conversión del mundo y el revulsivo de su ceguedad y errores, como norte de la fe combativa y aposento de la paz y los dones espirituales. El nexo de unión entre el hombre y lo divino, medicina de pecadores, capaz de trocar la muerte en sueño placentero<sup>466</sup>. En Sevilla, por ejemplo, en periodos de sequías prolongadas, los frailes del convento de San Agustín sacaban en procesión a un devoto y milagroso Cristo crucificado, como ocurrió el 20 de abril de 1566, cuando de repente llovió copiosamente, suceso saldado con el fervor piadoso de la población y la mejora de sus costumbres<sup>467</sup>.

Esteban de Salazar, un asceta cartujo y escritor manierista difundidísimo, dictamina que el demonio huye al ver la cruz, la lanza de su derrota y de la destrucción de su tiránico imperio en el mundo, «señal triumphal que la Sancta Yglesia lleva delante con Christo crucificado en todas sus pompas públicas y procesiones»<sup>468</sup>. En las fechas, obvio es, el prototipo iconográfico más taxativo y diligente en la afloración de penitencia, mortificación y amorosa resignación; lo mejor contra el pecado y las enfermedades del alma. San Román, igualmente, recomienda concentrar la vista en un crucifijo a la hora de inducir compasión, pues abrasa a los espíritus gélidos y dulcifica los corazones contumaces; en definitiva, un artero homenaje a las llagas del Salvador<sup>469</sup>. El franciscano Francisco Ortiz Lucio (1550-1651), en idéntica directriz, receta a los tahúres acudir a un religioso «que no lee en el libro de las cuarenta y ocho hojas, sino en el enquedernado entre dos tablas, que es la Cruz, y en él te hará leer de noche y de día, hasta que de puro leer en él ciegues de llorar, como San Francisco mi padre, y esse será tu vicio y tu ocupación»<sup>470</sup> [34].

De suma validez, prosigue el padre Antonio, resulta si se trata de arredrar a los enemigos de la Iglesia, razón por la cual no cesa de incitar peregrinaciones a su encuentro en una infinidad de lugares sagrados, ni la insaciable demanda de sus reliquias, pese a ello maná inagotable de las mismas. En cualquier coyuntura, sigue, resguarda de peligros, arrecia en milagros y buenas obras y santifica campos, caminos, casas, montes, valles, torres, navíos, camas, vestidos, armas, libros, joyas y fiestas. Calma a los endemoniados y amansa a los coléricos puesta en sus pechos. En fin, alicientes de sobra para llevarla siempre en el corazón y verla durante las mortificaciones; gran escudo contra



las asechanzas y tentaciones del demonio<sup>471</sup>.



34. Escuela cuzqueña, *Adoración de la Santa Cruz*, siglo XVII, Lima, Museo Pedro de Osma.

En la obra del teólogo Jaime Prades es la primera de las imágenes, enseña de todas las victorias del cristianismo, aunque incide más en la pasión, la conversión de descarriados y la importancia de la fe en Cristo, útil catequético inigualable<sup>472</sup>. Tiempo atrás Ludolfo de Sajonia ya exaltaba sus virtudes como baluarte ante la herejía y vía comprensiva del sacrificio del hijo de Dios. El culto a la cruz también lo reclama Roberto Bellarmino, para él reliquia, símbolo e imagen, y el *Martirologio* de César Baronio (1538-1607) en cuanto premisa de la redención también aceptada por Lutero y Calvino.

En el amanecer de la Edad Moderna la cruz empieza a identificarse con la penitencia y el instrumento primordial de imposición de la religión cristiana en el mundo. Antes había tenido un sentido más represivo, asociado al sometimiento y la violenta conversión de infieles, pero desde principios del XVI acapara todo su protagonismo en el espacio sociorreligioso, donde pone freno a cualquier desviación de la norma eclesiástica. Su iconografía, paralelamente, irá acentuando el patetismo realista del Renacimiento y el Barroco, porque en ella habita Cristo misericordioso muerto a manos de pecadores. Por eso incitará, entre religiosos y seglares, odio, deseos de venganza y la derrota de sus traidores herejes, acicates, en adelante, de su acusado sentido redentor, misional y combativo. Como fuere ayudaba a reforzar el cristianismo y su labor evangelizadora entre judíos, musulmanes e indios; sin embargo, cuando dejó de ser monopolio del clero, comenzó a presidir ceremonias y ritos populares; no en vano la señal de la cruz corporal se extendería y consolidaría con un sentido mágico y apotropaico<sup>473</sup>.

En aquel ambiente piadoso inician su proliferación las cofradías de la Vera Cruz, alentadas por la espiritualidad mística franciscana y, a partir del siglo XV, conectadas con los legos de sus órdenes menores. En principio como hermandades de sangre o de disciplinantes y, desde comienzos del XVI, penitenciales. Esta promoción del culto a la cruz enfatizaba la honra del cadalso y la sangre de Cristo, elementos de una muerte liberadora garante de una devoción purgativa, salvífica y benéfica en extremo, señuelos de su imitación entre los cofrades flagelantes<sup>474</sup>.

No es baladí, por tanto, que el franciscano Alonso de Vega, a pesar de condenar la tenencia de libros heréticos, de magia o hechicería, sentencie que las brujas «en casa adonde avía cruz o cruzifixo, o ymagen de nuestra Señora,

o agua bendita, no podían hazer daño»<sup>475</sup>. Ni la exhortación de fray Pedro Maldonado: «quien tuviere alguna enfermedad, acuda a las santas imágenes por remedio... La República que padeciere algún trabajo, acuda a las santas imágenes»<sup>476</sup>. Martín de Roa, del mismo modo, recomienda resarcir a los endemoniados con imágenes santas; y apuntala que «no ay templo, no ay casa, no ay soledad que la imagen no acompañe entre católicos, no angustia, no peligro, no enfermedad en que no los hallemos orándolos en sus imágenes, y pidiéndoles su favor»<sup>477</sup>. El humanista Juan Lorenzo Palmireno veía en la cruz el cumplimiento de la palabra de Dios anunciada en la Biblia, la victoria de la verdadera fe y la metáfora de Cristo y su corazón amoroso<sup>478</sup>.

La teología de la Contrarreforma concedió una decidida atención a la cruz —más todavía durante el Barroco—, plasmada en la religiosidad y el arte dramático de la época, plataformas instigadoras de una intensa vivencia de la redención divina. El sacrificio de Jesús, desde la *devotio moderna* renacentista, es el eje de la cristología de la Modernidad, y la cruz, su símbolo por antonomasia fiador de la salvación de la humanidad, un axioma que jamás negaron los reformadores sino todo lo contrario. Sin embargo, la Iglesia romana postridentina, de acuerdo con la neoescolástica imperante, lo interpretó amparándose en la satisfacción de la voluntad de Dios, o sea, en su bondad y misericordia regaladas a los hombres. La providencial pasión y muerte del Señor, pues, vino a reparar el pecado original. Trento, en esta tesitura, y refutando la doctrina de la predestinación de la Reforma, sobrevaloró las obras de caridad y, en consecuencia, el libre albedrío de los fieles<sup>479</sup>.

A la zaga de dichos argumentos fue la divulgación eclesiástica del culto a la eucaristía —la morada espiritual de Jesús—, los santos, sus imágenes y la preeminencia del martirio de Cristo en la oración mental. No es fortuito que en la teología de Francisco de Sales la cruz sea la exaltación de la magnificencia del amor del hijo de Dios, significado en el sufrimiento que los cristianos, arrepentidos, agradecidos y enamorados, deben compartir con él<sup>480</sup>. A ellos se les ofrece la ejemplaridad de una serie de santos sublimados en la Contrarreforma: san Pedro, la Magdalena, María Betania y tantos otros; y, en el Barroco, la ferviente legión de personajes modélicos en piedad que hicieron de la cruz y el Señor su razón de ser; todo ello hábilmente

testimoniado en el arte patético de la época.

La pintura barroca, por ende, facilitaba a sus receptores la apropiación y comprensión de esos misterios teológicos, habida cuenta de su realismo sobrenatural traducido en imágenes asequibles a cualquiera, directamente o mediante la explicación de los predicadores. De esta manera, y a título ilustrativo, el cuerpo sangrante de Cristo se traslada al color blanco de la eucaristía en el altar, donde se hace presente y, sacramentado, es ofrecido a los feligreses por sus pecados. Así lo hicieron los apóstoles una vez bajada de la cruz tan divina corporeidad, desde entonces al cuidado de su grey. Tan preciosa sangre es el precio de la salvación del orbe, equilibrada entre el dolor del pecador y la alegría del amor divino, esto es, entre la conciencia de la debilidad de los fieles y la esperanza de enmendarla con la metáfora de la cruz<sup>481</sup>.

El agua bendita, al lado de la cruz, regentaba los templos, asentada en sus altares rodeada de imágenes y reliquias de Cristo y los santos. Esas piedras sacras alzadas a la vista de los fieles, unguadas con óleo santo, representan el corazón de la Cristiandad, objeto de la contrición, la oración y las buenas obras del creyente<sup>482</sup>. El agua, bendecida, es otro de los especímenes taumatúrgicos recurrentes en nuestras fuentes, símbolo de respeto y sustancia purificadora del alma en el interior y exterior de las iglesias, obligada antes de la recepción de los sacramentos. Un líquido santificado, pues, diestro en el aumento de la devoción y el perdón de las faltas veniales a pesar de no ser sacramento, pero sí sacramental.

Nadie dudaba de su denodada eficiencia maravillosa, debida a su consagración, en el destierro de tentaciones demoníacas y la cura de enfermedades. Por ello el padre Antonio y tantos otros religiosos aconsejan tenerla siempre en las casas cerca de las camas, para su uso antes y después del descanso nocturno, y muchas veces al día. Según aquel jesuita, predispone a la actuación de la gracia divina, aleja del amor a los bienes terrenales, todo lo convierte en Dios y lo acrecienta en santidad, más en lo tocante a los misterios de la fe. Intuye la oración y la contemplación, combate los malos pensamientos y la destemplanza del corazón. La esterilidad de la tierra la torna en fecundidad, espanta tempestades de mar y tierra, las plagas de langosta, el fuego, aires corruptos o la peste. Sana enfermedades, auxilia los

partos, expulsa los demonios del cuerpo, cosas y animales, deshace hechizos y, en cualquier momento, favorece la mediación y presencia del Espíritu Santo<sup>483</sup>.

La sabiduría de las imágenes de nuevo ha quedado vinculada al socorro de las gentes, a las que instruye sin distinción de estados y cualidades intelectuales. La edificación cristiana es una de las mejores ventajas del arte bien empleado, utilidad sintomática de la necesidad del icono en las prácticas religiosas, sin el cual sería imposible la conservación de los fundamentos doctrinales de la religión. Paleotti, en sintonía, sublima la audacia espiritual de la pintura cristiana, porque al instante sacude las almas y permite evidenciar su contenido invisible: la sencilla comprensión de complejíssimos misterios. En las dilucidaciones de San Román, sin imágenes no es posible saber, amar, creer, esperar, pensar, recordar o tener conocimiento del mundo. De ellas, continúa, se «saca el entendimiento de los dibuxos, y memoriales que quiere rebolver para hazer sus hechos... el alma produce las obras de las manos y la lengua». Si no, enjuicia el agustino, «quedarían como un hombre puesto en una sima profundíssima, donde voz, ni rostro humano pudiesse oyr, ni descubrir rayo de luz que le visitasse»<sup>484</sup>. El dominico Jaime Bleda, a título ilustrativo, acude a la cantidad de herejes obstinados convertidos con solo oír o ver milagros<sup>485</sup>.

Cualquier elemento devoto, por tanto, estaba impregnado de poderes miríficos, del todo diligentes en circunstancias difíciles y comprometidas. El asceta Pedro de Valderrama compara la iconografía y los textos devocionales con médicos y medicinas del alma; así «los que los compran tienen alguna enfermedad de que pueden curarse con su doctrina»<sup>486</sup>. Por su parte, el agustino Pedro Maldonado profundiza en sus cualidades defensivas, como sigue: «y aunque no sea más que el bulto traen gran provecho, como las armas que los Reyes tienen en sus Atarazanas, aunque no se usen, están allí de respeto, para la ocasión, acobarda al enemigo»<sup>487</sup>. También el jesuita Nicolás de Arnaya: «que en ellos como en unas armerías, se pueden armar todos los fieles para defenderse de sus enemigos y hazerles la guerra. Está el ayre lleno de saetas, y dardos arrojadizos, con que pretenden atravesarnos el corazón nuestros enemigos, y assí conviene armarnos con cosas divinas»<sup>488</sup>.

Jaime Prades insta al tacto de las imágenes en busca del remedio de

enfermedades y otras aflicciones anímicas y corporales; cual «cosa prouada, y que hoy día prouamos por experiencia, que tienen virtud contra todos los males»<sup>489</sup>. Desde el final de la Edad Media la *devotio moderna* venía otorgando una cualidad táctil al mero acto de mirarlas; asimismo a las cruces, las reliquias, las cuentas benditas y cualquier adminículo sacro procedente de un pasado mítico. Ver con fe y devoción producía idénticos efectos celestiales que palpar, gestos portadores de un nexo inmediato, y su compromiso inmanente, con lo celestial a través de sus medios materiales. A la par, uno de los esquemas básicos de la didáctica católica en torno a la contemplación e interpretación de la imagen de culto<sup>490</sup>. El milagro es el sello de la omnipotencia divina, y su más certera vía de comunicación con la realidad. De ahí que la jerarquía eclesiástica jamás negara, ni pusiera en duda, las virtudes maravillosas del icono; al contrario, las divulgó como hierofanías o manifestaciones extraordinarias de la divinidad y los santos.

La mentalidad colectiva de la época en estudio no establecía límites precisos entre lo racional y lo extravagante, una manera de entender el mundo que, junto a sus concepciones religiosas y espirituales, fomentaba la irrupción de los *mirabilia* en la rutina diaria. La clave de aquel imaginario propicio al crédito de milagros, apariciones, revelaciones, tretas demoníacas, encantamientos y demás sucesos prodigiosos. Entonces lo fabuloso iba aparejado a una ilimitada capacidad de creer y a la percepción mágica de la vida, mas teñida de ingredientes piadosos<sup>491</sup>. Sin embargo, la mayoría de los fieles no diferenciaba dichos fenómenos insólitos de los devotos, incluso los usaban indiscriminadamente en busca de su efectividad. La religiosidad, en cualquier caso, era la expresión de una necesidad de lo sobrenatural, moldeada en la experiencia individual y el marco cultural en donde se desarrollaba<sup>492</sup>.

Nuestros escritores, pese a condenar la magia como práctica diabólica, tomaron conciencia de su eficacia haciendo del demonio el intermediario de hechiceros y brujas, pero bajo la potestad divina. En este ideario prodigioso subyacía un sistema de conocimiento alternativo y diferentes maneras de interrogar e interpretar la naturaleza. No por casualidad los teólogos concedieron al diablo y la brujería la facultad de transformar las cosas, dándoles una apariencia distinta de las de su especie en la vista de las gentes.

Una época ahíta de miedos, angustias, frustraciones, desengaños y ausencia de seguridades generaba un estado anímico muy proclive a la desmedida eclosión de milagros, el recurso óptimo a la hora de amortiguar la incapacidad operativa sobre un mundo aplastante. La imagen, por tanto, podía albergar espíritus fraudulentos deseosos de pervertir los sentidos, las pasiones y la imaginación de los pecadores.

La cura de enfermedades, más durante los ciclos epidémicos, sin duda fue la principal de las súplicas a las imágenes, inducidas por la Iglesia. El premio de los ruegos con la solución esperada convertía a sus agraciados en adeptos incondicionales del culto y la devoción en ciería, quienes, a cambio, y como si sellaran una suerte de «pacto» con el icono, se prestaban a un mejor y celoso compromiso vital con la fe profesada, rico en piedad, caridad, amor a Dios y al prójimo. Cada santo tenía una especialidad terapéutica, atestiguada en la constante multiplicación de exvotos gratificantes en iglesias, santuarios, capillas, ermitas y oratorios.

La enfermedad, a falta de explicaciones científicas, se admitía como algo sobrehumano cuya reparación requería un antídoto de idéntica índole; a saber: bendiciones, agua bendita, cruces, imágenes y otros talismanes dotados de facultades curativas. En Brasil mujeres indias y mestizas estériles, o con dificultades para quedar embarazadas, rozaban sus vaginas con cruces y figurillas de Cristo, la Virgen y santas, motivos del enconado escándalo de los misioneros jesuitas ante semejante profanación, o provocación, a la humanidad de Señor y sus humores fertilizantes<sup>493</sup>. Una treta supersticiosa, con tintes erótico-patológicos, parecida a la de las monjas que, de noche, se acostaban con un crucifijo de madera y tamaño natural sobre sus cuerpos<sup>494</sup>.

Las virtudes mágicas en discusión siempre tienen su origen en Dios, Cristo, su madre y los santos, o sea, en la fe de su sustancia mirífica y redentora, los primeros correctivos cristianos de los ídolos paganos, a la postre responsables de la avalancha de sucesos extraordinarios, y sus referentes simbólicos, que colman los textos ascético-espirituales en uso. Incentivos a su vez de la permanente suspicacia de la Iglesia hacia el arte y su propensión a la idolatría. El Dios cristiano, explica Fumaroli, se conoce a sí mismo en su imagen, que, al encarnarse en Cristo, se hace visible a los hombres, creados a su imagen y semejanza, y redime al mundo<sup>495</sup>.

Fray Juan de la Cruz expone una interpretación del fenómeno más mística y distante de la predominante. En principio observa el milagro como una vía mediante la cual la divinidad incita y reaviva la piedad, la oración y su comunicación con los hombres, a veces para concederles sus solicitudes. Pero desvincula el poder mirífico de las imágenes de su belleza y fastuosidad, a su parecer una consecuencia del grado de devoción vertida en los santos representados. La perfección artística, pues, tampoco conlleva beneficios sobrenaturales relevantes; es más, las manufacturas baratas y carentes de calidad estética, escribe, suelen concentrar una mayor eficiencia maravillosa. En esta condición incluye las imágenes alojadas en parajes solitarios ajenos al ruido cotidiano, habida cuenta del camino recorrido hasta su encuentro y el aislamiento de sus moradas, factores del incremento del afecto hacia ellas y de, como prefería Cristo, una oración recogida e intensa.

El carmelita, al respecto, aconseja las romerías en días distintos a los conmemorativos o festivos del santo, es decir, al margen del bullicio propio de determinadas fechas y celebraciones masivas, perturbadoras de su genuino designio; al fin y al cabo, continúa, el alma se contenta con cualquier imagen. Y añade que «harto viva imagen era nuestro Salvador en el mundo y, con todo, los que no tenían fe, aunque más andaban con él y veían sus obras maravillosas, no se aprovechaban; y esa era la causa por qué en su tierra no hacía muchas virtudes»<sup>496</sup>. La función y el culto de la imagen, en cualquier circunstancia, se vinculan a su lugar de residencia; así sus representaciones, en tabla, lienzo, papel o estatua, también definen los rasgos característicos que distinguen las copias del mismo personaje en otros emplazamientos rituales. La finalidad memorística del icono, en la deliberación de H. Belting, refiere la historicidad del objeto evocado y del espacio en el que sucede<sup>497</sup>.

Nuestro místico atribuye a la aquiescencia de la divinidad la singular energía milagrosa de algunos retratos sagrados, el desencadenante de sus concesiones extraordinarias a personas paradigmáticas en afán piadoso, en las cuales el prodigio queda grabado en sus mentes a perpetuidad, sin necesidad de experimentarlo en el exterior. En estos casos, no obstante, exige una especial cautela ante las usuales befas del demonio, quien, transfigurado en ángel de luz, vicia la fantasía de los desprevenidos<sup>498</sup>. Los ángeles, conforme a la tradición bíblica, eran espíritus celestiales, mensajeros de Dios, cuya



esencia puede ser alguna energía divina, el amor y la luz. El demonio, para resultar más atractivo y cautivador, tomaba la apariencia de los luminiscentes, no en vano en el Cielo se le conocía como el «lucero de la mañana». Cervantes también refiere sus artificios a la hora de perpetrar engaños; así en la novela *El curioso impertinente* iguala el ultraje de Anselmo a su esposa Camila a los del diablo disfrazado de «Ángel de Luz, siéndolo él de tinieblas, y poniéndole delante apariencias buenas, al cabo descubre quién es, y sale con su intención, si a principios no es descubierto su engaño»<sup>499</sup>.

Fray Juan, como fuere, aconseja desechar todo lo que interrumpa la llegada del alma a Dios, en particular las conductas opuestas a las virtudes cristianas, la iconografía nociva y el mal uso de la inofensiva<sup>500</sup>. Aunque más incisiva es su desconfianza en quienes ven a las imágenes «moverse, o hacer semblantes y muestras, y dar a entender cosas, o hablar», acontecimientos admisibles de ser Dios su artífice, gracias a su compasiva munificencia con individuos «flacos» necesitados de recursos visibles en sus oraciones; pero alerta de que

muchas veces lo hace el demonio para engañar y dañar, porque uno de los medios con que el demonio coge a las almas incautas con facilidad y las impide el camino de la verdad del espíritu es por cosas sobrenaturales y extraordinarias, de que hace muestra por las imágenes, ahora en las materiales y corpóreas que usa la iglesia, ahora en las que él suele fijar en la fantasía debajo de tal o tal santo o imagen suya, transfigurándose en ángel de luz para engañar<sup>501</sup>.

Sus reticencias, en mayor medida, se atienen a la estulticia de las gentes que depositan mayor confianza en unas que en otras pese a representar lo mismo, como si Dios las tuviera en mejor estima y, por ende, las dotara de facultades excepcionales, ya sean las diversas de Cristo o la Virgen. Preferencias, aclara, dependientes de la desigual devoción de los fieles, pese a merecer unas y otras un culto idéntico, además de ser miradas con fe y pureza de corazón, lo realmente importante. Sus milagros, por tanto, de ninguna manera deben implicar un aprecio dispar sino la piedad y el amor durante la oración, los cauces pertinentes hasta alcanzar el oído divino y el logro de lo implorado<sup>502</sup>. Al hilo, fray Juan vuelve a prevenir de las posibles añagazas inherentes a sus virtudes inauditas, sobre todo cuando Dios les infunde espíritus capaces de fijar en la psique figuras como si estuviesen vivas, de inmediato guardadas en la memoria. La predilección por una imagen concreta, fruto del gusto o la inclinación anímica, del mismo modo conlleva su

apariciencia cabal en la imaginación<sup>503</sup>.

El pensamiento del carmelita, conforme a lo decretado en Trento, acentúa el pragmatismo de la iconografía, mas plenamente consciente de los peligros y graves errores derivados de prácticas inadecuadas, el señuelo de apariciones y visiones racionalmente inexplicables. Estratagemas diabólicas, en definitiva, diestras en la confusión de ingenuos, a quienes cierra el acceso a las auténticas verdades espirituales de la imagen material, auspiciando, así, las malignas gestadas en la fantasía; que «el astuto demonio, en esos mismos medios que tenemos para remediarnos y ayudarnos, se procura disimular para cogernos más incautos; por lo cual, el alma buena siempre en lo bueno se ha de recelar más, porque lo malo ello trae consigo el testimonio de sí»<sup>504</sup>.

La imagen errada, en conclusión, impide la purificación de su gozo espiritual, por el cual se subordina su eficacia a asuntos invisibles, aquí la delectable unión del alma con Dios, en la que no conviene una excesiva condensación de los sentidos en objetos físicos e imaginarios, ya sean de rica o tosca traza. El carácter accidental de estos no requiere una acusada atención, a pesar de ser recursos pertinentes en la meditación de sus significados y la devoción. En estas cuitas fray Juan de la Cruz resuelve que «lo que se ha de llevar lo vivo y el espíritu no se lo lleve lo pintado y el sentido»<sup>505</sup>.

Dista bastante del anterior la reflexión del jesuita Francisco Antonio, amparada en el consuelo de los buenos cristianos a través de la imagen y demás símbolos sagrados; de enorme presteza frente a los hechizos, la locura, los endemoniados, la ceguera, el fuego, las plagas de langostas, las serpientes o las tempestades<sup>506</sup>. Estas creencias supersticiosas fueron recopiladas y descritas en los tratados monográficos del matemático Pedro Sánchez Ciruelo (1470-c. 1560) y fray Martín de Castañega, ambos empeñados en la denuncia de hechicerías, idolatrías y el piélago de artes adivinatorias y taumatúrgicas demoníacas comunes en su tiempo<sup>507</sup>. Sus censuras suelen recaer en los ensalmadores que con palabras y otras tretas vanas presumen de sanar llagas, heridas y postemas sin medicinas, dolencias para las que los autores, en cambio, prescriben los remedios naturales de boticarios y cirujanos, y, de no surtir efectos paliativos, la encomienda y súplicas de los enfermos a Dios, con misas y oraciones.

Tampoco se libran de sus tachas los falsos conjuradores, incluso clérigos,

de nublados y ciclones, meteoros que Ciruelo aconseja contrarrestar a base de rezos, misas, ayunos y limosnas; y de verlos llegar, reuniendo, al toque de campanas, a los religiosos y las autoridades del lugar en las iglesias, y — nótese la contradicción— alrededor de sus altares, misales, reliquias e imágenes sagradas. Mientras, los allí cobijados cantarán letanías e invocarán la misericordia divina<sup>508</sup>. En cuanto a la usual excomuni6n de plagas de langostas o pulgones, exhorta al clero, en las fechas propicias, a la bendici6n de los campos con agua sagrada, salmos y oraciones, en presencia del Evangelio y la cruz<sup>509</sup>.



35. Estampa de la Cruz, árbol de vida.

El agua bendita, un sacramento menor, ya en la liturgia visigótica se empleaba para preservar las sepulturas de los difuntos de las mañas del demonio. Sus orígenes se remontan a los primeros momentos del cristianismo, cuando se le atribuyeron el fortalecimiento y la purificación del pueblo de Dios, la santificación de las cosas tangibles, la fertilidad del ganado y las

tierras y su protección de vendavales, tempestades y azotes de insectos. Muy corrientes eran las denominadas «nóminas», bolsitas de telas para colgar del cuello con papeles escritos o imágenes en su interior que, como las «cartas de tocar» y otros amuletos o fetiches iconográficos y textuales, producían efectos maravillosos en sus usuarios<sup>510</sup>.

Todas estas argucias cotidianas, al borde de la superstición, o claramente supersticiosas, integraban, más en las áreas rurales, el abismo de conjuros, sortilegios y ritos mágicos con los que obtener el beneficio propio o el daño ajeno, a la usanza de ignorantes y letrados, pobres y ricos, legos y eclesiásticos. La Inquisición las seguía de cerca con la intención de averiguar las relativas a la intervención del demonio<sup>511</sup>. El potencial mirífico de las imágenes, claro está, participaba de este sistema extravagante e irracional, aunque justificado en Dios y su voluntad.

El padre Antonio, un acérrimo defensor de este tipo de religiosidad, contempla en la iconografía de culto un compendio valedor de la costumbre, la ley y la correcta crianza de los cristianos; lucrativo en el adorno de casas e iglesias, pero al nivel de sus imponderables huéspedes, merecedores de ricas tapicerías, decoro y sencillez. Léase:

Y así como son buenos los árboles pintados, como los naturales y cargados de frutas: de la misma manera no adornan tanto las Iglesias, los tapices y colgaduras de brocados y sedas, que son cosa muerta, como las figuras i Imágenes de Iesu Christo y de su santa cruz, de la Virgen y todos los Santos... son como tapices vivos que nos hablan y como árboles que dan frutos santos y saludables ejemplos<sup>512</sup> [35].

Pero se explaya en su afluyente de bondades ante la simple mirada de los fieles, a quienes, además de procurar su comprensión y memoria, aparta de pensamientos vacuos e inútiles durante la misa y la oración. Un recurso espiritual que supera a la lección en efectividad devocional y caritativa, vicario de la presencia visual de los santos ausentes representados, atisbos de amor y del descanso del espíritu<sup>513</sup>.

El cardenal Roberto Bellarmino, jesuita sabio, santo e inquisidor, legitima su veneración en cuanto emanaciones divinas dotadas de excelencias milagrosas; para él «no ay amante que no estime, y respete la imagen de quien ama, y no pocos ostentan la fineza de su amor en traerla siempre consigo». Su utilidad, pues, desdice la negativa de los herejes a su honra y adoración<sup>514</sup>.

Las invisibles, no obstante, solo encajan en los ojos del alma, sentido cuidadosamente delimitado en los manuales de meditación de su orden, con el fin de eliminar las transgresiones fantásticas del arte.

Su correligionario Alonso de Andrade (1590-1672), toledano calificador del Consejo Supremo de la Inquisición y miembro del Colegio Imperial de Madrid, compuso un tratado acerca del potencial mirífico de la imagen sagrada, ejemplificado con los portentos adjudicados a una de san Ignacio de la localidad aragonesa de Munébrega<sup>515</sup>. Un texto pensado para impulsar su culto y la comprensión de sus bondades asombrosas, veneros del amor divino y, por consiguiente, de sus recompensas maravillosas. En esta senda, previa propaganda del Instituto, los retratos del fundador de la Compañía de Jesús inducían eventos celestiales inusitados, hábilmente manejados en la edificación religiosa de los pueblos del mundo.

Andrade, barroco de la cabeza a los pies, insiste en las ventajas derivadas de honrar a los santos en sus imágenes y reliquias, que, a la vez, engalanan lienzos, maderos, papeles y piedras, medios trascendentales de sus recreaciones artísticas. Sin embargo, como fray Juan de la Cruz, quiere zanjar por qué Dios otorga mayor eficiencia «mágica» a algunas<sup>516</sup>. Distintivo que, igualmente, no asocia a los méritos de los santos en cuestión ni a la preferencia divina por el sitio donde vivieron o son venerados. A la huella de Tomás de Aquino, la respuesta la encuentra en el desigual grado de la santidad celestial y su proyección en la tierra, premisa de una jerarquización consustancial al diferente rango de gloria que Dios concede, en función de sus merecimientos, a los santos del Empíreo.

En el mundo, por ello, tampoco se les depara a sus imágenes una proporción de veneración y certeza milagrosa equiparable. Mas la abogacía divina también puede alentar sus *mirabilia*, devoción y misericordia, mayor entre los habitantes de los lugares de nacimiento de los santificados, o donde hicieron gala de su fe modélica, rica en virtudes espirituales benéficas: la salud, la defensa y el consuelo de sus adeptos. Andrade menciona los casos del apóstol Santiago en España, san Casimiro en Polonia o san Dionisio en Francia. La curación enigmática de enfermedades, asevera el jesuita, guarda relación con las que padeció el santo en vida: san Roque la peste, santa Apolonia el dolor de muelas y Job la lepra; asimismo las conversiones de

herejes gracias a santa Teresa.

Un problema complejo le plantea la acotación de las causas determinantes de las propiedades miríficas en advocaciones idénticas, entuerto que, de manera conjetural, intenta disipar amparándose de nuevo en la providencia divina. Esta, con absoluta libertad, es responsable de sus dones, como los hombres son indistintamente premiados con ingenio de predicador, escritor, artista o médico. Aunque da cierto margen de acción a la experiencia y los atributos de los personajes iconográficos, e, igualmente, a las escalas de devoción y práctica espiritual de sus devotos, protectores y custodios en coyunturas arriesgadas. A partir de estos presupuestos acredita la pertinencia sobrenatural de los lienzos en los que Cristo dejó impreso su rostro, imagen muy superior a la de cualquier pintor experto.

Similar es la competencia de las pintadas por san Lucas u otros artistas a la altura de su celo cristiano. No obstante, prosigue, entre los santos representados y sus aficionados debe existir una reciprocidad piadosa, condicionante de los milagros de los primeros para los segundos; no casualmente Andrade sentencia: «La gracia según santo Tomás, cuando conviene se acomoda a la naturaleza, como el agua del bautismo lava el pecado»<sup>517</sup>. Por esta razón Dios dispone sus portentos para el deleite y el alivio de los creyentes, el recuerdo de los santos y la honra a ellos debida.

Las imágenes, pues, eran muy sensibles a sus afrentas, ultrajes y vejaciones, que, pese a no percibir las su factura material, se transmitían a sus representaciones iconográficas, móviles indiscutibles de sus acciones mágicas. A ello se debe que Dios las estimule en desagravio, causa, a su vez, de la abundante y conmovida veneración de los retratos ultrajados y profanados por judíos, calvinistas y protestantes. En coyunturas diferentes, se refiere el jesuita a una de Cristo, sita en un convento dominico, que habló a sus frailes apremiándoles a la salida del coro ante el inminente hundimiento de su techo. Semejante es la suerte mirífica de las bendiciones episcopales y pontificias, o de personas célebres en santidad, más todavía si sus mediadores icónicos son el Señor, la Virgen y el resto de la corte celestial, excepcionalmente diligentes frente a las tentaciones del demonio, la incitación de buenos pensamientos y el sofoco de tempestades y tormentas impetuosas.

El pecado siempre es el mejor inhibidor de esas facultades sobrenaturales

y, en general, de la munificencia divina, no menos la herejía, la incredulidad o una fe débil. Eventualidades apreciables en la cantidad de iglesias, capillas, retablos y altares dedicados al amor y la honra a las imágenes sagradas; como sus ornamentos dadivosos en lámparas y luminarias, lujosas preseas y metales preciosos. Un fasto también generoso en pinturas, esculturas, perfumería y música, más exuberante durante sus fiestas conmemorativas. Elementos todos impulsores de la eternidad y la celebridad de cultos y devociones; de lo contrario, el arte permanecería arrinconado o ausente, y sus milagros, extinguidos.

El autor, sin titubeos, es un férreo vindicador del decreto tridentino relativo a la utilidad del arte sacro en la formación religiosa de las masas. A la zaga de otros escritores religiosos en digresión, recurre a los niños que memorizaban pasajes completos de la Biblia gracias a la pintura devota. Por ello el Concilio resueltamente apoyó el exorno de los templos con figuraciones de los misterios cristianos, para instruir al común de la sociedad; e invitó a

ponerse delante de las imágenes de los mártires para armarse de paciencia con su ejemplo, los anacoretas para incitar la penitencia, y de otros: servicio, pureza, virtudes, imitación. Dice san Juan Damasceno que si miramos con atención las sagradas escrituras las hallaremos llenas de imágenes de Christo y su madre y de los santos y las maravillas que obraron<sup>518</sup>.

Imaginería que, a la menor oportunidad, el demonio querría sustituir por otras corruptas y lascivas, refugios de vicios y corazones perversos. Por ello reitera a los obispos su obligación de asegurar su decencia y suprimir la licencia excesiva de aquellos pintores «que pintan como quieren y canonizan con su pincel a santos que no lo son. En su mano está pintarlos grandes, pequeños, valerosos, cobardes, vencidos o victoriosos»<sup>519</sup>.

En lo sucesivo el autor se vuelca en los milagros de la imagen de san Ignacio de Munébrega. Dicho santo, escribe, a lo largo de su vida, y al estilo de un artista entrenado, se autorretrató, de manera peculiar y espiritual, en multitud de ocasiones, asimilables a sus diversas ocupaciones al servicio de Dios y el prójimo. Siguiendo las pautas del oficio, empezaba su labor pictórica preparando el lienzo en el que iba a ser dibujada su imagen, es decir, limpiando su conciencia con una confesión general de sus faltas a lo largo de su existencia. Examen introspectivo garante del borrado de líneas pasadas y de su renovada y santa experiencia vital, regalada en oración, lección ascética y



virtudes anímicas. En su alma pintó a Cristo adornado de reliquias, la razón de los milagros que originó vivo y muerto. Una metáfora, pues, explícita e inequívoca, de la espiritualidad difundida en la Compañía de Jesús.

Andrade no oculta su devoción por el retrato, en papel, de la de Munébrega, que compara con un escudo protector en caso de tentaciones, engaños de Satanás, enfermedades, partos y la conversión de indios y herejes, pruebas inquebrantables de la vigencia en él del prototipo representado, que hacía gesticular a la imagen, cambiar de color y semblante, abrir y cerrar los ojos, sudar o mirar con amor y compasión. Singulares atractivos de devociones y veneración inagotables, en adelante solventes en la corrección de comportamientos impíos, la aniquilación de vicios y el olvido de Dios. Un cúmulo de dones celestiales para el castigo de sus incrédulos, a quienes se advierte de que el cese de esas maravillas resulta de la progresiva disminución del culto y honra del icono implicado.

Llamativa en el tratado es la anécdota mirífica de una de san Francisco de Borja, localizada en una capilla de Chitagoto, en Cartagena de Indias, que el 6 de mayo de 1627 empezó a rezumar copiosamente, y durante 24 días, un «licor», parecido al agua, que teñía los paños usados en su limpieza, del mismo modo impregnados de poderes curativos manifiestos en su contacto con enfermos. En esa imagen, pintada en tela, su protagonista sostiene un crucifijo en la mano que, según numerosos y pasmados testigos de vista, abría y cerraba los ojos al tiempo que su rostro cambiaba de color<sup>520</sup>. A partir de semejante suceso sobrenatural, Andrade dilucida que los retratos sagrados sangrantes y gesticulantes reflejan los infortunios y sufrimientos de la población, frente a los que el santo expresa su solidaridad mágica; a su vez, una forma, subliminal, de hacerlos partícipes de la pasión de Cristo y los dolores de la Virgen.

Estas señales iconográficas portentosas se saldaban con un sinfín de llantos colectivos, romerías, vigiliias y llamadas a la intercesión divina. En tal coyuntura, y con la ayuda del clero, el pueblo se sentía responsable de la crucifixión del Señor e, inmediatamente, beneficiario de su sacrificio. En el Barroco el dramatismo del martirio de Cristo promovió una nueva dialéctica entre los feligreses y sus imágenes, objeto de las habituales procesiones conmemorativas y de acción de gracias de la época, rebosantes de realismo

escenográfico<sup>521</sup>.

En México tuvo lugar otro acontecimiento pasmoso sumamente ilustrativo, protagonizado por el dominico ecijano fray Pablo de Santa María (1538-1597), portero del convento de San Pablo de Sevilla, cuya efigie consta en el *Libro de retratos* de Pacheco<sup>522</sup>. Un religioso renombrado en la ciudad, antes y después de muerto, por su entusiasta y fervorosa caridad y de quien uno de sus biógrafos y correligionario, el sevillano fray Jerónimo Moreno, exalta su obstinada reticencia a ser retratado. No obstante, tras fallecer, su imagen empezó a circular en cantidades sorprendentes a lo largo de España y el Nuevo Mundo. Fray Jerónimo, a principios del siglo XVII misionero en Nueva España, testimonia la elevada difusión de las estampas en papel de tan venerable personaje, enviadas desde la capital hispalense.

Allí, cuenta Jerónimo, un caballero de Écija, Pedro de Ostos, puso una de ellas, de medio pliego, entre las numerosas de su aposento. Una de las sirvientas de la casa, que solía verla desde el patio a través de una ventana, no daba credibilidad a su verdadera santidad, aunque le sorprendía el parecido de fray Pablo con un hombre con el que mantenía relaciones deshonestas en el habitáculo mencionado. El relator continúa narrando cómo «en vida auía fray Pablo huydo las ocasiones de su retrato», y no queriendo

ser en muerte materia, y ocasión, de desonestidades. En vida huya de la mujer, que quería robar su honestidad, y en muerte, en presencia de su retrato no admitió desonestidades, después de muerto huyó su retrato, como él auía huydo viviendo, y desapareció del aposento, de manera, que nunca más pudieron descubrirle<sup>523</sup>.



36. Francisco Pacheco, *Retrato de fray Pablo de Santa María*, 1606, del *Libro de Retratos*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



37. Wilhem Gumpperberg, frontispicio del *Marianischer Atlas*, Múnich, Jacklin, edición de 1658.

De esta extraordinaria manera la imagen de fray Pablo huyó del papel, no queriendo ser testigo del pecado, pues su excelsa naturaleza divina propició su

ausencia de la habitación en la que se cometía<sup>524</sup>. Los santos, una vez muertos, seguían obrando milagros en sus imágenes, porque eternamente viven en ellas [36].

En el siglo XVII los jesuitas comenzaron a recopilar todas las noticias posibles sobre imágenes milagrosas, resultando de esta iniciativa el afamado *Atlas Marianus* del padre alemán Wilhelm Gumpfenberg (1609-1675), sus dos primeros volúmenes, de los cuatro previstos, se publicaron, en latín y alemán, en 1657 en Ingolstadt<sup>525</sup>. Una clase, tipográfica, de «topografía sagrada», e inventario metódico ilustrado de los santuarios con iconos miríficos de la Virgen. La primera entrega de un proyecto más ambicioso y a largo plazo, consistente en una cosmografía cristiana unificada. La obra completa, pero sin grabados, salió en Munich (1672), donde se registran 1.200 santuarios marianos del orbe católico, incluidos los de la América ibérica<sup>526</sup> [37].

La capacidad seductora del milagro certificaba el misterioso poder de la imagen sagrada, cauce de la infinita bondad de Dios por el sufrimiento de sus siervos más débiles y devotos. Un código con la solución de todas las amenazas vitales de los fieles, al menos entre los escritores en discusión y sus programas ideológico-religiosos. Gombrich examina el maravillosismo de esa iconografía inextricablemente ligado a la concepción del universo en cada uno de sus contextos, donde no se diferenciaba con nitidez el mundo material y visible de la esfera del espíritu. A ello se vinculan los diferentes y desdibujados significados del concepto «representación», y de la relación entre imagen y símbolo. El espacio de la ficción, sugiere el historiador, es el del arte, el reino de la «suspensión voluntaria de la incredulidad»<sup>527</sup>.

## 2. VISIONES Y REVELACIONES

El aragonés Pedro Sánchez Ciruelo, afamado matemático en la Europa del Renacimiento y profesor de la Sorbona durante diez años, tras su etapa parisina, en 1510 ocupó la cátedra de Filosofía Tomista en la recién fundada Universidad de Alcalá, pero al final de su vida regresó a Salamanca, donde

había estudiado de joven. En 1528 publicó en Burgos su obra hoy más conocida antes abordada, en la que presta algún interés a fenómenos peculiares como apariciones e ilusiones visuales, en la común opinión de sus indagadores coetáneos, una consecuencia de los sueños nocturnos de sus videntes. Estas ensoñaciones tenían distintos orígenes, los más frecuentes las revelaciones divinas y de ángeles buenos, llamadas teologales o sobrenaturales, portadoras de mensajes celestiales, aunque, en última instancia, se atribuían a la fantasía y sus asombrosas representaciones.

Ciruelo las atribuye a Dios, e incluso hace alusión a cómo aprovechaba el sueño de profetas y santos para comunicarse con ellos y, excepcionalmente, difundir noticias sobre asuntos de suma importancia para el bien de la humanidad y la iluminación de su entendimiento. Mas en la obra incide en los peligros que entrañan tales sucesos si sus artífices son el demonio o ángeles corruptos, hábiles manipuladores de la imaginación de las personas mientras duermen; la trocha de otros esclavos de Satanás como nigrománticos y adivinos. Ahora bien, ninguno de esos especímenes diabólicos actuaba sin el consentimiento de Dios, quien les da rienda suelta con la intención de castigar a pecadores, seguidores del Maligno y demás enemigos de la Iglesia. En el parecer del autor en deliberación, cualquiera que adivina y predice acontecimientos es un apóstata supersticioso carente de virtudes naturales y taumatúrgicas, al servicio, en función de un pacto secreto, del demonio. El buen cristiano, pues, debe huir de semejantes hechicerías, más todavía la gente simple incapaz de discernir su procedencia, víctima propiciatoria de las sutiles mañas demoníacas<sup>528</sup>.

En el tratado de Ciruelo la ilusión diabólica se manifiesta a través de dos medios internos. Uno, resultado de la manipulación de la imaginación y los sentidos, revela sus objetos con apariencias distintas a las suyas genuinas. En el otro, el demonio se aparece transfigurado en una especie real o espiritual, aunque ambos casos suceden en la mente del iluso, a veces auxiliados de recursos externos y corpóreos, es decir, de imágenes físicas entre la visión extraordinaria y los ojos del implicado, si bien el demonio solo puede ser visto en atributo fantasmal, mediante el cual accede a la alteración de la fantasía y los sentidos.

Aquí la lección de Tomás de Aquino es contundente, como la autoridad en

la materia entonces incuestionable, para quien los demonios, a pesar de carecer de poder en el reino natural, son capaces de manipular las cosas reales en la imaginativa con artes mágicas y perversas<sup>529</sup>. Aristóteles, sin embargo, imputa las apariciones a movimientos internos del cuerpo consecuentes de su proceso nutritivo y a partir de los cuales la imaginación y la fantasía representan en la mente lo percibido en los sentidos, a su albur y sin control alguno. En esta diatriba el jesuita Francisco de Borja enuncia que «así como el enemigo le representa al ánima imaginaciones que le desvanecen y le sacan de su verdad, así ha menester ejercitarse en tener otras representaciones y consideraciones que se sostenga en su verdadera humildad»<sup>530</sup>.

En 1607 fray Leandro de Granada y Mendoza, abad del monasterio de San Benito de Silos en Sevilla, publicó un libro monográfico en torno a esta polémica con el título *Libro intitulado oración natural y sobrenatural, y teología mística sobrenatural, y luz de las maravillas que Dios ha obrado desde el principio del mundo en las personas de oración*. Se trata de un señero trabajo sobre las revelaciones corrientes en su tiempo en el que dedica una especial atención a las de santa Teresa de Jesús, como antes hiciera con las de santa Gertrudis la Magna<sup>531</sup>. Su intencionalidad, aclara el autor en el prólogo, no era otra que animar a los fieles a una perfecta imitación de Cristo y «la continua oración y trato con Dios», para prevenir los engaños del demonio y aprovechar la religión<sup>532</sup>.

Este benedictino define la «revelación» como una «fuerza y luz extraordinaria, y superior a la natural que el hombre tiene. La da Dios y no es común en el pueblo. Para ser revelación: o que sea conocimiento de cosas de que no ay noticia común: o si la ay, ha de ser conocimiento dado con particular modo»<sup>533</sup>. Aquí sobresale el énfasis en una facultad excepcional e iluminativa, cauce comunicativo entre Dios y las personas a las que descubre cuestiones ignotas y misteriosas. Similar es la noción del lexicógrafo Sebastián de Covarrubias: «merced que Dios hace a algunos de sus siervos dándoles a entender algún secreto o misterio»; pero recomendando no bajar la guardia ante los frecuentes simulacros demoníacos, habituales en cabezas flacas y en la disparatada fantasía de beatas<sup>534</sup>. Esta tipología fray Leandro la denomina «imaginaria», porque permite ver con la imaginación lo que sería imposible

con los ojos, salvo si lo facilita una potencia superior. San Agustín, en cambio, la llama «espiritual», pues, a diferencia de las «intelectuales», sus agentes son el espíritu y la imaginación<sup>535</sup>.

Covarrubias también identifica la voz «ilusión» con una suerte de burla o «cosa en apariencia diferente de lo que es, por causas naturales desconocidas, alteración del sentido que la percibe o una vehemente concentración en el objeto imaginado, visto cual estuviese presente»; asimismo «fantasma», con la luz aparente e idéntica a «una visión fantástica o imaginación falsa»; como todos, culpa al demonio, «maestro de ilusiones», de las espurias y maléficas, normalmente impregnadas de agilidad y sutileza. Aunque entre los escolásticos predomina la nomenclatura «revelación imaginaria», parecida, puntualiza Granada, a la que experimentó Isaías viendo a Dios sentado en una silla levantada por un coro de serafines, o la de Moisés ante la zarza ardiendo, mientras que en la «corporal» actúa el entendimiento con la ayuda de la imaginación, obligatoria en la representación de elementos invisibles. Análoga es la «sensitiva», propia del género humano, percibida en los sentidos antes de su llegada al intelecto. En cualquier caso, toda revelación ocurre cuando la imaginación concibe sus objetos insolubles, por amorosa voluntad divina y para confiar sus secretos a alguien.

Fray Leandro, a la zaga de los intelectuales de su época, la mayoría escolásticos, responsabiliza a la melancolía de muchos de estos desaciertos fantasiosos, a causa de la vehemente y exagerada imaginativa de los melancólicos, quienes, al dejar desamparados sus sentidos, ven con los ojos lo imaginado sin que nadie pueda convencerlos de la ficción de semejantes eventos irracionales. En tal estado, niños, mujeres y ancianos «hablan y tratan, preguntan y responden, como si en efecto estuviera allí la persona que está en su imaginación»<sup>536</sup>. Incluso intenta facilitar la comprensión de estas extravagancias con un símil de Tomás de Aquino, relativo a las 23 letras del alfabeto, cuya infinita combinación deviene extensos discursos y multitud de libros, propiedad equiparable a la de la fantasía y sus imágenes de las especies terrenales, curso de un abismo de maravillas sin sentido.

En Aquino la imaginación, debido a la generosidad de Dios, hace accesible a los individuos la vista y la aprehensión de los objetos sensibles, permitiéndoles distinguir lo conveniente, ausente o presente, de lo desechable,



porque «alcanza tanto que ni distancia de lugar, ni lengua de tiempo impide su vista»<sup>537</sup>. Durante el sueño, por quedar fuera de la tutela del intelecto y lo sensorial, es incapaz de deslindar con nitidez el bien del mal, dando ocasión a un sinfín de engaños. La imaginativa, en resumidas cuentas, anida en los sueños, en tanto que la revelación es una consecuencia de la aquiescencia celestial, inherente a los santos y a las personas de vida cristiana ejemplar, todos partícipes de una fuerza visual interior al margen de cualquier condicionante espaciotemporal<sup>538</sup>.

Las indagaciones comentadas las plantea casi al pie de la letra el franciscano mallorquín, lector de teología, Gerónimo Planes (1564-1635), en su aclamado libro sobre dichos fenómenos, como los demás, implicado en el discernimiento de esos sigulares favores de Dios frente a las manipulaciones de Lucifer, digno, expresa, de ser pintado «coronado de siete cabeças de soberbia y diez cuernos»<sup>539</sup>. Raptos y revelaciones aquí vuelven a ser medios bondadosos que la divinidad emplea en su comunicación con las criaturas angélicas y humanas, para el gozo de la vista y la contemplación celestial, y de los que se deben distinguir sus causas y orígenes. Por ello aconseja una extrema precaución a las personas que las experimentan, pues el demonio puede hacer de los nervios ópticos el móvil de la visión, desvirtuada, de la imagen divina de Cristo, más cuando los ojos de la fe sufren alguna alteración propensa a la corrupción de la vista interior y exterior. Atributo asiduo en las gentes vehementes que, según Planes, tienen grabada en la imaginación bellas figuras de Jesús, la Virgen y los santos, la añagaza favorita de Satanás, quien «se viste de los colores de las cosas para entrar en el alma», como los mejores impresores y pintores<sup>540</sup>.

Nótese la importancia de nuevo concedida a la cualidad hipnótica y atractiva del color. Pero el diablo es igual de diestro en la vulneración del gusto, el oído, el olfato y el tacto, sentidos a través de los cuales alimenta raptos y visiones podridas; no menos en la perversión del entendimiento, el circuito de las revelaciones intelectuales, imágenes o especies inteligibles sitas en la psique por voluntad de Dios aunque con el fin de representarse y manifestarse en la inteligencia humana. Planes, sin embaro, continuamente culpa de los estragos demoníacos a magos, brujas y brujos, sus más fieles esbirros; no en vano una de las principales fuentes del mallorquín es el

egregio teólogo jesuita Martín Delrío (1551-1608) y su admirada *Disquisitionum magicarum* (1600).

Otra obra interesante es la del doctor en teología Juan Acuña del Adarve, uno de los mejores compendios iconográficos del siglo XVII. Su escritor, prior de Villanueva de Andújar y visitador del obispado de Jaén, examina las apariciones de Cristo, en forma fingida, desde el principio del mundo, mostrando una especial atención a las milagrosas impresiones del rostro y cuerpo de Jesús, sin mediar manufactura, en diferentes soportes; a saber: lienzos, papeles, piedras, mármoles o paredes. Una modalidad de revelación divina afecta a imágenes prototípicas del Señor ausentes en la historia de la pintura, uno más de los conductos comunicativos usuales entre Dios y sus creyentes. En concreto, Acuña se centra en un paño de la Verónica de la catedral de Jaén, duplicado o triplicado, se dice, del original<sup>541</sup>. Volvamos a los grandes místicos del Quinientos.

Fray Leandro de Granada ilustra sus proposiciones acerca de las revelaciones con las experimentadas por Teresa de Jesús, calcadas de los escritos de la santa, nuestras fuentes de información en adelante. La madre carmelita narra en su autobiografía cómo, siendo apenas una adolescente, no lograba la pericia suficiente en sus meditaciones y recogimiento, pese a las estimulantes lecturas de los libros pertinentes; estos, quizás, los responsables de sus desatinos, siquiera hasta caer en sus manos un *Abecedario Espiritual* de Francisco de Osuna, desde entonces su fructuosa guía a la hora de practicar la oración y fijar dentro de sí la humanidad de Cristo, su mejor compañía en todo momento. No obstante, seguiría leyendo aquellos textos primigenios para su escueto recreo espiritual, pero siendo consciente de sus escasas dotes intelectivas e imaginativas en el pensamiento y la representación de la imagen de Jesús en su alma, aun teniéndola presente pintada, «como si estuviera ciega o a oscuras», pues no conseguía hablar con él sin verlo<sup>542</sup>.

Un día de san Pablo, oyendo misa, se le apareció Cristo en su interior, como se le suele pintar resucitado, apostilla, es decir, en majestad y con la hermosura de los cuerpos glorificados. He aquí una visión imaginaria, o revelación, vista con los ojos del espíritu, más perfectos y sutiles que los corporales<sup>543</sup>. Su condición inferior, muy proclive a las ilusiones diabólicas, mofas que sobremanera preocupaban a una Teresa conocedora de ciertos casos

acontecidos en los conventos de su orden, anidados en la turbación anímica de las religiosas y sus excesos imaginativos, los malos humores y, todavía más grave, la melancolía. Nuestra insigne monja sentencia que «el natural de las mujeres es flaco, y el amor propio que reina en nosotras es muy sutil»<sup>544</sup>. El humor melancólico, en efecto, manipulaba a su antojo la fantasía, aunque, de coincidir con la intervención del demonio, las bondades del alma huyen en estampida dejándola desabrida y alborotada, o sea, ajena a las gratas secuelas de un espíritu idóneo<sup>545</sup>.

Tampoco comprendía por qué a algunos religiosos les horrorizaban las revelaciones, incluso las inocuas —vías oportunas para llegar a Dios—, temerosos de las perversas estratagemas de Satanás simulado en Cristo y los santos, más nocivas en mentes flacas y escasas de humildad. Al contrario que su asesor el neoescolástico Domingo Báñez (1528-1604), afamado teólogo dominico de la escuela de Salamanca, quien le enseñó que la imagen del Señor, en cualquiera de las figuras que fuese vista, debía ser adorada, incluida la pintada por el demonio, ingenioso artista capaz de trocirla en obra buena del corazón, ya sea un crucifijo u otro icono devoto. Desde entonces esta disquisición del dominico permanecería clavada en su conciencia, y en su relato; léase: «cuando vemos una imagen muy buena, aunque supiésemos que la ha pintado un mal hombre, no dejaríamos de estimar la imagen, ni haríamos caso del pintor para quitarnos la devoción». La maldad, por tanto, no reside en la visión sino en el vidente ignaro —más en mujeres y melancólicos—, que, en vez de humillarse, se crece en soberbia «como la araña, que todo lo que come convierte en ponzoña, o la abeja, que lo convierte en miel»<sup>546</sup>.



38. Pedro Ruiz González, *Transverberación de Santa Teresa de Jesús con Cristo resucitado*, 1700, Magaz de Pisuerga (Palencia), iglesia de San Mamés.

Las experiencias visionarias de la madre Teresa están plagadas de argumentos usuales en el arte de la Contrarreforma; así, no es de extrañar que en algunos momentos contemplara a Cristo solo como imagen y, otras muchas, en persona que

parece imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos: es disparate pensar que tiene semejança 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... porque si es imagen, es imagen viva, no hombre muerto, sino Christo vivo<sup>547</sup>.

En ocasiones veía ángeles corpóreos, pequeños, hermosos y con rostros encendidos, tal vez querubines; uno de ellos, con una larga flecha de oro y fuego en la punta que sintió clavarse en su corazón, el desenlace de su experiencia mística más y mejor divulgada; acudamos al texto:

Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento<sup>548</sup>.

Cuerpo y espíritu se conjugan en esta revelación. No hay que aguzar mucho el ingenio para ver reflejado este portentoso acontecimiento místico en la genial ejecución que Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) dedicó a su éxtasis (1651), o en una diversidad de creaciones artísticas de la época [38].

Según la carmelita, las visiones no ocurren estando el alma en arrobamiento, porque su sustancia divina la priva de libertad. Un lapsus en el que casi se anulan las funciones de unos sentidos exteriores e interiores absortos, razón por la cual no se puede ver, razonar, imaginar, entender ni oír<sup>549</sup>. La visión, de ese modo, aniquila la voluntad del visionario, a quien Dios le induce su vista hacia el objeto conveniente. A ella Cristo se le solía representar resucitado, aunque a veces llagado, clavado en la cruz o con esta a cuestas, orando en el huerto y coronado de espinas. De nuevo las imágenes meditativas, estampadas o pintadas, estipuladas y recomendadas en los tratados de oración realista de la Reforma católica<sup>550</sup>.

El Infierno también era uno de los motivos iconográficos habituales en estas prácticas piadosas, ahora en la vivencia ascético-espiritual de la ilustre monja; un lugar, narra, donde

no hay luz, sino todo tinieblas oscurísimas... cosas espantosas, de algunos vicios el castigo, quiso el Señor que verdaderamente yo sintiese aquellos tormentos y aflicción en el espíritu, como si el cuerpo lo estuviera padeciendo..., y quiso el Señor yo viese por vista de ojos de dónde me había librado su misericordia... En fin, como de dibujo a la verdad; y el quemarse acá es muy poco en comparación de este fuego de allá<sup>551</sup>.

Tan artificiosa y plástica descripción encaja a las claras con la composición de lugar jesuítica, o sea, en las proposiciones de san Ignacio, Luis de la Puente, Alonso Rodríguez, Nicolás de Arnaya o Juan Eusebio Nieremberg. Muy curioso resulta un extraño lance que experimentó mientras rezaba, cuando, sin llegar a ver nada en medio de resplandores, presintió algo divino, ajeno a toda comprensión y posibilidad de expresión verbal, a la

postre grabado para siempre en su alma. Tal peripecia espiritual no la identifica con una visión imaginaria sino con «arrobamiento para el goce de Dios»<sup>552</sup>. Sin duda se trata de una anicónica, el fin supremo de la oración mental, testimonio de la perfección y destreza que había logrado en sus meditaciones, en las que textos e imágenes solo son medios —antes aconsejados a principiantes— prescindibles tras cumplir su misión: aportar el argumento imaginativo. Si no, podían atraer en exceso la atención del practicante y, así, dificultar su ejercicio e impedir la unión con Dios.

Raras veces gozó de visiones placenteras de la Virgen, aunque seguía viéndola «con los ojos del alma»; y apostilla: «Dicen los que lo saben mejor que yo que es más perfecta, más mucho que las que se ven con los ojos corporales»<sup>553</sup>. Estas últimas son las apariciones que, precavida de los guardianes de la ortodoxia eclesiástica, tilda de bajas simulaciones demoníacas o de melancólicas<sup>554</sup>. En cualquier caso, el miedo a la Inquisición, y sus previsibles acusaciones de alumbradismo, subyacen en estas cuitas espirituales teresianas<sup>555</sup>. No obstante, la principal inquietud de nuestros testigos radica en el difícil discernimiento de esta fenomenología, es decir, la distinción entre lo óptimo y lo corrupto, lo divino y lo demoníaco.

Las especulaciones de fray Juan de la Cruz presentan un matiz más místico y cauteloso, quizás porque jamás tuvo experiencia alguna de estas eventualidades maravillosas, que sí le suscitaron una incisiva reflexión doctrinal en su *Subida del Monte Carmelo* (1578-1583). Preocupado por las personas que

acerca de la vista se les suelen representar figuras y personajes de la otra vida, de algunos santos y figuras de ángeles, buenos y malos, y algunas luces y resplandores extraordinarios. Y con los oídos oír algunas palabras extraordinarias, ahora dichas por esas figuras que ven, ahora sin ver quién las dice. En el olfato sienten a veces olores suavísimos sensiblemente, sin saber de dónde proceden. También en el gusto acaece sentir muy suave sabor, y en el tacto grande deleite, y a veces tanto que parece que todas las médulas y huesos gozan y florecen y se bañan en el deleite<sup>556</sup>.

La cita de sobra es elocuente y no precisa comentario.

En su pensamiento, apariciones y revelaciones pertenecen a la categoría de percepciones sobrenaturales del intelecto, recibidas a través de los sentidos externos (la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto), los móviles de esas

incógnitas extraordinarias. A través de ellas los ojos perciben imágenes deleitantes de habitantes del más allá, como la unción espiritual de las almas limpias, afectuosas y devotas<sup>557</sup>. Estas componendas, características del curso de la fantasía y la imaginación, en fray Juan son visiones imaginarias, o imágenes visuales con formas y figuras naturales, que, aunque procedan de la voluntad divina, nunca merecen una confianza total ni pueden ser aceptadas sin antes disociar las buenas de las malas.

Sin embargo, sus comunes señas exteriores y corporales descartan un origen celestial, en principio porque Dios prefiere comunicarse con el mundo mediante cauces espirituales, los más seguros y provechosos para el alma. Los sentidos, en cambio, son propensos a ficciones peligrosas, pues se percatan como sienten. Ambas vías, a la par, se corresponden con la distinta índole del cuerpo, sensible, y el alma, racional. La percepción sensitiva, pues, ignora la constitución de lo espiritual, «como un jumento las cosas racionales»<sup>558</sup>. El aliciente, en estas maravillas, de perspicaces patrañas diabólicas, a costa de la gracia celestial, derivadas de la habilidad del demonio en la tergiversación de las cosas naturales y, particularmente, en la conducción de la vista hacia lo sensual y la mutación de lo afable en maldad.

Es más, si la revelación atañe a algún espíritu, como Dios, dispensador de bienes y satisfacción, igualmente transmite al alma errores, engreimiento y vanidad, además de estorbar su unión con la divinidad, pese a su apariencia deleitante acorde con su materialidad sensitiva. Las visiones bondadosas, por ende, solo conllevan efectos del mismo cariz en el cuerpo y en el alma, amor sobre todo. En definitiva, argumenta el carmelita, de no haber plena seguridad de la inocuidad de dichos portentos, hay que rechazarlos de inmediato con el fin de no dar pábulo a las befas del diablo. Retos al Creador y a la fortaleza e integridad de los practicantes de la oración mental, esgrimiendo que «es mucho de doler que muchos, entrando en esta batalla espiritual contra la bestia, aún no sean para cortarle la primera cabeza, negando las cosas sensuales del mundo, que es las visiones del sentido de que vamos hablando»<sup>559</sup>.

Las imaginarias, en el ideario del místico compuestas de imagen y forma, se generan en la fantasía, la potencia, aliada de la memoria, receptáculo y archivo del entendimiento, en donde se acumulan todas las imágenes de las

cosas inteligibles captadas por los cinco sentidos y acto seguido representadas, juzgadas y combinadas con otras diversas en el intelecto. Dios y el demonio, no obstante, pueden reproducirlas, hasta las más bellas y perfectas, el primero en pos de sabiduría, y el segundo, fingiendo probidad, de burlas procaces, dada la vulnerabilidad de la imaginación ante sus manipulaciones naturales y extrarracionales en personas incautas<sup>560</sup>. Mas la divinidad aprovecha la pasividad de la facultad imaginativa en la recreación figurativa de imágenes prodigiosas con la única intención de instruir a su grey y comunicarse espiritualmente con ella, prescindiendo de disfraces o visiones contraproducentes en la quietud del alma.

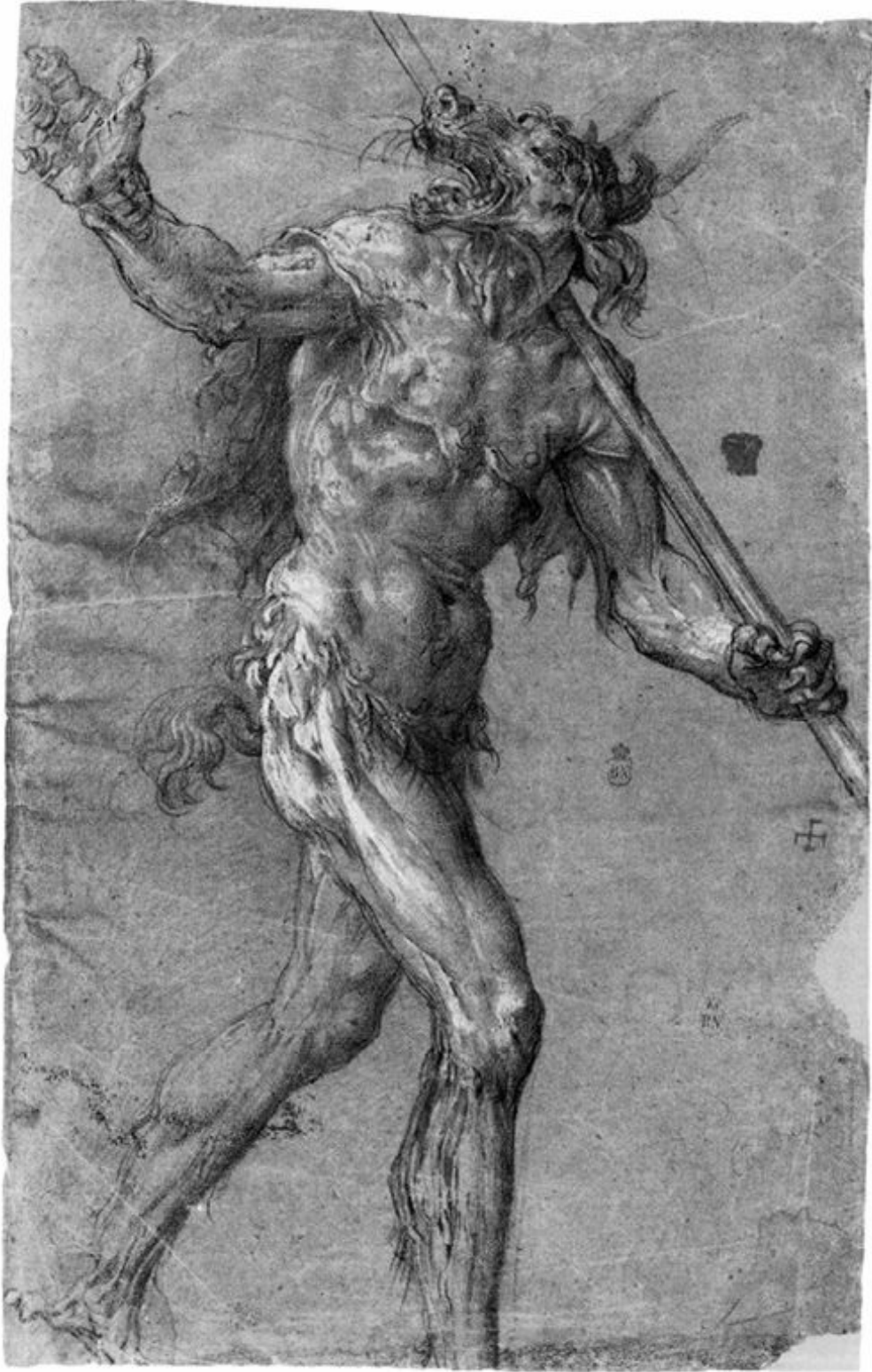
Sus recompensas anímicas redundan en amor, inteligencia, suavidad o cualquier otro fruto de la misericordia celestial. Fray Juan, sin ambages, siempre exhorta a la retirada de los «ojos del alma» de tamaños acaecimientos<sup>561</sup>. La virtud cognitiva del alma, como fuere, depende de las imágenes que le suministran los sentidos, que Dios encamina hacia el supremo conocimiento de la sabiduría espiritual, adiestrada con discursos, figuraciones y otros dispositivos sensibles, reales y sobrehumanos. La razón por la cual le envía visiones imaginarias portadoras de noticias espirituales inteligibles. Acudamos al texto: «Y así, va Dios perfeccionando al hombre al modo del hombre, por lo más bajo y exterior hasta la más alto e interior».

En principio depurándole los sentidos con el incentivo de «buenos objetos naturales perfectos exteriores», siendo aconsejable la asistencia a sermones y misas, la contemplación de objetos santos y la mortificación del apetito y el tacto con rigor penitencial<sup>562</sup>. Los implicados en estos derroteros de la introspección y el recogimiento, a su vez, y en aras de una mayor perfección, son obsequiados con mercedes piadosas y mensajes de la gloria; como revelaciones sagradas, olores suavísimos, locuciones y delectación táctil y auditiva.

De esa manera se procura la consolidación de la devoción y, simultáneamente, la inapetencia de alucinaciones perversas. La imaginación y la fantasía, así, irán sublimándose y habituándose a lo fructífero, mejor si se sirven de meditaciones y textos devocionales. Dios, en tal coyuntura, ilustra y espiritualiza a ambas potencias con alguna visión imaginaria que le reste tosquedad al espíritu, para facilitarle al alma su ascenso, de grado en grado,



hasta lo más recóndito y, en última instancia, la unión con Dios. Una senda unitiva entreverada de nociones espirituales, exteriores y palpables, en donde el alma se va despojando de lo sensitivo, esto es, del discurso y la meditación imaginativa.



39. Vicente Carducho, *Demonio*, 1632, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fray Juan de la Cruz tampoco duda de la veracidad de los eventos en digresión, a pesar de no tener, en multitud de ocasiones, el crédito exigido, consecuencia de una inadecuada comprensión de su variopinta variabilidad. La inmensidad y profundidad de su Sumo Artífice, en extremo, predisponen a otros caminos, conceptos y discernimientos para llegar al encuentro con él<sup>563</sup>. El místico, siquiera, amonesta y atestigua una rutinaria e histórica experiencia de lo sagrado en la época, espantado, escribe, de «lo que pasa en estos tiempos y es que cualquier alma de por ahí siente algunas locuciones de estas luego lo bautizan todo por de Dios, diciendo: Díjome Dios, respondiome Dios; y no será así sino que ellos las más de las veces se lo dicen». Cosas raras y de escasa noticia, más maravillosas y, a menudo, no muy creíbles, gustosas de las grandes novedades y extrañezas alejadas del conocimiento aceptable<sup>564</sup>.

En el Barroco hubo una inflación de milagros y acontecimientos inusuales relacionados con el más allá, quizás una secuela del pesimismo ambiental y del complejo avatar característicos de una coyuntura crítica y decadente. Circunstancias proclives al escape de una realidad adversa y a la experimentación de otra imaginaria plena de esperanza, o la confirmación de la pérdida de la misma. La Inquisición nunca escatimó suspicacia alguna ante esta atmósfera espiritual salpicada de frecuentes y fáciles alucinaciones, milagrería y visiones, más su contagio generalizado por la presencia del demonio y las supuestas revelaciones celestiales. El Santo Oficio desconfiaba de la suficiencia del común de la población a la hora de distinguir la verdad de las falacias nocivas. El discernimiento de esos hechos, en efecto, fue la preocupación de teólogos y escritores ascético-espirituales, cuyas digresiones pesaban en el quehacer de los artistas [39].

Entre muchos, el pintor Carducho se enfrenta a las imágenes, cuerpos muertos, como agentes visuales que, a través de los ojos, enseñan al entendimiento, representan en la memoria y aguzan la imaginación, «con tanto afecto, con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, quando vençan a las potencias»<sup>565</sup>. Su perspicacia, acorde con el neoescolasticismo imperante en la era barroca, le obliga a discurrir por qué el arte trae al recuerdo figuras e ideas dormidas y amortiguadas, en las que una diestra y retentiva inteligencia sabrá inferir dónde la naturaleza anduvo sabia o depravada. La alzaprima de

unos misterios que, por *activa passivis*, alteración de los sentidos o una vehemente percepción de cosas imaginadas, hace parecer presente lo ausente, a menudo debido a las tretas del demonio, gran maestro de ilusiones, ágil y sutil experto en la tentación de numerosos santos, que, parapetados en la generosidad divina, lograron acobardarlo y vencerlo<sup>566</sup>.

No es de extrañar que al dominico e historiador valenciano Jaime Bleda (1550-1622), sacerdote de una parroquia morisca e inquisidor de Valencia, le admirara la conversión de obstinados herejes tras ver y oír esos regalos de la omnipotencia divina. En esta lid reafirma que, si la historia escrita pasa al alma por el oído, la pintada lo hace por la vista, en las fechas la más generosa de las potencias sensitivas<sup>567</sup>.

La utilidad de la imagen se consideraba consustancial al instinto y las cualidades psíquicas del hombre, pues nada entra en el espíritu sin antes pasar por los sentidos; así Dios muestra las cosas invisibles mediante las visibles, o sea, sus accidentes y colores, para favorecer el conocimiento del mundo. Según Martín de Roa, una apresurada «vista de ojos» accede a la comprensión de miles de asuntos «que por el oído no hallaron camino»<sup>568</sup>. El ojo también aventaja en velocidad a la inteligencia, al contrario que el resto de los sentidos, más lentos y menos competentes, en especial el oído, siempre necesitado de gruesa palabrería. No en vano de la pintura se viene resaltando su denodada y didáctica celeridad, cardinal en la memorización de lo aprendido.

Roa, a título ilustrativo, convoca las usuales apariciones y visiones de las ánimas del Purgatorio, asiduidad confirmada en el arte religioso y la literatura devocional del Manierismo y el Barroco. Esas almas, informa, solas o guiadas por ángeles, se representan en la imaginación durante el sueño, como si sus videntes las tuviesen delante; con cuerpos reales o aparentes compuestos de aire, tierra y fuego, u otra esencia al estilo de su misión divina. Pero a los posibles sujetos pacientes de estas visitas ininteligibles recomienda no darles crédito hasta la aprobación de personas doctas y espirituales encargadas de prevenir la perfidia de Satanás, a quien, en secreto, Dios da pábulo con el fin de poner a «prueba de justos, o condenación de culpados, asemejando mentiras a verdades, nos burla pesadamente con falsas representaciones, con grave daño de nuestra alma o nuestra salvación»<sup>569</sup>.

Su correligionario J. E. Nieremberg estima que, mientras el alma es indivisible, el cuerpo, después de muerto, conserva algunas cualidades y disposiciones de su vitalidad anterior, resistente a su desalojo definitivo del mundo de los vivos. Tan célebre jesuita, de esta manera, justifica las apariciones de las ánimas del Purgatorio, aunque, como los demás, sobre todo las achaca a añagazas del Maligno, disimulado en la de algún pecador exhalando oraciones y sufragios para reducir su estancia en aquel paraje infernal; otras veces anunciando su llegada al Infierno o al Cielo y considerando su equívoca vivencia terrenal. Sin embargo, los teólogos dictaminan que solo las ánimas celestiales, caso de los ángeles, podían aparecerse a los vivos mediante la misericordia divina, con la misión de alertar acerca de las postreras ventajas de una buena vida.

Las restantes, para Nieremberg, solo son ilusiones diabólicas, mas declarándose partidario de no bajar la guardia incluso frente a las visiones veraces<sup>570</sup>. Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), otro jesuita, rechaza la autenticidad de cualquier aparición y revelación, en su mayoría forjadas en cabezas flacas, como «ilusiones del demonio que nos inquieta, y engaña, dándonos a entender que vemos lo que no vemos, y que ya somos santos y tenemos visiones y revelaciones de Dios para que nos desvanecemos y nos descuydemos de nuestro aprovechamiento»<sup>571</sup>. Estas cotidianas experiencias visuales casi siempre están vinculadas a la evocación comunicativa de seres queridos fallecidos. La psiquiatría moderna las clasifica entre las alucinaciones patológicas, aceptadas en la medida en que las experimentan y ven sus visionarios, a quienes nadie podrá convencer de la falsedad de lo acontecido.

La alucinación, efectivamente, proyecta hacia fuera lo que la persona alucinada tiene en su interior: ausencias dramáticas e irreparables, soledad, necesidad de atención y consuelo, anhelos, miedos, creencias, supersticiones, mala conciencia y frustraciones varias. Todo se resume en dar sentido a vidas complejas. Las actuales, a la huella de las pasadas, todavía ocurren en la noche, cuando se está conciliando el sueño, y a primeras horas de la mañana, durante el despertar, momentos, transidos de espacios en blanco, de cierta inconsciencia y escasa agudeza visual, propensos a confusiones ópticas<sup>572</sup>.

A estas alturas Satanás nunca cesa en la corrupción de la revelación

sirviéndose del ímpetu de la imaginación de los videntes. En esas zozobras fray Bernardino de Nieva, a mediados del siglo XVI, aconsejaba espantarlo con iconos sagrados, «por ser grande médico y muy antiguo, por lo que vio y leyó sabe mucho, saca los malos humores del cuerpo<sup>573</sup>. El literato Juan de Zabaleta instruye sobre una de sus trampas más eficientes en el embeleco deshonesto de las almas: los retratos, representaciones perfectas de personas ausentes instigadoras de los deseos irreprimibles de verlas pintadas<sup>574</sup>.

Los textos ascético-espirituales en estudio proponen la iconografía oportuna en cada invectiva piadosa, paradigma, a su vez, de las escalas de valores cristianas y sus recreaciones artísticas. El núcleo de una devoción visual garante de una determinada forma de mirar, en la que los ojos trascienden la materialidad de la imagen hasta alcanzar la excelsitud de sus significados. Una obligación de los fieles, dirime fray Antonio de San Román, que «resplandece singularmente en el aumento grande de la devoción espiritual, con que las almas christianas medran, y el criador es más conocido, y por momentos refrescado en la memoria de sus fieles, por el vivo despertador de las Sanctas imágenes»<sup>575</sup>.

La visión fugaz de un crucifijo sacia el espíritu y endulza el corazón, habida cuenta de la compasiva muerte de Cristo y el infinito amor de sus llagas. Allí reside la utilidad pedagógica del arte, dependiente del sentido de la vista, fiel intérprete de la realidad y su representación. El padre Roa, por ello, anima a sus lectores a concentrar los ojos y el corazón en un retablo de la muerte de Jesús, o de los tormentos de un santo mártir, escenas más impresionantes pintadas que oídas o leídas. Mas un nutrido elenco de escritores doctos, laicos y religiosos, preferían los profundos razonamientos de la agudeza retórica, no apta frente unas masas ignorantes cuyo imaginario lo regían sus sentidos. San Román vuelve a la carga: «los ojos tienen tanto señorío en el corazón que una vista dellos hace sin duda mayor impresión en el alma, la solicita más al amor de lo que una vez vio que de lo que mucho pensó»<sup>576</sup>.

Nieremberg, barroco donde los haya, enmarca la vista en el reino natural, y el oído, el conducto de la fe, en el sobrenatural. Los sentidos, pues, son para los pecadores las puertas del mal y de la muerte, por donde invaden sus almas, mezcladas en las sombras, armados de objetos sensibles gustosos de sus

vicios y agasajos corporales. Asimismo aconseja que «cuidemos pues destas puertas de ciudad abiertas en tiempo de guerra, y de peste, que entrará por ellas la muerte»<sup>577</sup>. Alonso de Andrade, acertado predicador consciente de la superioridad del ver sobre el oír, otra vez reitera la extremada fuerza contenida en la visualización de las imágenes, aliento de las buenas obras y desánimo de las malas<sup>578</sup>.

En aquel tiempo la visión sobrenatural ejerció —más en tiempos de crisis— una fascinante atracción en todos los sectores sociales, y no solo entre las gentes sencillas necesitadas de maravillas excepcionales y exóticas. La revelación, testimonio de una encrucijada de universos racionales e irracionales, emergía como una paráfrasis analógica de las cosas de la naturaleza. Lo oculto se construía según la apariencia y las pautas de lo real, como la confirmación de la existencia de lo invisible, incognoscible e inefable en el mundo. Baste el éxito de esas aventuras y su plasmación en textos descriptivos e imágenes, obra de profesionales presos de su formación escolástica que no podían negar del todo su autenticidad, pero sí ordenarlas y explicarlas con los parámetros adecuados.

Un indudable riesgo entrañaba la progresiva proliferación de falsos milagros y visiones fingidas, el punto de mira del Santo Oficio y la jerarquía eclesiástica, cuestión de enorme complejidad y difícil de enjuiciar —al menos desde los dictados de la fe— en función del panorama cultural en el que se produce, donde hombres y mujeres mantenían un continuo diálogo con imágenes materiales y mentales; es decir, una experiencia, tanto emocional como visual, reflejada en la pintura y sus recreaciones del más allá. La visión, un hecho sociocultural, se lucró de sus secuelas contagiosas, a las que también contribuyó su propagación en libros, sermones y obras de arte; aunque con frecuencia no es la aparición la que induce la imagen sino a la inversa.

En esa directriz los objetivos didácticos del arte sacro, palpables en la tratadística postridentina, adquieren un matiz suspicaz en cuanto al diálogo íntimo y confidencial del fiel con la imagen sagrada, un acto expuesto a la gestación de visiones sobrenaturales, quizás una de las razones de la insistencia de nuestros informantes en el uso exclusivo de una iconografía basada en la Biblia, la tradición cristiana y la sanción de la Iglesia, para el control de todo lo visto con los «ojos del corazón» y del alma. El piélago de

maravillas conmovedoras influye en el despliegue de una variopinta serie de escenarios miríficos y excitantes, a menudo incrustado en el inconsciente de las gentes, entre ellas los escritores religiosos y los artistas del contexto en cuestión<sup>579</sup>. La interpretación artística de aquellos fenómenos reproduce con exactitud el relato textual de semejantes sucesos, apreciable y recurrente en retablos, tablas, lienzos, frescos, estampas y esculturas sobre el Juicio Final, las ánimas del Purgatorio, el Cielo y el Infierno.

En las fechas, como venimos examinando, el ojo de la mente y el afectivo-cordial, complementarios de los anatómicos, podían construir sucesos extraordinarios en el intelecto de inmediato guardados en la memoria que, una vez reinterpretados en la imaginación, retornan durante el sueño. La comprensión de este abismo maravilloso nos obliga a prestar atención a las estructuras y mecanismos mentales de su entorno vital. El utillaje psíquico-cultural determinaba la percepción del mundo y, por consiguiente, las respuestas que se le daban en función de esa manera de asumirlo, aval de la ordenación de las realidades físicas y espirituales<sup>580</sup>. La visión interior, por ello, siempre es un reflejo subjetivo de la realidad externa, que se iría multiplicando conforme se iba extendiendo la meditación imaginativa<sup>581</sup>.

La plasmación artística de este maravillosismo, no obstante, puede diferir de su secuencia original. Stoichita, al respecto, esgrime la «verticalización» de la escena visionaria impactante en la pintura de finales del siglo XVI, cuando el visionario eleva sus ojos al cielo para su comunicación con lo enigmático, sin estar representado de forma tangible. Por su parte, la figuración interior de la imagen, viva en la memoria de quien la ha visto y honrado, es el resultado de una tradición narrativa, iniciada en el Renacimiento, adaptada al específico lenguaje pictórico de las revelaciones espirituales<sup>582</sup>. Estas, opina Belting, constituían la prolongación mirífica de una experiencia peculiar con las imágenes en la que se deben diferenciar las de la mente de las pintadas, pero sin menospreciar sus similitudes y reciprocidad. Las segundas, arquetipos habituales de visiones y meditaciones, compensan los silencios de las primeras<sup>583</sup> [40].





40. Diego de Astor, *San Juan de la Cruz arrodillado en presencia de Cristo*, 1618, talla dulce, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Sobra, pues, reiterar las conexiones de la literatura mística con el arte de la Contrarreforma, catalizador de una vivencia plástica e imaginativa de Cristo y los santos. La visión accedía a experiencias imposibles de ser asumidas de otra manera; de ahí las controversias acerca de su autenticidad u origen demoníaco. La pintura, en cualquier caso, facilitaba la privatización e interiorización de una iconografía, fuera de la fiscalización eclesiástica, protagonista en el prodigio y razón de su propaganda extrarracional.

El discernimiento de los espíritus partícipes en las apariciones, para S. Clark, conforma una especie de alegoría histórica en la que subyacen dilemas y equívocos cognitivos, relacionados con el poder y la ética de la Europa altomoderna, expresivos de los límites de la percepción de la realidad y la inexactitud de sus interpretaciones. Prisma característico del escepticismo intelectual de la época, donde las ficciones demoníacas, una amenaza doctrinal y moral, auspiciaban procesos reguladores de la naturaleza y el cuerpo humano —el cerebro ante todo—, cruciales en la creación y la comprensión de imágenes mentales. El fundamento, a su vez, de unas novedosas categorías anímicas y estéticas objeto de candentes debates entre confesores, exorcistas, inquisidores, teólogos, predicadores, pastores y ministros, preocupados por las fronteras del milagro y el reconocimiento de la genuina santidad<sup>584</sup>.

Los jesuitas promotores de la *compositio loci* distinguen la meditación y la contemplación de elementos visibles —los pasajes de la vida de Cristo, por ejemplo— de los invisibles, o inmateriales, concebidos en la mente. Ambos ejercicios no podían prescindir de la imaginación en la agitación de los afectos y la selección del argumento meditativo. Eso sí, previo apercebimiento de las secuelas nocivas de una fantasía ilimitada, propicia en las cabezas torpes favoritas del demonio en sus manipulaciones del entendimiento.

El catolicismo de la Contrarreforma, claro está, optó por la comunicación icónico-visual y las sugerencias emotivas del arte sacro, a partir de las cuales los fieles debían retrotraerse a sus significados, accesibles en la enseñanza verbal de la Iglesia, pero siempre ajustadas al canon estético-religioso autorizado, antídoto de las invenciones enloquecidas de artistas que, en las paredes de su mente, debían tenerlo grabado, y de cualquier novedad e invención sin el acierto pertinente, o sea, las claves del arte moderno. La polémica de la imagen y sus medios, a juicio de Belting, nos lleva al cuerpo

como portador de imágenes, las de su fisonomía junto a las concebidas en la imaginación. Su uso cultural queda refrendado en la historicidad del contexto en el que los espectadores despliegan su visión particular de la realidad, incluso en sus sueños y remembranzas al alcance de la fantasía. Aquellos soportes iconográficos solían ser el resultado de recuerdos recientes, aunque dotados de una semántica diferente, en los que sobreviven imágenes anteriores con una funcionalidad específica<sup>585</sup>.

La especial atención concedida al poder de la imaginación en el Renacimiento tardío estuvo vinculada a su extraordinaria capacidad visual y sus pasmosas experiencias fantásticas, o ilusiones, cuyo impacto quedaba grabado en el cuerpo. Un debate candente en el escepticismo filosófico centrado, desde ideas naturalistas, en la relatividad de la percepción visual y las construcciones sensitivas del ojo, su intérprete. La visión irracional, por tanto, se asoció a facultades imaginativas, las del «ojo de la mente» y sus embelecos. El eje, podríamos decir, de una pedagogía ocular explicativa de numerosas alucinaciones. Los agentes de un sustrato interior que proyecta en el exterior sus anhelos y miedos, es decir, la reelaboración psíquica de las cosas captadas en los sentidos, incluso las inexistentes en la naturaleza. Unas ficciones ópticas de enorme repercusión en los planteamientos neoplatónicos en torno a las imágenes y la representación artística.

El poder de la imaginación también se relacionaba con las alteraciones psicósomáticas derivadas de su eficacia visual y repetitiva, con la facultad de imprimir en el cuerpo humano lo imaginado. Aunque los expertos en la materia jamás dejan de advertir de su propensión al engaño de los sentidos, como «falso consejero» presto a la desvirtuación de cualquier acontecimiento visual. En función de esta perspectiva las apariciones solo eran conjeturas gestadas en la psique de personas desequilibradas, a quienes su indomable fantasía las llevaba a experimentar una diversidad de extrañas quimeras, normalmente atribuidas al desnivel de los humores fisiológicos, demonios, ángeles malos, fantasmas y brujas al acecho de desprevenidos. En definitiva, el «ojo espiritual», el del alma, sufría las burlas de alucinaciones férreamente ligadas a las concepciones ópticas de entonces, verosímiles o no, y el ideario político, social y religioso de su entorno espiritual y cultural, en el que podían ser enjuiciadas como afrentas al orden natural y sobrenatural. Una diatriba

decisiva en la retórica protestante reacia al culto de las imágenes<sup>586</sup>.

El Renacimiento palpita en estos conceptos de realidad y naturaleza, resultado de una diferente teoría del conocimiento fluctuante entre las ideas *a priori* y lo empírico, haciendo de la experiencia personal el más fiable criterio de autoridad<sup>587</sup>. En un mundo repleto de nociones abstractas se busca la pauta de lo verdadero e inapelable para superar la desconfianza en los sentidos como medio de cognición, también aplicado a fenómenos intangibles. Lo sobrenatural, exótico o desconocido irá entrando de lleno en el ámbito de lo verosímil, pero sin desechar del todo su confrontación con lo mágico, maravilloso e inexplicable.

Asistimos así al afianzamiento de un concepto de *mirabilia* distinto del de la Edad Media, época en la que se nutría de los sucesos insólitos de moda inspirados en los bestiarios y los relatos fantásticos de viajeros a países legendarios, a saber: equinocéfalos, cinocéfalos, faunos, cíclopes, mujeres barbudas, niños con dos cabezas, hombres con seis pies, sirenas o dragones. Las gemas y otras piedras curativas mencionadas en los textos sagrados y diversos productos naturales taumatúrgicos cotidianos en el modelo de colección de entonces, el *tesoro*, donde las reliquias acaparaban la posesión, el tacto o la mera visión de los fieles, una simbólica y valiosa «mercancía turística», dice U. Eco. El origen de un constante flujo de peregrinaciones cuya meta solía ser la veneración de unos objetos miríficos dotados de una especial vinculación con lo sagrado. Testimonios de la divinidad y la santidad, procedentes de un pasado mítico, que dispensan salvoconductos a la eternidad<sup>588</sup>.

Desde finales del siglo xv la «maravilla» empezará a ser algo real y no lo imaginario encontrado en geografías lejanas y ficticias. Una nueva perspectiva laica y científica, naturalista antes que mística, cambia el gusto por unos portentos antes contemplados como signos premonitorios de acontecimientos excepcionales. Los animales inusitados y las gentes fascinantes, que los medievales viajantes a lo desconocido creían presenciar, e interpretaban con sus referentes mitológicos, serían la clave de una nueva indagación, siquiera precientífica. El entusiasmo de la era renacentista por saber más del universo abrió paso a un estado de ánimo pleno de expectación hacia lo alejado, exótico y excepcional<sup>589</sup>. Los prodigios de la naturaleza atraían porque

revelaban los misterios escondidos en la Tierra.

Maravillarse, pues, fue la respuesta inicial de los europeos frente a los nuevos mundos, una actitud emocional e intelectual ligada a las preocupaciones estéticas y filosóficas del discurso humanista. Esta mezcla de seducción y temor exigía la intervención de la experiencia en la representación de la relación entre una naturaleza admirable y bella y el horror de lo extraordinario. En la escolástica, en cambio, los hechos singulares no son una fuente fiable de conocimiento, a lo sumo curiosidades y aberraciones fuera de la norma, aunque llegarían a ser científicos, normales y habituales, porque ocurrían y podían apreciarse a través de los sentidos. Sin embargo en el hombre del Renacimiento pervivía una memoria mítica llena de maravillas, otro de los principales estímulos de la búsqueda de espacios extraños y no vividos, de las ansias de contrastar el orbe conocido con los desconocidos.

En la lexicografía de Covarrubias la «maravilla» ya era «cosa que causa admiración por extraordinaria, y maravillarse ver sus efectos ignorando las causas»<sup>590</sup>, o sea, algo inopinado en un medio asombroso y sobrecogedor, que puede ser verdad. La presencia de lo extranatural no sorprende sino que, al contrario, es asimilada como parte integrante de experiencias admirables, apreciables tanto en la inmediatez como en lo irreal e imaginativo y su expresión lingüística y estética. Mas, apostilla Covarrubias, provoca sorpresa por desconocerse la causa de sus efectos; su incompreensión siempre despierta estupor y, en consecuencia, la intriga del observador. Impresión similar a la de Antonio de Torquemada (c. 1507-1569) en su fabuloso *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570): «Es tan poderosa la naturaleza, y tan varia en sus cosas, y el mundo tan grande, que cada día vienen a nuestra noticia muchas novedades. Las cosas de admiración no las cuentan, que no saben todas gentes como son: porque diziendo entre simples e ignorantes se burlan de ellas»<sup>591</sup>.

La misma fuerza de lo maravilloso hace que se convierta en interrogante oculto e insondable, propio de confines ignotos, reales y ficticios, de los que escasean noticias<sup>592</sup>.

---

<sup>461</sup> Esencial Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991. Sobre estas cuestiones, también Jean Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*,

Barcelona, Labor, 1985, y *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 1989; y Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1992, y su imprescindible *Las formas complejas de la vida religiosa*, *op. cit.* De William A. Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991; Sara T. Nalle, *God in la Mancha*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, y Henry Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

[462](#) Todavía se conservan algunas de esas tabletas; véase Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishments: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1985. También David Freedberg, *El poder de las imágenes*, *op. cit.*, pág. 26.

[463](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, págs. 90-95.

[464](#) Covarrubias lo distingue del *Agnus Dei*, la reliquia santa que consagra el papa el primer año de su pontificado y, regularmente, cada siete años. En su *Tesoro de la lengua castellana*, *op. cit.*, pág. 25.

[465](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Missa...*, Madrid, Pedro Madrigal, 1596, pág. 24.

[466](#) Propiedades encumbradas por el padre Antonio en su obra citada en la nota anterior, pág. 85.

[467](#) En Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988, vol. 4, pág. 31.

[468](#) Esteban de Salazar, *Veinte discursos sobre el credo...*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1586, pág. 3.

[469](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 53.

[470](#) Francisco Ortiz Lucio, *Libro intitulado Jardín de amores sanctos, y lugares comunes, doctrinales y pulpiales de singulares y provechosísimas doctrinas*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1589, pág. 57.

[471](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Missa*, *op. cit.*, pág. 50.

[472](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, *op. cit.*, en el prólogo.

[473](#) Excepcional Richard Viladesau, *The Pathos of the Cross*, *op. cit.*

[474](#) Muy bueno el trabajo de Rafael M. Pérez García, «Formas interiores y exteriores de la religión en la baja Andalucía del Renacimiento. Espiritualidad franciscana y religiosidad popular», *Hispania Sacra*, 124, 2009, págs. 587-620.

[475](#) Alonso de Vega, *Summa llamada Sylva y Práctica del Foro interior*, Alcalá de Henares, 1594, pág. 314.

[476](#) Pedro Maldonado, *Traça y exercicios de un oratorio*, *op. cit.*, pág. 62.

[477](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes*, *op. cit.*, pág. 164.

[478](#) Juan Lorenzo Palmireno, *Declaración de las cosas que el Christiano vee en los sagrados Templos*, en *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1571, pág. 92.

[479](#) De nuevo Richard Viladesau, *The Triumph of the Cross*, *op. cit.*, y Melquiades Andrés, *La teología española en el siglo XVI*, *op. cit.*, Ricardo García-Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, vols. III-2 y IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979-1980; Evangelista Vilanova, *Historia de la teología cristiana*, vol. II, Barcelona, Herder, 1985, y Antonio L. Cortés Peña, *Historia del cristianismo*, vol. III, Madrid, Trotta, 2005. De Fernando R. de la Flor, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, *op. cit.*

[480](#) Francisco de Sales, *Tratado del amor de Dios*, *op. cit.*, pág. 55.

[481](#) Sobre estas cuestiones es indispensable Richard Viladesau, *The Pathos of the Cross*, *op. cit.*, el capítulo 2 al completo. Sigue siendo muy útil Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, *op. cit.*

[482](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Missa*, *op. cit.*, pág. 29.

[483](#) *Ibidem*, pág. 25.

[484](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 60.

[485](#) Jaime Bleda, *Libro de la cofradía de la Minerva: en el qual se escriben más de doscientos y cincuenta milagros del santísimo Sacramento del Altar*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600, pág. 4.

[486](#) Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales*, *op. cit.*, vol. I, pág. 12.

[487](#) Pedro Maldonado, *Traça y ejercicios de un oratorio*, *op. cit.*, pág. 66.

[488](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.*, pág. 157.

[489](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, *op. cit.*, pág. 69.

[490](#) A esta cuestión dedica unas sabrosas páginas Stuart Clark, *Vanities of the Eye*, *op. cit.*, páginas 161 y ss.

[491](#) Véase M. Fumaroli, *París-Nueva York-París*, *op. cit.*, pág. 770. Inevitable Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1988, y *Vidas mágicas e Inquisición*, *op. cit.*, y por supuesto Stuart Clark, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

[492](#) Al respecto, Bob Scribner, «The Reformation Popular Magic, and the Disenchantment of the World», *Journal of Interdisciplinary History*, 23, 1993, págs. 475-494.

[493](#) Magníficos son los estudios de Laura de Mello e Souza, *Inferno atlântico. Demonologia e colonização, séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia Das Letras, 1993, y *El diablo en la tierra de Santa Cruz. Hechicería y religiosidad en el Brasil colonial*, Madrid, Alianza, 1993.

[494](#) Véase H. Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 555.

[495](#) Sobre estos recovecos es imprescindible León Carlos Álvarez Santaló, *Dechado barroco del imaginario moderno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, y *Así en la letra como en el cielo. Libro e imaginario religioso en la España moderna*, Madrid, Abada, 2012.

[496](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 407. De María Jesús Mancho Duque, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, y de Salvador Ros, *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

[497](#) Hans Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 23.

[498](#) El «ángel de luz» ya aparece en la carta a los corintios de San Pablo (2, 11: 14), simbólicamente engañoso y verdaderamente simulado; por ello manipulaba con destreza la imaginación humana. Una temática que aborda santo Tomás y la escolástica en general; véase el excelente ensayo de Stuart Clark, «Alegorías del discernimiento: ángeles de luz e imágenes de santidad», en M.<sup>a</sup> Tausiet (ed.), *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2014, págs. 125-138.

[499](#) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, pág. 391.

[500](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 409.

[501](#) *Ibidem*, págs. 407-413. De José Camón Aznar, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Católica, 1972.

[502](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 407.

[503](#) *Ibidem*, pág. 408.

[504](#) *Ibidem*, pág. 410.

[505](#) *Ibidem*, pág. 411.

[506](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Missa*, *op. cit.*, pág. 208.

[507](#) Pedro Sánchez Ciruelo, *Reproación de las supersticiones y hechizeras*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofilia Ediciones, 1978, pág. 17. El de Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1946 (primera edición en Logroño, 1529). Sobre el tema, María Tausiet y James Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

[508](#) Pedro Sánchez Ciruelo, *Reproación de las supersticiones y hechizeras*, *op. cit.*, pág. 118.

[509](#) *Ibidem*, pág. 124.

[510](#) Al respecto, Rita Marquilhas, «Orientación mágica del texto escrito», en Antonio Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 1999, págs. 111-128, y Rafael M. Pérez García, «Del uso mágico de lo escrito en el siglo XVI», en *Actas del III Congreso de Historia de*



*Andalucía, Historia Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2002, págs. 251-266.

[511](#) De J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, *op. cit.*

[512](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Missa*, *op. cit.*, pág. 25.

[513](#) *Ibidem*, pág. 27.

[514](#) Roberto Bellarmino, *De arte bene moriendi libri dui*, Colonia Agrippinae, Bernardo Gualteri, 1621.

[515](#) Alonso de Andrade, *Veneración de las santas imágenes*, *op. cit.*

[516](#) *Ibidem*, págs. 45 y ss.

[517](#) *Ibidem*, pág. 50.

[518](#) *Ibidem*, pág. 94.

[519](#) *Ibidem*, pág. 97.

[520](#) *Ibidem*, pág. 38.

[521](#) Un rica casuística analiza William A. Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, *op. cit.*, págs. 93 y ss. También relativo a santos directamente, pero sin mediar imagen, León Carlos Álvarez Santaló, «La curación hagiográfica o el estilismo del imaginario social», en su *Dechado barroco del imaginario moderno*, *op. cit.*, págs. 169-194. Muy útil Salvador Rodríguez Becerra, *Religión y fiesta*, Sevilla, Signatura Demos, 2000.

[522](#) Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de D. Angulo, Madrid, Previsión Española, 1983.

[523](#) Fray Jerónimo Moreno, *La vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito fray Pablo de Santa María*, Sevilla, Convento de San Pablo, 1609, pág. 56.

[524](#) Debo agradecer esta jugosa información a mi buen amigo y compañero José Jaime García Bernal, autor de «Daños de la Ociosidad y Santidad Cotidiana: la *Vida* de Fray Pablo de Santa María», en F. Núñez Roldán (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el Mundo Hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 71-82.

[525](#) Wilhelm Gumpfenberg, *Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis, auctore Guilielmo Gumpfenberg*, Ingolstadt, G. Haenlin, 1657. De Christin Olivier, «La mundialización de María. Topografías sagradas y circulación de las imágenes», *Relaciones*, 139, 2014, págs. 305-333.

[526](#) *Atlas Marianus: Quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centuriis explicantur Auctore Gulielmo Gumpfenberg, E Societate Jesu, Monachii, Jaecklinus*, 1672.

[527](#) Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, *Imágenes simbólicas*, pág. 155; y, en general, *La imagen y el ojo*, *op.*

*cit.*

[528](#) Pedro Sánchez Ciruelo, *Reprouación de las supersticiones y hechizerías*, *op. cit.*, pág. 65.

[529](#) Más en Walter Stephens, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, págs. 277-321.

[530](#) *Seis tratados muy devotos y útiles para cualquier fiel cristiano* (Valencia, 1548), en *Obras del beato Francisco de Borja*, *op. cit.*, pág. 151.

[531](#) Esta primera edición de 1607 la estamparon en Valladolid los Herederos de Diego Fernández de Córdoba. Del mismo autor, *Libro intitulado insinuación de la divina piedad, revelado Santa Gertrudis la Magna...*, Salamanca, Diego Cusio, 1603.

[532](#) De León Carlos Álvarez Santaló, *Así en la letra como en el cielo*, *op. cit.*, págs. 97-344.

[533](#) Leandro de Granada, *Libro intitulado oración natural y sobrenatural*, *op. cit.*, pág. 4.

[534](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, pág. 864.

[535](#) Leandro de Granada, *Libro intitulado oración natural y sobrenatural*, *op. cit.*, pág. 5.

[536](#) *Ibidem*, pág. 54.

[537](#) *Ibidem*, pág. 75.

[538](#) *Ibidem*, pág. 77.

[539](#) Gerónimo Planes, *Tratado del examen de las revelaciones verdaderas y falsas, y de los raptos*, Valencia, Viuda de Juan Chrysostomo, 1634, pág. 11.

[540](#) *Ibidem*, pág. 211.

[541](#) Juan Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactus del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo*, Villanueva de Andújar, Juan Furgolla, 1637. Un excelente trabajo es el de Felipe Pereda, «La Verónica según Zurbarán: la pintura como figura y la imagen como vestigio», en M. Tausiet (ed.), *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, *op. cit.*, págs. 73-92.

[542](#) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *op. cit.*, págs. 19-51.

[543](#) *Ibidem*, pág. 178.

[544](#) Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones*, en *Obras completas*, *op. cit.*, pág. 326.

[545](#) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *op. cit.*, pág. 159.

[546](#) Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones*, *op. cit.*, págs. 350-353.

[547](#) *Ibidem*, pág. 87.

[548](#) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *op. cit.*, pág. 191. Imprescindible Stuart Clark, *Vanities of the Eye*, *op. cit.*, págs. 9-39.

[549](#) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *op. cit.*, pág. 156.

[550](#) *Ibidem*, pág. 186.

[551](#) *Ibidem*, pág. 215.

[552](#) *Ibidem*, pág. 291.

[553](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 178.

[554](#) De nuevo Teófanos Egido, «La madre Teresa de Jesús, mujer y espiritual en tiempos de Contrarreforma», art. cit., págs. 23-38; y los trabajos recogidos en Ángela Atienza López (ed.), *Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos... A mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Sílex, 2012. También las *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia de Salamanca-Ministerio de Cultura, 1983.

[555](#) Sobre la censura inquisitorial de los escritos de santa Teresa, es excepcional la revisión de Manuel Peña Díaz, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, *op. cit.*, páginas 105-140.

[556](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, pág. 243.

[557](#) *Ibidem*.

[558](#) *Ibidem*, pág. 244.

[559](#) *Ibidem*, pág. 247.

[560](#) *Ibidem*, pág. 264.

[561](#) *Ibidem*, págs. 265-268.

[562](#) *Ibidem*, pág. 270.

[563](#) *Ibidem*, pág. 278.

[564](#) *Ibidem*, pág. 243.

[565](#) Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, *op. cit.*, pág. 4.

[566](#) Al respecto, Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

[567](#) Jaime Bleda, *Libro de la cofradía de la Minerva: en el qual se escriben más de doscientos y cincuenta milagros del santísimo Sacramento del Altar*, *op. cit.*, pág. 4.

[568](#) Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes*, *op. cit.*, pág. 128.

[569](#) Martín de Roa, *Estado de los Bienaventurados en el Cielo*, *op. cit.*, pág. 137.

- [570](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía*, *op. cit.*, pág. 234.
- [571](#) Pedro de Ribadeneyra, *Segunda parte del Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1601, pág. 312 (el primero en 1599 y el segundo en 1601).
- [572](#) Carlos Castilla del Pino, *Teoría de la alucinación*, Madrid, Alianza, 1984.
- [573](#) Bernardino de Nieva, *Summario manual de información de la Cristiana consciencia*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1556, en el prólogo.
- [574](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pág. 38.
- [575](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 64.
- [576](#) *Ibidem*, pág. 65.
- [577](#) Juan Eusebio de Nieremberg, *Práctica del Catecismo Romano*, *op. cit.*, pág. 255.
- [578](#) Alonso de Andrade, *Veneración de las santas imágenes*, *op. cit.*, pág. 95.
- [579](#) Además de las obras citadas a lo largo de estas páginas, sobre las apariciones un buen estudio, ilustrado con una copiosa casuística, es el de William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, *op. cit.*
- [580](#) Interesante Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, París, Gallimard, 1992.
- [581](#) Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, *op. cit.*
- [582](#) Véase Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, *op. cit.*, y Harbison Craig, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2, 1985, págs. 87-118.
- [583](#) Hans Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, págs. 552 y ss., y *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, pág. 92.
- [584](#) Stuart Clark, «Alegorías del discernimiento», *art. cit.*, y Moshe Sluhovskiy, *Believe Not Every Spirit: Possession, Mysticism, and Discernment in Early Modern Catholicism*, Chicago, The Chicago University Press, 2007.
- [585](#) Hans Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, págs. 44-59.
- [586](#) De momento remitimos a la sabiduría de S. Clark, *Vanities of the Eye*, *op. cit.*, págs. 78-123. En el capítulo siguiente daremos una bibliografía más abundante.
- [587](#) Una original interpretación del Renacimiento, basada en la dimensión que alcanzan los bienes mundanos, en especial los exóticos, entre las élites sociales, es la de Lisa Jardine, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, Londres, Macmillan, 1997.
- [588](#) Umberto Eco, *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009, pág. 155.

[589](#) Muy recomendable Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas: la querrela de los antiguos y modernos*, Barcelona, El Acantilado, 2008.

[590](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, pág. 736. Sobre el tema, José A. Maravall, *Antiguos y modernos*, *op. cit.*

[591](#) Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas...*, Salamanca, Alonso de Terranova, 1577, pág. 4.

[592](#) Para estas disquisiciones, Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

## CAPÍTULO 6

### *Anima mundi*

#### 1. IMAGEN E IMAGINACIÓN

La imaginación, como venimos comentando, es uno de los principales campos de batalla en las controversias sometidas a nuestro examen. En ella el ideario occidental tiene uno de sus fundamentos constitutivos, pertinente en la concepción de otros mundos posibles y alternativos, el estímulo de una suerte de abstracciones intelectivas enunciadas a partir del inconsciente colectivo y la fantasía. Esta última, la parte más elevada de nuestra capacidad inventiva, desde la Antigüedad ha sido exaltada como el precepto más genuino de la realidad. Aristóteles la consideraba una sensación siempre presente en quienes recuerdan o esperan un objeto deseado, representado en la mente hasta su adquisición<sup>593</sup>.

Dicha facultad anímica nos ha permitido invocar, con alguna imprecisión, las propiedades de las cosas que los sentidos no pueden percibir, pese a facilitar su recepción visual. Un medio de conocimiento, pues, indispensable para la comprensión de un universo repleto de imágenes y poderes ilusorios; a su vez, instrumento esencial en la interpretación de la naturaleza antes de la revolución científica moderna. Semejante recurso de la mente, dotado de un enorme potencial persuasivo, es el cimiento de la memoria situado entre el intelecto y lo sensorial, en el que podemos distinguir dos procesos funcionales: el que va desde la palabra hasta la imagen y, acto seguido, su expresión oral<sup>594</sup>.

Italo Calvino equipara sus cualidades a las de una máquina electrónica capaz de todas las combinaciones probables, de las que selecciona aquellas que responden a un fin o, simplemente, las más interesantes, agradables o divertidas. Pero imaginar implica suscitar imágenes para el recuerdo, aunque

en los inicios de la Modernidad la memoria visual se limitaba a experiencias individuales acordes con los repertorios iconográficos distintivos del contexto cultural correspondiente, cuya conjugación permite refigurar los mitos personales. Hoy día, sin embargo, la enorme cantidad de imágenes a nuestro alcance cubre la retentiva de cualquier individuo con capas fragmentadas y superpuestas. El contenido, dice Calvino, de un depósito de desperdicios en donde resulta muy complicada la relevancia de un único motivo, si bien las fantasías solo pueden tomar forma a través de la escritura y el arte, porque su interioridad y exterioridad se revelan en un lenguaje común.

Artistas y literatos conciben sus creaciones en función de una imagen que acabarán desarrollando. El trabajo de ambos, en definitiva, consiste en ordenar imágenes, darles coherencia y escribirlas o pintarlas. La escritura, la pintura, el dibujo y la escultura son medios posibles de un imaginario sujeto a un mismo proceso creativo, aunque la imaginación «compensatoria» es un espacio incontrolable ideal en la invención sin interdicción. Su finalidad no es otra que la imitación de la naturaleza, gracias a sus fidedignos testimonios visuales de las cosas materiales, a la postre interpretados con el auxilio de la imaginativa, la razón y la memoria. Así las representaciones sus artífices las certifican mediante una operación mimética y cognitiva. Imitar, para Fumaroli, es una manera de escrutar la existencia humana<sup>595</sup>.

Las vivencias imaginarias son otros de los ingredientes sustanciales del arte, porque sus objetos continúan vivos en la mente saturados de emociones y maravillas. Unos medios oculares, teatralizados, de instancias paralelas a la real, aunque no tengamos absoluta certeza de cuál es más verdadero; pero sí de su presencia trascendental en la experiencia individual o compartida, más si se trata de la salvación, la libertad, la mortalidad, el alma o transgresiones de lo establecido<sup>596</sup>. La irracionalidad, como fuere, cumple un papel significativo en la historia de la humanidad, reconciliable con los llamados elementos estructurales.

Las artes, compuertas del espíritu, no son un simple adorno de la vida sino una vía del pensamiento dependiente de la imaginación. Pascal (1623-1662), atento al cariz cognitivo de la fantasía, la denomina *raison du coeur* («razón del corazón»), porque nos ayuda a entender arcanos irrenunciables de la vida y a relacionarnos con lo absoluto e inconcebible al margen de la lógica. Sin su

vertiente redentora y emocional, la creatividad del hombre se atrofia<sup>597</sup>.

Aquí el «imaginario» es un concepto central para nuestros fines, algo distinto a lo real, pero también uno de sus componentes apreciables en la cotidianidad de sus tiempos diferentes, en donde se recibe como práctica y construcción colectiva de referentes simbólicos, que no son racionales ni abstractos. Una noción enrevesada y, como tal, de compleja definición y comprensión; descifrarla puede resultar un conspicuo reto intelectual. Su urdimbre recuerda al deslumbrante y delirante prólogo de Alejo Carpentier a su novela *El reino de este mundo*, en el que ensaya el enunciado de lo «real maravilloso», el precedente del «realismo mágico» de García Márquez. En principio sería un producto mental complicado y multiforme, resbaladizo, verdadero y ficticio al mismo tiempo, que podría consistir en la reproducción mental de una realidad benefactora, en sustitución de otra hostil, para superar miedos, desánimos y anhelos, es decir, reconvertida a la medida de las probabilidades humanas.

Esta específica y experimental aceptación del imaginario es tan real como el ámbito sustituido, de nuevo rehecho y asegurado en su identidad. En cualquier caso, carece de tiempos y espacios preferentes, como producto de un corpus, emotivo e irracional, de imágenes, textos, invenciones, leyendas, mitologías, supercherías y prodigios varios. En última instancia, una irrealidad interesada colmada de mensajes escatológicos y extravagantes, reconocibles en la iconografía y la retórica que la llevan a cabo<sup>598</sup>. El «imaginario colectivo», en suma, concita una percepción subjetiva del mundo y, en consecuencia, las soluciones que se le dan en un proceso de supervivencia y negociación de las normas socioculturales refrendadas<sup>599</sup>. Si la imaginación conecta con una potencia psíquica, el imaginario tiene un vínculo directo con la conciencia y las imágenes del mundo, en las que subyacen un sinfín de mitos<sup>600</sup>.

La imaginación, efectivamente, opera con las imágenes que el entendimiento fabrica, la fase previa y necesaria en todo proceso normal de conocimiento. Esos iconos, ayer y hoy, son constructos culturales condicionados por el lugar que ocupan en la historia, sus tradiciones y espacios en los que adquieren su especificidad y semántica<sup>601</sup>. Las de culto se comprenden mejor si las observamos como instituciones artísticas



características de los referentes temporales en los que desempeñaron su auténtica función religiosa, sin menospreciar sus obligados perfiles estilísticos y formales. Por ello fueron uno de los flancos de la custodia y salvaguarda de la integridad, el acervo y el poder institucional del catolicismo postridentino. No en vano Paleotti enfatiza el potencial didáctico y mnemónico de la pintura sacra, aunque estigmatiza con intransigencia todo aquello opuesto a sus raíces milenarias, convencido de la necesaria y urgente reforma moral del arte sagrado y su estética renacentista<sup>602</sup>.

Casi contemporáneo del cardenal boloñés fue el humanista español Felipe de Guevara (†1563), un gentilhomme de Carlos V que combatió en Túnez y viajó por Italia y Flandes. Apasionado de la Antigüedad, el arte y las letras, se dedicó con esmero a la reunión de una exquisita colección de monedas y medallas. No obstante aquí nos interesan sus comentarios, dirigidos al joven Felipe II, sobre la pintura, excepcionales en la España de la primera mitad del siglo XVI. Un opúsculo, reflejo de unas actitudes generalizadas en la Europa del Antiguo Régimen, que nos va a introducir en el argumento de este capítulo<sup>603</sup>. En principio vincula la eficacia de la pintura —«imagen de lo que es o puede ser»— al juicio de la buena inteligencia y la sana imaginación, los resortes de un arte fundado en la imitación de la naturaleza. Su enérgico respaldo a la *imitatio* le sugiere dos maneras de acometerla: una conjugando el intelecto y los sentidos en la reproducción de cosas concretas y la otra imaginándolas sin pintura.

De las opciones planteadas estima más cabal la primera: el ejercicio conjunto de la mente y el arte para mostrar en el exterior la semejanza de lo concebido en la fantasía. La segunda, en cambio, se limita a juzgar lo pintado, o sea, las imágenes interiores, verdades aparentes<sup>604</sup>. Acudiendo a Hipócrates, subordina los resultados de la imitación a la complexión anímica y corporal de los artistas, uno de los principales factores de la imaginación. Así, dirime, una persona colérica siempre pintará un caballo furioso e impetuoso; la flemática, manso y dulce; la melancólica saturnina, «mal acondicionada», airado. Esta última, incluso tratándose de ángeles y santos, solo podrá concebir escenas terribles, desgarradoras y nunca averiguadas. La gente cuerda y bien dispuesta, en consecuencia, posee una fantasía menos expuesta a los errores. Mas el colmo de sus insidias se dirige a la inclinación

natural de la imitativa e imaginativa de los pintores aficionados y, en particular, los compradores de arte, responsables, puntualiza, de que haya en el mundo tantos y tan despreciables y ruines cuadros; concluye:

Lo qual como trayga origen de haberse afrontado las imitativas imaginarias de los compradores y estimadores de tales pinturas con las de los artífices de ellas, sucede ser muy difícil desengañar a los tales ingenios de su error y mala estimación que hicieron de dichas pinturas, por traer las tales imaginaciones origen de las naturales inclinaciones suyas<sup>605</sup>.

En tal diatriba se queja de los pintores que, privados de mérito, han alcanzado la celebridad gracias a las sorprendentes elucubraciones de sus clientes y tasadores, o las de los críticos coincidentes con sus imitaciones oníricas. Motivos, escribe, que complican en exceso convencerlos de sus equívocas y alardeadas opiniones, desenlace de su propensión a las fantasías reñidas con un perfecto plagio de la realidad. La idiosincrasia de cada nación, del mismo modo, lastra la capacidad mimética e imaginaria. Según Guevara, un alemán, por muy ingenioso que sea —y nombra a Durero—, aunque pinte cien mil caballos, incluso teniéndolos delante, nunca conseguirá que sean comparables con los elegantes equinos de un español, porque el ingenio del artista es preso de la plasmación de los de su tierra, los germanos, a título de ejemplo, de animales burdos con miembros toscos y aguerridos. En otra porfía, un veneciano retratará un desnudo femenino con anatomía mórbida, pues el común de los habitantes de la Serenísima piensa que una mujer gruesa es hermosa.

Sin embargo, la mayoría de los quebrantos de la pintura los achaca a las tortuosas invenciones de la imaginación, para las que no encuentra mejor solución que asumir el remedo de la realidad con suma cautela y siguiendo las reglas de los antiguos. La fantasía, continúa, también puede alumbrar argumentos eficientes, conforme a la destreza, la predisposición anímica y una imaginativa provechosa y correcta en su funcionamiento. En caso contrario, y para una precisa emulación de la naturaleza, la solución consistiría en el entrenamiento de las facultades fantásticas con los remedios pertinentes: artes aconsejables y lecturas de clásicos, con primacía, historia y poesía, sin echar en el olvido las costumbres de los pueblos, muy útiles al decoro de la pintura y a la pericia expresiva de actitudes y rasgos espirituales; grandezas, ideas fingidas y otros asuntos admirables que «se hallan en los antiguos mostradas y

puestas delante de los ojos, con palabras más excelentemente, que moverán a cualquier pintor ingenioso a emprender cosas que él por sí no bastara ni osara emprender»<sup>606</sup>. En la estela de los artistas de la Antigüedad, ante los versos de Homero o de Rafael y su aprendizaje histórico.

Muy peculiar es su defensa de la originalidad de El Bosco, en las fechas muy controvertida. Un pintor, asevera, a quien se atribuía cualquier monstruosidad, quimera o creación fuera del orden natural, lo cual no le impide admitir su decantación hacia recreaciones extrañas y admirables, en grado sumo visibles en sus pinturas del Infierno y el Purgatorio. Composiciones abordadas, opina Guevara, con prudencia y honestidad, no como otros pintores, los flamencos sobre todo, que pretendieron copiarlo y en el empeño solo lograron torpes calcos de la minerva del alemán, fabulaciones falsas y adulteradas al fin y al cabo<sup>607</sup>. Por último, y de acuerdo con la tónica de los años venideros, exige a los artífices de imágenes de santos ahondar en la decencia, la dignidad, la gravedad y la devoción de sus personajes a base de estudio, cautela, diligencia, perfección y excelencia, semillas, a su vez, de la admiración, la suspensión y el aturdimiento de los espectadores<sup>608</sup>. He aquí varios conceptos axiomáticos en nuestras reflexiones.

Paleotti también sitúa en la imaginación, o invención artística, el origen de los equívocos iconográficos habidos y por haber, corruptores de la pintura sagrada, su crédito histórico, el precepto admitido y, en consecuencia, la tradición eclesiástica. Entre sus más nefastas secuelas destaca la producción de imágenes falsas y novedosas, el germen de crueles ofensas a la religión, la ruina espiritual, la perversión de las buenas costumbres y, en extremo, el regocijo de los herejes y de otras gentes igual de ignominiosas. El prelado, como muchos intelectuales religiosos o laicos de su tiempo, no estaba dispuesto a aceptar, o no sabía, que cualquier acto creativo no puede prescindir de la imaginación, una premisa adaptativa indispensable en el examen de la información captada en la realidad<sup>609</sup>. A esta contienda, desde mediados del Quinientos, se van a sumar moralistas, teólogos y, en general, escritores ascético-espirituales, radicalmente contrarios a todo icono innovador, inventado o de fundamento desconocido, más los justificados en el sentido alegórico de la obra. Recordemos que fray Luis de Granada, temeroso ante la proliferación de imágenes irreales, comparaba a la imaginación con

una bestia salvaje sin dueño que la gobierne.

Pintores, escultores y estamperos, por tanto, debían desconfiar de la fantasía desbordada y combatirla con los paradigmas icónicos contenidos en la Biblia, el antídoto más certero de sus monstruosidades y vulneración del orden providencial establecido. Quimeras, asiduas en las relaciones de sucesos de entonces, susceptibles de ser ideadas cuando lo requiera la autenticidad del objeto recreado, caso de los seres mitológicos (sirenas, cíclopes, esfinges), las revelaciones portentosas y demás misterios divinos sitos en los libros sagrados. En definitiva, se pretendía aniquilar lo insólito o «nuevo», elementos, en el discurso de Paleotti, alusivos al origen de las cosas, aunque, a su parecer, nada nuevo existe porque todo es eterno tras haber sido creado por Dios en la génesis del universo<sup>610</sup>. La «pintura nueva», pues, es la errónea y falsa, la nunca antes vista y ausente en la ortodoxia católica, la *vera effigies* inserta por voluntad divina en las Escrituras, donde yace la imagen, invisible y veraz, ideada para su utilidad espiritual, la virtud, el bien y la sabiduría imperecedera.

El resto es vano e inerte, y, aun siendo posible, no podrá acaecer con visos de verosimilitud. Cualquier objeto real, es decir, sin la modificación de sus rasgos evidentes, si se pinta falseando sus circunstancias identificativas deviene una fabulación sospechosa y herética, como la papisa Juana. Paleotti, al hilo, introduce los conceptos de *actio* y *res* —la razón de ser de la pintura— con el fin de justificar los motivos naturales y las acciones humanas de tiempos y lugares específicos. Premisas que, de esquivar la verdad, son susceptibles de una confusa interpretación del artista, quien, precavido de las mañas de la imaginación, debe respetar la fidelidad a lo real, lo artificial, lo moral e intelectual; las certezas, aparentes o reconocidas, captadas en el sentido común.

En la lexicografía de Covarrubias «inventar» es «sacar alguna cosa de nuevo que no se haya visto antes ni tenga imitación de otra... algunas veces significa mentir»<sup>611</sup>; claro está el matiz peyorativo y suspicaz que venimos presenciando. En «invención» refiere la primera fiesta de guardar, la invención de la Cruz, establecida en la Iglesia primitiva por el papa Eusebio. Cualquier invención, no obstante, deriva de lo existente en el mundo por voluntad divina, razón por la cual requiere el respeto de reglas iconográficas

bien definidas y reales. En la época, un criterio antes supeditado a lo que debía ser y no al ser en sí mismo, es decir, a su utilidad y uso, en nuestros autores la salvación, que también refrenda apariciones, visiones, revelaciones y otros eventos maravillosos y cotidianos entonces. Sucesos a través de los cuales Dios se comunica con el mundo.

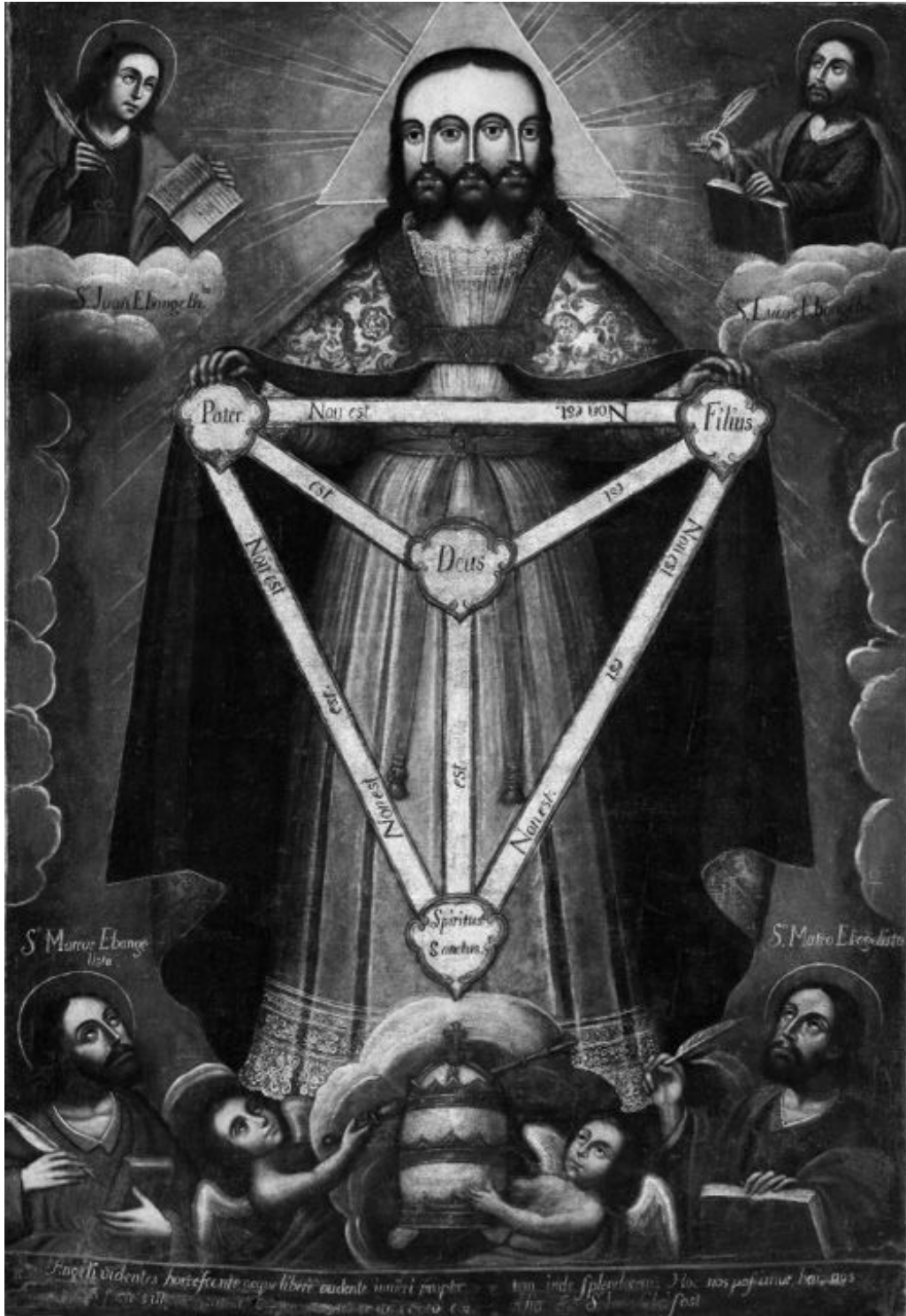
En general no se quería aprobar que la pintura, pese a poder representar asuntos visibles e invisibles, resulta imposible desligada de la imaginación, motivo por el cual solo es capaz de reproducir determinados accidentes del original, jamás su réplica perfecta. De lo contrario sería muy complicada su comprensión, debido a la ausencia en aquella sociedad de una estricta separación entre lo conocido y lo visto, cuestión en la que también incidían los riesgos inherentes a la imaginación de la divinidad y la santidad ajenas a sus genuinas señas sagradas, o interpretadas libremente. Veleidades combatidas con modelos artísticos preestablecidos y autorizados por teólogos, espirituales y jerarquías eclesiásticas<sup>612</sup>.

Una estricta precaución se exigió a la pintura sacra ausente en la Biblia y la tradición cristiana. La novedad, indefectiblemente, nunca dejó de ser sospechosa y abusiva, como fruto de la fantasía de pintores de espaldas a la historia y al consenso universal sobre el buen entendimiento del arte, antitético de toda alteración en materia de fe. En lo nuevo, igualmente, encaja aquello que, sin contradecir su autenticidad, carece de fundamentos rigurosos. Paleotti ofrece varios casos: la huida a Egipto, en la que la Virgen toma agua de un río para darla de beber al niño, o pasajes desconocidos de las vidas de los santos. Al artista, en estas cuitas, se le apremia al rechazo de la malsana y satisfactoria curiosidad y, a cambio, a adherirse a la autoridad de los Padres y los antiguos, si bien una leve distorsión de cualquier incentivo ejemplarizante en humildad y piedad, u otras virtudes cristianas, no conducía a males mayores<sup>613</sup>.

Una de las perversiones iconográficas más peligrosas, diana de la drástica condena de nuestros autores, entre ellos el cardenal boloñés, fue la varias veces mencionada Trinidad antropomorfa y trifacial, para J. Molano y A. Gilio una ficción monstruosa, diabólica y herética. El *Vultus trifons*, un hombre con rostro triple, a veces tres cabezas, o tres jóvenes barbados idénticos, fue condenado, por cismático, en el Concilio de Trento. Los pintores Pacheco y

Carducho, otros de sus acérrimos detractores, la aborrecen como escandalosa e inaceptable, la causa del yerro y la confusión de los ignorantes<sup>614</sup>. Su anatema tampoco pudo evitar, desde mediados del siglo XVII, una desconcertante implantación en la pintura de la América ibérica colonial [41].

Allí, en efecto, logró sobrevivir entre los misioneros, quienes la usaron como un instrumento didáctico en la evangelización de los indios, sobre todo para facilitarles la interpretación de tan complejo dogma cristiano. De esta forma los doctrineros, dicen sus estudiosos, podían prescindir de la figuración del Espíritu Santo como una paloma, suspicaces del ancestral y férreo imaginario idolátrico y politeísta de los indios, por naturaleza, se creía, víctimas fácil de la herejía. Sus orígenes se remontan al paganismo, pero, ya cristianizada, se propagó desde los Balcanes hasta Francia, donde, en el siglo XV, fue calificada de sacrílega por el teólogo J. Gerson. Sin embargo al final de la Edad Media ya se localiza en Serbia, Alemania y España, pero fue Italia el país en el que alcanzó una notoria popularidad<sup>615</sup>.



41. Anónimo cuzqueño, Trinidad trifacial, 1750-1770, Lima, Museo de Arte de Lima.

Francisco Pacheco le ofrece una alternativa del todo ortodoxa, en la que Dios es un bello y grave anciano con larga, blanca y venerable, barba y

cabellera, ataviado con túnica azul y manto brocado. En su pecho una luz resplandeciente, como se le apareció al profeta Daniel. A su derecha Cristo, a sus 33 años, sentado y arrimado a la cruz, hermosísimo de rostro, desnudo y llagado, cubierto con un manto rojo sobre los hombros. Encima de ellos el Espíritu Santo, una paloma blanca; los tres, rodeados de destellos luminosos y serafines<sup>616</sup> [42]. En este arquetipo dogmático también redonda Vicente Carducho.





42. Francisco Pacheco, *Trinidad en Inmaculada Concepción* (detalle), 1624, Sevilla, iglesia de San Lorenzo.

Paleotti, en teoría, no parece amonestar la inventiva de los artistas sino el

libre albedrío de sus recreaciones religiosas, en primer lugar las opuestas a lo preceptuado en la Iglesia o sin probabilidad real, decoro y efectividad piadosa; como desaciertos censurables menciona las pinturas de Cristo con atuendo episcopal y las del apóstol san Juan anciano escribiendo el Evangelio. En resumidas cuentas, se debía pintar tal como son las cosas y se muestran a los ojos, pero según los dictados de la teología, la inteligencia, la experiencia y una juiciosa devoción. Quizás por ello fue un firme defensor de la intervención del Santo Oficio en la erradicación de obras escandalosas y ofensivas a la religión, acicates de la ruina moral y, lo peor, de la mofa de los herejes. En sus anatemas no ahorra calificativos tan denigrantes y repulsivos como «cadáveres fétidos», «carroñas», «ponzoña» o «venenos».

La misma inquietud le producen las fantasías perversas y su piélagos de mentiras, maledicencias, mordacidad y difamación, atisbos de la confusión de las gentes sencillas. Estigmas, apercibe, patentes en las representaciones de monjes y clérigos subyugados por la gula y la lascivia, pecados de algunos, apostilla, y no de la generalidad. La consecuencia del desconocimiento del mensaje bíblico, el baluarte iconográfico, indubitable y eterno, de los de argumentos artificiales e imaginarios acomodados a su ortodoxo cauce interpretativo. En estas componendas reclama a los pintores seguir la técnica de los predicadores en la conquista de las almas de los fieles<sup>617</sup>. La llamada de atención continúa demandando al pintor prudente —sabio y buen cristiano— solicitud y pericia en la adaptación de la imagen a la persona, el tiempo y el lugar correspondientes.

El icono piadoso, como fuere, siempre es un medio más eficiente, exacto y antiguo que las Escrituras en la comunicación entre Dios y su grey. La *imitatio* pretendida, no obstante, suponía el arrinconamiento de la creatividad, la autonomía y la funcionalidad estética del arte. Pero no perdamos de vista que a través de la *imago* la Iglesia se representaba a sí misma y la sociedad en la religión<sup>618</sup>.

El agustino Antonio de San Román tampoco escatima dicotomía alguna hasta dictaminar que «en la pintura de las santas imágenes no se ha de trocar cosa de la forma antigua en que se pintaron»; ni consiente una licencia artística propiciadora de albricias reñidas con la ortodoxia y la historia cristianas, porque los misterios significados en ellas son verdades perpetuas e

indiscutibles<sup>619</sup>. De ahí que el artista forzosamente tenga que ajustarse a la «traça antigua», es decir, al mandato divino acordado a lo largo del tiempo; si no, se alimentaría la perdición inserta en los disparates característicos de la invención y sus peregrinas y modernas elucubraciones, «herejías de pincel», dice, acopio del escándalo público dispuesto a

dar otra significación contraria a las verdades evangélicas: y querer con temeraria arrogancia emendar lo que tan gran número de santos y sabios y zelosos tuvieron por aprobado: que es suma locura y muy tosca necesidad... sacados de borrones de papeles viejos caydos tras un escaño, salidos de pechos pérfidos, y carnales y en estos, como oy hay <sup>620</sup>.

Ideas, propias de cerebros endemoniados, pérfidos y carnales, que «en sintiendo cosa que oliere nueva, o invención secreta de robarnos, luego cobremos sospecha de los que con tal novedad nos salieren»<sup>621</sup>. Esta opinión no le impide al agustino elogiar las buenas cualidades imaginativas de los pintores, recursos admirables, aunque le extraña que no sean muchos quienes acusen de falsarios a los inventores de novedades desacreditadas, dadas a la desvirtuación de los misterios de la fe con formas perdurables, modernas y peregrinas. Lo nuevo, sin duda, vuelve a ser sinónimo de perdición, «suma locura y muy tosca necesidad», razón por la cual Trento decretó que «nadie se atreva a poner en iglesia, ni en otro lugar imagen desnuda y nueva, sino fuesse alguna piadosa que el mismo obispo diesse por canónica»<sup>622</sup>.

El jesuita cordobés Martín de Roa, aficionado a la pintura, dictamina que ningún artífice pueda concebir a su antojo las imágenes sagradas, o los modelos bíblicos reveladores de las dibujadas por Dios en la imaginación humana, mediante las cuales se da a conocer en la naturaleza. La imagen certera, así, queda supeditada a la instrucción religiosa y la prudencia de los pintores, el mejor remedio de los desenfrenos de la fantasía.

Los discursos en estudio, más que negar la necesidad y la utilidad de la inventiva en el arte, demandan su control e interdicción, con tal de prevenir las indeseables secuelas de la fantasía en la ortodoxia católica contrarreformista. Entonces eran legión los intelectuales que, de manera explícita, exaltaban la vertiente imaginativa del quehacer artístico. A la sazón, en el último tercio del Seiscientos, el ilustre abogado de la corte Melchor Cabrera Núñez de Guzmán, en su famoso alegato en defensa de la imprenta, diferencia las artes

de las ciencias adquiridas con la memoria, el entendimiento y la imaginación. Esta última, aclara, recibe imágenes con «correspondencia armónica y proporcionada», imprescindibles en la originalidad creativa, auxiliada de la fantasía y la fijación memorística, en especial para su uso y conservación<sup>623</sup>.

Parecida es la deliberación del famoso literato barroco Cristóbal Suárez de Figueroa sobre el oficio de pintores e iluminadores. Al respecto esgrime que la perfección del trabajo de los primeros depende de la buena proporción y la luz. Un ejercicio que compara con una «callada poesía», y esta, con «una pintura que habla», digno de gran ingenio y elevado juicio, en el que la imaginación desarrolla una función inexcusable, sobre todo a la hora de proyectar sus argumentos intelectuales y materiales. A esas formas el pincel y los colores infunden una fidelidad natural suprema, de «tal manera que solo parece les falta el espíritu»; con ello se consigue el deleite de la vista; concluye:

La pintura es, en sí, sumamente real y curiosa. Deleita la vista con la variedad, adelgaza el entendimiento con la sutileza de las cosas pintadas, recrea la memoria con la historia de lo pasado, alimenta el ánimo con la hermosura artificiosa, levanta el deseo a la imitación de las virtudes ajenas, sirve para encender los mancebos a hechos magnánimos y generosos, es grata a los príncipes y señores, apacible a los estudiosos, bien recibida de los letrados y abrazada de toda suerte de personas virtuosas<sup>624</sup>.

En pocas palabras, una sagaz imitadora de la naturaleza que, haciendo uso de la perspectiva, engaña a los ojos a través de la impresión de semejanzas imaginativas.

Toda novedad, pues, caía bajo sospecha o era relegada a espacios inocuos, como transgresión de la ortodoxia iconográfica eclesiástica, especialmente las implicadas en los retratos de Dios y sus santos, siempre sujetos a la sinceridad contenida en ellos, porque, si el asunto es sagrado, también lo será su imagen, equivalencia cualitativa igual de válida en la pintura profana. A ello se debe la ilicitud de la vulneración de la forma antigua en la pintura devota, y de la invención subjetiva de los artistas, veneros de figuraciones desconocidas con un sentido enfrentado a los perpetuos e invariables enigmas de la fe, cuya utilidad no admitía alteración alguna. El lexicógrafo Covarrubias repite estas disquisiciones en su diccionario, reflejo del ideario vigente en su contexto cultural. Así el término «inventar» lo identifica con lo nuevo y jamás visto;

además, menciona a los «invencioneros» o forjadores de mentiras.

La autonomía, a duras penas admitida en los temas laicos, rotundamente se niega a los religiosos, en los que la *tradio* o *traça antiga* es el principio rector del ejercicio artístico; de no ser así, se quebrantarían los mensajes evangélicos. La imaginación está detrás de su manipulación y un abismo de locuras, necedades y arrogancias temerarias, como concebir a Dios anciano y a los santos y sabios de la Iglesia con vestidos mundanos, o sus cuerpos desnudos. El benedictino Ludovico Blosio, el abad License, acérrimo defensor de la honra a las imágenes, alerta de las vehementes y fatigosas fantasías gestadas en mentes flacas, que «es como cerrarte a ti mismo el santuario de Dios»<sup>625</sup>. Pero el hombre, en su capacidad imaginativa, encuentra un imprevisible e incontrolable espacio de libertad individual, que se quería coartar a cualquier precio. Al artista y al observador, pues, se les urgía a la representación de la imagen, interior y exterior, en virtud de un compromiso implícito con lo sagrado garante de la correcta percepción del prototipo canónico, su belleza y significado inmanente<sup>626</sup>.

En los inicios del siglo XVII el padre Luis de la Puente distinguía dos tipos de imágenes, la externa, pintada del natural para el uso de las gentes y el adorno de sus casas, y la interior o del alma, gestada en la imaginación, potencia, «gran pintora», que copia fielmente los accidentes de las cosas vistas y conocidas, estímulos de regocijo y delectación. La fantasía incluso las sustituye por otras cuando están ausentes, habida cuenta de su eficacia en la agitación de los sentidos y el impulso del entendimiento, su función más eminente<sup>627</sup>. En los dos supuestos diferenciados resultan muy útiles las pinturas de iglesias, oratorios y personales, como pábulo de la memoria, el amor y la devoción y, a su vez, de la meditación y el recogimiento del espíritu. En esta elucubración, obvio es, el jesuita diferencia el icono propiamente dicho, siempre mental, de su medio exterior, temporal e histórico, a través del cual se representa.

Los medios iconográficos, advierte H. Belting, son portadores de los sentidos y cauces de su percepción y uso cultural en los variados ambientes donde adquieren trascendencia. Este gran historiador aborda las imágenes como actos de animación simbólicos dependientes de sus referentes culturales, determinantes de su tipología material, entidad y semántica. La historia de las

imágenes, sentencia, es la historia de los soportes que las hacen visibles, una difícil dualidad ya contemplada en el texto del padre De la Puente, quien, al igual que Belting, separa el cariz intelectual de la imagen de su materialidad palpable. La percepción del espectador, pues, la vincula al aprendizaje de las representaciones características de sus entornos transitorios. Desde estos presupuestos explica por qué los movimientos iconoclastas tachaban a las manufacturadas de muertos falseadores de las invisibles y enajenadores de sus misterios<sup>628</sup>. En fin, unas tentativas que de nuevo nos llevan a la imaginación. Regresemos al jesuita.

De la Puente, ante la imposibilidad de tener presente en cualquier momento la imagen externa, reivindica la ubicuidad de las imaginativas, el «retrato del alma», dice, nunca ausente e inductor de los afectos del corazón y la predisposición a la imitación de Cristo. La fantasía, efectivamente, aviva los discursos del intelecto y, acto seguido, despierta la parte sensitiva del espíritu, de tal manera que «si la presencia de una devota imagen de un crucifijo mueve y enternece, mucho mejor lo hará la viva representación del mismo que tenemos en el corazón»<sup>629</sup>.

Sin embargo previene de las quimeras anidadas en una imaginación galopante, «locura que enloquece el entendimiento», a menudo durante el ejercicio de la meditación realista, fase de la oración en la que requiere un delicado y suave control para su adhesión al argumento elegido. Pero sin dejar de darle motivos con los que se cebe y entretenga, «como a un perro inquieto, procediendo como el diestro pintor que mira un rostro, y poco a poco le va retratando»<sup>630</sup>. Por ello recomienda una conspicua desconfianza frente a las falsas ilusiones demoníacas recurrentes en imaginaciones incautas, una de las peores perversiones de la fantasía en desbandada.

Otro miembro de la Compañía de Jesús, Nicolás de Arnaya, se une a la refriega apreciando en la imaginación una compleja fuerza en perpetuo movimiento e incapaz de cesar en la distracción de sus representaciones por estar sus operaciones al arbitrio de la sustancia que se le suministre; la «harina», argumenta, que, de ser buena, santa y copiosa, más todavía si resulta de una lección espiritual, impedirá sus desvaríos, pensamientos desabridos y figuraciones indeseables, inferencias que, en apariencia inocua, conllevan calamidades mayores, evitables con una cotidiana práctica de lecturas

piadosas, silenciosas o en voz alta, públicas o privadas<sup>631</sup>.

Dejemos a la Compañía y vayamos al tratado artístico del pintor italiano Vicente Carducho, quien, en la misma forma contrarreformista, aconseja la lectura de historias divinas y humanas, como diligentes paradigmas de inspiración en el adorno de la pintura, fiadores de sus objetivos primordiales: persuadir, hacer hablar, mover, alegrar, entristecer, enseñar, representar, memorizar e imaginar con brío; eso sí, impidiendo el engaño de los sentidos<sup>632</sup>. Aunque ahora nos interesan sus reflexiones, en la línea de los anteriores, acerca de los dos pintores convergentes en el hombre: el interior, que asimila a la inteligencia, discursiva y práctica, y el exterior, las manos del artista. El primero pinta, en la memoria y en la imaginación, las cosas recibidas en los sentidos que la inventiva perfecciona en aras de una obra cabal, regulada mediante la razón y el conocimiento<sup>633</sup>.

El externo, conforme a su meta contemplativa, se limita a emular con colores la imagen ideada en la mente, luego depositada en la memoria. Pero si sus manos son hábiles, calcará con exactitud el asunto delante de su vista, mas para ello deberá estar habituado a los actos del intelecto; mejor si no se somete en demasía a las reglas artísticas y otras especulaciones teóricas que, en opinión de Carducho, «hacen la pintura seca y tímida»<sup>634</sup>. Al respecto aconseja pintar a los justos con anatomía bien proporcionada, el cabello largo y oscuro; los ojos grandes y sublimes, el rostro agradable y el pecho ancho. Los pecadores, en cambio, con cara deforme, color encendido, orejas voluminosas, bocas prominentes, manos angostas, piernas delgadas, ojos pequeños, cejas juntas, nariz torcida y piel dura; flacos, velludos, tortuosos, furiosos y acalorados<sup>635</sup>.

El eximio tratadista coetáneo Juan de Butrón aborda la pintura como un arte imitador de las obras de Dios, la naturaleza y las emociones: severidad, agrado, generosidad, miseria, apacibilidad, soberbia, ira o paciencia; recela, no obstante, de la imaginación y sus torpezas instigadoras de lascivia, caso de los desnudos, «invenciones de Satanás» y sus «ministros de la luxuria»<sup>636</sup>. La desnudez, para nuestros autores, entonces concitaba la creación divina y el pecado original, argumentación frecuente en los sermones del Barroco; como en las prédicas del trinitario Simón de Rojas (1552-1624), confesor de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, contundente contra la belleza de

los cuerpos desnudos, fruto de pasiones desordenadas y voluptuosas; estas últimas, más que el desnudo en sí mismo, el auténtico punto de mira de la moral religiosa<sup>637</sup>.

Mientras, el afamado jesuita J. E. Nieremberg, combinando ascética y filosofía natural, experto en ambas disciplinas, enseña que el examen de los sucesos extraordinarios y fantásticos, «historias muy notables» —de compleja expresión escrita—, procede de malos espíritus y, muchas veces, de una curiosidad desordenada; para algunos, magia supersticiosa<sup>638</sup>. En el libro en ciería la imaginación es el más excelso don de la naturaleza, atisbo de «muchos imposibles» y milagros porque su fuerza se la da el cielo<sup>639</sup>, si bien, específica, no es potencia activa del alma útil en la activación de humores, ni la causa de sus portentos maravillosos: alterar y mover cosas y cuerpos, alentar tempestades, terremotos, truenos y rayos; muertes, abortos, dolencias y sus curas, multiplicar los partos, parir brutos, licantropía, milagros, supercherías y hasta exceder, a veces auxiliada de los astros, el orden natural.

También convoca a los ensalmos, las nóminas y láminas de tocar y sus soluciones mágicas engendradas en la fantasía, pero reales en algunas circunstancias. Aunque las reliquias, las estampas de santos y otros adminículos benditos, pseudosupersticiosos, son provechosos<sup>640</sup>. Dirimiendo la causalidad, física y natural, de la infecundidad, los monstruos y otros seres desfigurados, Nieremberg dirige su atención hacia el semen defectuoso, la angustia de la matriz o del vientre de la madre, la deformidad heredada, la cópula ilegítima, el derroche de lujuria, los astros y, en cualquier evento, la imaginación de los padres<sup>641</sup>.

En sus textos, en efecto, la fantasía es el medio responsable de la aflicción de los miserables condenados en el Infierno, a partir del realismo y la plasticidad de sus figuraciones sensoriales en semejante escenario de horrores sempiternos; alega que «si en esta vida aun a los sanos, y divertidos, es tan poderosa la imaginación y melancolía que les produce la pena, peor las del infierno»<sup>642</sup>. Allí será martirizada con vehementes representaciones de dolores y terrores por doquier, sin la oportunidad de evitarlos pensando en otras cosas. Su explicación resulta curiosa: «si un dolor es agudo no podemos, aunque queramos, apartarle del pensamiento, despertando el mismo dolor, la imaginación que no piensa en otra cosa; pues aviéndola desta manera la



imaginación al dolor, y el dolor a la imaginación, crecerá por todas partes el tormento»<sup>643</sup>.

En aquella sima la vista es el sentido mundano por donde entra la fe, y, a la vez, el cauce de las entidades sobrenaturales. La de los pecadores, así, sufrirá el peor castigo, por ser la senda oportuna de la muerte, el pecado, los vicios y regalos del cuerpo. El autor, para su remedio, invita al lector al cuidado de esas puertas infames<sup>644</sup>.

De lo expuesto hasta aquí deducimos que desde el final de la Edad Media se fue reafirmando, y en la medida de lo posible imponiendo, un principio de autoridad tradicionalista antitético de cualquier novedad y de los universos alternativos característicos de la imaginación individual y el imaginario colectivo; los signos, en el terreno que fuere, de una desabrida depravación anímica causante de inestabilidad social y la vulneración del equilibrio logrado en el sistema establecido a lo largo de los siglos. Poco quedaba, siquiera en el juicio de nuestros testigos, del *omnia nova placet* renacentista, emblema de una cultura humanista entusiasmada con lo nuevo y todo lo que pudiese trocar la herencia recibida de la Edad Media. Flancos de las quimeras de gente inestable, «inquieta» se decía, según Covarrubias «revoltosa y amiga de novedades», ansiosa de cambios imprevisibles que solo favorecerían al demonio y sus secuaces<sup>645</sup>.

En la Contrarreforma, un tiempo de defensa y reacción, el menor indicio de independencia personal y originalidad constituía una grave amenaza, que se quiso neutralizar con una hegemónica interpretación católica del mundo sustentada en la teología neoescolástica, la garantía de una interpretación de la realidad a partir de esquemas ideológicos providencialistas y mesiánicos, el mejor bastión frente a la curiosidad y los deseos de innovar. Actitudes sospechosas que, a su vez, se debían acomodar al imaginario preestablecido por las autoridades estatales, culturales y religiosas, el salvoconducto, ante críticas y dudas, al final responsable del inmovilismo intelectual de la época. Esta trama podríamos incluirla en el llamado «Contrarrenacimiento», la corriente subálvea de resistencia a los cambios como respuesta al despliegue de las hondas transformaciones, en todos los órdenes, de entonces<sup>646</sup>.

A mediados del siglo XVI los guardianes de la ortodoxia eclesiástica activaron una artillería de reticencias contra cualquier aventura artística al

margen de la moral tridentina. Anatema radicalizado en el Barroco, una coyuntura compleja, amparada en el desengaño y el pesimismo, en que las incertidumbres e inseguridades derivadas de la crisis incitaban a la contestación y la rebeldía, y, simultáneamente, a una obstinada ratificación y defensa de los valores constituyentes de la sociedad<sup>647</sup>. Eran circunstancias favorables a la radicalización del control y la censura de la creatividad en ascenso entre artistas y literatos, metas de difícil consecución en un ambiente en el que las artes día a día se valoraban más en función de lo nuevo, la originalidad, el estupor, la sorpresa y el asombro, fórmulas del conocimiento heredadas de los clásicos.

Esos son los atributos de una potestad desconcertante derivada de la indagación en realidades contrarias a la esencia predecible de los estilos convencionales, privativa y fuera de normas banalizadas por la costumbre; un desafío a la tradición plagado de experiencias imaginativas y fantásticas. La representación plástica, pues, permitía expresar signos y prototipos subyacentes en el mundo visible, pero solo asequibles en la imaginación, potencia indispensable en la comprensión de algunos de los rasgos de los modelos ideales, cuyas réplicas, mentales y sensitivas, nunca reproducen con exactitud sus originales<sup>648</sup>.

## 2. DEL PRODIGIO VISUAL A LA MELANCOLÍA

Las reflexiones sobre la invención artística repasadas transparentan el complejo debate del que fue objeto la imaginación en la alta Modernidad europea, intencionadamente centrado en su fabuloso impacto en el cuerpo humano, el germen de pasmosas modificaciones anatómicas y otras secuelas fisiológicas como licantrópía, frenesí, locura, melancolía y un variopinto piélagos de anomalías y pasiones violentas<sup>649</sup>. Cuestiones, muy preocupantes y discutidas, conectadas con el escepticismo filosófico de la Antigüedad, especialmente interesado en la relatividad de la percepción visual. Una polémica suscitada alrededor de las ilusiones ópticas que hicieron del ojo el intérprete de la vista<sup>650</sup>. Las fuentes manejadas dan prioridad a Aristóteles,

Galeno, los árabes Avicena y Averroes y los escolásticos Alberto Magno, Tomás de Aquino y Duns Scoto<sup>651</sup>.

En esta reyería ideológica tuvieron un decisivo protagonismo las propuestas del neoplatonismo renacentista, doctrina del conocimiento que hizo de la imaginación la cualidad anímica, situada entre lo sensible y lo inteligible, inexcusable en la percepción y el discernimiento de la realidad. La clave de una *sui generis* y moderna «teoría psicológica» en la que la capacidad imaginativa —uno de los cinco sentidos internos de Avicena (c. 980-1037)— adquiere una unidad interna y una autonomía funcional imposibles en el aristotelismo medieval, aunque operativas con los sentidos restantes. Por ello pasó de ser un mero recurso de la mente a convertirse en una premisa determinante de su funcionalidad, como la virtud específica del alma hábil en la reiteración figurativa de elementos sensibles, con la misión de llevarlos al intelecto y, de inmediato, guardarlos en la memoria.

La vertiente mágica de tal entramado intelectual, acorde con la filosofía neoplatónica helenística y discrepante de la lógica científica, hizo de la imaginación una vía de comunicación con el alma del mundo. Más tarde acogida en el romanticismo y el surrealismo, pero alejada de otra noción que la define como un instrumento del entendimiento, pese a poder interactuar con él e incluso auxiliarlo. Giordano Bruno (1548-1600) comparaba la fantasía con un mundo, o un golfo, nunca saturable de formas e imágenes<sup>652</sup>. Antes, a principios del Quinientos, G. Pico della Mirandola (1463-1494) creía improbable el conocimiento sin su concurso, cual conducto de las imágenes inevitables para su cometido<sup>653</sup>. Así, si los sentidos externos captan las cosas del exterior e informan sobre ellas, la imaginación las percibe y copia con absoluta libertad; el eje, en fin, de un proceso mental producto de la combinación y manipulación de imágenes.

En esa tesitura la psique goza de una mayor trascendencia, pues sin mediación alguna asciende del mundo real al inmaterial. Desde estas coordenadas se justificó la revalorización de la creatividad artística y poética del Renacimiento, fundamento de la exaltación de la función cognitiva de la fantasía en Leonardo, Miguel Ángel, Durero y, en general, el humanismo<sup>654</sup>. Ya a finales del Cuatrocientos el pintor Cennini (c. 1370-c. 1440) se pronunciaba a favor de dar rienda suelta a la fantasía, pues, de lo contrario, el arte y la

poesía no podrían representar lo invisible. En su concepción creativa la imaginativa es un agente estético esencial del «arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasía y destreza de mano, para captar cosas nunca vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es»<sup>655</sup>. En cualquier caso, la certeza de las artes, fundada en la naturaleza, es aparente y siempre está condicionada por el ingenio y la invención de sus artífices, a quienes les permite representar el universo con visos de verosimilitud.

Las teorías de la imaginación como la depositaria de la verdad del mundo tampoco niegan del todo su posible coexistencia con una filosofía natural, o planteamiento teosófico, incompatible con la ciencia; salvo que esta última, simultáneamente, se concentre en el exterior y la interioridad del individuo<sup>656</sup>. La primera de estas opciones nos lleva a Carl G. Jung (1875-1961) y su universal «inconsciente colectivo», en el que la fantasía desempeña un papel crucial. La segunda, por su parte, encaja mejor en el psicoanálisis de Sigmund Freud (1856-1939)<sup>657</sup>. Tiempo atrás Descartes (1596-1650) se había ocupado del rol mediador de la imaginación entre el cuerpo y el alma, pese a aparentar en la cognición del espíritu alguna distancia recíproca. Un receptáculo, pues, de imágenes encargado de resolver su procedencia y su significado y que, incluso durante el sueño, podría transmitir percepciones maravillosas como las visiones y revelaciones estudiadas en el capítulo anterior<sup>658</sup>.

Hoy día, sin embargo, se prefiere el concepto de «imaginario» en oposición a lo real, del todo subjetivo cuando se refiere a la capacidad imaginativa del individuo, aunque involucrada en la conciencia social de su contexto, en donde pervive una secuencia colectiva pertrechada de símbolos y mitos a partir de los cuales se interpreta la vida. La ficción y lo imaginario, en definitiva, se objetivan y concretan a través de las imágenes reconocibles, irreales o no, acumuladas en la memoria de la humanidad, de indicios y vestigios de las diversas situaciones experimentadas en el transcurso de la historia.

La polémica en digresión insiste en los increíbles poderes y efectos maravillosos de la imaginación, en particular la cura de enfermedades o las transmutaciones y alteraciones psicosomáticas que, entre muchos, aborda el filósofo y profesor de medicina alemán Hieronymus Nymann (1554-1594) y el

médico flamenco, de Lovaina, Thomas Fienus (1567-16319)<sup>659</sup>. El primero resalta cómo las imágenes, y cualquiera de los simulacros de las cosas naturales, pueden influir en los cuerpos, propios o ajenos, y dar lugar a fenómenos anormales, tanto que, si uno ve comer a otro, le entran ganas. Fienus, autor de un exitoso tratado monográfico, se especializó en la investigación del feto, su aportación más original centrada en el impacto de la fantasía de las embarazadas, y los padres, en embriones e hijos recién nacidos, sobre todo para apreciar sus secuelas en los rasgos físicos de la madre, caso de las caprichosas marcas anatómicas consecuentes; y por qué no, siempre se manifiestan en los fetos los motivos imaginados por la progenitora<sup>660</sup>.

Estas disquisiciones fomentaron una fructífera especulación en torno a la influencia de la imaginación en aquellas operaciones mentales propensas a degenerar en maravillas imprevisibles, resultantes de la indiscriminada mixtura de los caracteres de sus objetos incitados, o de su fabulosa destreza en la formación de imágenes falsas y la burla de los sentidos. Veamos qué pensaba al respecto un egregio conjunto de intelectuales, laicos y religiosos, del siglo XVI y la primera mitad del XVII, la mayoría neoescolásticos.

Empezaremos el recorrido con el dominico y maestro de teología fray Pedro de Covarrubias, nacido en 1470, quien se interesa por sus nefastas consecuencias en los estudiosos, personas que, según él, debido a un continuado ejercicio de ciencia y contemplación, apenas si disfrutaban del descanso requerido en sus menesteres. Es más, cuando duermen, y en la vigilia, conciben sueños extraños, penosos y espantosos, a causa de la muy viva fantasía que enflaquece los órganos de los sentidos interiores. Por ello, sigue el fraile, a menudo se despiertan con la mente agotada como si hubiesen estado estudiando durante el tiempo en que han dormido; por ello les recomienda distracción y delectación en otras ocupaciones<sup>661</sup>, entre ellas, una variedad de juegos espirituales y devotos, pero jamás los diabólicos y fantasiosos.

En los primeros nada mejor que las historias santas, ante todo la pasión de Cristo, preferibles en iglesias y al calor de Dios. En esa directriz, el bachiller Alfonso de la Torre, prior del monasterio de San Juan en Navarra, discurre alrededor de eventos desconocidos e imaginarios, cotidianamente falsos o, al menos, de argumentos dudosos, porque la imaginación suele dar crédito a lo

imposible, aunque lo reciba del entendimiento<sup>662</sup>.

Pedro Sánchez Ciruelo, atrás indagado, previene de las mañas del demonio en la fantasía con el fin de capacitar a las gentes incautas en la adivinación de secretos pretéritos y futuros y, a la par, inculcarles sueños inauditos, agilizar su lenguaje y hacer creerse grandes letrados a quienes no lo son, parecer enfático en su contemporáneo Martín de Castañega, erasmista franciscano<sup>663</sup>. En el tiempo de ambos también encontramos al prestigioso alemán Enrique Cornelio Agripa (1486-1535), gran filósofo y mago renacentista autor de la célebre *De occulta philosophia libri tres* (Colonia, 1533), libro muy conocido y citado en la Europa de la alta Modernidad. Este, en la brecha de Averroes, sitúa a la imaginación en el segundo de los sentidos internos del hombre, detrás del común, el encargado de reunir las imágenes captadas por los externos, luego retenidas en la imaginativa y, acto seguido, trasladadas a la fantasía, donde son juzgadas y clasificadas y, a continuación, enviadas a la memoria, su almacén<sup>664</sup>.

La fantasía, según Agripa, estimula el talento, la conversación, el orden y lo que se debe hacer o no, incluso prever, durante el sueño, el futuro, porque posee todas las fuerzas del espíritu necesarias en la invención de cualquier figura, la representación de sus semejanzas y la transmisión de lo visto a sus imágenes. Estas, una vez percibidas en los sentidos externos, son reproducidas como conjeturas, mientras que las del intelecto, en una posición secundaria, recrean las acciones del alma aglutinando las internas y las externas, capaces de grabar sus objetos en la anatomía de quien imagina<sup>665</sup>. Pero si las pasiones del alma proceden de una percepción sensitiva, agudizan la potencia imaginativa hasta el extremo de modificar de maneras diversas la anatomía humana, las cosas visibles y el espíritu, y, también, la interiorización y exteriorización de los afectos: alegría, temor, vergüenza o misericordia.

La fidelidad de la imitación mental y la intensidad del acto imaginativo pueden llegar a transfigurar los cuerpos, despiertos o dormidos, y transportarlos a cualquier lugar imaginado o soñado, además de lograr el amor apasionado de la persona deseada y provocar o curar las enfermedades de sus sujetos agentes y pacientes<sup>666</sup>. Un pensamiento férreamente concentrado en algo, igualmente, se plasmaría en su asunto exterior debido a la gran fuerza del espíritu<sup>667</sup>. En resumen, la prodigiosa diligencia de la imaginación se justifica

por el hecho de estar más próxima al alma que los sentidos, circunstancia que, conforme a la casuística aludida, faculta a una persona para la consumación del amor de sus desvelos, añagaza del sueño o de una sugestión intensa impactante en la razón. Así, la persona que reciamente anhela un bien puede lograrlo en sí misma o en otras.

Similares son los veredictos del humanista e historiador sevillano Pero Mexía, quien en su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540), a la zaga de Aristóteles y Plinio, reincide en los poderes de la imaginación, uno de los cinco sentidos internos —junto con el común, la estimativa, la fantasía y la memoria— en los que influyen decisivamente las imágenes evocadas en el alma, que experimentan las personas, despiertas o dormidas, aunque no las tengan delante. Tanto, ejemplifica, que si una mujer imagina un gesto bonito podrá concebir un hijo hermoso o con la fisonomía fantaseada. Mexía trae a colación los antojos y otras señales anatómicas de los recién nacidos<sup>668</sup>. No menor es su suficiencia en la activación de las pasiones, la variabilidad de los rasgos de gentes y cosas, la aparición de dolencias y sus remedios y engendrar cuernos.

El maestro, al hilo, comenta la nefasta suerte de un hombre que al despertarse «se halló con cuernos nascidos, lo qual si es verdad, fue que movida y ayudada la virtud vegetativa con la imaginación, llevó a la cabeça humores proporcionados a procrear cuernos, y produxolos»<sup>669</sup>. En su escrutinio intelectual, la alegría expulsa del organismo los espíritus, mientras que el temor los retrae a su interior; el placer dilata el corazón y la tristeza lo encoge, sin dejar de lado las excelsas virtudes fantásticas de la misericordia.

El escritor de polianteadas Antonio de Torquemada, entusiasta de los sucesos extraordinarios, apela a otros prodigios usuales entre los individuos de intensa imaginación, como provocar una lluvia voraz y repentina en un clima soleado, la conversión de piedras en pan o hijos negros de madres blancas. En estas disyuntivas achaca al humor melancólico las ilusiones demoníacas y visiones portentosas, cuya raíz siempre es un exceso de fantasía incapaz de obrar milagros<sup>670</sup>.

Especial atención, como era de esperar, merecen las deliberaciones del exquisito y escéptico humanista Michel de Montaigne (1533-1592) en uno de sus imponderables ensayos, el *De la fuerza de la imaginación* (París,

1588)<sup>671</sup>. En él, con una hábil carga crítica, atribuye a la imaginativa la milagrería, las revelaciones, los encantamientos y una pléyade de extravagancias semejantes, sucesos muy comunes entre las almas blandas del vulgo, porque en ellas se incrustan con ahínco dichas creencias, obsesiones y temores, es decir, «ver lo que no ven»; en cualquier ocasión, estima, ridiculeces molestas habituales en las conversaciones cotidianas. La flecha de la imaginación «que a todos apunta y solo a algunos atraviesa», escribe el sabio francés, no se debe resistir sino sortear, recurriendo al dictamen clerical «fortis imaginatio generat casum», o sea, una fuerte imaginación generó el evento.

Tal saña la ilustra con el viejo barbudo y soltero que conoció en Vitro-le-François durante un viaje en 1580, entonces llamado Germain, pero tiempo atrás, y hasta los 22 años, allí conocido como la doncella María. A la violenta fortaleza de la potencia en ciernes, contagiosa como la peste, también la acusa de enfermedades y fallecimientos súbitos, los ardientes sueños amorosos de la acalorada juventud, la elevación de cuerpos y cosas, los cuernos de los hombres y las cicatrices de san Francisco. En general, derivas de la inacción de quienes dejan plena libertad a su imaginación debido a la estrecha relación operativa del cuerpo y el espíritu, que se comunican entre sí sus destinos.

De vuelta a España, en la mística sabiduría de fray Juan de la Cruz las invenciones psíquicas son medios apropiados para la unión del alma con Dios. Sin embargo, prosigue, el entendimiento solo puede recibir las realidades naturales gracias a sus formas y fantasías captadas por los sentidos, de las cuales no saca provecho la inteligencia por carecer de dotes en la representación de Dios<sup>672</sup>. Ahora conviene hacer un inciso para regresar al repertorio lexicográfico de Covarrubias, plétora de pistas sobre cómo se entendían en la época conceptos y términos recurrentes en estas páginas<sup>673</sup>.

En principio, la voz «representar», en las fechas «hacernos presente alguna cosa con palabras o figuras que se fijan en nuestra imaginación». Esta última consiste en «pensar», aunque «hace mudanza de las cosas naturales». Las citas no requieren mayores comentarios, pues del todo son explícitas de la común definición en estudio. En concreto, lo de la mudanza de las cosas naturales refleja la diatriba en torno a lo «nuevo» de entonces, enfática en la costumbre y la tradición a costa de la innovación. No por casualidad Covarrubias



entiende por «novedad» «cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligrosa por traer consigo mudanza de uso antiguo». El pintor Francisco Pacheco lo reafirma invocando la huella que provocan en la fantasía las formas externas, el origen anómalo de movimientos y marcas del cuerpo humano difíciles de creer; y se interroga: «¿quién duda no haber instrumento más fuerte o más eficaz que las imágenes vivamente pintadas, que casi violentan los sentidos incautos?»<sup>674</sup>.

Inevitable ahora es el gran teólogo inglés, profesor de la Universidad de Oxford, Robert Burton (1577-1640), para quien la imaginación, estimativa o cogitativa, muchas veces está detrás de la pasmosa modificación de seres y elementos naturales por el hecho de examinar con exhaustividad las especies, ausentes o presentes, que origina el sentido común. Estas, retenidas en demasía en la memoria, recrean otras nuevas con accidentes peculiares. Desde dichas reflexiones Burton sostiene que la imaginación está sometida al gobierno de la razón, aunque no siempre, pues en los sueños queda a su arbitrio y propensa a la gestación de fenómenos extraños y absurdos. Una virulencia excepcional, del mismo modo, alcanza a los melancólicos, víctimas ideales de sus efectos monstruosos, más todavía si se excitan ante determinadas escenas horribles representadas en el sentido común y la memoria. Mas el sueño nunca deja de ser un condicionante sustancial de las criaturas sensibles, imprescindible para la salud y la vigilia. La fantasía, así, predispone a repentinas ensoñaciones imaginarias, naturales, divinas o demoníacas, dependiendo de sus desencadenantes: la dieta, los humores o los comportamientos.

El ilustre inglés también concede una decisiva relevancia al entendimiento, la razón en las personas que conocen y juzgan tanto lo singular como lo universal, sus agentes y pacientes, especulativos y prácticos. En ella, al mismo tiempo, se dan cita las nociones innatas y los rudimentos de las artes que le permiten valorar sus funciones según las cosas sensibles y espirituales. Sus competencias inherentes son la aprehensión, la composición, la división, el discurso, el raciocinio, la memoria, el ingenio, la creatividad, la agudeza y la sutileza; más todavía, defiende el autor, la posibilidad de inventar sin guía ni magisterio, o sea, abstrayendo las especies inteligibles de la fantasía para transferirlas al intelecto pasivo<sup>675</sup>. Sigamos adelante.

El asceta capuchino fray Antonio Fuentelapeña (1628-c. 1702) escribió un curiosísimo tratado, *El ente dilucidado*, en el que explora la condición de duendes, fantasmas y trasgos, para él animales vivos y no ángeles ni demonios o almas separadas de un cuerpo. Una relación de aconteceres extraordinarios repleta de especímenes inauditos como el águila de metal volador, animales híbridos o convertidos en piedra, sabios antes brutos, monstruos, hermafroditas, diablos, fuentes mágicas, hombres de piedra, yerba con forma humana o islas invisibles. Maravillas, afirma, en multitud de ocasiones resultado de la imaginación de las gentes, aunque apercibe de la enorme dificultad que entraña la explicación de estas anomalías imaginativas, diestras a la hora de variar el sexo y el color de las personas, o causar el parto de un niño negro hijo de padres blancos, más si la mujer embarazada concentra con fruición su vista en un negro pintado. La fantasía desbordada, indefectiblemente, removía los espíritus hasta el extremo de «imprimir y pintar en ellos la figura y especie»<sup>676</sup>. Otra vez la imaginación es igualada a un pintor, pero peligroso y artífice de ficciones procaces y perversidades.

Una mayoría de intelectuales y gentes cultas se adhería a estos tópicos banales. Baste acudir a Fermín López de Mendizorroz, el autor, no muy conocido, de una apologética biografía (1625) del eximio condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco (c. 1550-1613), uno de los grandes estrategas y diplomáticos de Felipe II y Felipe III. El escritor en esa narración observa la imaginación como facultad medrosa —necesaria en el arte y la memoria— experta en el disfraz y la transformación de la realidad, ardidés frecuentes en escenarios bélicos donde los soldados suelen confundir los ramajes de los bosques con mangas de arcabuceros, el ruido de los árboles con cajas de guerra y los altos pimpollos con banderas enarboladas. Secuencias, dice, aparentes, armónicas y bien proporcionadas en la imaginación<sup>677</sup>.

Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la mañana* (1654), en cambio, niega que las especies exteriores puedan llegar al alma a través de los sentidos externos, como víctimas recurrentes de imaginaciones inusitadas; ante todo «quienes están en la luz piensan en lo que ven y, a oscuras, ven lo que piensan». En las tinieblas de la cama, así, el enamorado concibe a su dama y «se la finge él a sí mismo, no como ella es, sino como gustara de que

fuera»<sup>678</sup>.

A estas alturas la melancolía, o atrabilis, es una de las causas principales de fantasías desbocadas y malsanas, el origen de ilusiones demoníacas. El afamado médico y literato Juan Huarte de San Juan, en su encomiable obra acerca de los ingenios útiles a las ciencias (Baeza, 1575) prohibida por la Inquisición, glosando a Avicena comenta las extraordinarias virtudes irracionales de los melancólicos, enfermos aquejados de una acusada y excepcional potencia imaginativa, el móvil principal de sus pérfidos síntomas patológicos: cólera, astucia, malignidad y un temperamento cálido; por ello, argumenta, abundan en España. En estos caracteres anida la fantasía sin pausa, acicate de vicios como la soberbia, la gula, la lujuria y otros delirios frenéticos y maníacos, habida cuenta de la sequedad y elevada temperatura del cerebro, dañinas para el intelecto y la memoria, e impedimento en la formación de figuraciones correctas<sup>679</sup>. No obstante Huarte cree que los melancólicos no son astutos oradores, pero los coléricos, en estado de sosiego, sí.

Covarrubias, por su parte, la define como enfermedad y pasión bastante usual «donde hay poco contento y gusto», aunque para nada latente en cualquier abatimiento anímico. Algunos la llamaban «melarquía», y «melárquico» al paciente, siempre triste y pensativo. A dicho mal, la tristeza sin causa, sus estudiosos le atribuían visiones inverosímiles y otras experiencias extrañas propias de personas afincadas en lugares alejados y fuera de lo cotidiano. Andrés Velázquez, un médico de prestigio en la España del siglo XVI, residente en la gaditana localidad de Arcos de la Frontera, compuso el primer tratado monográfico en lengua vernácula sobre la afección, un breve impreso —en octavo de ochenta páginas— publicado en Sevilla en 1585. A este escolástico en extremo le preocupaba que los exorcistas católicos aprendieran a diferenciar la dolencia de la posesión demoníaca. Su referente es el médico griego Galeno (130-200), quien localiza su detonante en el exceso de bilis negra, el humor culpable de sumergir el cerebro del convaleciente en las sombras del miedo y de las más ominosas imaginaciones, convirtiéndolo así en víctima propicia de un mundo amenazador, agobiante y carente de sentido<sup>680</sup>. La fantasía melancólica fray Luis de Granada también la vincula a las visiones y demás ilusiones de jóvenes inquietos.

Otro andaluz coetáneo del anterior, el doctor Alonso de Freylas, aconseja a los melancólicos, con el fin de amainar su desmedida inventiva, no «dar crédito fácil a sus revelaciones y raptos, cuyo mejor antídoto consiste en la humillación y el reconocimiento de sus miserias y bajezas o el dictamen de confesores, sabios, prudentes y devotos, ejercitados en el tratamiento de comportamientos semejantes<sup>681</sup>. Mas, como la generalidad de los especialistas en este asunto, considera la acidia, la desgana vital o indolencia enfermiza, uno de sus más temidos trastornos, entonces uno de los siete pecados capitales equiparable a la desidia de unas gentes ahogadas en el tedio, el fastidio, la tibieza y la negligencia; de ahí la amonestación de la teología moral<sup>682</sup>. Entre cientos, el dominico fray Bernardino de Nieva, a mediados del Quinientos, censura el agravio de tal estado anímico, la raíz de la flaqueza humana y la inhibición de las ganas de actuar bien; un pecado, advierte, que, consentido, va contra la devoción y el amor a Dios; nunca cuando alguien se entristece o fatiga oyendo el extenso sermón de un predicador carente de humorismo<sup>683</sup>.

Los moralistas, pues, no quedaron al margen de este altercado, porque no podían ignorar las onerosas consecuencias de la fantasía ni eludir a quienes morosamente se deleitaban pensando o imaginando actitudes opuestas a las buenas costumbres, aunque fuese sin deseo o voluntad de hacerlo<sup>684</sup>. El padre De la Puente también observa en la atrabilis una tribulación desordenada y fastidiosa amiga de la pereza y las conductas pecaminosas<sup>685</sup>.

La melancolía, por tanto, y como la imaginación, fue el eje de un candente debate en la Europa de los siglos XVI y XVII, época en la que, en mayor medida, es considerada una afección masculina, casi ajena a la mujer debido a la menstruación<sup>686</sup>, a pesar de su representación iconográfica más conocida: una dama triste y solitaria, con la mirada perdida<sup>687</sup>. A grandes rasgos, los implicados en la diatriba hablan de una patología fronteriza, transitoria y subversiva, abundante en las cortes y asociada a vidas frágiles, desorientadas, desplazadas y migrantes, las de los artistas entre ellas; habitual entre judíos, vencedores y vencidos, o víctimas de conversiones forzadas y profundas alteraciones de sus referentes morales y religiosos, avatares inductores de sentimientos de soledad, anonadamiento y adicción al sexo; por ello los melancólicos lloraban o reían en exceso, negaban su existencia, se creían

profetas y predecían el futuro. Algunos afirmaban ser animales, metamorfosis objeto de una especial atención en la polémica, en particular la licantropía, la variedad incurable denominada «canina», reflejada en los ojos amarillentos de los afectados, quienes de noche aullaban entre tumbas<sup>688</sup>.

La conexión de la enfermedad con la brujería y las artes adivinatorias desató las sospechas de posesión satánica en sus pacientes, porque los demonios se aprovechaban de las propiedades de la atrabilis y sus profundas fantasías. Su fabulosa inventiva, igualmente, auspiciaba una equívoca sabiduría y contemplación y, en última instancia, ficciones peligrosas y desórdenes sociales. Con frecuencia dicho malestar se descubría en conventos y monasterios, es decir, el hábitat ideal de adulteradas visiones, revelaciones e ilusiones, fruto del hartazgo de meditaciones excesivas y demasiado intensas, relacionadas con los sueños<sup>689</sup>.

Llegados a este punto, resulta imposible prescindir del erudito Robert Burton, compositor del mejor tratado sobre la cuestión de la Edad Moderna europea: *The Anatomy of Melancholy*, publicado en Oxford en 1621<sup>690</sup>. Este teólogo, en principio, y en la senda de los autores mencionados, redonda en el corolario de la imaginación fuera de control, muy exagerada en los melancólicos excitados con señuelos terribles, aunque también, deduce, en pintores y poetas instiga un variopinto elenco de imágenes extravagantes, al estilo de la casa del sueño de Ovidio y el palacio de Psique en Apuleyo<sup>691</sup>. Tan vívida fantasía, junto a la capacidad profética y el sorprendente conocimiento, sin aprendizaje previo, de lenguas extranjeras de aquellos miserables, la atribuye al demonio.

Las brujas, los magos, los astros y las pasiones, agentes activos de una poderosa y engañosa imaginación, para Burton, predisponen al mal, mucho más que la destemplanza del cuerpo, pero mediante los sentidos o la memoria, circuitos de esos portentos gracias a los cuales son manipulados, corrompidos y amplificados y, al instante, trasladados al corazón, el asiento de los afectos. Sin embargo, continúa, los espíritus puros huyen por conductos secretos del cerebro a dicho órgano, al que notifican la bondad o maldad de lo representado en la mente, fuente de todas las perturbaciones humanas, especialmente las «imaginaciones engañosas» características de la melancolía. Su malicia, pues, se puede evitar supeditando la fantasía a la

razón; siquiera así se comprueba en los durmientes, quienes suelen imaginar cosas absurdas ancladas en su inclemencia interna y externa, anomalías fisiológicas y sentidos contaminados<sup>692</sup>.

Durante el sueño, resuelve el inglés, la concurrencia de humores y vapores hace creer a los dolientes ser presa de un ícubo, estar cabalgados por una bruja o sentir el peso de una anciana sobre ellos, casi ahogándolos. Tales individuos, una vez despiertos, narran sus extrañas visiones del Cielo y del Infierno, cabalgatas y bailes de brujas y un abismo de rarezas desconcertantes. Al respecto, el teólogo en digresión cita a Girolamo Fracastoro (1478-1553), renombrado médico y humanista italiano que conecta esta tipología de maravillas y trances —ilusiones inducidas por el demonio— con las de la imaginación melancólica y sus «montañas doradas y los castillos en el aire de su interior», disparates asiduos entre pintores, ingenieros y matemáticos, todos valedores de invenciones corruptas impulsoras de ira, venganza, lujuria, ambición y codicia. En cualquier caso, una fantasía desenfrenada suscitaba las falsedades y engaños del alma con apariencias, suposiciones, herejías y supersticiones, supuestos a los que se daba crédito después de experimentados<sup>693</sup>.

La creatividad artística de nuevo emerge como una de las claves sintomáticas de aquella enfermedad cultural, mental-imaginativa, extravagante y nociva. En la época la astrología relacionaba el ingenio de los artistas con Saturno, astro determinante de una personalidad, saturnina, reconcentrada, excéntrica y problemática, normalmente a disgusto con el medio social en donde desplegab su agudeza espiritual<sup>694</sup>. Estas ideas en torno a la psique las retomaría y pondría de moda Freud, con una importante irradiación en los dos primeros tercios del siglo XX. Sin embargo, las pasiones y las emociones (el miedo, el amor, la pena, la alegría...) en Burton son el más genuino habitáculo de las maléficas artimañas de la imaginación; y se interroga: «¿qué no concebirá un hombre temeroso de la oscuridad?, ¿qué demonios, brujas y duendes?»; de esa manera los espectros y las apariciones suelen apoderarse de la imaginación más recia<sup>695</sup>. En su tiempo, cuenta, había mujeres deformes que, para conseguir una sana y hermosa progenie, colgaban en sus aposentos las pinturas más excelsas, cuya continua visión lo lograba.

La fuerza de la fantasía, efectivamente, en gente sana o enferma provoca

llanto o risa, suspiros, gemidos, rubor, temblores, sudor y hasta las heridas de san Francisco y las llagas de Cristo, o transmutaciones de hombres en mujeres y viceversa. Por ello a nadie extrañaba que los melancólicos concibieran un cúmulo de apariciones y visiones mágicas absurdas, o una sarta de vanas elucubraciones, como creerse reyes, caballeros, gallos, osos, monos, búhos, transparentes, ligeros, pesados, insensibles, grandes, pequeños e incluso muertos, sucesos contagiosos a través de los temores de sus contornos culturales y religiosos. No en vano, advierte Burton, si adivinos, sabios, sortílegos o médicos dictaminan a los melancólicos el probable padecimiento de una enfermedad, sin duda la contraerán e incluso morirán, o sanarán de repente<sup>696</sup>.

Nuestro informante ahora alude a los dolores de muelas, la gota, la epilepsia, la mordedura de un perro rabioso y otras indisposiciones cuyo remedio se achacaba a los hechizos, las palabras, las runas y encantamientos de charlatanes y brujos, no por virtud alguna de sus terapéuticas mágicas sino por la violenta imaginación y persuasión que movilizan los humores, los espíritus y la sangre hacia las partes afectadas<sup>697</sup>. En suma, la fantasía gobierna de forma variada los cuerpos y las cosas, especies a las que aún traslada a lugares diferentes, como instrumento de las pasiones asentado en los confines de la razón y los sentidos, en teoría sus ejes rectores. La «estrella que guía al hombre, el timón de nuestra nave, que debería manejar la inteligencia, la cual, subyugada por la fantasía, no la puede dirigir, así la nave es hundida con frecuencia»<sup>698</sup>.

El más eficaz remedio de sus tretas maravillosas, según Burton, se lograba rogando la cura a Dios y los santos. Aquí el teólogo especula acerca de la eficacia de las imágenes de culto, los santuarios, los sepulcros, las reliquias, las medallas, el agua bendita, las bendiciones, los amuletos sagrados, las medallas, los exorcismos y el signo de la cruz, del gusto y la vehemente e incondicional afirmación de los papistas, parapetados en un sinfín de santidades taumatúrgicas y curaciones; todo un catálogo de ficciones, falsificaciones, milagrería simulada e ilusiones diabólicas<sup>699</sup>.

De otro lado, apercibe de la severidad de cauces alternativos de la afección, caso de las fanáticas y excesivas meditaciones imaginarias del Juicio Final, las penas del Purgatorio, los horrores del Infierno y el castigo

eterno de los pecadores, o la lectura superficial y la torpe interpretación de las Escrituras, el fermento de las aflicciones y miedos que padecen las almas sencillas, pobres y desgraciadas, aunque el peor de los daños procede de las prédicas del clero católico «que braman como el trueno», un virus melancólico por antonomasia. Síntoma de una oratoria acusadora, inmisericorde y estricta en desmán; solo atenta a la reprobación, el fuego, la condenación y cuentos similares sin ningún bálsamo compensador o ápice de consuelo, salvo las visiones y apariciones «que desalientan incluso a los espíritus más generosos»<sup>700</sup>. Junto a estos fieles más devotos y férreos, frequentadores de sermones y lecturas piadosas que presumen de no equivocarse nunca y que siempre yerran.

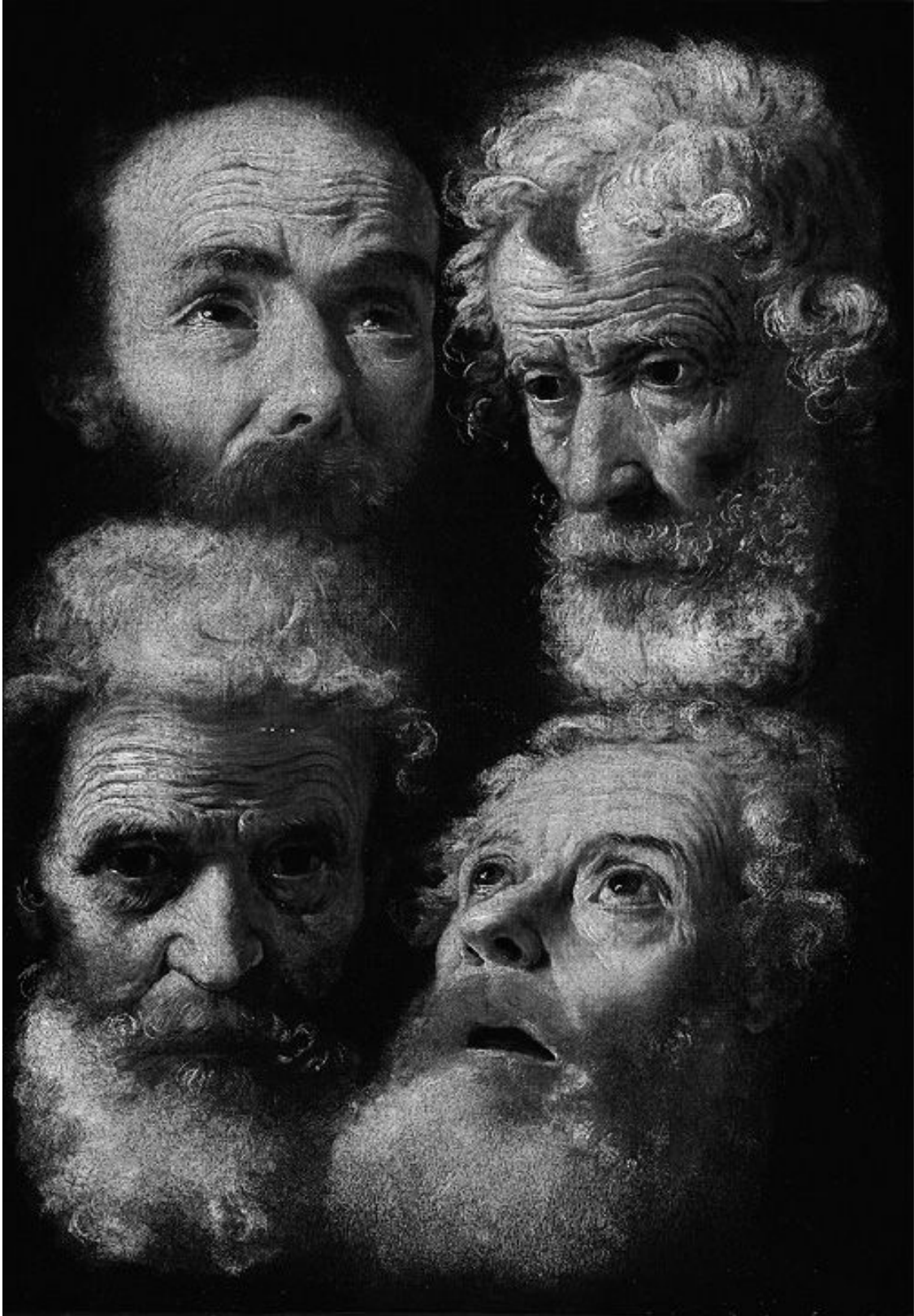
La melancolía, una indisposición intrigante cuyos fundamentos difieren de los de la depresión actual, comienza a atraer la atención de la intelectualidad europea desde finales del siglo xv. De Marsilio Ficino a Burton transcurre la llamada «era de la melancolía», en la que desarrollan sus especulaciones, además de los autores consultados, filósofos-médicos de la talla del italiano Girolamo Cardano (1501-1576), los alemanes Levinus Lemnius (1505-1568) y Daniel Sennert (1572-1637), los suizos Thomas Erastus (1524-1583) y Felix Platter (1536-1614), el francés André du Laurens (1558-1809), el flamenco Jason van der Velde, el normando Jourdain Guibelet o los españoles Alonso de Santa Cruz († c. 1576), Francisco Vallés (1524-1592) y Pedro de Mercado<sup>701</sup>. Unos y otros auscultan un achaque proteico relacionado con factores anímicos y orgánicos específicos; a saber: la frialdad y sequedad humoral, el obcecamiento y la lascivia de los amantes, la ansiedad de los pecadores o la inspiración de poetas y artistas, razones de su relevancia más allá de un problema ético y terapéutico<sup>702</sup>.

Las extrañas ilusiones y los agudos ingenios de los convalecientes, convencidos de su autenticidad, le añadieron un matiz alarmante y subversivo, arriesgado para el orden establecido y el concepto de civilidad imperante porque contradecía la tradición neoestoica, especialmente las propuestas de Justo Lipsio (1547-1606), es decir, la prudencia exigible en los asuntos públicos. He ahí su vinculación interesada, como la locura y la brujería, a la sedición y cualquier práctica desestabilizadora y transgresora del equilibrio refrendado a lo largo de la historia. Un reto a la soberanía de la inteligencia



capaz de desquiciar la armonía social, política y religiosa alcanzada. Estos parámetros, como fuere, contribuyeron a la delimitación de los encuadres epistemológicos del pensamiento científico de la alta Modernidad.

Sus nefastas distorsiones mentales impulsaron las exploraciones pictóricas de sus fenómenos extrarracionales, en aras de la localización y representación de brujas, fantasmas e ilusiones ópticas; propósito coincidente con las diatribas en boga en torno a las vanidades visuales examinadas y sus complejos procesos naturales, a veces enjuiciados como tretas de espejos, trucos, juegos de manos y artificios luminosos, o imágenes obtenidas a través de cristales, la cámara oscura y las burlas demoníacas. Experiencias inexplicables que los doctos temían por su catastrófica influencia en la ética religiosa y en la estabilidad política y social. No obstante, en los textos usados el humor melancólico se origina en la imaginación y los sentidos internos y, en una segunda fase, en la razón y la memoria. El enfermo, por ende, sufría una fantasía problemática, la palanca de percepciones visuales falaces e imágenes onerosas que entonces se veían de verdad y con objetividad [43].



43. Atribuido a Antonio de Pereda, *Estudio de cabezas*, hacia 1650-1675, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

Una de sus secuelas más intrigantes y raras fue la licantropía, artimaña sensitiva del demonio que el agustino Pedro de Valderrama (1550-1611) califica de fantasía aberrante<sup>703</sup>. Quizás por ello Burton asimilaba la pintura a una profesión propensa a su contagio, porque sus artífices se ceban en la retención de sus imágenes mentales y en la abstracción de la realidad, suspicacias de un arte moderno fundado en la invención y el asombro<sup>704</sup>, este último, para los clásicos, la puerta del conocimiento. A los lectores y oyentes de la Contrarreforma no les provocaría admiración ni pasmo que don Quijote confundiera los molinos de viento con gigantes, o los odres de vino con bellacos enemigos, artimañas de una imaginación desmañada. En el cuento cervantino de Luscinda Cardenio se lamenta:

Porque a mí se me trasluce que la fuerza de la imaginación de mis desgracias es tan intensa y puede tanto en mi perdición, que, sin que yo pueda ser parte a estorbarlo, vengo a quedar como piedra, falto de todo buen sentido y conocimiento; y vengo a caer en la cuenta desta verdad cuando algunos me dicen y muestran señales de las cosas que he hecho en tanto que aquel terrible accidente me señorea, y no sé más que dolerme en vano y maldecir sin provecho mi ventura, y dar por disculpas mis locuras...<sup>705</sup>.

En estas pependencias la melancolía es una trama coactiva para evitar las consecuencias intelectuales de la fantasía, en el contexto de un imaginario salpicado de cambios novedosos y de hondo calado, imprevisibles y, siempre, catastróficos. Su destreza en la autorrepresentación de cosas inexistentes, en apariencia reales, como de apariciones, espectros y otras manifestaciones del espíritu, enlazaba con las polémicas sobre la Reforma, el Purgatorio y la otra vida. En los siglos XVI y XVII las maravillas de la atrabilis justificaron indagaciones ideológicas y artísticas en busca de una pertinente recreación figurativa de las quimeras examinadas en este libro, a su vez el eje de los avances de la perspectiva y la óptica modernas, antitéticas de la adecuada traza y funcionalidad de la imagen de culto garante de una ética religiosa, la tradición católica y su equilibrio sociocultural. Mientras, el individualismo ganaba terreno.

---

<sup>593</sup> Aristóteles, en su *Retórica*, ed. de A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, pág. 15.

[594](#) Un libro precioso es el de Patrick Harpur, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Gerona, Atalanta, 2010. De Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

[595](#) *París-Nueva York-París*, *op. cit.*, pág. 874.

[596](#) S. Schama, *El poder del arte*, *op. cit.*, pág. 15.

[597](#) Interesante Ronald Britton, *Belief and Imagination*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.

[598](#) En esta línea, L. C. Álvarez Santaló, *Dechado barroco del imaginario moderno*, *op. cit.*, págs. 11 y ss.

[599](#) De L. C. Álvarez Santaló, «Historia de las mentalidades: incertidumbres de la percepción y equívoco de la experiencia», en *XII Coloquio de historia canario-americana*, Gran Canaria, 1996, págs. 419-443.

[600](#) Para esta cuestión, H. Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, pág. 94. Fundamental Reindert Falkenburg, Walter S. Melion y Todd M. Richardson (eds.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2008.

[601](#) Más en D. Dutton, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, Barcelona, Paidós, 2010, págs. 88 y ss.

[602](#) Remito a P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 2 vols., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-1967, y su «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica», *art. cit.*, pág. 143. De Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, *op. cit.*

[603](#) Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid, Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788. Esta es la primera edición de la obra, que llevó a cabo, añadiéndole un discurso preliminar y notas, Antonio Ponz a partir del manuscrito original que, dice en la introducción, le entregó el deán de Plasencia José Alfonso de Roa, amante de las artes y la literatura, quien lo había encontrado en una librería de Plasencia. En 1948 hizo una nueva edición Rafael Benet.

[604](#) *Ibidem*, pág. 10.

[605](#) *Ibidem*, pág. 13.

[606](#) *Ibidem*, pág. 19.

[607](#) *Ibidem*, pág. 43. De Hans Belting, *Hieronymus Bosch (El Bosco): El Jardín de las delicias*, Madrid, Abada, 2009.

[608](#) Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, *op. cit.*, pág. 47.

[609](#) En esta cuestión incide Dutton, *El instinto del arte*, *op. cit.*, pág. 155.

[610](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 196.

[611](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pág. 672.

[612](#) Al respecto, M. Fumaroli ofrece unas interesantes reflexiones en *París-Nueva York-París*, *op. cit.*,

págs. 875 y ss., y H. Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, págs. 292 y ss.

[613](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 198.

[614](#) G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564, pág. 23.

[615](#) Mejor información en Mario Sartor, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 2007, págs. 9-43, y R. Pettazzoni, «The Pagans Origins of Three-headed Representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 1946, págs. 135-151.

[616](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 559.

[617](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 268.

[618](#) Siguen siendo fundamentales Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (eds.), *Art and History: Images and Their Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; David Freedberg, *El poder de las imágenes*, *op. cit.*, y Simon Schama, *El poder del arte*, *op. cit.*

[619](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 110.

[620](#) *Ibidem*, pág. 114.

[621](#) *Ibidem*, pág. 69.

[622](#) *Ibidem*, pág. 110.

[623](#) Melchor Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político*, *op. cit.*, pág. 15.

[624](#) Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, *op. cit.*, vol. II, LXXXIV, págs. 855-862 (la primera edición en castellano en Madrid, Luis Sánchez, 1615).

[625](#) *Obras de Ludovico Blosio*, *op. cit.*, pág. 305.

[626](#) Sobre estas cuestiones, H. Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 628.

[627](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, *op. cit.*, pág. 89. Del mismo tenor son las aseeraciones de sus *Meditaciones de los misterios de nuestra Sancta Fe*, *op. cit.* Asimismo, R. Dekoninck, *Ad Imaginem*, *op. cit.*, y Christine Göttler, *Last Things*, *op. cit.*

[628](#) Hans Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, págs. 35 y ss.

[629](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, *op. cit.*, pág. 90. Muy sugerentes V. I. Stoichita, *El ojo místico*, *op. cit.*, y Fernando R. de la Flor, *Imago*, *op. cit.*

[630](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, *op. cit.*, pág. 91. De E. Gombrich, *Arte e ilusión*, *op. cit.*

[631](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.*, pág. 161. Muy aconsejable Massimo Firpo, *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, *op. cit.*; de Marcello Fantoni, «Il potere delle immagini. Riflessioni su iconografia e potere nell'Italia del Rinascimento», *Storica*,

I, 1995, págs. 43-72.

[632](#) Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, pág. 3.

[633](#) *Ibidem*, pág. 51.

[634](#) *Ibidem*, pág. 53.

[635](#) *Ibidem*, pág. 140.

[636](#) Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, *op. cit.*, pág. 24.

[637](#) Al respecto, Javier Portús, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura en la corte española*, Madrid, Museo del Prado, 1998, y Alain Hugon, *Felipe IV y la España de su tiempo. El siglo de Velázquez*, Barcelona, Crítica, 2015, pág. 97.

[638](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía*, *op. cit.*, en el prólogo.

[639](#) *Ibidem*, pág. 46.

[640](#) *Ibidem*, pág. 76.

[641](#) *Ibidem*.

[642](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno*, *op. cit.*, pág. 337.

[643](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Práctica del Catecismo Romano*, pág. 97.

[644](#) *Ibidem*, pág. 255.

[645](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, *op. cit.*, pág. 669. Sobre el tema, el clásico de Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.

[646](#) Al respecto, Fernando R. de la Flor, *La península metafísica*, *op. cit.*, págs. 37 y ss.

[647](#) Siguen siendo muy válidos los estudios de José A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, y *Antiguos y modernos*, *op. cit.*, y Fernando R. de la Flor, *Barroco*, *op. cit.*, y *Pasiones frías*, *op. cit.*

[648](#) Novedoso también Oliver J. Noble Wood, *A Tale Blazed Through Heaven. Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

[649](#) Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Columbus, University of Illinois Press, 1927, y William Rossky, «Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic», *Studies in the Renaissance*, 5, 1985, págs. 49-73.

[650](#) Al respecto resulta imprescindible S. Clark, *Vanities of the Eyes*, *op. cit.*, págs. 39-77 y 161-203.

[651](#) De Donald R. Kelly y David Harris Sacks (eds.), *The Historical Imagination in Early Modern Britain: History, Rethoric, and Fiction, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. También John M. Cocking, *Imagination: A Study in the History of Ideas*, Londres y Nueva York,

Routledge, 2004.

[652](#) Giordano Bruno, *Del infinito*, ed. de M. Á. Granada, Madrid, Alianza, 2001, pág. 67.

[653](#) Gianfrancesco Pico della Mirandola, *On the Imagination*, ed. de H. Caplan, New Haven, Yale University Press, 1930.

[654](#) Un ejemplo distante en el tiempo en Aurora Egido, «Bases artísticas del “concepto imaginado” y del “práctico concepto” en Calderón», en A. Ezama, M. Marina, A. Martín, R. Pellicer, J. Rubio y E. Serrano (coords.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, págs. 605-617.

[655](#) Cennino Cennini, *El libro del arte*, ed. de F. Brunello, Madrid, Akal, 1988, pág. 55.

[656](#) Véase Jean Starobinski, *La relation critique*, París, Gallimard, 1970.

[657](#) Denis Dutton, *El instinto del arte*, *op. cit.*, pág. 94; David Hillman y Carla Mazzi (eds.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Nueva York, Routledge, 1997, y Peter G. Maxwell-Stuart (ed.), *The Occult in Early Modern Europe: A Documentary History*, Londres, St. Martin's Press, 1999. Asimismo, Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, *op. cit.*

[658](#) Dennis L. Sepper, *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1996, pág. 57.

[659](#) Su obra que aquí nos interesa es *Oratio de imaginatione*, Wittenberg, 1593.

[660](#) Thomas Fienus, *De viribus imaginationis tractatus*, Leiden, Officina Elseviriana, 1635.

[661](#) Pedro de Covarrubias, *Remedio de jugadores*, Burgos, Alonso Melgar, 1519, pág. 6.

[662](#) Alfonso de la Torre, *Visio delectable de la philosophia e artes liberales: metaphisica: y philosophia moral*, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526, pág. 8.

[663](#) Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y el remedio de ellas*, *op. cit.*

[664](#) Enrique Cornelio Agripa, *Filosofía oculta*, *op. cit.*, pág. 235.

[665](#) *Ibidem*, pág. 240.

[666](#) *Ibidem*, pág. 246.

[667](#) *Ibidem*, pág. 249.

[668](#) Pero Mexía, *Silva de varia lección*, vol. I, pág. 585.

[669](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 587.

[670](#) Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, *op. cit.*, pág. 17.

[671](#) Michel de Montaigne, *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, cap. XXI, págs. 141 y ss.

- [672](#) Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, lib. 2.º, pág. 238.
- [673](#) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, *op. cit.*, pág. 222.
- [674](#) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, pág. 257.
- [675](#) Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621. Manejo la edición moderna en español *Anatomía de la melancolía*, 3 vols., Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002, vol. I, págs. 161-168.
- [676](#) Antonio Fuentelapeña, *El ente dilucidado...*, Madrid, Imprenta Real, 1676, pág. 55. Interesante Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- [677](#) Fermín López Mendizorroz, *Observaciones de la vida del condestable Iván Fernández de Velasco y Cifra de sus dictámenes*, Vigeven, Iuan Baptista Malatesta Impresor Real, 1625, pág. 75.
- [678](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pág. 34.
- [679](#) Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, *op. cit.*, págs. 453 y ss.
- [680](#) Andrés Velázquez, en su famosísimo manual *Libro de la melancolía, en el que se trata de la naturaleza desta enfermedad*, Sevilla, Hernando Díaz, 1585, pág. 24. Véanse Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, y *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004, y VV.AA., *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Turner, 2015.
- [681](#) Alonso de Freylas, *Conocimiento, curación, y preservación de la peste*, Jaén, Fernando Díaz, pág. 76.
- [682](#) Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Ann Arbor, State University of Michigan Press, 1951, y Stanley W. Jackson, *Melancholia and Depression from Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- [683](#) Bernardino de Nieva, *Summario manual*, *op. cit.*, pág. 5.
- [684](#) Francisco de Alcocer, *Confesionario breve y muy provechoso para los penitentes*, Salamanca, Alejandro de Cánova, 1572, pág. 23.
- [685](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, *op. cit.*, pág. 150.
- [686](#) Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
- [687](#) Imprescindible Raymond Klibanski, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- [688](#) Al hilo, Leslie A. Sconduto, *Metamorphoses of the Werewolf: A Literary Study from Antiquity Through Renaissance*, Jefferson, McFarland & Co., 2008. También Javier Jiménez Belmonte, «Monstruos de ida y vuelta: gitanos y caníbales en la máquina antropológica barroca», *Hispanic Review*,



79-3, 2011, págs. 375-398.

[689](#) Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context*, *op. cit.*

[690](#) Más en Jeremy Schmidt, *Melancholy and the Care of the Soul: Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2007.

[691](#) Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, *op. cit.*, vol. I, pág. 161.

[692](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 251.

[693](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 253.

[694](#) Además de *Saturno y la melancolía*, *op. cit.*, Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2017 (primera edición de 1963). Igualmente, Palma Martínez-Burgos, «La pena de Adán. El rostro de la melancolía religiosa en la España barroca», en el catálogo de la exposición *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Madrid, La Caixa / Ministerio de Educación / Turner, 2015, págs. 60-71; en el mismo volumen Javier Portús, «En la encrucijada. Sobre la caracterización psicológica del pintor y la pintura en la España del Siglo de Oro», págs. 72-85.

[695](#) Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, *op. cit.*, vol. I, pág. 253.

[696](#) Más en Hubertus Tellenbach, *Melancolía: visión histórica del problema*, Madrid, Morata, 1976.

[697](#) Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, vol. I, pág. 255.

[698](#) *Ibidem*, vol. I, pág. 256.

[699](#) *Ibidem*, vol. II, pág. 21.

[700](#) *Ibidem*, vol. III, pág. 384. Útil Fernando R. de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, *op. cit.*

[701](#) De Alonso de Santa Cruz cabe destacar su *Diagnóstico y curación de los afectos melancólicos*, escrito en 1569; de Vallés, su *De las controversias médicas* (1556), y los *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558) de Mercado. Véase Felice Gambin, «Los españoles tétricos y graves. Moradas de la melancolía en el Siglo de Oro», en VV.AA., *Tiempos de melancolía*, *op. cit.*, págs. 34-47.

[702](#) Más en Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, Cambridge, Harvard University Press, 1992; Jacky Bowring, *A Field Guide to Melancholy*, Harpenden, Old Castle Books, 2008, y Michael A. Holly, *The Melancholy Art*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

[703](#) Pedro de Valderrama, *Sermón en la fiesta de San Francisco de Paula*, *Teatro de las religiones*, *op. cit.*, pág. 16.

[704](#) Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, *op. cit.*, vol. II, pág. 21.

[705](#) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pág. 305.

## CAPÍTULO 7

### Nuevos mundos de la imagen

#### 1. ACULTURACIÓN, ESCRITURA E ICONOGRAFÍA

La escritura y la imagen tuvieron un sorprendente protagonismo en la aculturación, u occidentalización, de los nuevos mundos descubiertos en los albores de la Modernidad. El escrito, quizás, precipitó el éxito de la dominación ibérica de las Indias; al menos así lo piensa Todorov cuando resuelve cómo los españoles, antes de la conquista del territorio, acometieron la de la información, la clave de la fulgurante imposición de su autoridad en aquellas latitudes<sup>706</sup>. En esa dirección Gruzinski aprecia la alteración del significado de las fuentes indígenas una vez trasladadas al lenguaje alfabético, solución facultativa de la modificación del imaginario y la manera que tenían de fijar el pasado, y percibir el tiempo y el espacio, de las poblaciones encontradas al otro lado del Atlántico.

Un proceso de readaptación mental, de asimilación y deformación de la cultura europea que, en última instancia, favoreció apropiaciones y enajenaciones simbólicas entre vencedores y vencidos<sup>707</sup>. En aquel choque cultural los indios alfabetizados terminaron haciendo uso de las múltiples funciones del escrito, aunque combinadas con las de los medios icónico-visuales autóctonos e importados. Ambos instrumentos resultaron de gran eficacia en la reinención de tradiciones, la manipulación de la información en juego, la definición de identidades y el gobierno de una nueva y simbiótica realidad. Los europeos, no obstante, desde el principio desconfiaron de la comunicación oral con los indios americanos porque no tenían certeza de la veracidad de las traducciones de sus intérpretes ni de la adecuada comprensión de sus requerimientos.

La escritura occidental, en cambio, aportó mejores expectativas, según se

deduce de las primeras crónicas de dichos acontecimientos en las que contemplamos a unos indígenas que, pese a no poder descifrarla ni entenderla, la identificaban con órdenes de obligado cumplimiento. Bernal Díaz del Castillo (1492-1585), hablando de los documentos que les entregaban los españoles, dice: «aunque sabíamos no lo habían de entender, sino como vían papel de Castilla, tenían por cierto que era cosa de mandamiento»<sup>708</sup>. Un alternativo, novedoso y forzado referente gráfico progresivamente iría impactando en la conciencia de los naturales. La posibilidad de escribir y leer, además, les permitió expresarse de una forma diferente, mientras su memoria oral iba siendo desplazada por la escritura fonética y la imagen.

La cautela y desconfianza de los pueblos autóctonos frente al escrito sobre todo se debían a su interpretación mágica de la realidad; no en vano López de Gómara (1511-1566), al referirse a los de las Antillas, cuenta cómo transportaban las cartas de sus amos atadas en el extremo de un palo, o sea, a una distancia segura y capaz de sortear los espíritus diabólicos sitios en el papel, pues «hablaban como otro hombre por alguna deidad e no por arte humana»<sup>709</sup>. Una suspicacia similar observó Fernández de Oviedo (1478-1557) en Tierra Firme, cuyos habitantes quedaban obnubilados con las misivas de los europeos, las cuales «dicen acullá lo que el cristiano que la envía quiere... y piensan que tienen ánima»<sup>710</sup>. El cronista inca Guamán Poma de Ayala (1550-1616), más tarde, también refiere el hecho de creer que sus conquistadores «de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles y nunca dormían»<sup>711</sup>. Así apreciaban una manifestación enigmática de la palabra unida a la acción de una fuerza inextricable o misteriosa.

La cultura gráfica, en cualquier caso, desvelaría sus enormes posibilidades en la evangelización del Nuevo Continente, una gigantesca empresa cuyos fines no eran otros que librar a los aborígenes de su ingenua y maligna idolatría para, a la par, imponerles la religión cristiana y su civilización. En este episodio, coactivo y dramático, de integración cultural la tipografía comenzó a desplegar sus beneficios en lo concerniente a las imágenes cristianas, un instrumento cotidiano en las misiones, pero, asimismo, sus perjuicios de largo alcance si no se hacía un uso apropiado de su potencial sociocultural y multiplicador. Las de los vencidos, en cambio, y en la opinión de Gruzinski, no se podían aceptar si seguían asociadas a sus creencias

ancestrales y, lo peor, a poderes mágicos competitivos con los de las europeas.

¶ Cartilla para enseñar a leer, nueuamente enmendada, y quitadas todas las abzeuiaturas que antes tenia.



A a b c d d e f g h i k l m n  
o p q r r s t v u x y z z z z z

44. *San Francisco recibiendo los estigmas*, ilustración de la Cartilla para enseñar a leer de Fray Pedro de Gante, 1569.

En tal coyuntura no había otra opción que destruir sus ídolos y, acto seguido, sustituirlos por las imágenes de culto cristianas, el fundamento de un nuevo orbe visual y su exclusiva representación de lo sagrado. En el espacio novohispano esta trama, entre aproximadamente 1525 y 1540, coincide con las campañas iconoclastas de luteranos y calvinistas en Europa. Desde entonces la Iglesia romana asumió el designio providencial de librar al Nuevo Mundo de su infernal piélago de supersticiones y perdición<sup>712</sup>, los prolegómenos de la confrontación de dos universos iconográficos y sus imaginarios correspondientes, plataforma de la resistencia de las civilizaciones indígenas ante las imposiciones de sus dominadores.

En adelante los jesuitas pretenderán colonizar cualquiera de las representaciones aborígenes, incluso su imaginación, sus visiones sobrenaturales y sueños, con la intención de imbuirles la cultura occidental en la conciencia. Ambición a la postre resuelta en un *sui generis* hibridismo cultural e icónico, fruto de la readaptación y transformación de la imagen cristiana al entrar en contacto con un contexto diferente y sus cauces interpretativos<sup>713</sup>. En semejante disyuntiva, las prácticas visuales de ambos contendientes llegaron a equipararse, siquiera en lo tocante a lo natural y lo extraordinario, y a pesar de los esfuerzos de la jerarquía eclesiástica a la hora de intentar la preeminencia de los criterios católicos, cotidianamente transgredidos a causa de los mestizajes imperantes. Ya en 1552 el virrey novohispano Luis de Velasco (1511-1564) exigió el examen de los pintores indígenas para certificar la ortodoxia de sus quehaceres.

En el I Concilio de México (1555), bajo la presidencia del arzobispo dominico, y teólogo tradicionalista, Alonso de Montúfar (c. 1489-1572), como en Europa, se reglamenta la tipología de las imágenes sagradas, previo expurgo de las existentes, con el fin de eliminar los abusos de la pintura indecente, supersticiosa o de mala calidad, y, en general, de controlar la producción artística y su difusión. Dos años atrás había salido de las prensas la *Doctrina christiana* (México, 1553) para indios del pintor franciscano Pedro de Gante (c. 1480-1572), ilustrada con escenas de la vida y pasión de

Cristo [44]. El estilo de este artista entonces marcaba el modelo pertinente.

Tampoco obvió la cuestión el II Concilio Mexicano (1565), reunido para poner en marcha los decretos de Trento y en el que se recomendó a los pintores su adaptación a las pautas del tratado iconográfico del flamenco J. Molano, uno de los flancos del canon tridentino vigente en lo sucesivo, tal vez también por ser Flandes el lugar de procedencia de la mayor parte de las pinturas que llegaban a Indias<sup>714</sup>.

En el virreinato del Perú la evangelización comienza cuando se iban dejando de lado los afanes proféticos de la primigenia actuación franciscana ensayada en México, empeñada en la occidentalización del Nuevo Mundo a través de la escritura, la lectura y la imagen. Los frailes de dicha orden confiaron en las posibilidades del escrito como factor que facilitaría una manera diferente de perpetuar la memoria histórica, sus dependencias y relaciones, en las exóticas poblaciones autóctonas. Pero tal objetivo presentaba unas dificultades insalvables, la mayor: la alfabetización de unas gentes inmersas en una tradición oral y pictográfica. Tan gigantesco programa educativo requería un derroche de recursos de toda índole, más los pecuniarios; por ello, en lo sucesivo, la experiencia y la magnitud de las Indias terminarían imponiendo una inversión de sus propuestas originales, es decir, resultaría menos complicado y gravoso que los misioneros aprendieran la lengua de los naturales, sin quebrantar en demasía el proyecto original<sup>715</sup>.

La Corona, no obstante, optaría por una hispanización a largo plazo, fruto del paso del tiempo y de los recursos a su servicio, aunque en el último tercio del Quinientos tomó conciencia de la escasa eficiencia del programa en acción. Felipe II creyó encontrar la solución prohibiendo a los indios, en 1580, el uso de sus lenguas y, a la vez, exigiendo el conocimiento de estas a los curas y religiosos dispuestos a trabajar como doctrineros. Con esta pretensión, en la cédula correspondiente, encomendó y rogó a los preladados americanos que «a ningún religioso permitan entrar a ejercer Oficio de Cura, ni Doctrinero, sin ser primero examinado en quanto a la suficiencia como en la lengua de los indios a que han de doctrinar»<sup>716</sup>. La escasa repercusión de esta orden real la confirman sus reiteraciones durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, pues no se quería aceptar la contradicción entre la ley y los hechos, ni que estos últimos debían acomodarse a la primera y no al contrario<sup>717</sup>.

Finalmente el II Concilio Provincial de Lima (1567-1568), a la zaga del I (1551-1552), decretó la evangelización en quechua<sup>718</sup>.

La complejidad humana que día a día iba alcanzando la sociedad colonial, más los deseos de luteranos y calvinistas de introducir su credo en los dominios atlánticos ibéricos, hicieron que la aculturación fuese acoplándose a los planteamientos de la conflictiva Reforma católica, incisiva en la propaganda de arquetipos vitales religiosos y, al mismo tiempo, en la transmisión y consolidación de determinados valores cívicos y políticos. La misión, por tanto, incluso delimitando unos recursos específicos para los aborígenes, adquiere una dimensión colectiva generalizada, donde regirán unas reglas de vida comunes que, frente a los indios, los españoles tenían la obligación de ejemplificar. En este panorama la religión se convirtió en un importante factor de integración social.

El proyecto ideológico auspiciado conllevaba la vigilancia e interdicción de discursos e imágenes, una de las premisas indiscutibles en la política estatal de Carlos V y Felipe II. Ya el I Concilio limense, como el mexicano, conminó a los mandatarios estatales y religiosos a la fiscalización y calificación de los libros en circulación para asegurar su ajuste a la ortodoxia católica y anular los reprobados, a las órdenes y directrices del inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568), y su Índice de libros prohibidos (1559), acérrimo enemigo del misticismo de masas y de cualquier veleidad erasmista. A partir de dicha coyuntura se activó una férrea interdicción del material tipográfico a disposición de los indios y sus doctrineros, mayoritariamente compuesto por cartillas escolares, catecismos, confesionarios, libros de horas e imágenes estampadas. El II Concilio de México prohibiría que los naturales tuvieran biblias y sermonarios.

En América el homónimo de Valdés fue el dominico, atrás mencionado, Alonso de Montúfar, nombrado arzobispo de México en 1554, un teólogo en las antípodas de su antecesor franciscano Juan de Zumárraga (1468-1548), como su correligionario Vasco de Quiroga (1470-1565), primer prelado de la diócesis de Michoacán, ambos entusiastas seguidores de la obra de Erasmo. Así el I Concilio Mexicano, haciéndose eco de lo que se iba decidiendo en Trento, incidió en las ominosas consecuencias derivadas de la impresión de textos dañinos, prescribiendo que no se publicase obra alguna sin antes haber



sido examinada por el ordinario, la autoridad encargada de otorgar las licencias oportunas. Montúfar, en 1559, año de la publicación del Índice de Valdés, recibió el permiso de la Suprema para «que todas las personas que tenían libros los exhibiesen ante Nos, por ver si entre ellos había alguno de los vedados en el catálogo y memoriales que nos fueron enviados»<sup>719</sup>. Ese repertorio inquisitorial, como era de esperar, incluía la *Doctrina breve para la enseñanza de los indios* (México, 1543) de Zumárraga, primer obispo de la diócesis mexicana.

Idéntica suerte corrió el *Diálogo de la doctrina christiana en lengua de Mechoacán* (México, 1559) del misionero francés amigo de Quiroga, también franciscano, fray Maturino Gilberti (c. 1507-1585), objeto de un prolongado encausamiento episcopal bajo los auspicios del Consejo de la Inquisición, de 1559 a 1576. Según los calificadores nombrados al efecto, previa traducción del texto tarasco sospechoso al castellano, por Diego de Villoria y Francisco Hernández, los recelos recayeron sobre una proposición verdaderamente delicada en aquella purga ideológica, en la cual el autor afirma que, debido a la voluntad divina, nada del Cielo o de la Tierra puede ser representado en una imagen, ni adorarse las de la Virgen, el crucifijo y los santos, retratos de unos intercesores celestiales cuya utilidad radica en la perpetuación del recuerdo de la misericordia de Dios y el sacrificio redentor de Cristo. Una muestra de gratitud resuelta como sigue:

Y aunque delante del Crucifixo, de rodillas se adora, no empero se adora el Crucifixo porque solamente es hecho de palo, pero a Dios mismo nuestro señor se adora que está en el cielo, y aunque tantas veces se hace reverencia al Crucifixo, no se hace a él mas al mismo nuestro Señor, y así de la misma manera, cuando delante de alguna imagen de Santa María se reza, no se reza, ni reverencia la imagen, mas a Santa María que está en el cielo y a ella se hace reverencia, y también por esto se pinta la imagen de Santa María. Es la imagen de algún santo cuando de rodillas ante ella se reza y no se reza a ella ni se reverencia, pero el mismo santo a quien es figurado que está en el cielo porque ruegue a Dios<sup>720</sup>.

La jerarquía diocesana vio en esta argumentación un desacierto contumaz propenso a la confusión de los indios y el desorden de su cristianización. Gilberti, en su defensa, alegó que todo se debía a una incorrecta interpretación de los autores de la versión castellana, pues la tarasca, dijo, amén de no contener ninguna ofensa a la verdadera religión cristiana, es en exceso cautelosa con la mentalidad atávica de los indios, proclives a la identificación

de los santos con sus ídolos.

Una real cédula del 15 de marzo de 1563 exigió el secuestro de los ejemplares de la obra que se hallaran. La Iglesia, a pesar de promover la adoración y veneración de la esencia representada en las imágenes sagradas y la de su materialidad artística, jamás admitió otras explicaciones alternativas en un tiempo en que la iconografía desempeñaba una función crucial en su occidentalización, concretamente en la sustitución de los dioses autóctonos por la santidad cristiana.

En otro auto de 1572 se procesó a un vecino de México, oriundo de Francia, llamado Juan Ortiz, de profesión impresor de estampas y tallador de imágenes de «palo», acusado de proferir alegatos en contra de la honra a los santos y de algunas festividades eclesiásticas. Varios testigos declararon, ante el inquisidor mexicano Pedro Moya de Contreras (c. 1527-1591), haberle oído negar la existencia del demonio y, lo peor, los milagros atribuidos a Nuestra Señora de Montserrat, restando importancia a todas las imágenes sagradas y sus poderes mágicos. Un testimonio más lo responsabiliza de ilustrar sus xilografías de la Virgen del Rosario con la siguiente copla: «Estas cuentas son cincuenta en valor e eficacia, el pecador que os reza, jamás le faltará gracia»; o sea, de poner en duda la utilidad del rezo del rosario. Al fin, y después de ser encarcelado y sometido a tortura, fue obligado, como hereje luterano, a abjurar de *vehementi* y, tras la confiscación de sus bienes, se ordenó su destierro en España<sup>721</sup>.

Objetivos similares subyacen en la confiscación e inclusión en el Índice prohibitorio, conforme a la resolución de Felipe II, de una serie de tratados escritos por misioneros acerca de las costumbres de los indios que, a juicio del rey, dificultaban su aculturación porque fijaban en su memoria colectiva las creencias y ritos religiosos de sus antepasados. Tal fue la suerte de la *Relación de las cosas de Yucatán* (1560) de fray Diego de Landa (1524-1579), la *Historia del origen de los indios de esta Nueva España* (1586) del jesuita Juan de Tovar (1543-1623), la *Historia eclesiástica indiana* (1596) de fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604) o la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1597) de fray Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590), textos equiparables a una especie de estudios antropológicos *avant la lettre*.

En 1577 el Prudente fue contundente al «no consentir que por ninguna

manera persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios y nuestro»<sup>722</sup>. En esta diatriba también podemos insertar la ley, del 8 mayo de 1584, que prohibía imprimir o usar vocabularios de lenguas autóctonas, traducciones de sermones, epístolas y evangelios sin la necesaria licencia de los prelados y las Audiencias. Mientras, en Europa se luchaba sin cuartel contra las supervivencias paganas en las prácticas religiosas, sobre todo enquistadas en las áreas rurales.

El establecimiento de la Inquisición en América, en Lima (1570) y México (1571) —quedando los indios fuera de su jurisdicción—, vino a reforzar la represión ideológica en deliberación<sup>723</sup>. Baste resaltar la inauguración de su andadura ultramarina procesando a impresores, autores y lectores, recogiendo y vetando libros y estampas, visitando bibliotecas, librerías, templos y los navíos procedentes de la Península. Este celo censor, iniciado en el episcopado novohispano, lo continuó en Perú el inquisidor, el primero, Serván de Cerezuola (†1583) y, en el territorio azteca, el dicho Pedro Moya de Contreras<sup>724</sup>.

El Santo Oficio, con el respaldo institucional de la Corona y la Iglesia, también asumió la vigilancia de la imagen religiosa, pero, de acuerdo con las directrices contrarreformistas de Montúfar, se enfatizaron sus cualidades taumátúrgicas y miríficas, aunque sin obviar un ápice su funcionalidad, memorística y teatral, en la cimentación de las virtudes cristianas ideales<sup>725</sup>; flancos en progresiva reafirmación a medida que aumentaba la llegada a las Indias de pintores europeos, cuyo éxito y acogida social culminarían en el Barroco. De ahí que los indios artistas comenzaran a copiar los modelos estético-piadosos occidentales, aunque, de manera hiperbólica, ajustados al realismo de la meditación imaginativa jesuítica y a una exégesis visual de fácil comprensión<sup>726</sup>.

En el III Concilio de México (1585) el arzobispo e inquisidor Moya de Contreras encargó a los padres de la Compañía de Jesús, además de la redacción de sus actas, la composición de la *Instrucción de confesores* y del *Catecismo para españoles e indios*, títulos expresivos del interés de la orden ignaciana por el estudio de las lenguas indígenas. En esta estrategia lingüística, según el virrey novohispano Gaspar de Zúñiga (1560-1606),

conde de Monterrey, radicaba la superioridad de los jesuitas frente a los franciscanos, del mismo modo apreciable en la *Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, 1584) —en español, quechua y aimara— aprobada en el III Concilio Provincial de Lima (1582-1583). La génesis del libro estuvo vinculada a la cátedra dedicada a la lengua general de los indios en la limeña Universidad de San Marcos, fundada en 1573 por el virrey Francisco de Toledo (1515-1582)<sup>727</sup>. Dicha iniciativa académica, a instancias del mencionado Concilio peruano, promovió unas interesantísimas investigaciones etnológicas y lingüísticas. Antes, en 1572, desde Cuzco Toledo escribía a Felipe II lo siguiente:

En cuanto a los catecismos, será muy conveniente el haber uno para todo lo de este reyno, como VM dice que enviará, y que en el concilio se junten las mejores y más propias lenguas que se puedan hallar para volverle en la lengua vulgar y general destos naturales, porque no volviéndole en su lengua aprovéchales poco, y es interpretado por ruines lenguas de cada clérigo o fraile, donde hay y puede haber muchos errores, y porque no los haya parece que conviene que en el concilio se examinen mucho las frases y naturaleza de los vocablos con que se ponen, que aunque las lenguas de este reyno varían y son algo diferentes, las de las provincias no se pueden poner sino en lo general, que es la que más abraza todas las otras y la que los Ingas mandaban saber a todas las provincias<sup>728</sup>.

Quizás el virrey se hacía eco de las lamentaciones, también de 1572, del agustino fray Luis López, quien aducía que «en materia de doctrina de indios no se puede hablar sin grandísima lástima y con lágrimas en los ojos. Son muy raros los indios que están bien catequizados»<sup>729</sup>. La responsabilidad la achaca a la desidia y débil preparación y equipamiento de los doctrineros.

Las necesidades tipográficas de la misión, como en México, fueron un aliciente primordial del establecimiento de la imprenta en el Perú<sup>730</sup>. El maestro Antonio Ricardo, el primer impresor del virreinato, después del catecismo arriba citado, imprimió otros dos breves tratados: el *Confesionario para los curas de indios* y la *Instrucción contra las ceremonias y ritos que usan los indios*, publicados en 1585. En la provisión real que antecede al texto del *Confesionario* estaba prevista la publicación de cartillas, catecismos y confesionarios traducidos en las dos lenguas generales del Perú, quechua y aimara. La edición del catecismo trilingüe la llevaron a cabo los jesuitas de Lima, entre ellos José de Acosta (1540-1600) —redactor de las actas y decretos del Concilio peruano—, egregio misionero que contó con el auxilio

de asistentes conocedores de las lenguas peruanas, porque apenas sabía quechua e ignoraba el aimara.

Tampoco tardaría mucho en ver la luz el *Arte y vocabulario de la lengua general de todo el Perú* (Lima, 1586), de su correligionario Diego González Holguín (c. 1560-c. 1620), una recopilación léxica del quechua popular cuzqueño imprescindible en el quehacer de los misioneros. En su introducción el autor declara haberlo compuesto con la intención de servir a la catequesis y predicación de los evangelizadores, tomando como modelo el *Dictionarium latino-hispanicum et viceversa* de Antonio de Nebrija (1441-1522), un hito en este tipo de repertorios lexicográficos. El padre Acosta a su vez fue el artífice de la primera reducción de indios en el Perú, la de Juli, donde ejercería un curioso elenco de pintores italianos.

Lo expuesto hasta ahora fue una más de las secuelas del Concilio de Trento, subordinada a la gran empresa misional articulada en el hontanar de la Contrarreforma, es decir, la traslación americana del catolicismo militante en las fechas combativo en Europa. Las idolatrías, los sacrificios, las ofrendas y el resto de ritos indígenas, como las prácticas supersticiosas de los campesinos del Viejo Mundo, la jerarquía eclesiástica los condenó como una perniciosa muestra de la vigencia del paganismo entre cristianos. A ello se debe la articulación de programas de confesionalización y adoctrinamiento garantes de las actitudes y conductas paradigmáticas, individuales y colectivas, para el mejor gobierno y sometimiento de la sociedad, meta imposible sin el concurso de la predicación y un esquema didáctico, con los rudimentos y estrategias gráficas exigibles, de cara a la asimilación cultural de las comunidades indias y occidentales, pero al margen de unos fines propagandísticos sustentados en la enseñanza de la fe cristiana conveniente y sus dispositivos gráficos y memorísticos.

No perdamos de vista que el modelo de misión contrarreformista difundido por la Compañía de Jesús abrigaba una dimensión universal, atenta a la Cristiandad en general e, incluso, a los estados segregados de la autoridad papal<sup>731</sup>. En aquellas sociedades sacralizadas, sin embargo, la Iglesia católica, para distanciarse de los protestantes, radicalizó su propia ortodoxia y, decisivamente, la creencia en milagros y portentos divinos, los poderes del demonio, el culto a los santos y el uso de una diversa gama de objetos

sagrados (libros, imágenes, reliquias y nóminas escritas) como intercesores celestiales dotados de cualidades maravillosas<sup>732</sup>.

En América los jesuitas, para mejorar sus expectativas misionales, exigían a sus curas benevolencia, comprensión, cariño y caridad durante la confesión de los nativos, por ser habituales, y poco edificantes, los correctivos físicos y las «penitencias» pecuniarias. Guamán Poma critica lo usual de los «puntillasos y bofetones y mugicones y asotes, y penas que le dan en plata; la causa de huir muchos de la confesión y encubrir sus pecados»<sup>733</sup>. El reconocimiento de las faltas, el propósito de la enmienda y la comunión siempre fueron los objetivos preferentes, porque, además de un nítido indicio del éxito de la labor desarrollada —la conversión de los indios—, ofrecía a los padres, con el contrincante frente a frente, desarmado, arrepentido y humilde, la mejor de las coyunturas posibles para dirigir, doblegar y vigilar almas y conciencias.

La anónima *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú* (1600) ofrece sabrosas pinceladas relativas a las confesiones de las doctrinas; leamos alguna:

Las confesiones eran generales, unos por aver faltado en la integridad de la confesión, otros que en su vida se avían confesado por estar en la puna en despoblados, sin missa ni ver persona que le sacase de la ignorancia, otros por aver andado fuera de sus pueblos, y por esto no tener noticia de su obligación, y a esta causa vivían como salvajes siguiendo a sus antepasados<sup>734</sup>.

La cita refleja una situación no solo característica de los indios americanos sino también del campesinado europeo, más en lugares aislados o alejados de los principales centros de población. La desasistencia espiritual del mundo rural fue uno de los grandes problemas, quizás el mayor, que venía arrastrando la Iglesia desde mucho tiempo atrás. La razón principal de estas circunstancias adversas residía en la carencia de los medios y las infraestructuras necesarios (buenas comunicaciones, información eficaz, transportes rápidos y un clero bien preparado), es decir, las insuficiencias características de la época preindustrial, junto a las derivadas de la inoperancia eclesiástica. Entonces no era raro encontrar, a ambos lados del Atlántico, personas, muchas, que nunca habían confesado o no sabían nada de religión salvo algunos ritos básicos muy próximos a la magia. En las misiones, en cualquier caso, cumplían una elevada

función auxiliar de recursos gráficos y espectaculares: imágenes elocuentes, discursos emotivos, procesiones y penitencias públicas, en medio de un ceremonial efectista variopinto, lleno de colorido y sensitivo, para el deleite de la vista, el oído y el olfato<sup>735</sup>.

A finales del siglo XVI eran un clamor los mediocres, y casi nulos, resultados de la occidentalización del Perú, coyuntura palpable en la persistencia de las creencias ancestrales incaicas, el motivo de las campañas de extirpación de idolatrías llevadas a cabo desde principios del Seiscientos conforme a las disposiciones del arzobispo de Lima e inquisidor Bartolomé Lobo Guerrero (1546-1622). Cabe destacar las de Huarochirí, a partir de 1608, de Francisco de Ávila (1573-1647), cura de la parroquia de San Damián de dicha localidad, antes presbítero de la iglesia de San Francisco de Lima. Asimismo las del jesuita Pablo José de Arriaga (1564-1622), iniciadas en 1610, en el arzobispado limeño, con la ayuda de los padres Fernando de Avendaño y Luis de Teruel.

El vizcaíno Arriaga había llegado en 1585 a Lima, donde fue profesor de retórica, rector del Colegio Real de San Martín, procurador del Perú entre 1601 y 1604 y, por último, rector del Colegio de Arequipa. A él debemos un conocidísimo manual sobre la aniquilación de la idolatría y el rescate de las almas de los indios esclavas del demonio, la causa de la tenacidad de sus antiguallas, fábulas, ritos y ceremonias atávicas<sup>736</sup>. Todavía ídolos, huacas, hechiceros y supersticiones continuaban inundando sus pueblos y, lo peor, su imaginario y corazones<sup>737</sup>. Arriaga explica el porqué de tanto despropósito: la exigua y mal administrada enseñanza de los dogmas cristianos que se impartía en las doctrinas, en numerosos pueblos inexistentes; incluso en los lugares en donde los naturales tenían cartillas de leer y catecismo, cuyos contenidos, no exentos de errores, solo sabían cantarlos y recitarlos de memoria como papagayos, sin entender el significado del ideario católico.

El remedio de tanta ignorancia, claro está, consistiría en una más esmerada y cualificada evangelización bajo la supervisión y el examen de visitadores. De otro lado preocupaba la carencia de adornos, aparatos e imágenes en los espacios de culto, unos rudimentos visuales que Arriaga considera sustanciales, consciente de la afición y el gusto de los naturales por esos ornamentos piadosos. Urgía, pues, una predicación más frecuente y capaz de

«arrancar de ellos las maleças, y raíces de sus errores»<sup>738</sup>. Este programa misional de nuevo incide en las visitas recurrentes de las doctrinas a las órdenes de religiosos inteligentes y vocacionales, adalides de un aprendizaje catequético pausado; aunque los curas, simultáneamente, continuarían su labor didáctica-pastoral de los miércoles y los viernes, apoyada en la de los domingos y días de fiesta, de acuerdo con lo prescrito en el III Concilio limeño.

Indispensables debían ser la devoción del sacramento del altar, el ornato de las iglesias y el culto divino, inexcusables para los nuevos cristianos. No en vano el obispo del Cuzco Fernando de Mendoza declaró obligatoria la comunión de sus feligreses en Pascua, razón por la cual encargó sagrarios y custodias para los templos. Además mandó traer de España una gran cantidad de exornos, damascos y terciopelos que repartió entre las localidades a su paso. Muy preocupantes, y de inmediata solución, eran las borracheras de los indios, según nuestro clérigo consecuencia de sus idolatrías, para las que dictamina su prohibición y castigo con la excomunión. Eran penas extensivas a los curas que les vendían el vino y, asimismo, a cualquiera que se ausentara de las doctrinas, los sermones y la confesión<sup>739</sup>.

Los visitantes, armados de paciencia y oración, reunirían en sus destinos al vecindario en las iglesias, allí recibidos con una plática breve y capaz de hacerles comprender que el propósito de la visita, mientras durara, no era el castigo sino la instrucción religiosa. El trabajo previsto comenzaría todas las mañanas con un sermón, seguido, hasta mediodía, de la catequesis, la confesión y, de vez en cuando, procesiones, si bien Arriaga aconseja prestar una especial dedicación a la intercesión de los santos y la adoración de las imágenes sagradas; estas, en el inconsciente de los indios, las huacas de los europeos. Al hilo recuerda un pueblo en donde había cuatro iconos de santos, advocaciones de otras tantas cofradías, a los que algunos no se encomendaban ni les rezaban, excusándose «porque ya eran suyos porque los habían comprados»<sup>740</sup>. Como fuere, nunca se dejaría de fomentar la posesión de objetos iconográficos, agnuscéis, rosarios, agua bendita y otros adminículos miríficos, que se regalaban como premio a los catecúmenos más aplicados, aunque también solían repartirse nada más llegar a los pueblos los visitantes, quienes les enseñaban su manufactura.



Los padrones de confesados y comulgados, de gran importancia, en opinión de Arriaga reducirían las reincidencias idolátricas. Al respecto, tampoco deja de implorar el mantenimiento y buen estado de las iglesias, más el adorno de sus altares con imágenes y ricos aditamentos. Con idéntico cometido redonda en la música, la vigilancia del culto, la celebración de las festividades, la reverencia del santísimo sacramento e, incisivamente, la rectitud, formación y santa diligencia de los curas; porque «es engaño muy grande dezir, y entender, que no es menester para entre los indios Theología, que es phrase y language»<sup>741</sup>. El abecedario y el deletreo de la cartilla, dice Arriaga, instruían mejor ilustrados con imágenes, más todavía si los doctrineros conocían las lenguas autóctonas. En definitiva, no había mayor antídoto del ídolo que la imagen cristiana<sup>742</sup>. En esta lid el tratadista de la pintura Juan de Butrón, en 1626, pensaba que

para catequizar a la Iglesia los hijos que quisiesen criarse debaxo de sus alas, halló una maravillosa invención el padre Juan Bautista Romano, y después dél el padre Pedro Canisio, ambos de la Compañía de Jesús, que pusieron todos los rudimentos que se deben doctrinar los idiotas, y enseñar los niños desde el *persignum* vía, hasta la última de las oraciones que la Iglesia tiene, por estampas, que alientan el efecto aprehendiendo lo que allí se les muestra, imitando lo que se les pone pintado<sup>743</sup>.

El afamado jesuita Juan Eusebio Nieremberg alude al celo que puso Francisco de Borja en la impresión de estampas para su distribución en las Indias Orientales y Occidentales, lugares a los que se debían enviar sus moldes y el utillaje necesario en su elaboración, especialmente las dedicadas a la Virgen, para alentar su devoción entre los indios<sup>744</sup>.

## 2. ARTIFICIOS DE VIRTUDES EJEMPLARES

Las instrucciones de la Compañía de Jesús de, 1577, para el procurador de las Indias Occidentales recogen su obligación de «saber los buenos libros que salen, que puedan aprovechar para nuestros ministerios»<sup>745</sup>. Si tomamos como guía, entre otras, el surtido de la tienda del librero limeño Cristóbal Hernández Galeas —con 1.718 impresos el día de su muerte—, uno de los abastecedores de las misiones jesuitas del Perú, comprobamos el material

tipográfico utilizado en sus centros de enseñanza y misiones indígenas. De entrada, las numerosas cartillas de lectura, con la doctrina cristiana añadida, encontradas nos llevan a considerar la alfabetización de los indios un medio de imposición de los fundamentos rudimentarios del credo católico, quizás manifestando la importancia dada en Trento a la *propaganda fide*, cometido en el que, igualmente, fueron esenciales una serie de manuales prácticos en lengua castellana e indígena, como confesionarios y lexicografías<sup>746</sup>, productos gráficos abundantes en los registros de navíos, con destino a ultramar, de la Casa de la Contratación de Sevilla<sup>747</sup>.

Al lado de los textos mencionados despunta un tipo de literatura encaminada a promover y robustecer el fervor y la vocación de los doctrineros, preferentemente los recién iniciados en la evangelización americana. Hablamos de autobiografías, memorias e historias de padres arquetipos de entrega y sacrificio en la causa, una suerte de libros de viajes y aventuras divulgadores de vivencias excepcionales y modélicas en obediencia y voluntad cristianas. Señuelos vocacionales para los neófitos de la orden y, en general, para cualquier persona interesada, a quienes van dirigidas esas historias capaces de abrirles vastísimos horizontes, exóticos y lejanos, en donde hacer realidad el martirio por la fe. Tal pudo ser el objetivo del popularísimo *Naufragio y peregrinación en la costa del Perú* (1610), del jesuita Pedro Goveo de Victoria, y *De la perfección religiosa del padre Lucas Pinelo* (1610), de su correligionario, bien conocido, Pablo José de Arriaga, señas identitarias de un género literario, en buena medida de evasión, estímulo de la recluta de aspirantes a misioneros, gracias a la generosidad de sus protagonistas piadosos e incondicionales.

La hagiografía, en boga durante la Contrarreforma y, en particular, en el Barroco, satisfacía una funcionalidad similar; por eso los colegios de la Compañía hacían acopio de vidas de santos y personajes en vías de canonización, espejos ideales del buen cristiano recurrentes en la predicación y la iconografía artística. No era baladí, pues, la gran demanda de *Devocionarios*, *Relicarios*, *Flos Sanctorum*, la *Vida de Santa Teresa* del padre Francisco de Ribera y el *Barlaam y Josafat* de san Juan Damasceno, o los relatos de la eficiencia intercesora y mirífica de san Antonio, san Raimundo, san Jacinto, san Honorio, san Estacio, san Ignacio, santa Inés, santa

Gertrudis, santa Juana de la Cruz, san Ildefonso y un largo etcétera.

La publicación y difusión de estas historias, razón de su escritura y una manera de promocionar el culto de sus protagonistas, fueron una estrategia de la Reforma católica ante la negación de la santimonia del protestantismo. Es más, el Barroco convertiría a los santos en héroes de la sociedad, alternativos de los de la popularísima narrativa de ficción, objeto de unos productos tipográficos sencillos y de mediocre calidad estilística, acomodados al gusto de un público amplio y diverso al que se quiere instruir y, a la vez, entretener. Una taxonomía discursiva impregnada de los rasgos distintivos y la intencionalidad propagandística del libro devocional postridentino, síntesis del divertimento característico de los relatos de aventuras y el efectismo plástico de la ascética. Una técnica retórica involucrada en la atracción emocional del creyente, la dirección de su religiosidad y la preservación social de las actitudes y la ideología del catolicismo militante.

José L. Sánchez Lora, un solvente experto en la temática que prefiere hablar de «novelas de santos», destaca del género una narración directa dispuesta a aleccionar y, a la par, sumergir al lector u oyente en su trama para que se identifique con el héroe cristiano, además de centrar su atención en ángulos selectivos de la realidad<sup>748</sup>. El personaje, así, invita al receptor a integrarse en las experiencias espirituales y sobrenaturales del texto en cuestión. De esa guisa se facilita tanto la lectura individual y silenciosa como la colectiva en voz alta habitual en los sermones y el resto de los actos públicos religiosos, si bien el Barroco introdujo una notoria exaltación del individualismo heredada de la biografía clásica con el fin de enaltecer, al estilo de Cicerón, las conductas humanas ejemplares, es decir, la acción sobre la contemplación.

La santidad descrita, a partir de señas psicológicas, es, muy por encima de un logro de la voluntad personal, un don que Dios concede a sus elegidos, aunque sin dejar de ser un requisito moral y una manifestación celestial extraordinaria, cuya existencia exhibe los valores predominantes en la época: junto a las virtudes cardinales y teologales, adquieren primacía otras genuinas del santo, como humildad, obediencia, castidad o sacrificio.

La hagiografía, sin duda, compitió con la novelística de aventuras, sobre todo la de caballería, de la que imita la lucha antagónica entre el bien y el mal,

su sello edificante, escalas de valores y, cómo no, su maravillosismo. No por casualidad se nutrió de los *libelli miraculorum*, recopilaciones de milagros difundidas por los religiosos guardianes de reliquias, pero redundando en una marcada impronta didáctico-moralizante y las cualidades portentosas del héroe providencial, trasunto de la religiosidad extravagante y visionaria de la sociedad barroca. Un caso, del todo explícito, lo tenemos en el *Caballero Asisio* (1587), de fray Gabriel de Mata, la vida de san Francisco cual caballero andante.

En la Edad Media empezaron a confeccionarse los primeros repertorios biográficos de los mártires, a los que se irían agregando las leyendas de hombres y mujeres sobresalientes en piedad. Sin embargo, desde el Renacimiento, con el auxilio de la imprenta y las lenguas vernáculas, proliferaron de una manera espectacular, abarcando una amplia gama de formatos tipográficos, del infolio al pliego de cordel<sup>749</sup>. Los santos siempre han cumplido una función social determinante, porque, como testimonios de la presencia de la divinidad en el mundo, aseguran protección y solidaridad entre las gentes, la evangelización de los paganos y la cohesión en periodos de cambios impactantes similares a las que estamos examinando.

En la cotidianidad, no obstante, prevaleció la santidad como mediadora celestial y milagrosa, pese a que la jerarquía eclesiástica intentara elevar sus perfiles piadosos paradigmáticos. El papa Urbano VIII (1568-1644), en un decreto del 13 de marzo de 1625 —ratificado en 1631, 1634 y 1640—, prohibió la impresión de libros con sugerencias sobrenaturales sin la aprobación de la Sagrada Congregación de Ritos. Semejante intento de asegurar la autoridad pontifical y el monopolio hagiográfico del clero pretendía detener la divulgación de prácticas supersticiosas al borde de la heterodoxia y, lo más importante, librar al género de la influencia laica popular. Los milagros, pues, debían interpretarse como sucesos prodigiosos al margen del orden natural, ya fueran premoniciones, clarividencias o facultades curativas. Las revelaciones, en cambio, envueltas en el efectismo visual de la espiritualidad ignaciana y la mística teresiana, confirmaban los dogmas religiosos, promovían devociones y pertrechaban a los fieles ante las afrentas del demonio. Lo mirífico, en cualquier caso, testifica la presencia divina en los dones del santo<sup>750</sup>.

Otro conjunto de libros preferente en los deberes misionales de los jesuitas está relacionado con la predicación. La oratoria sagrada, en efecto, tuvo una evidente repercusión en el adoctrinamiento de los pueblos hallados en el Nuevo Continente, aún mayor tras su alta revalorización y renovación en el Concilio de Trento, la alza prima de una ingente edición de sermones y manuales de retórica cristiana, aunque la débil formación del clero en la materia continuaría siendo durante mucho tiempo una de las asignaturas pendientes<sup>751</sup>. Tal fue la porfía de los manuales del franciscano Diego de Estella y fray Luis de Granada, los dos mejores en demanda y circulación en los siglos XVI y XVII.

La metodología de ambos alcanzó su máximo apogeo en el Barroco, pero teñida de los rasgos discursivos de la meditación realista ignaciana, en busca de la conmoción sensorial y las respuestas emotivas de sus receptores. Por ello las autoridades de la Compañía de Jesús suministraban a sus correligionarios de las Indias importantes cantidades de las *Dominicas* (1605) de Diego de la Vega, los *Sermones* de san Agustín, los *Discursos cuaresmales* (1614) de Cristóbal de Fonseca (1550-1621), los *Avisos para predicadores* (1601) del dominico Agustín Salucio y una larga lista de sermonarios, como los de Alonso de Guevara, Baltasar Arias, Pedro Bejarano, José de Acosta, Antonio Vieira, Miguel Pérez, Martín Peraza, Francisco de Zamora y Juan Gazo<sup>752</sup>.

Mas en la ya abordada *Rhetorica christiana* de fray Diego Valadés la iconografía es un instrumento crucial de la aculturación indígena, evidenciado en las 27 estampas calcográficas que la ilustran, ocho de ellas firmadas por el autor<sup>753</sup>. La obra estaba prevista para religiosos profesionales del ejercicio retórico y evangelizador. Aquel escritor y grabador franciscano había nacido en la localidad mexicana de Tlaxcala y era hijo de una india tlaxcalteca y del conquistador Diego Valadés, este último, partícipe de la expedición de Pánfilo de Narváez y, después, de las huestes de Cortés. Su hijo pasaría 22 años dedicado a la cristianización de los aborígenes novohispanos en las lenguas nahua, otomí y tarasca, casi la mitad al lado de fray Pedro de Gante y su escuela artística establecida en el convento de San Francisco de la capital azteca. Allí aprendió dibujo y pintura, hasta llegar a ser maestro en la estilística de su correligionario flamenco.

En 1571 abandona el virreinato mexicana y viaja a España para entrevistarse con el presidente del Consejo de Indias y preparar en Sevilla la publicación de su *Itinerarium Catholicum*, acabado en 1574. Transcurrido un año, termina de escribir en Roma su prontuario de retórica, cuya publicación tendría lugar en Perugia en 1579. En dicho libro Valadés revela su objetivo eclesiástico prioritario: la perfección de la elocuencia y, en cualquier caso, la protección de la sociedad y su devota convivencia. Pero sus desvelos siempre los acapararía la conversión de los indios, a quienes van destinadas las estampas insertas en su texto para allanarles el conocimiento y la memorización de los misterios y ritos esenciales de la doctrina cristiana.

La retórica cristiana, dice el franciscano, es el arte de encontrar, tratar y disponer todo lo concerniente a la salvación de las almas, que el predicador logrará enseñando, conmoviendo, persuadiendo y conciliando a su auditorio. Su modelo, cómo no, es fray Luis de Granada, gran maestro, apostilla, «nunca suficientemente elogiado de acuerdo con sus méritos, doctísimo y piadoso»<sup>754</sup>, el compositor de un impresionante bagaje de la inspiración divina volcado en la comprensión de las Escrituras y los demás saberes espirituales [45].

A la zaga de nuestra pléyade de escritores, desaconseja a los oradores concentrar sus disertaciones en todo tipo de invención poética, a excepción de las implicadas en los hechos de hombres buenos, en tanto que las de los malos y gentiles las rechaza como cauces de sus perversiones e iniquidades, porque los seres humanos solo ven y usan las flores por su olor y color, mientras que las abejas les extraen la miel; y concluye: «los que son diligentes en la lectura, no solo buscan lo que es dulce o agradable en los libros, sino que se aplican a sacar de ellos alguna utilidad para su alma»<sup>755</sup>. La Biblia, pues, es la fuente crucial del predicador, donde hallará las mejores virtudes de una primorosa elocución: elegancia, disposición y dignidad, eso sí, certificadas en vidas ejemplares.

La excelencia oratoria, según el franciscano, se alcanza con derroche de trabajo, estudio constante, práctica, experiencia y discreta invención, es decir, el descubrimiento anticipado, inteligente y cuidadoso, de las cosas verosímiles que hacen plausible una causa; la del predicador, el sentimiento piadoso amasado dentro de sí mismo gracias a la lección espiritual, luego transmitida, a través de su palabra, a los ánimos de los oyentes. Pero, de

encontrar algún argumento digno ser destacado a causa de su impresión, debe actuar con la calma necesaria hasta examinarlo y meditarlo<sup>756</sup>. Al caso trae a colación los acuerdos mercantiles entre los indios, quienes, careciendo de escritura, como los egipcios, los resuelven en sus tablas de cuentas con hebras de colores y escenas figurativas pintadas en lienzos de seda, o en papel poroso hecho de cortezas de árboles. De idéntica forma operaban con los sucesos dignos de su memoria y cuestiones secretas, procedimientos admirables que, «aunque sean tan estúpidos por haber nacido en un clima tan pesado, sin embargo, redactan, siguiendo ese método, sus efemérides, calendarios y anales... De todo ello se deduce que el artificio de la memoria consta de lugares e imágenes debidamente ordenados, es evidente que estas cosas son la esencia del arte»<sup>757</sup>.

En aquel franciscano, por ende, la imagen vuelve a ser un excelente dispositivo comunicativo y mnemotécnico, insustituible en las doctrinas de indios, donde se exhiben las pinturas mediante las cuales se les inculcaban, entre otros, los símbolos de los apóstoles, los diez mandamientos, los siete pecados capitales, las obras de caridad o los sacramentos. A ello responde su equiparación de la iconografía impresa al «camino más apto para aquella gente, que llevaba una vida propia de bestias y que estaba entregada por completo al dominio del demonio, pudiese ser atraída e inducida al conocimiento del Dios verdadero»<sup>758</sup>. Una táctica ensayada con éxito en la reconversión de pueblos, sin letras y olvidadizos, amantes de la pintura europea, y también atractiva y decisiva en los sermones predicados, a menudo interminables a causa de la pasmosa y embelesada delectación del auditorio, más si son los indios sus oyentes, nunca saciados de iconos concionantes. No en vano los curas se servían de dibujos simbólicos de vicios y virtudes en la confesión de los nativos, con tal de aligerar el entendimiento de sus ofensas a Dios.



45. *Predicación a los indios*, ilustración de la *Rethorica Christiana* de Fray Diego de Valadés, 1579.



El objetivo soñado en América, encumbrado en la canonización de Rosa de Lima, no fue otro que posibilitar la subida a los altares, al lado de los europeos, de indios y criollos como modelos ejemplarizantes de la cristianización desplegada. [46]. Si aquellas tierras eran fértiles en santidad y devociones autóctonas, se igualarían en piedad al Viejo Mundo, o sea, demostrarían su madurez religiosa. El progreso de la empresa misional requería intercesores celestiales privativos, sus maravillas y milagros<sup>759</sup>. Un caso peculiar, entre muchos, lo divisamos en los orígenes de la advocación de la Virgen de Copacabana en el virreinato del Perú, cuya historia podemos seguir en el relato del criollo y doctrinero agustino fray Alonso Ramos Gavilán (c. 1570-c. 1639), desde 1618 residente en aquella localidad, libro dedicado a Alonso Bravo de Sarabia, presidente de la Audiencia de Lima<sup>760</sup>. No obstante, el obispo Reginaldo de Lizarraga (1545-1615), dominico extremeño, en la relación de su viaje por la geografía andina a finales del siglo XVI, recuerda de aquella población una Virgen de la Purificación muy venerada entre los indios a causa de sus milagros y cuya imagen pintaban en las paredes de las iglesias; hicieron «libro dello, pero algún luterano oculto que por allí pasó lo hurtó, mas no pudo hurtar la memoria dellos, que como eran frescos no se habían olvidado y tornáronse a escribir»<sup>761</sup>. Sobre comentario alguno [47].

El nacimiento de esta devoción, como suele ocurrir en las transposiciones religiosas, sucede en un paraje alrededor del lago Titicaca, donde hubo un importante y concurrido templo del Sol inca, en los confines de la provincia de Omasuyo, concretamente en el asiento llamado Copacabana. Allí, en un convento agustino, vivió nuestro escritor, y en ese emplazamiento se instituyó un santuario cristiano sustituto del incaico. Ramos lo argumenta como sigue: «Pone Dios una margarita preciosa, una joya de tan grande estima, en un lugar tan abominable por sus maldades y vicios como era Copacabana», razón por la cual también agradece a la providencia divina el haber regalado a las Indias la merced benéfica y milagrosa de las imágenes de la Virgen de Guadalupe, la de Pucarani y, ahora, la de Copacabana; esta última, «joya» dadivosa, a un pueblo tan ciego y malencaminado, habitante de un humilde y pequeño sitio sin rastro del Cielo ni senda alguna a su alcance. El arrepentimiento de este pueblo de sus ancestrales idolatrías fue premiado con una gloriosa delectación

de tamaña patrona, baluarte contra los restos de sus atávicas y diabólicas costumbres.

En quechua «copacabana» significa el sitio o «apuesto de la piedra preciosa», aquí la madre de Cristo, «de virtudes preciosísima». Aquel entorno, una vez conquistado por los españoles, continuó siendo, según el relator, un sumidero de vicios, robos y tiranías, pero la abogacía de la Virgen empezó a dar sus señales en el valle de Pacasmayo, al sur de Trujillo, gracias al retrato de Nuestra Señora de Guadalupe que había traído de España un vecino del lugar, Francisco Pérez Lazcano; entonces estaba bajo la custodia de los frailes agustinos, quienes le dieron el nombre de Copacabana. De ella se hicieron numerosas estampas, indicio de su progresiva y alta devoción entre los indios, hasta el punto de motivar la fundación de una cofradía para su culto<sup>762</sup>. Incluso uno de aquellos devotos autóctonos se atrevió a pintarla en un lienzo para presentarla a las autoridades eclesiásticas, que debían aprobar dicha institución y la ortodoxia de la imagen en cuestión.

Mas su traza torpe y desmañada ocasionaba la risa y las burlas de los españoles, aunque finalmente fue refrendada junto con la corporación religiosa, pormenor que en adelante permitiría la reproducción del icono, tallado, pintado o impreso. Las súplicas a la Virgen habían surtido el efecto deseado en el antiguo altar de los incas, donde Dios colocaba la hechura de la Señora, dice el agustino, «para poner en vergonzosa fuga todo aquel el infierno»; y apostilla:

Quería de aquella selva de fieras, y cueva de dragones hazer un agradable prado, que con su apacible vista entretegido de diversas flores y acompañado de suave fragancia suspendiese los sentidos, y fava la Imagen de las toscas manos de un bruto, a quien solo disculpava su simple fe: era todo enseñarnos que no emos de buscar milagros donde el importuno trabajo y continua diligencia es bastante para lo que se pretende<sup>763</sup>.



46. Anónimo, *Santa Rosa de Lima*, siglo XVIII, Lima, Casa Lorca, colección Manuel Mujica Gallo.



47. Anónimo, *Virgen de Copacabana*, siglo XVIII, Sevilla, colección particular.

Ramos Gavilán afirma haber tomado este evento del escrito, «de su mano y letra», de un indio escultor llamado Felipe de León, quien, con la ayuda de su hermano, quería labrar una imagen de la Virgen. En esta porfía ambos viajaron a Potosí en compañía de un tal Alonso de Viracocha, con la intención de aprender bien el oficio de imaginero en casa del maestro entallador Diego Ortiz. En las iglesias y casas de esa célebre ciudad pudieron ver muchas obras de vírgenes, como la afamada del convento de Santo Domingo. Los tres, a la

postre, lograron hacer el molde de barro pertinente y previo a la talla definitiva, pero se les rompió. Tras dos intentos fallidos más, decidieron celebrar una misa rogativa en la iglesia de la Trinidad.

Quizás la intercesión celestial hizo posible que consiguieran dos imágenes en madera y otra pintada. Así, rebosantes de alegría, viajaron a Chuquisaca para solicitar a su obispo la licencia necesaria que les facultara para su difusión y, por consiguiente, el establecimiento de la cofradía. Mas el ordinario negó su concesión a tan nefastos artistas, hazmerreír de indios y españoles. Acto seguido, los denigrados volvieron a imprecicar la misericordia divina, amén de buscar un maestro más experto, que, finalmente, hallaron gracias a la clemencia de la Virgen. El eminente predicador fray Navarrete, sorprendido, llevó con ellos la imagen resultante a Copacabana, en donde la alojaron al pie del cerro sagrado, ante la concurrencia, en procesión musical, de sus cofrades y demás vecinos de la región. Aquella Virgen, así, acogía bajo su estela protectora a todo el virreinato del Perú. Los indios, debido a sus poderes miríficos, la llamaban *Mannanchic*, la madre de todos, coronada con doce estrellas del Zodiaco, en adelante caudal de devoción a raudales y de un abismo de maravillas, como ablandar los corazones más recios.



48. José Vivar y Valderrama, *La aparición de la imagen de la Virgen de Guadalupe*, primera mitad del siglo XVIII, México, INAH, Museo Nacional de Historia.

Sin embargo, todavía no podía presumir la labor de una calidad artística a su altura espiritual, pero he aquí el mayor de sus prodigios: la perfección de su efigie esculpida; porque la corona de la Señora tapaba parte de la cara de

su hijo, que se elevaba en exceso sobre el pecho de la Madre. Esta posición errónea impedía la correcta visión de los fieles, y por ello los cofrades decidieron encargarse del arreglo conveniente a un escultor experimentado, quien, al intentar bajar la talla del altar, en presencia de un nutrido gentío, observó que el Niño estaba recostado sobre el brazo izquierdo de la Virgen, o sea, la tara quedó asombrosamente remediada<sup>764</sup>. En lo sucesivo sus milagros serían acontecimientos cotidianos, divulgados por el mundo como fruto de la enconada honra y reverencia de sus fieles en aumento, ya fuera la cura de enfermedades, liberar endemoniados, inesperadas y fructíferas sementeras, el alivio de sequías, el rescate de cien indios de la mina de Potosí, el descubrimiento de ladrones, la resurrección de un niño o devolver la visión a una ciega.

Esta literatura hierofánica —historias de manifestaciones de lo sagrado—, tal como la denomina Antonio Rubial, tuvo un importante desarrollo en la América colonial, periodo en el que se publicaron numerosas historias de la invención de imágenes milagrosas y legendarias, cuya escritura e impresión tipográfica contribuyeron a la estandarización de tradiciones hasta entonces difundidas oralmente. La imprenta, sin duda, favoreció su divulgación masiva y propagandística, en mayor medida en aquellos lugares, por diferentes motivos, predispuestos al culto de determinadas imágenes. Sus autores suelen ser criollos y españoles buenos conocedores de un género importado de Europa, muy importante durante la reconquista ibérica, tiempo en el que se emplearon para la recristianización de las poblaciones recién libradas del Islam.

No obstante, volvieron a gozar de un incisivo auge en la era de la Contrarreforma, en particular los argumentos relacionados con apariciones y milagros de la Virgen, caso de las de Guadalupe y el Pilar [48]. En Indias la construcción de esas leyendas llega a su acmé entre el último tercio del siglo XVI y la primera mitad del XVII, etapa coincidente con la definición de su reiterativo esquema literario<sup>765</sup>. Sus tramas transcurren en territorios ya sometidos a la autoridad española, y una vez iniciada su evangelización, donde los acontecimientos suceden en antiguos santuarios prehispánicos; una artimaña discursiva destinada a facilitar la conversión y aculturación de la población aborigen y, obvio es, la promoción de peregrinaciones y la

devoción a la imagen en cuestión, cuyo poder mirífico se salda con exvotos, promesas, limosnas, rogativas y ofrendas.

En principio un culto local y popular que, con el apoyo de la jerarquía eclesiástica, irá difundiendo el clero misional en un ámbito regional e incluso continental. Esta extensión espacial, al lado de las narraciones impresas, fomentaba la predicación, retablos, pinturas, esculturas, procesiones, cofradías y hermandades; recursos enfáticos en los milagros del objeto devocional, determinantes de la salida a escena de la imagen, a menudo labrada por un humilde artesano indio o criollo, uno de los protagonistas principales conforme a las cualidades celestiales del icono, signo inquebrantable de las bondades inherentes a la cristianización del lugar.

La prosa suele hacer alarde de una plástica y colorista descripción de la imagen, el santuario, el templo y, en general, el paisaje sagrado de la advocación, un *locus amoenus* tocado de la mano de Dios. Al final siempre se ceban en una riada de acciones portentosas, y su carga didáctico-moral, del actor estelar: cura de enfermedades, buenas cosechas, destierro del demonio o apariciones de ángeles; asimismo, una nutrida y pasmosa muestra de movimientos, llantos, gestos, sudores y sangrados de la pintura o la talla en suerte, todo ello atento a la progresiva y ascendente piedad de los fieles y, a la postre, el beneplácito de la Congregación de Ritos de Roma.

La secuencia de Copacabana cuadra a la perfección en el prisma constitutivo de esta literatura, como la gran advocación mariana del sur de América, la Guadalupe del virreinato peruano, otra madre adoptiva y protectora de los nuevos grupos étnicos que se iban desplegando en las Indias. No obstante, estos cuentos proliferaron más en Nueva España<sup>766</sup>. Estas leyendas míticas de la génesis de imágenes taumatúrgicas ponen de relieve el valor sentimental que habían adquirido a lo largo de su devenir. Pero no solo tratan las circunstancias históricas que garantizan la autenticidad del personaje representado, sino también el rango de cada una de sus réplicas derivado de su antigüedad, acordes con su apariencia formal, un valor sentimental real o fingido<sup>767</sup>.

Ramos Gavilán también estaba convencido de la inmemorial llegada de un apóstol de Cristo —san Bartolomé o santo Tomás en sus fuentes— al Perú, donde predicó contra la idolatría y sobre las excelencias de la cruz que



portaba y los beneficios de su culto. A dicho discípulo de Jesús los indios le pusieron el nombre de *Tunupa*, sabio y señor, o *Taapac*, hijo del creador. Su itinerario estaba jalonado de lugares rituales del Collasuyu: Cacha, Carabaya, Copacabana, la isla Titicaca y Carabuco. En esta última localidad, según su historia, vivió cerca de una fuente —referente mágico—, durante siglos objeto de veneración. Su recuerdo en dicha demarcación lo revivieron los misioneros instalados en Copacabana, uno de ellos Ramos, quienes se dedicaron a rastrear la huella del santo en repertorios varios y reliquias que certificaran su veracidad, como la famosa cruz de Carabuco, alusiva a un emplazamiento famoso por la fanática idolatría de sus habitantes<sup>768</sup>.

Pero López, un anónimo conquistador del Perú que nos dejó relación escrita de sus lances guerreros en el Nuevo Mundo, de Cacha refiere la creencia de sus moradores relativa a las andanzas del apóstol en cuestión, testimoniadas en «un mármol o padrón en el que están escritas unas letras latinas y no se pueden leer por estar gastada la piedra de las aguas»<sup>769</sup>. Volviendo a la cruz en digresión, los relatos exaltan las peregrinaciones y rogativas practicadas en aquel entorno ritual sacralizado, después de haber sido rescatado de la idolatría y convertido a la verdadera fe por voluntad divina; como símbolo, procedente de un pasado mítico, dotado de unas virtudes sobrenaturales fruto del amor de Dios y su sacrificio redentor.

La imagen de la cruz fue continuamente reproducida y venerada. Su posesión, como talismán protector de las casas, aunque solo fuesen sus reliquias, ha llegado hasta nuestros días. Alonso Ramos alude a la india que se salvó de sus violadores gracias a un rayo mortífero despedido de la cruz de Carabuco colgada en su cuello. No menor era su eficiencia en la consecución de buenas cosechas y la extinción de incendios; pese a ello, una considerable atracción concitaban sus llamadas «medidas», unas cintas que se colgaban en ella adornadas con imágenes y los nombres de sus propietarios en letras de oro o plata, antídotos de enfermedades y muertes violentas<sup>770</sup>. Su homónima mexicana pudo ser el crucifijo de Itzmiquilpan, uno de cuyos historiadores dice que «más alienta con lo que perciben los ojos, que con lo que se propone por los oídos»<sup>771</sup> [49] [50].



49. Tunupa san Bartolomé, *Nueva crónica* de Felipe Huaman Poma de Ayala, 1615.



50. Cruz de Carabuco, *Nueva crónica* de Felipe Huaman Poma de Ayala, 1615.

En América la toma de posesión de la tierra en nombre del rey fue una ceremonia simbólica y jurídica de la imposición del nuevo orden político-religioso, con antecedentes en el código justinianeo y el derecho germánico; una especie de investidura en la que el representante del poder dominante cogía un puñado del terruño, delimitaba el territorio y lo marcaba alzando una cruz; o sea, la ritualización de la conquista y apropiación del paisaje con la que se reconocía la nueva autoridad. Desde la alta Edad Media toda cultura se

inscribe y conmemora en el suelo, como cualquier acontecimiento digno de ser enaltecido, eternizado con una cruz en el punto donde tuvo lugar, una fórmula idónea de dominación<sup>772</sup>.

### 3. PACOTILLA PIADOSA

El inventario de Cristóbal Hernández, además de libros, contiene 8.024 estampas de imágenes, italianas de marca mayor, de Cristo, la Virgen y santos, junto a 3.904 rosarios, 800 crucifijos pequeños de bronce, 300 agnusedéis, cuentas benditas y relicarios. Esta pacotilla piadosa —se decía en la época— sita en el surtido del librero limeño los jesuitas solían repartirla a los indios de sus misiones. En la flota de Tierra Firme de 1610, los galeones *La Magdalena* y el *Jesús María*, se transportaron 11.831 xilografías, 2.976 tarjetas pintadas, 72 papeles pintados, cinco platos ilustrados y dos mapas del mundo<sup>773</sup>. Por su parte, el procurador general de Indias de la Compañía de Jesús en Sevilla en 1625 registró para sus correligionarios de México «cuatro caxones con reliquias y agnus y estampas, rosarios, medallas y otras cosas de devoción»<sup>774</sup>. Con tal fin, el 23 de marzo de 1635 autorizó al padre Juan Bautista Ferrufino a llevar a la provincia del Perú, entre un generoso utillaje devoto necesario en sus templos y colegios, «tres retablos grandes para tres iglesias con diez imágenes grandes de bulto»<sup>775</sup>.

Florencio Ponce, un mercader sevillano, el 13 de enero de 1610 presentó a los oficiales de la Contratación un registro detallado de los géneros que pretendía embarcar hacia Indias. Entre ellos nos interesan: 120 docenas de estampas de cartones pequeños a 1.020 maravedís la gruesa, 1.000 estampas negras a doce maravedís la docena, 1.000 estampas iluminadas pequeñas de papel a 50 maravedís la docena, ocho docenas de cartones grandes iluminados a 160 maravedís la docena, 1.000 estampas negras a 12 maravedís la docena, 1.000 estampas negras de papel a 12 maravedís la docena<sup>776</sup>; en total, 3.744 estampas.

Se trata, por tanto, de una venta al por mayor de productos devotos corrientes en la decoración de casas e iglesias, los deberes misionales o la

religiosidad individual y privada. Libreros y buhoneros podían venderlas sueltas y por juegos completos, como las «estampas finas» —grabados calcográficos—, caras y de esmerada manufactura, con vistas a una clientela de poder adquisitivo superior. La casuística podríamos seguir incrementándola con los cientos de ejemplos hallados en las fuentes al uso, testimonios indiscutibles de la creciente demanda de impresos iconográficos en las Indias de los siglos XVI y XVII. Toda esta vitualla incentivaba la devoción de las masas americanas, europeas, indígenas, africanas y criollas, aquí ilustrada con las estampas que venimos viendo<sup>777</sup>. Para Gabriele Paleotti, las cosas que los doctos leen en libros, el pueblo menudo las entiende en la pintura<sup>778</sup>.

Sirva, del mismo modo, la iconografía encontrada en una muestra de 500 inventarios de bienes *post mortem* de inmigrantes españoles en el virreinato del Perú, entre 1550 y 1650. En total contabilizamos 305 imágenes, más o menos el 50 por 100 en cada siglo, todas de culto y escasamente detalladas; en contadas ocasiones se especifican sus argumentos y soportes, o sea, si son pintadas, grabadas o esculpidas. A veces los escribanos refieren haberlas encontrado en las cajas y fardos de sus dueños, equipaje habitual de los españoles recién llegados a Indias, sin hogar estable y en busca de asiento propicio en donde empezar a medrar; situación que presupone los tamaños fáciles de transportar característicos de las xilográficas y de una utilidad personal, preferentemente como talismanes protectores y benéficos en las complejas y penosas circunstancias de la emigración al Nuevo Mundo.

De ellas, 87 son de santos, 73 de la Virgen y 58 de Cristo; las 87 restantes aparecen como «imagen de devoción», «imagen de capilla» o, simplemente, «una imagen». Sin embargo, la información obtenida nos permite afinar un poco más; así, entre las de santos tenemos siete de la Magdalena, cuatro de san Antonio, dos de san Francisco, dos de san José, dos de la Verónica, dos de Job, dos de san Pedro, dos de san Pablo, dos de san Juan, dos de santo Domingo, dos de san Sebastián, dos de san Lucas, dos de san Diego, dos de santa Bárbara, dos de santa Catalina y dos apostolados completos. Personajes diversos, pues, arquetipos del cristiano ejemplar, en sustancia medios publicitarios de las distintas órdenes religiosas. En general predominan los santos promocionados en la Contrarreforma y el Barroco, sin ser una sorpresa la primacía de la Magdalena, paradigma de arrepentimiento y conversión, en

un listado donde tampoco faltan otros tan significativos como el paciente Job, san Antonio, santo Domingo y la mártir santa Catalina.

Es obvio que preponderan las advocaciones europeas ante la casi absoluta ausencia de las americanas, quizás porque la mayoría de sus poseedores eran emigrantes con escaso arraigo en el Perú. Aunque llamativo es el notorio protagonismo de los santos sobre Cristo, el eje de la *devotio moderna* y la nueva espiritualidad desde mediados del Quinientos. En cualquier caso, vislumbramos un santoral decorativo resultado de la elección individual de sus dueños, pero dentro del panorama de la santidad propio de la mentalidad y la tradición de su tiempo. A fin de cuentas, la tendencia detectada es la huella del didactismo piadoso postridentino y su disciplina confesional, de la reafirmación de una religiosidad, frente al racionalismo protestante, que perseguía la adhesión emocional e incondicional del creyente y la dirección de sus actitudes vitales. La imagen, en efecto, fue el instrumento esencial del conocimiento de los santos y la difusión de su culto público, muy por encima de la hagiografía<sup>779</sup>.

Las 42 de Cristo, casi al completo, representan escenas de su pasión y muerte, excepto las seis del Niño Jesús y las diez inventariadas como «hechura de Christo». Esta taxonomía, claro está, concuerda con la popularidad de los tratados de meditación realista de entonces. Los libros de mayor consumo en el conjunto de la sociedad de la alta Modernidad, divulgadores de las pautas de conductas ideales y cotidianas del buen cristiano, asiduas en la predicación. En concreto topamos con 26 crucificados, cinco descendimientos, cuatro *ecce homos*, un prendimiento, una negación de san Pedro, un Cristo atado a la columna, otro cargando la cruz y dos de la resurrección.

En cuanto a las de la Virgen, cabe destacar las 17 de Nuestra Señora de Copacabana, advocación peruana aquí indicio inquebrantable de la aculturación americana de los españoles del Perú; la consecuencia del empeño de los evangelizadores hasta lograr devociones autóctonas, como señales indiscutibles y propagandísticas de la eficacia de la misión, el robustecimiento de la identidad católica de indios y criollos y, en definitiva, para propalar en el Viejo Mundo la madurez espiritual del Nuevo. Le siguen cuatro de la Limpia Concepción, tres de Nuestra Señora de las Angustias, tres de Nuestra

Señora del Rosario y las de la Antigua, el Pópulo, los Ángeles, Belén y la Encarnación. También una salutación de María y otra de la Virgen y san José; el resto, sin aclarar.

La distribución social de la muestra incluye, por este orden porcentual, al clero (32 por 100), funcionarios (23 por 100), mercaderes (12 por 100), gente sin profesión definida (9 por 100), militares (8 por 100), artesanos (5 por 100), médicos (3 por 100), hacendados (2,5 por 100) y un minero. Aparte de la esperada primacía del estamento eclesiástico, despuntan las clases medias urbanas, entre las que, quizás, abundaría la pintura en lienzo, tabla o cartón. Sin embargo, el grupo de los, en teoría, más pobres, los indefinidos, ocupa una tercera posición, sector consumidor de estampas. Algunos mercaderes presentan una alta cuantía de imágenes del mismo argumento, seguramente las xilografías que solían ofrecer en sus negocios. El reparto, en cualquier caso, refleja la sociología del libro ascético-espiritual en las Indias de la época, en la que sobresalen los tratados de oración de los autores en estudio<sup>780</sup>.

La Iglesia, a través de la iconografía sagrada, difundió una vía piadosa para la intuición de Dios, asequible en el arte y la teatralidad del culto público. No olvidemos que a lo largo de la historia los distintos poderes han proyectado una determinada imagen del mundo, global e integradora, trasunto de su tradición cultural y objetivos políticos<sup>781</sup>. Por ello el catolicismo fomentó la utilización de elementos estéticos y figurativos en la formación y orientación espirituales de los fieles, capaces de impactar en su emoción y memoria, amén de contribuir a la fijación de los dogmas y las prácticas de la Iglesia. El padre José de Acosta (1539-1600), consciente de las ventajas del conocimiento del imaginario y la psicología de los indios, sugirió introducir en la evangelización «el agua bendita, las imágenes, los rosarios, las cuentas benditas, los cirios y las demás cosas que aprueba y frecuenta la santa Iglesia, persuádanse los sacerdotes que son muy oportunas para los neófitos, y en los sermones al pueblo cólmenlas de alabanzas»<sup>782</sup>.

Al agustino Antonio de San Román, entrenado en las misiones novohispanas, le irrita la ceguera de aquellos descreídos, sin lengua ni ingenio, cuya simplicidad se asemeja a la obstinada malicia de los herejes. A esto se debe, aclara, que Dios, para destruir la soberbia y altivez alemanas, eligiera la rudeza de las Indias, donde las imágenes desterradas de los reinos

heréticos «han llovido en estas tierras, y las ay tantas, y tan curiosas, y con tanta reverencia tratadas de gente que ayer dejó los ídolos de las manos, Dios siempre confunde los sobervios ensalzando a los humildes»<sup>783</sup>.

Las órdenes religiosas emplearon la imagen como un eficiente medio de aculturación y dominio, capital simbólico con el que los doctrineros, en una fase preliminar, empezaron a sustituir los ídolos indígenas, equiparables en funcionalidad cultural a las imágenes cristianas. Posteriormente, y aprovechando el ancestral modo de expresión pictográfica de las civilizaciones aborígenes, seguiría contribuyendo a la enseñanza del credo católico. El egregio predicador jesuita Gregorio de Cisneros era partidario de utilizar esta artillería devota en los días iniciales de sus misiones, después del sermón. Veamos la descripción de su manera de actuar en Huamanga:

Después de los sermones, se les reparten rosarios, imágenes, cuentas benditas y disciplinas, que de todo esto vamos siempre bien proveídos, y se les avisa que el miércoles y viernes acudan a disciplina; acavado el sermón, se junta la gente a la puerta de la iglesia; se les enseña la doctrina y en el interim se acude a las confesiones asta mediodía... desta manera se experimenta que ganan mucho así los que andan en misiones como aquellos por quien se toma este trabajo tan fructuoso<sup>784</sup>.

Acierta plenamente S. Gruzinski advirtiéndolo que lo visual compensó los riesgos de una comunicación lingüística poco satisfactoria, la clave de la gigantesca empresa de occidentalización desplegada en el continente americano, escenario de una guerra de imágenes que, todavía, no parece haber concluido<sup>785</sup>. Pese a ello, la contienda la terminaría ganando un combinado de imagen y palabra, oral y escrita, aunque tuvo mayor peso la primera.

La llegada a América de los jesuitas dio comienzo a la divulgación masiva y misional de la imagen de culto, una eficiente plataforma de integración en aquella sociedad mestiza. En una carta del padre Diego de Guzmán, de finales del siglo XVI, se aprecia el *modus operandi*, itinerante, arriba comentado, sobre todo cuando prescribe lo siguiente:

Conviene mucho en cada lugar donde hubiese modo de escuela de niños, hacer que sea muy amigo del maestro y esto se procura visitándolo presto como se llega al lugar, y dándole algunas cosas devotas como es algunas imágenes y cuentas benditas y algunos libros de doctrina cristiana, diciéndole cuánto importa que todos sus discípulos la aprendan muy bien<sup>786</sup>.

El teólogo Jaime Prades resalta cómo los «bárbaros» del antiguo México, a



pesar de su acendrada rudeza, su analfabetismo y su irracionalidad, no carecieron de pintores y escultores aptos para la solemnización y perpetuación de sus ritos, «como en la historia de las Indias leemos»<sup>787</sup>. Antes San Román recordaba de su experiencia evangelizadora a una india azteca capaz de distinguir a Dios, la Virgen y los santos de sus imágenes, o sea, de los medios en los que se representan, ejemplo para los pecadores, enfatiza el agustino, de la manera en que la divinidad procura, en quienes no tienen la religión cristiana, el gozo del aprendizaje de la misma, aunque su ignorancia pueda confundirlos en ocasiones<sup>788</sup>. No le falta de razón a D. Julia al interpretar las misiones jesuitas como espectáculos colectivos de palabras e imágenes encaminados a conmover, convertir y reconciliar a una comunidad, metas que se querían conseguir y cimentar con los adminículos devotos negociados por los libreros y tratantes que, con frecuencia, acompañaban a los doctrineros en sus recorridos, como Cristóbal Hernández<sup>789</sup>.

En estas páginas hemos ido analizando cómo la catequesis de la Compañía de Jesús predispuso a la eclosión de un arte sincrético, mestizo, resultado de la confluencia de la tradición occidental, el imaginario indígena y su interpretación de la religión católica, el incentivo de las diferentes escuelas de pintura que irían surgiendo en la América colonial, apreciable en el Barroco iberoamericano, en donde fueron trascendentales los modelos pictóricos españoles, flamencos e italianos desde finales del siglo XVI; basta destacar las escuelas de Cuzco y Lima. En la primera fue determinante el trabajo del padre Bernardo Bitti (1548-1610), el introductor del Manierismo en el Perú desde 1583. La limeña se lucró del pintor y escultor Mateo Pérez de Alesio (1547-1628), aprendiz en el taller de Miguel Ángel y, quizás, el fundador, en 1588, del estilo característico de la Ciudad de los Reyes<sup>790</sup>. Ambos se aprovecharon de la temática de las estampas flamencas y la afición de los indios a la pasión de Cristo [51].

Un gran interés suscitan los talleres de las reducciones jesuitas de América del Sur. En la primigenia de los guaraníes (1609) los padres empezaron a sintetizar las creencias autóctonas y la iconografía cristiana, una empresa sumamente compleja debido al universo espiritual anicónico de ese pueblo, sustentado en fuerzas de la naturaleza irreconciliables con las figuraciones de la cultura visual europea. En ese enclave ejercieron como maestros artistas

franceses, italianos, españoles, alemanes, flamencos y peruanos cuyas enseñanzas precipitaron un arte específico —a menudo simplificado—, creativo y original, al servicio de una evangelización militante y su ceremonial<sup>791</sup>.

El choque cultural del Nuevo Continente, por tanto, tuvo en las imágenes unos símbolos de las civilizaciones en conflicto, expresivos de sus imaginarios y formas de afrontar la realidad inmediata y la espiritual. A ello responden los desvelos de los misioneros en la colonización del universo mental de los indios con imágenes visuales y anímicas, e incluso infundiéndoselas en su inconsciente colectivo y en la imaginación. El hallazgo de una iconografía indígena inusitada, para Gruzinski, supuso la impugnación conceptual de la imagen cristiana, ídolos paganos, o fetiches diabólicos y mágicos, los cemíes de México y las huacas incas, que los europeos no podían asimilar a sus modelos figurativos. En esta tesitura no cabía otra opción que su destrucción y sustitución por la imagen de culto occidental, es decir, por la «verdadera» religión, antídoto de las creencias bárbaras y demoníacas de los pueblos conquistados, explícitas en sus manuscritos pictográficos. En estas cuitas los primeros evangelizadores franciscanos equipararon la ixiptla azteca al icono cristiano, pero imponiendo un severo control a su uso y utilidad<sup>792</sup>.



51. Mateo Pérez de Alesio, *Virgen con el Niño*, primer cuarto del siglo XVII, Madrid, colección particular.

En la correspondencia epistolar que los misioneros jesuitas obligatoriamente debían mantener con sus superiores en Europa para

informarles de sus quehaceres encontramos numerosas referencias a los instrumentos evangelizadores al uso. El célebre padre portugués y eximio escritor y predicador Antonio Vieira (1608-1697) no olvida los pertrechos que los de su orden llevaban consigo a las misiones: ornamentos ricos y decentes, sagrarios, altares portátiles, cálices, custodias mayores y menores, cruces, lámparas, cuentas, rosarios, muchas imágenes de Cristo, la Virgen y los santos para retablos; y continúa:

Cascaveles y máscaras para las danzas de las procesiones para mostrar a las gentes (más inclinadas a sus bailes) que la ley de los cristianos no es triste... todos los aparatos de bautismo para hacerlo con grande y necesaria pompa, sobre todo para la gente ruda que solo se gobierna por los sentidos. Imágenes de la Pasión para las procesiones de Cuaresma y Semana Santa, todo para dejar bien fundado y establecido entre los nuevos cristianos. Siendo materia de gran devoción ver derramar sangre por amor de Christo vestidos de disciplinantes a la portuguesa<sup>793</sup>.

Escurtemos algunas cartas enviadas desde Brasil. En una de Manuel de Nóbrega, en Bahía, dirigida, el 9 de agosto de 1549, a Simao Rodrigues en Lisboa, consta la necesidad que tenían allí de baptisterios, altares, imágenes, crucifijos, campanas y libros litúrgicos. Nóbrega, el 6 de enero de 1550, acusaba recibo de dos cajas con libros y ornamentos de iglesias<sup>794</sup>. El padre Blas Lorenzo cuenta, de su viaje de vuelta a España desde Espíritu Santo, la tempestad que sufrió su navío a la altura del cabo de San Vicente, y cómo intentaron amainarla con reliquias y confesiones; y exclama: «O Hermanos, una cosa es meditar la muerte allá por los cubículos y otra verla por los ojos!»<sup>795</sup>. En la mentalidad colectiva el mar era el imperio privilegiado de Satán y de las potencias infernales, un entorno de miedo y muerte lleno de monstruos horribles —peces gigantes—, unido al pecado y atractivo del mal, al que era necesario exorcizar y rezarle cuando se enfurecía. En tal caso una práctica común fue echar al agua imágenes sagradas<sup>796</sup>.

La imagen de la cruz es omnipresente en las cartas, el estandarte de la misión, seguida de las cuentas benditas, continuamente demandadas por el padre Antonio Blázquez, residente en Bahía, a su superior Juan de Polanco en Roma. Así, escribe: «Holgarian acá los hermanos con algunas quantas benditas, porque no todos las tienen, y el año passado mandaron pedir de Sant Vicente los hermanos que les mandassen algunas»<sup>797</sup>. Tampoco se ausentan los rosarios de cáñamo que hacían los jesuitas. En otra misiva —del 10 de

septiembre de 1559—, procedente de Lisboa, le especifican los objetos de culto enviados a Brasil: un retablo de Cristo con su sagrario dorado para el altar mayor de la casa de San Salvador, más otros cuatro con cortinas de la Anunciación, con san Pablo, san Juan Evangelista, el Espíritu Santo y Santiago el Mayor. También cuatro cruces de palo doradas con un crucifijo pintado en medio; incensarios de latón, lámparas de vidrio, campanillas y atuendos clericales de damasco<sup>798</sup>.

José de Anchieta, en San Vicente el 1 de junio de 1560, escribe a Diego Láinez sobre un hugonote enfermo del estómago, cuya hedionda hinchazón era consecuencia de su herejía, porque, en tal gravedad, no paraba de maldecir a las santas imágenes, al papa y sus indulgencias. Ante semejante e inicuo espectáculo, Anchieta recomendó a los vecinos que se guardasen de esos amigos de Satanás y de sus libros. En posesión del enfermo hallaron un misal con las estampas sagradas raídas<sup>799</sup>. A su vez, Gaspar Calaca, por encargo de Ignacio de Azevedo, en Lisboa, comunica a Ignacio de Loyola las cosas que mandó a las Indias la infanta doña Isabel, en particular relicarios y dos retablos pintados muy ricos<sup>800</sup>.

De la provincia del Paraguay, limítrofe del Brasil, tenemos cartas que allí dirigían los generales de la Compañía Claudio Acquaviva (1543-1615) y Muzio Vitelleschi (1563-1645). Este último envía en 1631 una al padre Marco Antonio de Otaro, en Córdoba, dándole licencia para recibir artículos de devoción como medallas y agnusdéis para las misiones<sup>801</sup>. En 1634 el padre Pedro Álvarez, en la misma ciudad paraguaya, le responde en una carta (1632) en la que describe, según testigos de vista, unas imágenes que sudaban sangre; por ello le pide consejo sobre cómo actuar «en mayor gloria y bien de nuestras alamas»<sup>802</sup>. Un «milagro» peculiar y muy habitual, pero de complicada aceptación, pues lo mismo podía obrarlo Dios que el demonio. La Inquisición era la encargada de resolver este género de maravillas.

En el Barroco brasileño, y en el del resto de América, triunfó una estilística pictórica híbrida redundante en la delectación de los sentidos y la certeza inevitable de la muerte, la clave de un discurso visual envuelto en las alegorías y metáforas que caracterizan sus representaciones de personajes virtuosos ejemplares; un recurso instrumental de la catequética franciscana y jesuita, latente en las abundantes y realistas recreaciones de martirios y

sacrificios de misioneros. Llamada de atención a los novicios, indios y europeos, de las órdenes religiosas, a quienes se invita a participar en la conversión cristiana de la barbarie nativa por amor a Dios. Temática bien calibrada en las iglesias barrocas de Minas Gerais<sup>803</sup>.

#### 4. HACIA ORIENTE

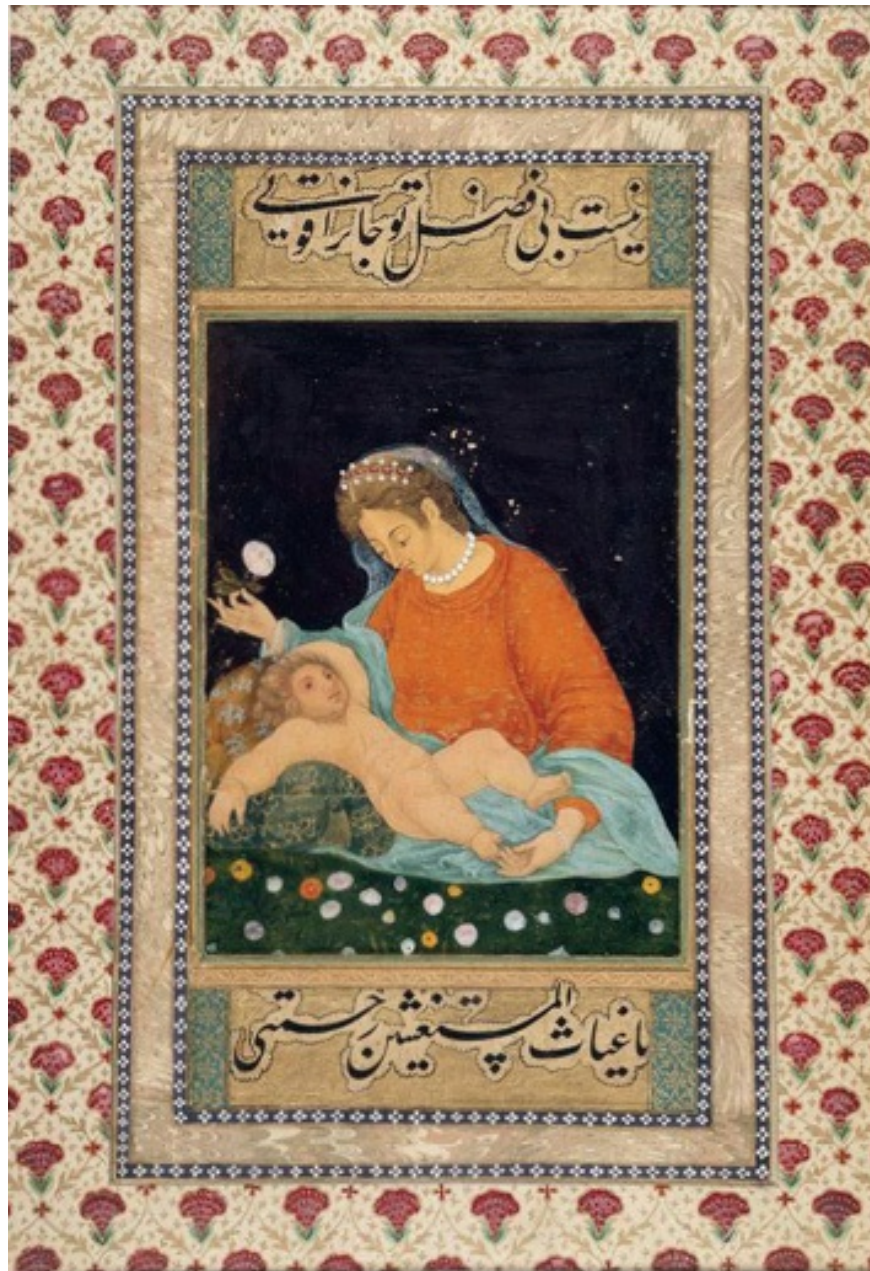
La proyección del Atlántico en el Pacífico nos lleva a las misiones jesuitas de Oriente, donde encontramos más de lo mismo, o sea, el continuo reclamo de avituallamiento piadoso. Vayamos a la casuística empezando por la India. En 1554 Melchor Nunes Barreto, del colegio de Goa, solicita un crucifijo grande de bulto y dos medianos, dos retablos de la Virgen y tres de la Pasión de Cristo, 26 cartillas y otros libros de niños<sup>804</sup>. Del mayor interés es una carta del padre Jerónimo Xavier —en Lahore, el 8 de septiembre de 1596— al provincial Francisco Cabral en la que, admirado, le cuenta acerca de la afición de Akbar el Grande (1542-1605), emperador mongol de la India musulmana, a las pinturas de Cristo y la Virgen. Su hijo y único heredero Jahangir (1569-1627), de 30 años, no se contentaba solo con verlas sino que encargó la construcción de capillas adornadas con figuras marfileñas del Niño Jesús, a las que profesaba gran estima y honra. Atónito se muestra el padre Nunes ante moros entusiasmados con su reverencia a la imagen de Cristo, hasta el extremo de emplear para su representación a un pintor portugués, a quien encargó un retrato de la Virgen. Uno de Cristo se lo regaló al padre visitador del Japón<sup>805</sup>.

Akbar, en efecto, quedó deslumbrado por la pintura y la escultura europeas al menos desde 1560, fecha de la primera misión jesuítica, pero sobre todo desde la segunda (1580), cuando, previa invitación, visitaron su corte un grupo de padres que lo agasajaron con una considerable colección de grabados, libros impresos y pinturas al óleo. En concreto le atrajo el realismo patético del arte occidental, que interpretó como el aura devocional de la imagen católica. En la tercera campaña de evangelización, iniciada en 1595, le llevaron un pintor portugués autor de algunos trabajos para él y su hijo. No

menor fue la fascinación de ambos por el adorno y la teatralidad de los altares cristianos.

A raíz de estas empresas misionales el emperador alentó entre sus pintores el aprendizaje del estilo artístico del Renacimiento, plasmado en sus libros de ilustraciones y álbumes, cuyos fundamentos y perspectiva adaptaron a la pintura mongol. Jahangir se encargó de perfeccionar y promocionar este eclecticismo, aunque entreverado de un hiperbólico y refinado naturalismo, del mismo modo apreciable en retratos «psicológicos» de Cristo y santos diversos. Una estilística, *sui generis*, pues, impactante en la pintura monumental y mural de palacios y tumbas en la Europa de los siglos XVI y XVII. En esa apropiación de los moldes occidentales subyace la intencionada propaganda de la supuesta y tradicional tolerancia mongola mediante el realce de los vínculos entre la iconografía católica, la hindú y la islámica. Un arte, en fin, que los jesuitas aprovecharon en la difusión del credo cristiano en aquel complejo continental de religiones: el Islam, el hinduismo y el sufismo<sup>806</sup> [52] [53].

Francisco Javier prestaba un interés preferente a la iconografía, como a la eucaristía, vestidos, rosarios, biblias y libros de oración. Incluso llevó consigo a Japón, en 1549, grabados, pinturas y estatuas de la Virgen y Jesús para auxiliar la predicación y la catequesis; después llegarían sus pintores. En una de sus cartas (1549) enviadas al padre Simón narra el milagro de una cruz ocurrido a unos mercaderes portugueses arribados al país nipón. Estos decidieron hospedarse en una casa abandonada, que nadie se atrevía a habitar porque, decían los del lugar, en ella residían demonios. Dichos comerciantes, varias noches y mientras dormían, sintieron que les tiraban de las piernas. Ante semejante burla demoníaca, un mozo que iba con ellos rodeó el edificio de cruces, el motivo de la huida de los diablos. A partir de este extraño suceso los lugareños protegían sus casas con la cruz. Otra inusitada sorpresa tuvieron Javier y los suyos cuando fueron recibidos por Paulo de Santa Fe y, juntos, visitaron al señor de un pueblo en la provincia de Cagoxima, pues este, al que regalaron una imagen muy devota de Cristo, nada más verla se hincó de rodillas y la reverenció en compañía de su séquito<sup>807</sup>.



52. Artista mongol, *La Virgen con el Niño*, c. 1630, Londres, British Library.





53. Artista mongol, *San Lucas*, c. 1600-1605, Londres, Victoria & Albert Museum.

Baltasar Gago, el 23 de agosto de 1555, exalta la propensión al cristianismo de las personas humildes y sencillas de las tierras del lejano Oriente. Gente, dice, muy aficionada a beber el agua bendita por sus cualidades curativas ante enfermedades oculares y fiebres. También a las cuentas y las imágenes devotas en general, que insistentemente pedían a los misioneros y para cuya obtención recorrían larguísimas distancias<sup>808</sup>. Aquí es evidente el atractivo mágico de dichos elementos, diligentes en la resolución

de problemas cotidianos; por ello fueron señuelos recurrentes de conversiones. De esta manera los orientales confrontaban los poderes de los talismanes cristianos con los suyos y adoptaban los más eficientes, trueque que los misioneros consentían como estímulos de la evangelización.

En otra carta de 1557, con destino a sus correligionarios de la India portuguesa, Gago vuelve a reiterar las virtudes de esas prácticas: «enfermos del demonio gloria al criador mejoran en todo por gracia divina, en sus enfermedades usan agua bendita y pan bendito porque acá no hay otras medicinas»<sup>809</sup>, receta igualmente del gusto del padre Gaspar Vilela, doctrinero de Amanguche en 1557.

Luis Fróis, con misión en el reino de Umbra, relata a sus superiores de Europa (1563) cómo los cristianos de las islas de Firando, sabiendo de la llegada de religiosos europeos pertrechados de cuentas e imágenes, tomaban sus barcos para recibirlos y, de inmediato, proveerse de la pacotilla piadosa; otros muchos, rezando, caminaban más de ocho días hasta su encuentro. Cuando la conseguían, lloraban de emoción<sup>810</sup>. El jesuita informante, en una misiva de 1564, describe estas escenas con esmero:

De las yslas venían christianos nuevos a pedirnos cuentas benditas y verónicas y otras reliquias que de la Yndia trayamos, y por sus ruegos y devoción, uvimos de darles parte de estas pocas que truximos. No se puede encarecer cuánto estiman una cuenta, y por qué gran thesoro la tienen; y así para que se conserven en esta devoción y fe grande que les tienen, andan primero un mes y dos y tres, perseverando en pedir las, antes que se las demos<sup>811</sup>.

Así, admira de los cristianos nuevos del Japón su prontitud, curiosidad y ansias de todo lo que contribuyese a su salvación. Por ello agradece a Dios el acierto de traer de Goa una cajuela de agnusedéis para repartirlos a sus hermanos; pero quiso el destino que «aquellas reliquias de Amor, que así llaman ellos al agnus dei. Los repartimos para más de mil y quinientas personas». De ahí que aprendieran la manufactura de relicarios en cobre, estaño, latón y plata, adornados, en una cara, con la figura de Jesús rodeado de una corona de espinas y tres clavos debajo; en la otra, la cruz<sup>812</sup>.

Luis de Almeida, en Bungo (1557), escribe a sus mandatarios de Lisboa anunciándoles el envío de dinero para la obra de un retablo de gran tamaño<sup>813</sup>. Por su parte, Baltasar Gago (1562) les habla de las nueve iglesias entonces erigidas en Japón, templos que «antes servían a los ídolos, y ahora están

aderezados con sus altares y imágenes de Iesu Christo nuestro señor y de la Virgen nuestra señora»<sup>814</sup>. Por su parte Juan Fernández, de Vocoxiura, narra (1563) a sus hermanos de Bungo que en Xixi los neófitos habían puesto una hermosa cruz, la mayor del Japón, a un cuarto de legua de la iglesia, desde donde, aquel día, partió una procesión concurrida por unas mil personas enjaezadas con guirnaldas. Delante de ellos iban algunos portugueses danzando y los padres cantando letanías, y detrás, una imagen de la Virgen. Llegados al emplazamiento de la cruz, se celebró una gran fiesta, en la que los conversos abjuraban de sus demonios con loores y alabanzas a la cruz de su redentor. Finalmente hubo sermón de loa a la imagen<sup>815</sup>. Pasemos a otras fuentes.

El célebre agustino Juan González de Mendoza (c.1540-1617) vivió una temporada en el convento de su orden en Michoacán, una localidad de paso para misioneros, viajeros y exploradores camino, o vuelta, de Asia, circunstancia que le facilitó la recogida de noticias acerca de esos confines orientales, la base documental de su reconocida *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del reino de China* (Roma, 1585), publicación que patrocinó el papa para impulsar las misiones de allí. Sin embargo el autor jamás viajó a China, aunque estuvo a punto de ir en la frustrada embajada de Felipe II de 1580. El libro, además, lo documentó con las relaciones de sus hermanos de orden fray Martín de Herrada y fray Jerónimo Marín, y la del franciscano Pedro de Alfaro.

Ahora nos importan sus detalles sobre la vida cotidiana de los chinos entusiastas de ídolos de bulto y cuadros pintados propios del imaginario de aquella civilización; asimismo, su ingenio en la pintura de florestas, paisajes, aves, animales diversos y otras curiosidades habituales en la decoración de camas y mesas, muy demandadas en España. Por ello no deja de advertir que, para lograr la apertura de China al cristianismo, las autoridades religiosas de Nueva España regalaban a las de allí objetos artísticos, de los que cabe mencionar una efigie de la Magdalena hecha de plumas<sup>816</sup>. Pero mayor curiosidad despertaban en el cronista unas pinturas de los señores de las provincias de Pagua y Tolanchia, cerca de Tartaria, quienes, entre sus idolillos, tenían una figura «extraña y de maravillosa hechura», de grandísima veneración, representada como un cuerpo con tres cabezas que se miran

mutuamente. González de Mendoza dirime que un cristiano vería en ella el misterio de la Santísima Trinidad y concluye la veracidad de la leyenda alusiva a la predicación del apóstol santo Tomás en esos parajes, razón del cuadro en cuestión, aunque la idolatría y la ignorancia de los chinos impidieran el reconocimiento de su auténtica significación<sup>817</sup>.

En tal directriz también cita pinturas con las supuestas insignias de los doce apóstoles, que los chinos identificaban con ilustres filósofos cuya vida ejemplar los convirtió en ángeles del cielo. También las de una mujer muy hermosa con un niño en los brazos, que nació siendo virgen su madre, la hija de un gran rey paradigmática en santidad, motivo de la gran honra y las oraciones del pueblo. Frente a estas sorprendentes coincidencias, cita el relato del portugués fray Gaspar da Cruz (c. 1520-1570), dominico afincado en Cantón, donde, en la isleta de un río, vio una casa o monasterio de religiosos de la tierra, y, en su interior, una capilla u oratorio cercada de rejas doradas, al lado de un altar muy rico y, sobre él, la escultura de una mujer maravillosa con un niño abrazado a su cuello y una lámpara ardiendo. Una prueba más, en opinión de González de Mendoza, de la presencia en China de santo Tomás y la palabra de Dios<sup>818</sup>. Atrás ya hablamos de este género de leyendas.

De fechas tardías es la delirante historia de una mujer china cristiana llamada Cándida Hiù, escrita por el jesuita Felipe Cuplet, misionero en aquel reino. Su protagonista era nieta de un *colao*, primer ministro y gran oficial de la corte del emperador, convertido al cristianismo. Este mandatario, que dispensó una inestimable ayuda a los jesuitas, había nacido en Xam Hai, provincia de Nam Kim, donde fue bautizado con el nombre de Pablo Hiù. La nieta heredó el celo piadoso del abuelo y su devoción a las imágenes sagradas, estampadas o pintadas.

Cándida, tras enviudar, se dedicó de lleno a la cristianización de su pueblo, hasta llegar a ser la «madre» de las congregaciones de neófitos, en las que no faltaban el agua bendita, figuras de Cristo ni obras artísticas de su pasión para meditar<sup>819</sup>. En esos centros doctrinales solía repartir a los niños de la catequesis rosarios, agnusdéis, cruces y otros símbolos religiosos. Además, trajo de Goa y Macao, para las iglesias de Xam Hai, pinturas de san José, san Ignacio, san Francisco, santa Cándida, santa Mónica o san Agustín, del pincel de los más afamados artistas de ambas ciudades. Tampoco faltaban en dichos

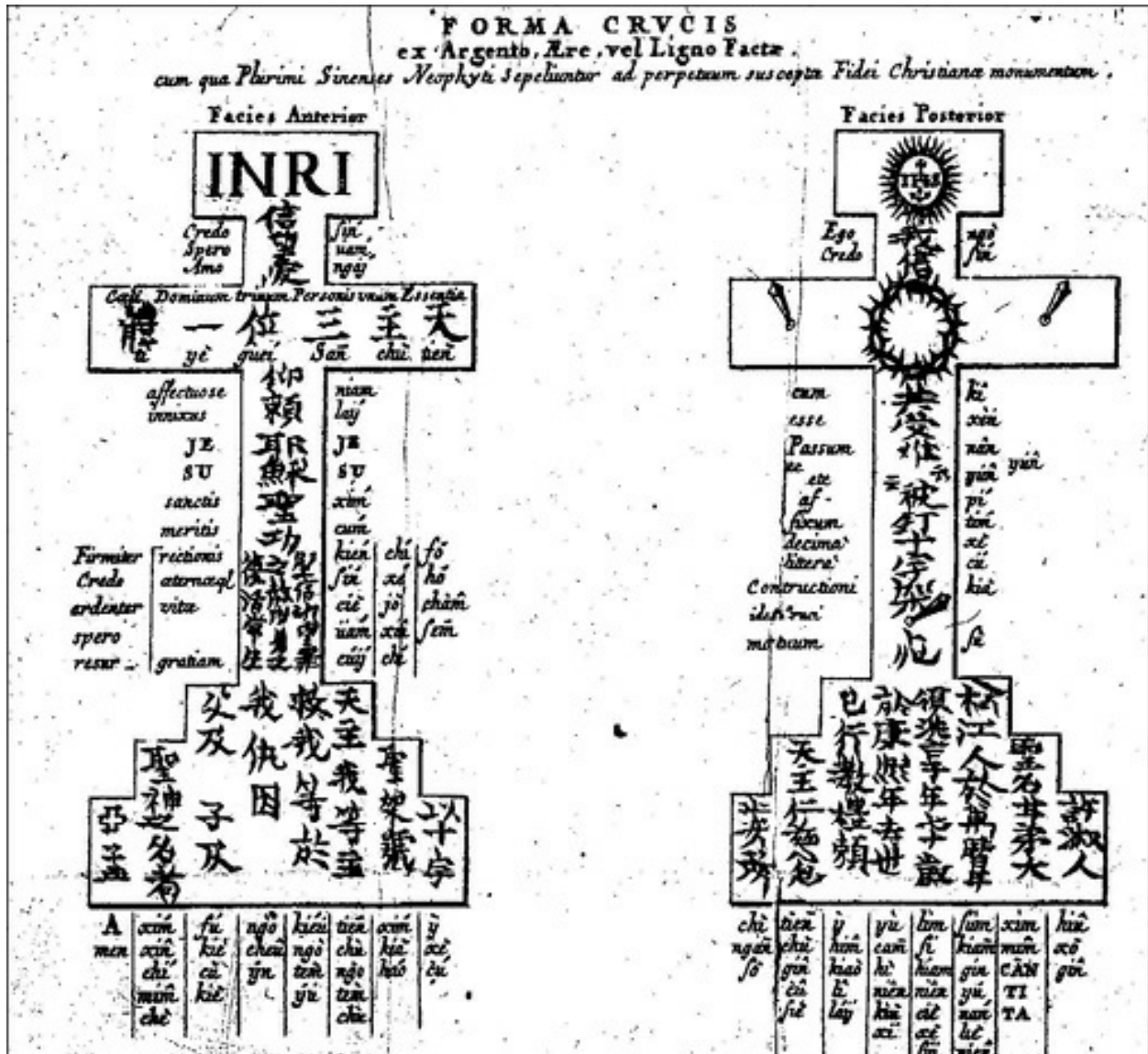
centros cuadros de los doce apóstoles y doctores de la Iglesia, con marcos dorados e inscripciones compendiadas de sus vidas, útiles en la instrucción y edificación de los conversos<sup>820</sup>.

Cuplet se detiene en los días de los funerales de jesuitas mártires, celebrados como triunfos de la religión cristiana. En los cortejos, sus asistentes, especifica, portan en andas solemnes las imágenes de Jesús, la Virgen y san Miguel, seguidas de los cristianos en filas de dos en dos, vestidos de duelo modestamente y, al son de la música, sosteniendo en sus manos antorchas encendidas e incensarios. Unos acontecimientos reseñables apuntan a la ciudad de Sum Kiam, donde unas mujeres recién convertidas, al ver en un templo adornos y pinturas de los principales misterios de la fe católica, tuvieron la sensación de estar en espíritu en los lugares fundacionales de Tierra Santa<sup>821</sup>.

Cándida, explica el relator, tenía una gran confianza en los poderes del agua bendita, las cruces, los agnuscéis, las cenizas, las reliquias y los ramos benditos, tesoros a modo de medicinas universales contra todos los males habidos y por haber. Cuplet añade: «servíase destas armas en todas las ocasiones, en que se quería librar de algún mal, o prevenir los accidentes que podían acontecer en la vida». Un día, en la provincia de Kiam Si, estando ocupada con sus doncellas en el bordado de agnuscéis, cayó en medio de ellas un rayo que no les causó ningún daño, a pesar de arruinar las casas vecinas; milagro certero<sup>822</sup>.

El autor queda admirado ante una singular costumbre de los nuevos cristianos chinos, consistente en grabar en sus cruces, en lengua china, la profesión de su fe y sus deseos de morir en el seno de la Iglesia. Con esta intención tallaban dichas cruces de madera, decoradas con plata o cobre, para, en su momento, ser enterrados abrazados a ellas. En la de Cándida se lee en el anverso: «yo creo, yo espero, yo amo al Señor del Cielo, un Dios en tres personas, apoyada en los sagrados méritos de Jesu Christo, yo creo firmemente y espero ardientemente la resurrección de mi cuerpo, y la vida eterna». En el reverso: «Creo que Jesu Christo padeció, fue crucificado y muerto». Al pie de la cruz, en un lado: «El Señor del Cielo nos libre de nuestros enemigos por señal de la Santa Cruz, en el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo, Amén»<sup>823</sup> [54].

En definitiva, los chinos cristianos apreciaban sobremanera la pintura europea, pues con sus colores y realismo cautivaba sus corazones y los movía a devoción. Ninguno prescindía de ella en los oratorios que labraban, amén de ganarse el favor de los mandarines hacia los seguidores de Cristo y sus nuevas fundaciones; por ello siempre fueron agasajados con imágenes. Vayamos a un caso diferente.



54. Cruces de conversos chinos, de la *Historia de una gran señora christiana de la China*, de Felipe Cuplet, 1691.

En 1581 varios frailes agustinos, misioneros en Filipinas, envían una carta

a Felipe II informándole del penoso estado del archipiélago y de la urgente necesidad que tenían de misales, breviarios y libros de canto litúrgico, pertrechos devotos continuamente demandados a la Península porque no los recibían de Nueva España. Idéntica era su solicitud de imágenes, retablos de lienzo y otros útiles del culto para las iglesias, cada día más pobres y en número ascendente. Todo ello un herramental insustituible en la instrucción católica de los aborígenes y, lo realmente importante, en la confirmación de los ya convertidos y en la atracción al cristianismo del resto. Ruegan que estas requisitorias y mercedes se lleven a cabo a través de los oficiales reales de México, en nombre de fray Andrés y fray Franco Manrique<sup>824</sup>.

En 1599 el viceprovincial jesuita de Filipinas en Manila encarecía la llegada de pintores de Italia, necesidad que el general Acquaviva atendió enviándoles al italiano Simone de Aquila y al español Luis Fernández. Pero fueron los escultores Giovanni Battista Daccio, italiano, y el español Manuel Rodríguez quienes introdujeron el Barroco en el archipiélago<sup>825</sup>. En Asia, no obstante, hubo más nativos artistas que en ningún otro lugar de los nuevos mundos, quizás debido a los exiguos flujos migratorios europeos, en función de su lejanía y la complejidad de la travesía del Pacífico. Así se explica tratándose de una exigua población europea mayoritariamente compuesta por misioneros, funcionarios, militares y mercaderes.

Marcelo de Ribadeneyra, franciscano descalzo, es el autor de una historia de Filipinas, China, Japón y otros lugares del lejano Oriente, sobre todo para exaltar, como testigo directo, el martirio de seis de sus correligionarios en esas latitudes [55]. Un relato, publicado en Roma y en España y dedicado al general de su orden, que nos ilustra sobre los inicios de la evangelización de los agustinos en Filipinas, a quienes los naturales mostraron un Niño Jesús de bulto, metido en una cajita, que allí dejaron Magallanes y sus expedicionarios tras encontrarlo en la casa de un natural en Cebú, a la postre alojado en el convento de San Agustín de dicha localidad. La caja les fue regalada a las autoridades autóctonas para que la guardasen entre sus mejores joyas, y su hermosura despertó el amor de los naturales, quienes llamaron al Niño Jesús *Deovata* —niño dios—; incluso lo bañaban y le daban agua. Si arreciaba la sequía; lo sacaban en procesión rogativa, causante de la lluvia ansiada; por ello los descubridores del archipiélago denominaron a este primer

asentamiento europeo la Ciudad del Nombre de Jesús. Otra muestra, por tanto, del poder de las imágenes en la conmoción y devoción de cualquier alma, incluso las más obstinadas en sus idolatrías<sup>826</sup>.

La leyenda del Niño de Cebú también la recoge el cronista sevillano Antonio de Morga (1559-1636), oidor de la Audiencia de Manila de 1594 a 1599. Este letrado además informa de los buenos resultados de las doctrinas cristianas del archipiélago, encareciendo sus buenos ingenios en la conquista de las almas de sus aborígenes, las fábricas de sus iglesias y conventos de madera, provistas de ricos y lucidos retablos amén de otros ornamentos visibles en cruces, candeleros y cálices. No menos encomia las cofradías fundadas y sus numerosos devotos aficionados a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos<sup>827</sup> [56].



55. Anónimo, *Los 26 Santos mártires de Nagasaki*, fresco del coro del templo de la Recoleta, Cuzco, Perú.





56. *Santo Niño de Cebú.*



57. Anónimo mexicano, *La boca del Infierno* (detalle), siglo XVIII, México, Pinacoteca de La Profesa.



58. Escuela de Giovanni Niccolò, *Virgen con el Niño*, altar portátil en lacado nambán, c. 1597, Salem (Massachusetts), Peabody Essex Museum.

En Filipinas, como en Japón, los convertidos tuvieron una especial predilección por las cuentas benditas, la imagen de Cristo y los rosarios. No menos les gustaban las estampas de santos, que guardaban en los altares de sus casas y eran alicientes, pese a su escasez, de su encendida devoción cristiana. Sin embargo los frailes misioneros nunca dejaban de enseñarles cómo labrar agnusdéis, cuentas, reliquias, iconos y rosarios, y la manera de venerarlos. Fray Marcelo se recrea en la piadosa audición de la palabra de Dios de aquellas gentes, y en una suerte de libros de horas que confeccionaban para anotar, en su lengua, apuntes de la predicación en aras de su memorización. A los religiosos, no obstante, frecuentemente les reclamaban el relato oral de los milagros y las vidas de los santos, cuyo comportamiento procuraban imitar; y también les agradaba vestir el hábito de san Francisco, santo a quien atribuían curaciones de niños<sup>828</sup>.

En la Cochinchina, según le contó fray Bartolomé Ruiz, algunos de sus

habitantes, cuando entran en sus aposentos, miran una pintura de san Francisco besando los pies de un pequeño crucifijo, razón de su admiración e intriga, aprovechada en su adoctrinamiento, o sea, el arrepentimiento de su vida gentil y, a cambio, la iluminación de la fe católica. Con este fin Ruiz solía exhibir un cuadro del Juicio Final mediante el cual, y con la ayuda de una intérprete, les explicaba el significado de su misterio, acentuando la maldad de los aterradores y espantosos demonios en la horripilante boca del Infierno [57]. Tal disquisición, dice, los dejaba conmovidos, atónitos y deseosos de abrazar la religión cristiana, aunque no lo hacían por temor a su rey. Obsérvese cómo el juicio del final de los tiempos y sus apocalípticas visiones, abordadas en otro capítulo, se manejaron en la predicación misional de los nuevos mundos. En China, sobremanera, a causa de sus semejanzas con una determinada iconografía budista<sup>829</sup>.

No por casualidad Ruiz decidió mostrar la pintura en la plaza de la ciudad en cuestión, en donde, auxiliado de su palabrería, cundía el desengaño del nutrido gentío que fue a verla. Ante el elevado número de renegados, los ministros de la competencia idólatra respondieron celebrando diversas ceremonias expresivas de sus equívocas creencias. Fray Marcelo ve detrás de este episodio la mano del demonio y sus secuaces, señores soberanos del lugar<sup>830</sup>. Allí el hermano fray Juan Clemente también logró convertir a muchos paganos, y hasta doblegar a los más reacios con imágenes infernales y demoníacas. Las curaciones sobrenaturales, gracias a algún objeto de culto cristiano, siempre se traducían en abjuraciones de idolatría y peticiones de bautismos.

Los franciscanos descalzos, entre ellos Ribadeneyra y sus primeros hermanos sacrificados en la japonesa localidad de Miaco, vuelven a reiterar que los recién bautizados acostumbraban colgarse en el cuello los agnuscéis, las cuentas benditas, los rosarios y las cruces que les daban los frailes, que los orientales recibían con suma devoción y veneración. Uno de los mártires rememorados en el libro en digresión, llamado Miguel, cuenta el autor, se topó con un nipón que quedó absorto al ver la imagen de su rosario, en la que reconoció al instante a Cristo y su madre. Por ello Miguel le preguntó si era cristiano y este respondió afirmativamente, aunque se declaró temeroso de los bonzos —monjes budistas—, violentos perseguidores de su nueva fe. El joven

resultó ser hijo del gobernador de la región, amigo de la religión católica<sup>831</sup>. Los frailes en momento alguno cejaron en el empeño de enseñarles a los naturales japoneses las cualidades mágicas de las imágenes, las cuentas y el agua bendita, quizás como añagaza de conversiones, pues la magia es un elemento esencial de las religiones locales de América y Oriente.

China y Japón fueron los principales centros artísticos de las misiones jesuitas. Al reino japonés llegó en 1583, enviado por sus superiores, el padre Giovanni Niccolò (1563-1626), pintor italiano que, de acuerdo con los objetivos catequéticos de la Compañía de Jesús, fue el artífice de una escuela de pintura, a la postre el núcleo difusor de la cultura visual europea en Asia [58]. En lo sucesivo hibridada con la oriental, seña detectable en objetos personales de devoción, el adorno de los altares, los retablos y las imágenes de culto resultantes del proceso simbiótico mencionado. No obstante, la importación de obras de arte europeas continuó en una línea ascendente, pues fueron los modelos copiados por los pintores asiáticos.

Esta tipología inspirada en las trazas ibéricas, italianas y flamencas se lucró de las reformas del padre visitador de la India Alessandro Valignano (1539-1606), inceptor del método misional denominado *modo soave*, frente a la anterior política evangelizadora involucrada en una rápida occidentalización de los nativos, intransigente con los misioneros vestidos a la usanza oriental. Valignano, en cambio, era partidario de la adopción de los hábitos y modos de vida de los japoneses, en aras de su confianza y una más fácil conversión. La imagen cristiana, en esta porfía, desempeñaría una función crucial, aunque tamizada en la tradición y la sensibilidad niponas. En tal tesitura aquel jesuita estimó indispensables escuelas de pintura y grabado para el aprendizaje de los nativos.

El padre Luis Fróis en 1584 había estimado en unas 50.000 las imágenes de devoción necesarias en las labores evangelizadoras de Japón, cantidad ajustada a la creciente demanda iconográfica de los conversos, quienes, obnubilados por sus virtudes taumatúrgicas, las reclamaban sin descanso. De ahí la premura de una escuela artística autóctona, capaz de compensar las limitaciones de las exportaciones europeas. Valignano pudo bendecirla definitivamente en 1583, en Arima, bajo el patrocinio de san Lucas y la dirección del napolitano Giovanni Niccolò, buen pintor, grabador y escultor,

como su contemporáneo Bitti en Perú. En ella, al estilo de los talleres de las reducciones de Paraguay, trabajaron maestros itinerantes de misión en misión, estructura y funcionalidad propagadas a lo largo y ancho de Japón.

El éxito cosechado en esa iniciativa pronto se dejó ver en las iglesias de aquel estado. El arte resultante se recibió en Roma, diversos países de Europa, China, Filipinas y Perú. En general, representaciones de Cristo, la Virgen con el Niño y, a instancias de Niccolò, el *Salvator Mundi*; san Lucas, pasos de la pasión, la Sagrada Familia, ángeles y santos; sobre todo san Bartolomé, según la leyenda misional el apóstol inaugurador de la predicación del cristianismo en Oriente e Iberoamérica. En cuanto a su técnica pictórica, cabe mencionar la riqueza de sus delicados dibujos, un colorido vibrante y su trasfondo piadoso y sentimental<sup>832</sup>.

Estos planteamientos artísticos los jesuitas lograron traspasarlos a China, aunque antes tuvieron que sortear la xenofobia de la dinastía Ming liderados, a mediados del siglo XVI, por Matteo Ricci (1552-1610), cuya obsesión giró en torno a la acomodación del cristianismo al confucianismo. Para alcanzar esta meta juzgó inexcusable la virtualidad de la iconografía cristiana, como ferviente defensor de su potencial milagroso y eficacia en la conversión de los orientales, conforme al sustrato mágico de sus creencias. A ello se debían sus repetitivos reclamos, a las jerarquías de su orden en Italia, España y México, de pinturas y grabados. A las de Roma, en concreto, solicitó ejemplares de la *Biblia Natalis*, de la que se terminaría haciendo una versión china. Tampoco descuidó la enseñanza artística entre los jóvenes neófitos, ejecutores de una estilística híbrida en la que despuntan reminiscencias naturalistas budistas y confucianas.

Ricci también hizo hincapié en la recreación de la Virgen y el *Salvator Mundi* con la intención de sustituir tales argumentos por los iconos de los dioses chinos usuales en las puertas de las casas. En lo sucesivo, sin embargo, predominaría una corriente de opinión contraria a la simbiosis de la ideología cristiana y la tradición china, que los detractores de Ricci consideraban irreconciliables y, en cualquier caso, una deriva sospechosa. La situación empeoraría a raíz de las persecuciones de los misioneros por las autoridades locales (1616-1620), desde entonces el objetivo evangelizador de los jesuitas<sup>833</sup> [59].



59. Salvator Mundi, de la *Biblia Natalis* de Jerónimo Nadal, edición de Giulio Aleni impresa en Jingjiao (China), 1637.

La adaptación de los fundamentos católicos a la cosmovisión de los

habitantes de los nuevos mundos inmediatamente repercutió en el arte, porque las imágenes europeas debían acomodarse a la cultura visual de los posibles nuevos cristianos. Al respecto, Caro Baroja refiere que el 20 de marzo de 1679 el franciscano fray Buenaventura Ibáñez, forjado en las misiones de China, envió un extenso informe al provincial de su orden fray Bernardo de la Concepción, en Manila, en el que, enterado de la pericia de un pintor de esa ciudad, le proponía el encargo de una imagen de Cristo, pero según el criterio estético de los chinos, es decir, una figura hermosa, de estatura perfecta y grave, con ropajes finos de colores, el cuello de la túnica ajustado al del Señor, pues para los chinos resultaba deshonesto enseñar el pecho; los ojos graves mirando a todas partes, la barba negra o castaña oscura, bien calzado y el vestido cubriendo los pies.

Ibáñez explica que «a los de barbas rubias llaman holandeses; y por quanto desprecian en este reyno el ir descalzo, no es bien vean al que les predicamos por criador y señor de todo, que va descalzo». Al lado de Jesús san Francisco arrodillado, con dos bolillas en su mano izquierda, arrimada al tórax, y otra en la derecha, levantada ofreciéndola a Cristo. Encima de cada bola, escrito en letra china, su significado: los tres votos eclesiásticos<sup>834</sup>.

Tiempo atrás la *Biblia Natalis* había empezado a tener un diligente impacto en las misiones jesuitas orientales; es más, antes de ser publicada el padre Marco Ferraro desde Japón, como Matteo Ricci en China, pidió un ejemplar. No obstante, parece que ya en 1605 estaba circulando en Nanjing y Pekín, aunque hasta 1637 no sería traducida a la lengua china e impresa por el padre Giulio Aleni (1582-1649), en la doctrina de Jingjiao, provincia de Fujian. Su título fue *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* (*Explicaciones de las Escrituras con imágenes de la Encarnación del Señor del Cielo*). Una edición acomodada que atrajo las miras de los conversos y, asimismo, de los magistrados y literatos chinos, como fuente de conocimiento de la civilización europea.

Su éxito en aquella misión quizás atrajo el interés de los franciscanos españoles asentados al norte de Fujian. Para J. E. Borao podría ser la razón principal de la conservación de uno de los escasos ejemplares de la obra en el Archivo Franciscano Ibero-Oriental de Madrid. El libro, más contrarreformista que barroco, lo ilustran ángeles, demonios y espíritus, tal



vez en pos de la curiosidad de sus posibles receptores. Pese a ello, más atractiva fue la mixtura resultante, manifiesta en unos personajes evangélicos con fisonomía oriental, como se puede apreciar en las imágenes aquí insertas<sup>835</sup>.

---

[706](#) Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987. Siquiera mencionar mi trabajo «Indias y otras Indias. Evangelización y cultura gráfica en el Perú de la Contrarreforma», en L. Millones y T. Kato (eds.), *Desde el exterior: el Perú y sus estudiosos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, págs. 293-316.

[707](#) Fundamental *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México colonial. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, y de Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

[708](#) B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pág. 287.

[709](#) López de Gómara, *Historia general de las Indias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1922, pág. 124.

[710](#) Fernández de Oviedo, *Sumario de la Natural y General Historia de las Indias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pág. 85.

[711](#) Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, ed. de J. Murra, R. Adorno y L. Urioste, Madrid, Historia 16, 1987, vol. I, pág. 134.

[712](#) Imprescindible su imponderable libro, que nos está sirviendo de guía, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 40. Para el caso de Brasil, Laura de Mello Souza, *Inferno atlântico, op. cit.*

[713](#) De suma utilidad Alessandra Russo, *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*, Austin, The University of Texas Press, 2014.

[714](#) En estos derroteros sigue siendo indispensable Gruzinski y su obra *La guerra de las imágenes, op. cit.* Además Francisco Antonio Lorenzana, *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la ciudad de México*, México, Imprenta del Superior Gobierno, 1769.

[715](#) Unas inteligentes, como siempre, apreciaciones sobre la aculturación religiosa del mundo atlántico, con una eficaz visión comparativa de España e Inglaterra, ofrece John H. Elliott, *Imperios del Mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*, Madrid, Taurus, 2006.

[716](#) *Recopilación de las leyes de los Reynos de Indias*, lib. I, tít. XXV. Manejo la edición de Juan Manzano, Madrid, Cultura Hispánica, 1973.

[717](#) Pierre Bourdieu, «La codificación», en sus *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, págs. 83-92.

[718](#) Acudo a mi libro *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

[719](#) En el repertorio documental de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 5 (su primera edición de 1914).

[720](#) «Proceso seguido por la Justicia Eclesiástica contra fray Maturino Gilberti por la publicación de unos Diálogos de doctrina cristiana en lengua tarasca», en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, op. cit., págs. 11 y ss.

[721](#) «Proceso contra Juan Ortiz, imaginario e impresor», en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, op. cit., págs. 141 y ss. De Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*, op. cit., y mis libros *Los mundos del libro*, op. cit., págs. 56-72, y *Atlantes de papel. Adoctrinamiento, creación y tipografía en la Monarquía Hispánica de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Rubeo, 2008.

[722](#) En F. Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, op. cit., pág. 513.

[723](#) José Abel Ramos, *Los delincuentes de papel. Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1819)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012. Pedro Guibovich, *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

[724](#) Para México, Pilar Gonzalbo, «La lectura de evangelización en la Nueva España», en *Historia de la lectura en México*, México, Ediciones El Ermitaño, 1988, págs. 9-48. Acerca de Perú, Teodoro Hampe Martínez, *Cultura barroca y extirpación de idolatrías. La biblioteca de Francisco de Ávila (1648)*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1996, y sus *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*, Frankfurt, Vervuert, 1996.

[725](#) Un buen estudio es el de Janeth Rodríguez Nóbrega, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*, León, Universidad de León, 2008. Sigue siendo fundamental Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México: 1500-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

[726](#) De nuevo Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, op. cit., págs. 102 y ss.

[727](#) Pedro Tineo, *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1990.

[728](#) En José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, Santiago de Chile, en casa del autor, 1904-1907, vol. I, pág. 28. Para todas estas cuestiones es imprescindible Manuel Alvar López, *Comentarios al III Concilio de Lima, 1582-1583*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

[729](#) En Juan G. Durán, *El Catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1982, pág. 193.

[730](#) Véase Pedro Guibovich, «The Printing Press in Colonial Peru: Production Process and Literary Categories in Lima, 1584-1699», *Colonial Latin American Review*, 10, 2001, págs. 167-188.

[731](#) Al respecto, Adriano Prosperi, «L'Europa cristiana e il mondo: alle origini dell'idea de missione», *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, 1992, págs. 189-220, y «El misionero», en R. Villari (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1993, y su gran obra *Tribunali della coscienza: inquisitori*,

*confessori, missionari, op. cit.* De Federico Palomo, «Disciplina christiana. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta Edad Moderna», art. cit., págs. 119-135.

[732](#) Sobre estas cuestiones, Jean Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire, op. cit.* y *El miedo en Occidente, op. cit.* También Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición, op. cit.*, William A. Christian, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain, op. cit.*; Sara T. Nalle, *God in la Mancha, op. cit.*, y Henry Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro, op. cit.*

[733](#) Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno, op. cit.*, vol. II, pág. 620.

[734](#) Manejo la edición de F. Mateos, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo (CSIC), 1944, vol. II, pág. 101.

[735](#) Para el caso portugués, el magnífico trabajo de Federico Palomo del Barrio, *Fazer dos campos escolas excelentes. Os jesuitas de Évora e as missões do interior em Portugal (1551-1630), op. cit.*

[736](#) Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú*, Lima, Gerónimo de Contreras, 1621.

[737](#) *Huaca* es el nombre genérico de todas las sacralidades incaicas: santuarios, ídolos, templos, tumbas, momias, lugares, sagrados, animales, astros, dioses o montañas.

[738](#) Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú, op. cit.*, pág. 67.

[739](#) *Ibidem*, pág. 85. Véase Henrique Urbano, «Pablo Joseph de Arriaga, SJ. Retórica y extirpación de idolatrías en el Arzobispado de Lima, siglos XVI-XVII», y Juan Carlos García Cabrera, «Algunas reflexiones sobre el inicio de las campañas de extirpación de idolatrías en el Arzobispado de Lima (1607-1610)», ambos en R. Izquierdo y F. Martínez (coords.), *Religión y heterodoxias en el Mundo Hispánico, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Sílex, 2011, págs. 153-170 y 171-186, respectivamente.

[740](#) Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú, op. cit.*, pág. 98.

[741](#) *Ibidem*, pág. 104.

[742](#) De gran utilidad Antonio Acosta Rodríguez, «Los doctrineros y la extirpación de la religión indígena en el arzobispado de Lima, 1600-1620», *Jahrbuch für Geschichte von Staat*, 19, 1982, páginas 69-109, y «La extirpación de las idolatrías. Origen y desarrollo de las campañas», *Revista Andina*, 1, 1987, págs. 171-195.

[743](#) Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura, op. cit.*, pág. 165.

[744](#) En Javier Portús y Jesusa Vega, *La stampa religiosa, op. cit.*, pág. 498.

[745](#) Agustín Galán García, *El «Oficio de Indias» de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús (1566-1767)*, Sevilla, Fundación FOCUS-Abengoa, 1995, pág. 100.

[746](#) Cristóbal Hernández era natural de Jerez de los Caballeros, en Extremadura, y falleció en Lima en 1619. Más información sobre sus negocios y conexiones con los jesuitas en mi artículo «Consideraciones sobre el comercio de libros en Lima a principios del siglo XVII», *Anuario de Estudios Americanos*, 2,

1997, págs. 665-692. Además Bernabé Bartolomé, «Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767): una aportación notable a la cultura española», *Hispania Sacra*, 40, 1988, págs. 917-963, y Joseph M. Barnadas, «La Biblioteca jesuita de Quito en el siglo XVII. Breve panorama analítico», *Ibero-Americana Pragensia*, 8, 1974, págs. 151-161. Para la importación de libros por los jesuitas, y en general, Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005. Su información coincide con la mía.

[747](#) Los libros que los jesuitas recibían de la Península en el siglo XVII han sido estudiados con pericia por P. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural*, *op. cit.*, págs. 172 y ss.

[748](#) José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, *op. cit.* No menos genial, para toda la literatura ascético-espiritual del Barroco, es Emilio Orozco, «La literatura religiosa y el Barroco», art. cit. De menor envidia mi trabajo «El impacto de la tipografía europea en el Barroco hispanoamericano», en K. Kohut y S. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal II. El siglo XVII*, Frankfurt, Vervuert, 2004, págs. 151-178.

[749](#) Véase el capítulo que al tema dedica J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, *op. cit.*

[750](#) Son inevitables Peter Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, Chicago University Press, 1981; Rudolph Bell y Donald Weinstein, *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago, Chicago University Press, 1982; André Vauchez, «El santo», en J. Le Goff (dir.), *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1991, y Kenneth Woodward, *La fabricación de los santos*, Barcelona, Ediciones B, 1991.

[751](#) Aquí es fundamental Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, 3 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996 (el tercer tomo está dedicado a la Compañía de Jesús). También Hilary D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, *op. cit.*

[752](#) Ilustrativo es el trabajo de Ambrosio Sánchez, «La biblioteca del predicador (en el siglo XVI). Renovación y continuidad», en P. Cátedra (dir.), *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, págs. 289-304.

[753](#) Manejo la edición bilingüe de Esteban J. Palomera, Alfonso Castro y Tarsicio Herrera, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

[754](#) Diego Valadés, *Rhetorica christiana*, *op. cit.*, pág. 65.

[755](#) *Ibidem*, pág. 93.

[756](#) *Ibidem*, pág. 197.

[757](#) *Ibidem*, pág. 233.

[758](#) *Ibidem*, pág. 239.

[759](#) Un trabajo de gran calidad, referido a México, es el de Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999. Para Perú, Juan C. Estensoro, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo, 1532-1750*, Lima,

Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003; Fernando Iwasaki, «Vidas santas y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial», *Anuario de Estudios Americanos*, LI-1, 1994, págs. 47-64; Teodoro Hampe Martínez, «Santa Rosa de Lima y la identidad criolla en el Perú colonial», en J. A. Mazzotti (ed.), *Agencias criollas. La ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas*, Pittsburg, Biblioteca de América, 2000, y Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

[760](#) Alonso Ramons Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, Jerónimo de Contreras, 1621.

[761](#) Reginaldo de Lizarraga, *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Madrid, Historia 16, 1987, pág. 189.

[762](#) Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, *op. cit.*, pág. 176.

[763](#) *Ibidem*, pág. 191.

[764](#) *Ibidem*, pág. 209.

[765](#) El gran experto en esta materia es Antonio Rubial García. Entre sus muchos y magníficos trabajos cabe destacar los que ahora nos ilustran: «Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana», *Historias. Revista de la Dirección Estudios Históricos del INAH*, 69, 2008, págs. 121-132, y «La crónica religiosa. Historia sagrada y conciencia colectiva», en R. Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, México, Siglo XXI, 2002, vol. II, págs. 325-371. También sus dos grandes obras: *La santidad controvertida*, *op. cit.*, y *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicas en las ciudades de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

[766](#) Un nutrido repertorio recoge Rubial García en sus títulos atrás citados. Fundamentales también son David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002; Dolores Bravo, «Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola Virgen verdadera», *Revista de la Universidad de México*, 499, 1992, págs. 27-29, o Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Recomendables los trabajos reunidos en I. Rodríguez, M.<sup>a</sup> A. Fernández y C. López, *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Sevilla, Universitat Jaume I, Universidad Pablo de Olavide y Diputación de Sevilla, 2016.

[767](#) Más en H. Belting, *Imagen y culto*, *op. cit.*, pág. 23.

[768](#) Henrike Urbano, *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*, Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas, 1981.

[769](#) Rosario Güenaga de Silva, *Relación de Pero López. Visión de un conquistador del siglo XVI*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1971, pág. 49.

[770](#) De Edwin Claros Arispe, «Llegada de uno de los discípulos del Redentor al Nuevo Mundo. La Santa Cruz de Carabuco (1621)», *Cultura y Ciencia*, 27, 2011, págs. 105-128. Tal vez esta cruz tiene algo que ver con la española de Caravaca.

[771](#) Alonso Alberto Velasco, *Renovación por sí misma de la soberana imagen de Cristo Señor*

*Nuestro crucificado que llaman de Itzmiquilpan*, México, Viuda de Rodríguez Lupercio, 1688 (en el prólogo).

[772](#) Al respecto es muy sugerente Paul Zunthor, *La medida del mundo. Representaciones del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994; Miguel Ángel Ladero Quesada, *Espacios del hombre medieval*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

[773](#) Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 1.156B.

[774](#) *Ibidem*, 1184, fol. 31.

[775](#) AGI, Charcas, 149, fol. 535.

[776](#) AGI, Contratación, *Nuestra Señora de la Concepción*, ff. 47r-v y 48r. Véase Pedro J. Rueda Ramírez, «Las estampas en los catálogos españoles de venta de libros en el mundo moderno», *Temporalidades. Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFM*, vol. 3, 1, 2011, págs. 141-161.

[777](#) De gran interés son los trabajos de Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa*, *op. cit.*; M.<sup>a</sup> Carmen Montoro, «El grabado como plasmación de la religiosidad popular», en *La religiosidad popular*; Barcelona, Anthropos, 1989, vol. II, págs. 190-201; Ivan Gaskell, «Historia de las imágenes», *art. cit.*, y William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, *op. cit.*

[778](#) Gabriele Paleotti, *Discorso*, *op. cit.*, pág. 56.

[779](#) Interesante Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, *op. cit.*

[780](#) Más información en la obra colectiva I. Rodríguez, M.<sup>a</sup> A. Fernández y C. López (eds.), *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Sevilla, Universitat Jaume I, Universidad Pablo de Olavide y Diputación de Sevilla, 2016.

[781](#) Sobre lo expuesto, remito a mis libros *Los mundos del libro*, *op. cit.*, *Atlantes de papel*, *op. cit.*, y *New World Literacy. Writing and Culture Across the Atlantic, 1500-1700*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011.

[782](#) José de Acosta, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954, pág. 565.

[783](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 90.

[784](#) En Paolo Broggio, *Evangelizzare il mondo*, *op. cit.*, pág. 116.

[785](#) S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, *op. cit.*, pág. 12. De Solange Alberro, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

[786](#) Carta que recoge el padre Pedro de León, *Grandeza y miseria en Andalucía*, *op. cit.*, pág. 179. Sobre la misión jesuítica en América, Javier Burrieza Sánchez, *Jesuitas en Indias: entre la utopía y el conflicto. Trabajos y misiones de la Compañía de Jesús en la América moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.

- [787](#) Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, *op. cit.*, pág. 22.
- [788](#) Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes*, *op. cit.*, pág. 90.
- [789](#) Dominique Julia, «Lecturas y Contrarreforma», art. cit., págs. 369-412, y de Fernando Bouza, «Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en las manos?», art. cit., págs. 73-87.
- [790](#) Véase Aída Balta Campbell, «El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña», *Cultura*, 23, 2009, págs. 101-113. De Ramón M.<sup>a</sup> Serrera Contreras, *El modelo de organización y administración del espacio colonial en el Nuevo Mundo*, Sevilla, Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía, 2009, y *Mujeres en clausura: macroconventos peruanos en el Barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.
- [791](#) Lo mejor en la materia se lo debemos a Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, en particular las páginas 149 y ss.
- [792](#) Remitimos a las obras de S. Gruzinski antes citadas. También aborda la cuestión H. Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, págs. 65 y ss.
- [793](#) *Ponderações varias*, Hispanic Society of America, HC371/162, fol. 45.
- [794](#) *Monumenta Historica Societatis Iesus. Monumenta Brasiliae*, vols. I-V (1538-1553), Roma, Monumenta Historica SI, 1956, vol. I, págs. 130 y 168.
- [795](#) Carta de 26 de marzo de 1554, *Monumenta Brasiliae*, *op. cit.*, vol. II, pág. 123.
- [796](#) De ninguna manera podemos prescindir de Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, *op. cit.*, págs. 53-88. El tema lo trato en mi libro *Homo Viator, homo scribens. Cultura gráfica, información y gobierno en la expansión atlántica (siglos XV-XVII)*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- [797](#) Carta de 10 de septiembre de 1559, *Monumenta Brasiliae*, *op. cit.*, vol. III, pág. 146.
- [798](#) *Monumenta Brasiliae*, *op. cit.*, vol. III, pág. 152.
- [799](#) *Ibidem*, pág. 265.
- [800](#) Carta de 30 de abril de 1556, *Monumenta Brasiliae*, *op. cit.*, vol. V, pág. 85.
- [801](#) *Monumenta Historica Societatis Iesus. Cartas de los PP. Generales a la antigua Provincia del Paraguay (1608-1639)*, Madrid y Roma, Universidad Pontificia de Comillas / Institutum Historicum Societatis Iesu, 2005, pág. 224.
- [802](#) *Ibidem*, pág. 472.
- [803](#) Al hilo, Carla Mary S. Oliveira, «Virtude e martírio por meio de alegoria barroca: iconografia franciscana e modelos tridentinos nas capitánias de Pernambuco e Paraíba (América portuguesa, século XVIII)», en Magno M. Mello (org.), *A arquitetura do engano. Perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre Europa e o Brasil*, *op. cit.*, págs. 35 y ss.

[804](#) *Monumenta Historica Societatis Iesu. Documenta Indica*, ed. de Ioseph Wicki S. I., Roma, Monumenta Historica SI, 1954, vol. III.

[805](#) *Ibidem*, vol. XVIII. *Tambien Conquista espiritual do Oriente. Em que se dá relação de algumas cousas mais notáveis que fizeram os Frades Menores da Santa Provincia de S. Tomé da India Oriental em a pregação da fé e conversão dos infieis, em mais de trinta reinos, do Cabo de Boa Esperança até ás remotissimas Ilhas do Japão... Compuesta pelo P. Frei Paulo da Trindade*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1962. Sobre estos curiosísimos eventos artísticos, Jorge Flores y Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Goa and the Great Mughal*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2004.

[806](#) Magnífico es el trabajo de Gauvin Alexander Bailey, «Between Religions: Christianity in a Muslim Empire», en Jorge Flores y Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Goa and the Great Mughal, op. cit.*, págs. 148-161.

[807](#) *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Iesús, que andan en los Reynos de Iapón...*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575, pág. 43.

[808](#) *Ibidem*, pág. 67. De gran interés Liam Matthew Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

[809](#) *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Iesús, que andan en los Reynos de Iapón, op. cit.*, pág. 71.

[810](#) *Ibidem*, pág. 158.

[811](#) *Ibidem*, pág. 171.

[812](#) *Ibidem*, pág. 173.

[813](#) *Ibidem*, pág. 73.

[814](#) *Ibidem*, pág. 118.

[815](#) *Ibidem*, pág. 139.

[816](#) Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del reino de China*, en *Viajes y crónicas de China en los Siglos de Oro*, ed. de M.<sup>a</sup> José Vega, Córdoba, Almuzara, 2009, pág. 127. Sobre dichos cuadros de plumas es fundamental el libro de Alessandra Russo *The Untranslatable Image, op. cit.*, págs. 83 y ss.

[817](#) Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del reino de China, op. cit.*, pág. 134. Para todas estas cuestiones, T. DaCosta, C. Dossin y B. Joyeux-Prunel (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres, Routledge, 2015, en especial la aportación de S. Gruzinski.

[818](#) Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del reino de China, op. cit.*, pág. 135. La relación de Gaspar da Cruz está en su libro *Tratado das cousas da China*, Évora, André de Burgos, 1569.



[819](#) Felipe Cuplet SI, *Historia de una gran Señora, christiana de la China, llamada Doña Cándida Hiù. Donde con la ocasión que se ofrece, se explican los usos destos Pueblos, el establecimiento de la Religión, los procederes de los Missioneros, y los exercicios de piedad de los nuevos Christianos, y otras curiosidades dignas de saberse*, Madrid, Antonio Román, 1691.

[820](#) *Ibidem*, pág. 86.

[821](#) *Ibidem*, pág. 133.

[822](#) *Ibidem*, pág. 147.

[823](#) *Ibidem*, pág. 159.

[824](#) AGI, Filipinas, 84, núm. 18.

[825](#) *Ibidem*, 84, núm. 20.

[826](#) Marcelo de Ribadeneyra, *Historias de las Islas del Archipiélago filipino...*, Barcelona, Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1599 (hay edición moderna, Madrid, Editorial Católica, 1942).

[827](#) Antonio de Morga, *Sucesos de las Islas Filipinas*, ed. de F. Perujo, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 272.

[828](#) Marcelo de Ribadeneyra, *Historias de las Islas del Archipiélago filipino, op. cit.*, pág. 54.

[829](#) Una casuística oportuna en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

[830](#) Marcelo de Ribadeneyra, *Historias de las Islas del Archipiélago filipino, op. cit.*, pág. 161.

[831](#) *Ibidem*, pág. 498.

[832](#) De nuevo esencial Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, op. cit.*, págs. 45 y ss., y también Lisa Jardín y Jerry Brotton, *Global Interests. Renaissance Art between East and West*, Londres, Reaktion Books, 2005.

[833](#) Además de los trabajos citados en notas anteriores, Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Books, 2012; y L. M. Borckey, *Journey to the East, op. cit.*, págs. 287-328. Más reciente el catálogo de la exposición, en el British Museum, *Ming 50 Years That Changed China*, C. Clunas y J. Harrison (eds.), Londres, The British Museum, 2014, sobre todo los capítulos 2, 4 y 5.

[834](#) En *Bibliotheca Hispana Missionum*, V, Madrid, 1933, pág. 124. J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa, op. cit.*, pág. 136.

[835](#) Imprescindible José Eugenio Borao Mateo, «La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*», *Goya*, 330, 2010, págs. 16-33.

## Epílogo

El cerco a la imaginación y la invención no solo concernía a las artes plásticas sino también a cualquier manifestación de la creatividad humana. La interdicción desplegada por los moralistas de la Contrarreforma, nuestros testimonios historiográficos, del mismo modo, y con una acritud peculiar, iba dirigida a la literatura de ficción. El discurso oral y escrito, como la iconografía, fue objeto de control y selección, de clasificación y distribución dentro de unos cauces definidos y mediante un sistema normativo concebido con el fin de anular los riesgos, ciertos o previsibles, que los distintos poderes establecidos perciben en cada momento<sup>836</sup>. Estos entramados culturales, según M. Foucault, siempre aspiran a la tutela de la opinión pública, el monopolio de la verdad, la delimitación de pautas de conductas uniformes y, en última instancia, la marginación de las ideas opuestas a un orden social pretendidamente homogéneo<sup>837</sup>.

La aparición de la imprenta, y su consecuente potencial multiplicador, de inmediato devino desconfianza y suspicacia entre las autoridades civiles y religiosas, porque, además de poner de relieve su utilidad en muy diversos frentes, evidenció unas consecuencias perversas si se prestaba a la propagación de imágenes y textos considerados nocivos para la comunidad. La tipografía, en efecto, iría acrecentando sospechas en los distintos poderes, en principio como un mal menor al servicio de fines superiores, el primordial: la difusión de la palabra de Dios y el cuidado de su pureza. Una meta que necesariamente no implicaba, aunque algunos lo desearan, la exclusión de otros horizontes intelectuales, pero sin sobrepasar los límites de la ortodoxia religiosa. El mismo Pero Mexía, pese a sus recelos hacia los tórculos, convenía en que «el usar mal algunos de la arte, no le quita a ella su bondad y perfección»<sup>838</sup>.

Los peligros verdaderamente preocupantes aparecieron a raíz de la

división de la Cristiandad derivada de la Reforma protestante, cuando católicos y luteranos se vieron como herejes impíos. En esta contienda la imprenta exhibió sus inmensas posibilidades propagandísticas, puestas de relieve en la denominada «guerra de los panfletos»<sup>839</sup>. Lutero la utilizó para facilitar la circulación de biblias en vernáculo y libros litúrgicos del credo reformado, si bien el devenir de los acontecimientos en escena le haría cambiar de opinión y, a la postre, condenar los textos, en su opinión, perniciosos. Tras los excesos de sus seguidores radicales, llegó incluso a preferir la divulgación de las Escrituras mediante la predicación, consciente de los riesgos derivados de la lectura individual de los fieles. Ya en 1520, en el *Manifiesto a la nobleza cristiana de la nación alemana*, dejó sentado que «por lo que se refiere a los libros teológicos, convendría asimismo reducir su número y seleccionar los mejores. Tampoco sería conveniente leer mucho, sino leer buenas cosas y leerlas con frecuencia, por poco que sea»<sup>840</sup>.

El reformador alemán, por tanto, no fue tan proclive a la lectura popular como hace creer el tópico todavía vigente, un criterio también latente en Melanchthon, Zwinglio, Enrique VIII, Calvino y Bèze. La Reforma, como bien advierte J. F. Gilmont, lo cambió todo y no cambió nada, es decir, no transformó la relación de los feligreses con la cultura gráfica más allá del uso masivo e intensivo del catecismo y la liturgia. Por tanto, y al igual que el catolicismo, fomentó el libro, la lectura y la imagen dentro de la ortodoxia de su credo, al igual que las facultades pedagógicas y propagandísticas del arte tipográfico, en concreto una determinada literatura religiosa de elevado consumo, en particular la ascética-espiritual en uso<sup>841</sup>.

Entre los métodos de conservación de los patrones culturales imperantes, el control de la difusión del escrito y la iconografía fue uno de los instrumentos de mediación más decisivos en manos de unas élites rectoras convencidas de la fuerza ideológica de libros e imágenes. A ello se debe la vigilancia de su producción y su circulación, porque sus secuelas las acusarían más los individuos de menor o nula preparación intelectual, los «simples», a los que fácilmente podrían engañar, alejarlos de la senda cristiana y, sobre todo, entregarlos a mundos perversos tendentes a la vulneración de la realidad. Ambos recursos entonces estaban a merced de un ejercicio didáctico y sacro, edificante y salvífico, la clave de un programa didáctico-religioso selectivo

fiador de actitudes y conductas ideales.

En medio de este clima censor, las autoridades y los moralistas tomaron conciencia del éxito editorial y la creciente demanda de la literatura de ficción, en particular la narrativa caballerescas y de aventuras, un género considerado obscuro y corruptor de las buenas costumbres, más las de una juventud dispuesta a imitar el ejemplo de sus protagonistas. Sin embargo, y salvo excepciones, jamás fue el objetivo de una recia persecución inquisitorial, aunque se quiso impedir su difusión y lectura con una riada de leyes en cualquier caso insolventes. Sus detractores en el fondo temían que el común de la población pudiera asimilar su contenido fantástico, repleto de magia, con el de la Biblia, o sea, creer al pie de la letra esas historias mentirosas. La invención, así, se convertía en un peligroso rival de los portentos sobrenaturales de Dios y sus santos.

La polémica alcanzó un punto culminante en las Cortes celebradas en Valladolid en 1555, en donde se solicitó al rey la prohibición de su impresión, lectura y venta. La petición la defendieron como sigue:

Otrosí, dezimos que está muy notorio el daño que en estos reynos ha hecho y haze a hombres mozos y doncellas, e a otros géneros de gentes leer libros de mentiras y vanidades como son Amadís y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y lectura... porque como los mancebos y donzellas por su ociosidad principalmente se ocupan en aquello, desvanécense y aficionan a cierta manera a los casos que leen en aquellos libros haber acontecido, ansí de amores como de armas y otras vanidades, y aficionados quando se ofrece algún caso semejante danse a él más a rienda suelta que si no lo oviesen leydo...<sup>842</sup>.

En la cita puede apreciarse que los procuradores se muestran temerosos del valor paradigmático del comportamiento de los caballeros andantes, en el amor y en las armas, para la gente joven del siglo<sup>843</sup>. La demanda de las Cortes vallisoletanas continúa redundando en la previsible marginación de la doctrina cristiana:

Y esto no solamente redundando en daño y afrenta de las personas, porque quanto más se aficionan a estas vanidades tanto más se apartan y desgustan de la doctrina sancta verdadera y christiana, y quedan envelesados en aquellas vanas maneras de hablar e aficionados como dicho es a aquellos casos. Y para el remedio de lo susodicho suplicamos a V.M. mande que ningún libro destes ni otros semejantes se lea ni imprima so graves penas: y los que agora ay los mande recoger y quemar, y que de aquí adelante ninguno pueda imprimir libro ninguno, ni coplas ni farsas sin que primero sean vistos y examinados por los del vuestro real consejo de justicia.

Estos prejuicios, extensibles a cualquier libro profano, son el fiel reflejo del estado de opinión que prevaleció entre un destacado e influyente grupo de escritores religiosos en la España de la Contrarreforma. Atentos a la competencia que la literatura de entretenimiento hacía a sus tratados devotos, y alertados frente a la cantidad de lectores dispuestos a afirmar la veracidad de unos argumentos imaginados, quisieron eliminar no solo los textos caballerescos, y toda ficción literaria, sino también la poesía cancioneril y el teatro. En general todos le recriminan el destierro de las virtudes religiosas edificantes a cambio del disfrute de experiencias ajenas, la falsificación de la realidad y el menosprecio de la verdadera historia, o, lo que es lo mismo, afianzar mentiras reñidas con la formación moral del espíritu humano<sup>844</sup>.

Arias Montano, Antonio de Guevara, Pedro Malón de Chaide, Luis de Granada, Gaspar de Astete, Melchor Cano, Diego de Estella, Esteban de Salazar y un largo etcétera la tildan de «pestilencia infame», «cuchillo», «putrefacción» o «sepulcros», de nefastas consecuencias para los fieles humildes e ignorantes, quienes identificaban con un acto de fe la lección de cualquier relato literario. Esta actitud inevitablemente conllevaba el olvido de su carácter novelesco y, frecuentemente, el crédito literal de lo narrado, derivado de su incapacidad a la hora de distinguir la invención de la realidad, dos polos entonces sin una línea divisoria precisa, casi imperceptible.

El providencialismo, los milagros, las acciones demoníacas, las apariciones y otros dilemas sobrenaturales cotidianos, cuya creencia se fomentaba desde arriba, entonces estaban a la orden del día; no era insólito, pues, que lectores y oyentes les atribuyeran los portentos al acecho de los héroes literarios<sup>845</sup>. Los moralistas, especialmente después de Trento, estimaron que la ficción poética, cruzando lo divino y lo humano, desafiaba y tendía una trampa mortífera a lo sagrado, razón por la cual tampoco admitieron la naturaleza profana de la poesía y la comedia, ambas incompatibles con el cristianismo. En definitiva, no entendían la ficción por la ficción<sup>846</sup>.

Alejo Venegas, autor laico del mejor *ars moriendi* de la época de Carlos V, escribió un tratado sobre los libros para distinguir los malos y prevenir a los lectores de sus terribles efectos, más los característicos de la lectura solitaria y el axioma leer igual a leer, por ser

cosa muy conveniente a razón que los libros que son corruptela de las buenas costumbres se quiten

de en medio. Porque es cierto que como si fuesen personas han de hablar a sus solas con la gente vulgar. La qual como no sepa distinguir lo aparente de lo verdadero piensa que qualquier libro impresso tiene auctoridad para que le crean lo que dixere. De adonde acontece que muchas veces beue ponçõña por medicina y haze saco de la mentira so color de verdad <sup>847</sup>.

Fray Luis de Granada exige cautela a los lectores antes aficionados a los «manjares de Egipto que al pan de los ángeles», o sea, a los textos mundanos<sup>848</sup>. El catedrático agustino Pedro Malón de Chaide (c. 1530-1589) arrecia contra las historias lascivas, «en cuyas rocas se rompen los frágiles navíos de los mal avisados moços y padecen naufragio». Tal es el veneno de los cuentos de amores, las Dianas, los Boscanes y Garcilasos, las silvas, los monstruos y las fábulas mentirosas de los Amadises, Floriseles y Belianís. Una «flota de semejantes portentos, cuchillo en poder del ombre furioso». Añagazas de la dañina y poderosa predisposición de bellaquerías y voluntades<sup>849</sup>. En esta lid la definición de la creación literaria se corresponde con el concepto aristotélico *poiesis* y no con su expresión estilística, en prosa o en verso. De ahí que se otorgue la misma consideración a la novela de caballería, la pastoril, la sentimental, la poesía y el teatro.

Fray Luis de León (c. 1527-1591) se adhiere a este clamor de sus coetáneos espantado ante dichos libros de «amores, i los monstruosos libros i silvas de fabulosos cuentos i mentiras de los Amadises»<sup>850</sup>. Son los cronistas del demonio de fray Diego de Estella, quien dictamina:

Los puercos desprecian las rosas y aman el estiércol. Assí los hombres sensuales y vanos aman las hablillas y libros prophanos del mundo... Huye pues del veneno de los libros prophanos como de manifiesta pestilencia, y ama la lección de los libros santos y devotos: porque con la buena y saludable doctrina sea tu espíritu recreado, y sepas lo que debes hazer para alcançar la vida eterna<sup>851</sup>.

La censura de este egregio franciscano, a la vez acompañada del antídoto de tan maléfica colección de letras, no dista mucho de la de su correligionario Francisco Ortiz Lucio:

es muy inútil y de poco provecho, la lección de las Celestinas, Dianas, Boscanes, Amadises, Esplandianes y otros libros llenos de portentosas mentiras. Y del abuso de Satanás con estos libros ha introducido, no se grangea cosa, sino que la tierna doncella, y mancebo, hagan de tal lección, un tizón y fuego, y sople incentivo de torpeza, donde enciendan sus desseos y apetitos de liviandad, y estos se vayan cuando poco a poco, hasta experimentar por obra, lo que por palabra leen<sup>852</sup>.

El dominico Juan de los Ángeles, imitando la disposición anímica de muchos de sus compañeros en los tratados ascéticos, justificaba la escritura de sus *Triunfos del amor de Dios* considerando

quán amortiguado o muerto está el fuego celestial en los corazones de los hombres, y cuán encendido el sensual y de mundo, porque tiene Satanás infinitos ministros, que no oscan de echar leña a carretadas, de malas palabras, de malos consejos, de infernales desseos, de consideraciones torpes, escribiendo para esto libros de amores, sonetos, lyras y otras canciones prophanas en mucho detrimento de las almas<sup>853</sup>.

El desvelo de los autores citados, claro está, gira en torno a los ingredientes erótico-amorosos y la acentuada sensualidad que impregnan las relaciones humanas de los personajes centrales, acicate de conductas deshonestas alejadas del deber cristiano. Mas no parece que las reprobaciones en cuestión, ni la interdicción eclesiástica, refrenaran la afición de jóvenes y mujeres<sup>854</sup>. Desde esta perspectiva no resulta extraño que los gobernantes se movieran en función de un clima discrepante con determinados géneros literarios en auge y del gusto de un nutrido número de personas. Incluso el humanismo cristiano y los erasmistas, anteponiendo la educación y el aprovechamiento moral al divertimento, abogaron por un ideal ajustado a la veracidad histórica<sup>855</sup>.

Los monarcas españoles siempre mostraron una especial inquietud por la integridad moral e ideológica de sus dominios americanos, entre otras razones para preservarla de discursos capaces de corromperla. En esta tesitura continuamente exigieron a los gobernantes ultramarinos la vigilancia de los libros y las imágenes allí en circulación. Ya los Reyes Católicos recelaron de los entonces muy exitosos libros de caballería, como una literatura propensa a la distorsión de la incipiente occidentalización de los indios.

En 1506 parece que el rey Fernando, en un reglamento para América, prohibió llevar al Nuevo Continente libros profanos, frívolos o inmorales, con la intención de librar de semejantes aficiones a los naturales de aquellos confines, gentes apreciadas débiles en conciencia y, por ende, proclives a la herejía e incapaces de distinguir entre fábula y revelación, es decir, dispuestas a otorgar idéntica credibilidad a cualquier texto impreso. Es más, su imaginario espiritual, repleto de mitos y ritos mágicos, del mismo modo les llevaría a creer al pie de la letra los no menos fantásticos pasajes bíblicos y

dogmas cristianos que las maravillas de los relatos de aventuras; una predisposición atávica, en suma, a merced de la emulación de los héroes imaginarios, pero a expensas del Evangelio.

La certeza de la creciente popularidad de las llamadas «historias mentirosas» entre indios y europeos del Nuevo Mundo impulsó una serie de medidas legales para impedirles el paso al otro lado del Atlántico. Así, el 4 de abril de 1531, en Ocaña, la reina Juana, tras haber sido informada de la cantidad de libros que «se pasan muchos de Romance de ystorias vanas y de profanidad como el Amadís», ordenó a los oficiales de la Casa de la Contratación en Sevilla no consentir a persona alguna exportar «ningunos de historias y cosas profanas, salvo tocante a la religión cristiana e de virtud en que se ejerciten y ocupen los dichos indios e los otros pobladores en tan mal ejercicio y dañina ocupación»<sup>856</sup>. Una decisión, calcada en otro decreto de 1534, también invocada en las instrucciones entregadas al virrey de Nueva España Antonio de Mendoza en 1536, apremiándole cortar de raíz la venta de dichos textos, porque «comiençan a entender gramática algunos de los naturales de esa Tierra, mandaréis a los preceptores que les enseñan que les lean siempre libros de xptiana o moral doctrina»<sup>857</sup>.

Sin embargo, y dada la reiteración de estas prescripciones hasta mediados del siglo XVII, los efectos de las leyes no fueron los esperados. Basta repasar los surtidos de los Cromberger de Sevilla, los mayores impresores y libreros de la Carrera de Indias en la primera mitad del Quinientos; solo el inventario de los fondos de Juan Cromberger, en 1540, registra unos 9.000 ejemplares de la temática caballeresca. Una cuantiosa inversión de dinero destinada, casi al completo, a satisfacer la demanda americana, bien calculada y conocida<sup>858</sup>. No en vano Max Weber sentencia que la norma se acata cuando el interés de su obediencia es superior al de su desobediencia. Tampoco olvidemos las dificultades que el rudimentario aparato estatal de la época tuvo a la hora de asegurar ágiles vías de comunicación de la ley y su cumplimiento.

El 13 de septiembre de 1543 el príncipe Felipe de nuevo exige una esmerada atención a los letrados de la Contratación. El motivo principal de la cédula en cuestión apercibe que

los indios que supieren leer, dándose a ellos, dexarán los libros de buena y sana doctrina y leyendo los de mentirosas ystorias aprenderán en ellos malas costumbres y vicios: y demás desto de que



sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos sin aver passado así, podría ser que perdiessen la autoridad y crédito de la Sagrada Escritura, y otros libros de Doctores, creyendo como gente no arraigada en la fee, que todos nuestros libros eran de una auctoridad, y manera [859](#).

El 4 de noviembre de 1552 las *Ordenanzas* de la Casa de la Contratación de Monzón vuelven a especificar los argumentos prohibidos: «libros e historias fingidas, profanas, ni libros de materias deshonestas, salvo libros tocantes a la religión christiana, y de virtud, en que se ocupen y exerciten los Indios y los otros pobladores de las dichas Indias»[860](#). El fracaso de estos requerimientos se refleja en la cédula real del 21 de febrero de 1575, expresiva del desasosiego del Prudente, quien reclama a los oficiales del puerto hispalense un mayor esfuerzo y, en cualquier caso, el acatamiento de lo mandado en 1531.

Testigo directo de la cotidiana transgresión de esa legislación fue Bartolomé Álvarez, un cura doctrinero de la Audiencia de Charcas, en el Perú, decepcionado ante el arraigo de los pérfidos cuentos de caballería entre sus indios. Por esta razón, en 1588 escribió y envió a Felipe II un memorial en el que le ruega la intervención de la Inquisición en la erradicación de las prácticas idolátricas de los pueblos indígenas y, urgentemente, la del entretenimiento literario en cierne, el señuelo de la perpetuación de las primeras después de cincuenta años de evangelización. Los indios alfabetizados, según Álvarez, debido a su maligna inclinación ancestral, preferían los libros de aventuras antes que los del credo católico. Incluso, continúa el misionero, de preguntarles «si vieron en aquella sazón a Reinaldos de Montalbán que estaba en aquel acto, y dicen que sí y dan las señas; y si vieron al Cid Ruy Díaz, y dicen que sí y lo que estaba haciendo». Mientras, los ladinos no tenían otra ocupación que pleitear y hacer acusaciones contra sus señores españoles; y concluye: «si supieren latín querrían ir a Salamanca a aprender leyes» [861](#).

La condena de los moralistas, obvio es, no consiguió disminuir un ápice la notoriedad del género de ficción por excelencia a lo largo del siglo XVI, con toda probabilidad también en el primer tercio del XVII[862](#). Pero aún pudo generar el efecto contrario, o sea, acrecentar el morbo y la atracción de la literatura denostada. Aunque no menos significativo fue el sistema normativo y

didáctico que ocasionó, responsable de la propagación de un estado de opinión al que se unieron, siquiera en apariencia externa y por el prestigio cultural de las plumas discrepantes, los intelectuales y, en general, la élite familiarizada con el libro. Aquella censura, como en la actualidad, propició que cualquier escritor o lector que se preciara y quisiera ser aceptado, o con voluntad de integrarse en determinados círculos de solvencia, repudiara los libros fantásticos y, en consecuencia, mostrara en sus anaqueles lo que se debía leer y poseer. Una actitud, con frecuencia simulativa, acorde con la normativa real y la moral religiosa entonces vigente, aunque en la intimidad se fuera un infatigable devorador de la literatura y las imágenes denostadas. Un tópico vigente hasta bien entrado el siglo XVIII.

La invención en las fechas era el resultado de imaginaciones sin cortapisa, a su vez maná de universos mentales alternativos y argumentos ficticios que, interpretados literalmente, ofrecían a sus receptores una explicación subyacente del mundo en donde viven; además, se les hacía creer que, de ocupar el lugar de sus personajes, habrían tenido la oportunidad de experimentar sus vivencias<sup>863</sup>. Esta manera de asumirlos llevó a don Quijote a la locura y a invertir el orden natural de las cosas. La literalidad, el núcleo del conflicto, procedía de una tradición cultural que, para su perpetuación, se representó en los libros y las artes; pero de paso, y según advierte D. R. Olson, dicha solución iba a permitir el control de sus mensajes<sup>864</sup>. No por casualidad U. Eco e I. Calvino equiparan la creatividad literaria, o visual, a una máquina perezosa que requiere la cooperación activa e imaginativa de un destinatario modélico, quien, en pos del placer de la lectura y la mirada, rellena los espacios en blanco, lo no dicho, que la fábula promueve; en definitiva, una máquina presuposicional<sup>865</sup>.

Los decretos estatales, como sucedió con las imágenes de culto, tampoco alumbraron soluciones eficaces. De entrada porque nadie quería refrendar la importante cuantía y variedad del público entusiasmado con el divertimento del arte y la narrativa sentimental y de aventuras, mediante el cual se sumergía en un orbe de ensueño compensador de un mundo complejo, pero sin desvincularlos del todo de lo cotidiano<sup>866</sup>. La literatura caballeresca, además, desplegaba un universo primitivo y heroico que, por haber perdido vigencia, parecía más atractivo. He aquí la idealización de un referente, «mágico» e

inventado, mejor que el cambiante y conflictivo presente, en donde se proyectan las añoranzas y esperanzas de unas gentes aturdidas ante un vertiginoso cúmulo de primicias difíciles de asimilar. La ausencia de la perspectiva temporal necesaria y de una certera noción entre lo racional y extrarracional propiciaba la recreación de un pasado ilusorio garante de estímulos vitales. En la invención, por tanto, se ejercita, desde múltiples puntos de vista, nuestra exploración y significado de la vida.

Después de Trento la prosa de evasión progresivamente se iría adaptando al espíritu de la Contrarreforma mediante un discurso disciplinante y moralizador. Por ello los héroes imaginativos son sustituidos por antihéroes víctimas de la estupidez y del ansia de medrar desordenadamente, de la ignorancia o de sí mismos, al final reintegrados en su entorno vital gracias a un rescate providencial: valgan don Quijote y Guzmán de Alfarache<sup>867</sup>. Las tramas ahora no se desarrollan en escenarios fantásticos sino en la inmediatez del público consumidor, donde adquieren autonomía unos personajes en los que el común puede verse retratado, aleccionarse y sacar ventajas de sus experiencias. En tal coyuntura nuestros autores son reacios a la identificación del entretenimiento con la diversión sin más, porque contribuye al escape y remedio de las fatigas mundanas, la serenidad y el recreo del alma; metas, se advierte, del mismo modo asequibles en una lección de teología, en un tratado ascético o en la hagiografía. No obstante, la caballeresca siguió cosechando aplausos en el Seiscientos<sup>868</sup>.

El desprecio de la creatividad, la hidra denigrante, fue una reacción frente a la modernidad de una sociedad a la que le fascinaban la imaginación y la fantasía, cada vez más mundana y secular, ávida de cosas diferentes, desconocidas u ocultas. La novedad y la ocurrencia, indefectiblemente, debían ser eliminadas o, a lo sumo, relegadas a recovecos inocuos. La libertad imaginativa, en efecto, se convirtió en la diana de las insidias de los moralistas y la mayoría de los intelectuales tradicionalistas, quienes abordan lo nuevo y la fantasía como la consecuencia genuina de una curiosidad malsana.

Hacia 1530 el filósofo y matemático Pedro Ciruelo reprendía a las personas curiosas, livianas y de codicia desapercibida, nunca saciada de ciencia e incapaz de «ver cuáles cosas se pueden saber y cuáles no, y sin

hazer differencia estienden su cobdicia a todas las cosas para saber todo rápido»<sup>869</sup>. No dista de él el dominico fray Bernardino de Nieva, vislumbrando terco pecado en esos ambiciosos fuera de la razón<sup>870</sup>. Uno de los teólogos más consultados en la Modernidad hispana, Martín de Azpilcueta (1492-1586), el doctor Navarro, en su célebre manual de confesores ve en lo *novo* un nido de vanagloria semejante al vicio de la invención, «hija segunda suya, que inclina a querer desordenadamente saber sobrado»<sup>871</sup>. Tal dictamen arraigó un tópico retórico de la literatura ascética-espiritual de la Contrarreforma. Sirva la opinión del agustino Pedro Malón de Chaide, consciente de las procaces desventajas inherentes a cualquier suerte de albricia sita en cada libro recién impreso y de la incapacidad de leer todos; y apostilla que «es el ingenio umano tan amigo de rastrear, i sacar cosas nuevas, que jamás descansa; o si no lo son haze quel estilo de dezillas lo sea, i con esto cada cual quiere hazer un libro, ruina de las buenas costumbres»<sup>872</sup>.

Fray Luis de Granada advierte una tentación en el apetito excesivo de estudio y conocimiento, que, de ser templado y comedido, arrecia en virtud loable y ejercicio provechoso, remedio de la ociosidad y las malas inclinaciones de los jóvenes; en demasía, no obstante, es una mala maestra de la oración, curiosa, torpe y vana<sup>873</sup>. El jesuita Francisco Antonio, por su parte, aconseja a los adictos a la soberbia, el engreimiento y la vanagloria hacerse la señal de la cruz y levantar los ojos al cielo<sup>874</sup>. En ese cauce también fluye el juicio del doctor Juan Bautista Valenzuela: «hay que desterrarla y aun huir dellas como de bívoras, o basiliscos, porque debe temerse dellas aún más por lo que no se ve»<sup>875</sup>. Apela, en fin, a la inteligencia y al discurrir del tiempo, a la prudencia respetuosa con la costumbre.

Su contemporáneo Fermín López de Mendizorroz, letrado y escritor, pese a encumbrar el ingenio sutil, no excusa su obligada moderación y sensatez; de lo contrario, tiende a fluctuar constantemente, maquinando novedades e inquietar los ánimos, «de tal manera no le impide la invención desordenada, que no halla puerto en deliberarse, ni permanencia en que lo determina, ignorando casi siempre el modo de resolverse»<sup>876</sup>. Y el pintor Francisco Pacheco, exaltando la contemplación del soberano creador como antídoto de la fatua expectación y otras pasiones artificiales, de forma que «si llegase la vana curiosidad a

pensar que teniendo los cristianos verdadera luz de fe y conociendo cuán inferiores son las cosas artificiales a las verdaderas no deberían baxarse a ellas» [877](#).

En la literatura religiosa de los siglos XVI y XVII el saber despunta, junto a la riqueza, como una de las ambiciones más reprochables y sancionadas. Tan inmoderada y fatua aspiración, dictaminan los moralistas, engorda la inmodestia, arrincona la misericordia y, lo que es peor, aparta a los hombres de la oración, las virtudes piadosas y, en cualquier caso, la salvación en el más allá. Este desbordado afán de intelección es desdeñado como abismo de vanidad prescindible y perecedera, secundaria, superflua e incompatible con la verdad prescrita en los Evangelios.

Durante la Contrarreforma, en efecto, predominó el desprecio intelectual y la representación plástica del libro y el arte como símbolos de un saber caduco y profano, emblema de una perniciosa avaricia de sabiduría, manjar de la presunción<sup>[878](#)</sup>. La «ciencia hincha y la caridad edifica», sentencia el ilustre fray Diego de Estella, quien con vehemencia vitupera a quienes sobrepujan en inteligencia a los demonios, queriendo ser doctos en vez de devotos al servicio de Dios y la vida cristiana, pues cuanto saben no los libra de las penas del Infierno; y apuntala: «Si sabes a Christo harto sabes, aunque no sepas otras cosas»<sup>[879](#)</sup>.

En la edición castellana de la *Escala espiritual* de san Juan Clímaco, fray Luis de Granada, su traductor, enfatiza las iniquidades y añagazas consecuentes de la inversión del orden natural prescrito, atisbo de corrupción y un sinfín de errores. Los presuntuosos, adoradores de ídolos, apercibe, atribuyen al hombre la creación del mundo<sup>[880](#)</sup>. La curiosidad, oficiosidad inútil, escribe el dominico en otro texto, diverge de la elocuencia, como el curioso del diligente y la superstición de la religión. Su solución: la lección espiritual, la meditación y la contemplación, vías a través de las cuales el alma se olvida de lo secundario y de sí misma, hasta la mortificación de sus pasiones y su reposo en la divinidad<sup>[881](#)</sup>.

Tan traidora codicia para el jesuita Pedro de Ribadeneyra es una tribulación en beneficio de falsos dioses e idolatría<sup>[882](#)</sup>. Idénticas son las deliberaciones de su correligionario Luis de la Puente, observando en la soberbia el mayor enemigo de la oración mental, pues solo Dios merece

averiguación y libros, pero santos y sobre la conciencia de los fieles<sup>883</sup>. El franciscano Ortiz Lucio ruega al cielo el destierro de la erudición desmesurada y al margen de la fe, lacra, azote de la república, sobrada de petulancia y sedienta de caridad; y concluye: «Dios te ha criado para el cielo, y dado ciencia y alumbrado para que sepas sus cosas»<sup>884</sup>.

El padre ignaciano Pedro de Guzmán (1560-1620) dedica uno de sus tratados al doctor Diego de Guzmán, capellán y limosnero mayor del rey, miembro del Consejo de la Inquisición, implorando la reformación de España capaz de resolver la ociosidad imperante, a su parecer, la insuficiencia causante de la empalagosa multitud de libros prolijos, «como la paja o la hoja, sin grano ni fruto provechoso»; una afrenta a la cordura de la Iglesia y al trabajo honesto. En esta lid se deshace en reprimendas contra la creciente afición al sueño, el juego, la pintura, las lecturas vacuas y el teatro, escuelas de vicios y forjas de lascivia<sup>885</sup>. Tamaña delectación impía y malsana también la maldice Nicolás de Arnaya, porque el ocioso siempre es curioso, y esclavo de un «vicio que se ceba de cosas curiosas y superfluas, con el que no solo no se adquiere cosa nueva sino que se pierde lo adquirido. Tal quedará el vanaglorioso, quando parezca delante de Dios, y de los Ángeles vestido con la vestidura de sus obras apolilladas con la vanagloria, en las cuales gastó su vida»<sup>886</sup>.

Su compañero de orden, el padre Martín Roa, en cambio, admite la novedad intelectual si está fundada en principios antiguos, o sea, en la tradición<sup>887</sup>; de no ser así, depara envanecimiento, igualmente objeto de la crítica del predicador franciscano Antonio Delgado Torrenyera: «Se buscan las mejores ropas para dar lustre y donaire a la persona, y al alma no la visten. Y qué diremos de aquellos que solamente para su regalo, con amor superfluo de aqueste saco de gusanos, el cual dentro de pocos días se ha de deshazer y bolver en polvo, para cuyo sustento pocas cosas bastan»<sup>888</sup>.

Los bienes temporales, según el franciscano, son presa de un movimiento perpetuo que, como los arcaduces de una noria, bajan y suben, llenos y vacíos. En tanto que el agustino Pedro Maldonado atiza los millares de libros de autores desconocidos, de bellos títulos y hermosas encuadernaciones, acopio del bostezo de sus aficionados. Tampoco valen, continúa, los cuadros costosos y de calidad, las láminas italianas; caso de

los Tizianos, Mudos, Céspedes, y Peregrinos, si le falta lo que a ellos que es la vida, y ser quantos ay que buscan curiosidad en la devoción, vanidad en la clase de desengaño y contentos, con apacentar la vista del cuerpo dexan hambrienta la consideración del alma, nada menos ignorantes que el que sentado a la mesa contentasse con la vista de los preciosos manjares, o el que entrando en un jardín, no fuese para gozar del sabor de la fruta y fragancia de las flores<sup>889</sup>.

Este desmadrado apetito de sabiduría, en los escritos de J. E. Nieremberg, es un mal de su tiempo, presto a desatar la depravación de las artes antiguas y, acto seguido, su reinvención supersticiosa opuesta a las ciencias naturales lícitas<sup>890</sup>. A la sazón interroga: «Qué aprovechara a los mundanos sus vaxillas de oro, y plata, sus ricos bordados, sus tapicerías preciosas, sus jardines compuestos, sus altos palacios y todo cuanto en el mundo estiman, el día del Lucio lo verán arder ellos mismos»<sup>891</sup>. Miguel Mañara lo reafirma: «Vanitas vanitatum, & omnia vanitas... Mira aquel Rey arrojando la Corona; el otro poderoso el dinero: el Letrado los libros: el soldado las armas, y todo lo que les embaraza el camino»<sup>892</sup>.

En Juan de Zabaleta la malicia del curioso es tan perspicaz que, incluso, «divisa una tacha en los huesos que tienen mucha tierra encima. No hay tacha tan escondida que no se sepa»<sup>893</sup>; y asevera cómo la *vanitas* se aproxima a la envidia a costa de la gloria ajena, por estar hecha de aire, elemento de color remiso que, cerca del fuego, se enciende en un instante, porque «donde no hay contrariedad no hay resistencia, como la envidia no halla oposición de humildad en la vanagloria. Llegó al estrado, halló agasajo y lugar, y ocupole»<sup>894</sup>. En su estimación el ocio enardece dicha llama, actitud, propia de muertos, que no consiste en no hacer nada sino en acometer algo delectable y descansado, pero, si no es bueno, como un guiso, es malo y embaraza<sup>895</sup>.

A pesar de las conjeturas a favor de un tipo determinado de imágenes y libros, ascetas, teólogos, moralistas y una gran cantidad de la población culta, en general, desconfiaban de la originalidad artística y literaria. Más todavía de la imprenta, para ellos culpable de haber inundado el universo con el innecesario piélagos de estampas e impresos que entonces invadían y enloquecían las inteligencias. El jesuita Pedro Sánchez increpa a esos «malos libros» y estudios, hontanar de perversas inclinaciones y otras porfías diabólicas. La inteligencia, un arte virtuoso, debía agradar a Dios<sup>896</sup>. En ese procaz teatro o monte de vanidades el libro, instrumento hegemónico en la

marcha del progreso humano, es emplazado cual emblema de una arriesgada presunción<sup>897</sup>.

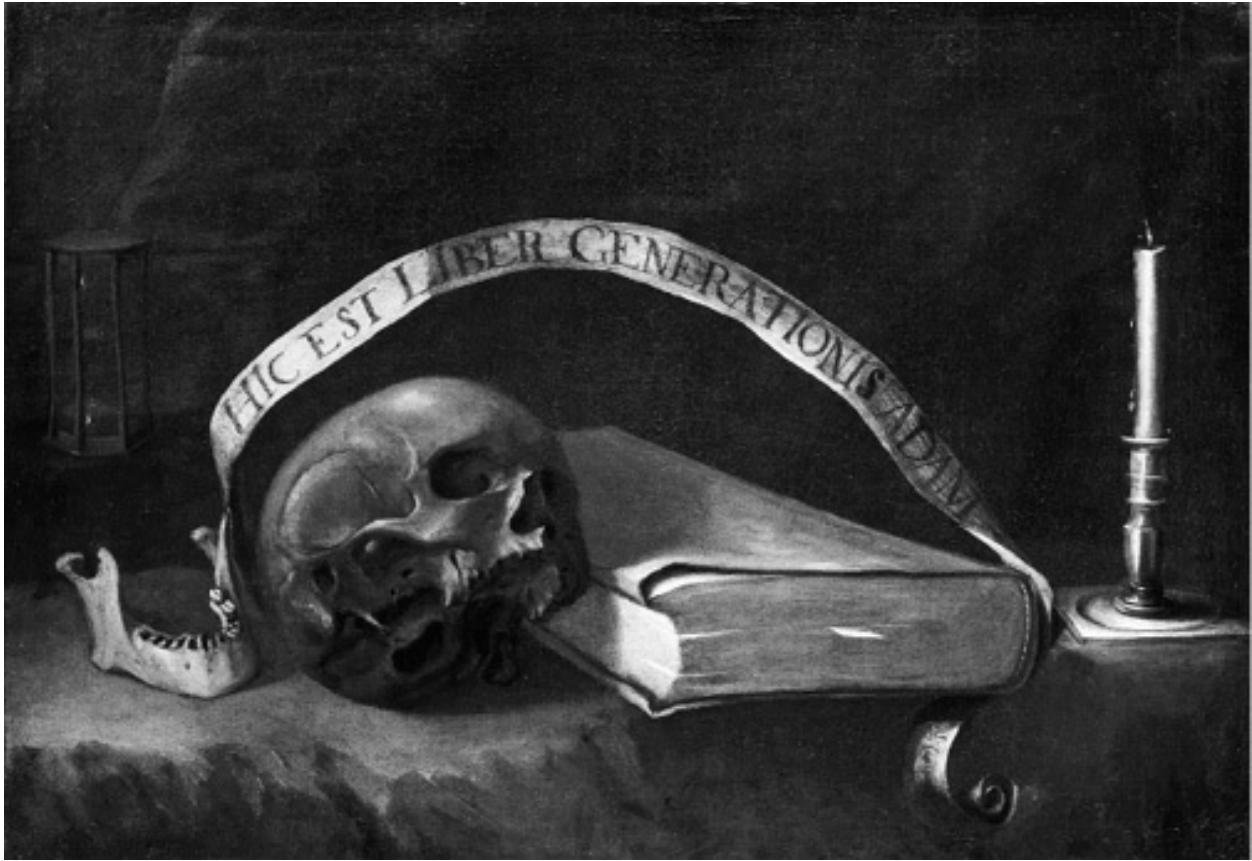
No en vano Nieremberg trae a colación cómo el devenir del tiempo derriba libros y librerías hasta el día del Juicio, cuando solo se abrirán los libros de las conciencias y «todos los que no estaban en el libro de la vida arderán en el estante del fuego»; entonces, sigue, no se preguntará qué leíste sino qué hiciste<sup>898</sup>. Esa cripta demoníaca, vacua y proporcional al desconocimiento de Dios, imposible de consumir en cien vidas, induce a fray Juan de los Ángeles (1536-1609) a clamar: «Pues quién agotará tantas librerías. Quién leerá tantos libros. Y quién no temerá comenzar a saber; siendo verdad, que la mayor parte de lo que sabemos, es la menor de lo que ignoramos»<sup>899</sup>.

La lectura, por consiguiente, resulta conveniente si se ofrece al conocimiento de Cristo, aunque en todo momento con moderación y discernimiento; si no, como «mala madrastra», congela la piedad, engorda la soberbia y conduce al Infierno. A ello se debe que la honestidad se exija al estudioso antes que al libro, el fiador de la distinción entre lo bueno y lo malo y su fin supremo: Dios; el criterio inexcusable del padre Alonso Rodríguez, para quien «las letras y talentos grandes en un hombre inmortificado son como una buena espada en manos de un hombre furioso»<sup>900</sup>. A su zaga va el diplomático y teórico de la política Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), quien culpa a la imprenta por haber hecho de la sapiencia «trato y granjería» de curiosos, víctimas de una gula libraria ignominiosa y promiscua, derroche de salud consecuencia del «continuo desvelo de lecturas»<sup>901</sup>.

En la era de la Reforma católica, y sobre todo en el Barroco, prevaleció el menosprecio de la intelectualidad, visible en la representación, pictórica y literaria, de lo insustancial del quehacer cognoscitivo, agente del demonio y el pecado [60]. Ahora el verdadero conocimiento reside en el examen de conciencia de los fieles, Diego de Estella lo reafirma sobrado de pericia retórica: «ningún hombre en esta vida sobrepuja en saber a los demonios», que aun sabiendo tanto no se librarán de las penas del Infierno; y anota: «acuérdate que el cielo no se alcanza con letras, sino con buenas obras»<sup>902</sup>. Fray Luis de Granada lo corrobora: «es tanta la fuerza de este apetito, polvo que se lleva el viento, que el ánima miserable viene a dexar el cielo por la tierra, y el oro por la escoria, y a cerrar las puertas a las crescentes de la divina gracia por



abrir las a la vena estéril de la sabiduría terrena»<sup>903</sup>.



60. Juan Francisco Carrión, *Vanitas con calavera, libro, clepsidra, filacteria y candelero*, tercer cuarto del siglo XVII, Madrid, Galería Caylus.

Y el jesuita Alonso Rodríguez: «levántanse los ignorantes, i roban el reino de los cielos, i nosotros con nuestras letras andamos metidos en el infierno»<sup>904</sup>. Miguel Mañara tampoco se queda atrás: «Monte de la vanidad, Teatro de la soberbia, y Corte de la gran Babylonia, enemiga de Dios, y compañera de el Demonio: mira la multitud de gente que lo ocupan»<sup>905</sup>. Las letras y las artes, en definitiva, solo son un mero complemento de la formación religiosa. El pensamiento todavía no se había desligado del todo de la religión.

Cuenta san Juan en el Apocalipsis que un ángel le dio de comer el libro que había escrito, pero este, pese a serle dulce en la boca, le cayó amargo en el estómago. Esta metáfora también es esgrimida en el manual del padre Arnaya,

instigador de una lectura espiritual saludable, miel del Señor: «fuera de serle dulce la tal lección, es provechosa, aunque amargue, quiero dezir, que aunque en la ejecución, y cumplimiento de lo que se a leydo, se sienta dificultad, y contradicción de parte de la sensualidad; es muy provechoso, por esto le mandaron comer el libro a san Juan»<sup>906</sup>.

Luego se  
a la I  
o



Quis habitabit ex uobis cū ardorib⁹ fēpiternis. 1. 73

61. Sebastián Izquierdo, *Condenados en el Infierno*, 1675, Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Ingerirlos, pues, para saciarse de su sustancia en quieta digestión, generosa en buenos humores, salud y fuerza.

La religiosidad que la jerarquía católica promocionó se sirvió de una estrategia discursiva encaminada a la movilización de los valores apostólicos de una Iglesia militante. Sus mensajes, condenatorios de cualquier interpretación desacralizada del mundo, pues, organizan las pautas de conducta cotidianas de los fieles y los gestos pertinentes en la práctica piadosa. El tópico recurrente de los buenos libros e iconos devotos, paradigmas vitales y espirituales, en gran medida revela las escalas de valores ideales para el conjunto de la sociedad. En el tratado de Nicolás de Arnaya espejos y estancias del misericordioso sacrificio de Cristo, «manantiales por los que fluye la Biblia, carta que Dios envía al alma, y nos dan nuevas de él»<sup>907</sup>. Esta teatralidad efectista también la exhiben las tipologías artísticas escrutadas páginas atrás, trasuntos pintados de los textos en discusión.

Toda esta artillería censoria, didáctica y moralizante la observamos como el tamiz impuesto a la invención y la imaginación, válvulas de escape compensatorias de una época convulsa y transida de complejos y decisivos avatares existenciales. En estas componendas la imagen de culto y la tratadística ascética-espiritual se manejaron para cimentar en las masas su condición de pecadoras y sentimientos de culpabilidad [61], ofreciéndoles a cambio una solución eficaz que las llevara al arrepentimiento, la cotidiana confesión de los pecados, la frecuentación de los sacramentos y, en definitiva, el cumplimiento de la norma católica. En fin, del libro a la imagen, de la imagen al libro, discurre esta historia entre religión y artes.

---

<sup>836</sup> Remito a mi trabajo «Cercos a la imaginación. Censura y lectura en la España del siglo XVI», en A. Castillo (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América. Siglos XIII a XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 79-106.

<sup>837</sup> Véase Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.

<sup>838</sup> Pero Mexía, *Silva de varia lección*, op. cit., pág. 200. Fundamental M. Peña Díaz, *Escribir y*

*prohibir, op. cit.*

[839](#) De sumo interés Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.

[840](#) Jean F. Gilmont, «Reformas protestantes y lectura», en G. Cavallo y R. Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental, op. cit.*, págs. 329-366.

[841](#) Una ingeniosa muestra nos la ofrece Fernando Bouza, «Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?», art. cit., págs. 73-87.

[842](#) Al respecto, Jaime Moll, «Libro y sociedad en la España moderna», *Bulletin Hispanique*, 99-1, 1997, págs. 7-17.

[843](#) Juan B. Avallé-Arce, «Características generales del Renacimiento literario», en J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, vol. II, págs. 13-48.

[844](#) Barry Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1991, págs. 11-44. Del tema también se ocupa en un libro precioso Edward Baker, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997, y Charles S. Lewis, *De este y otros mundos. Ensayos sobre literatura fantástica*, Barcelona, Alba, 2004.

[845](#) Véase E. Baker, *La biblioteca de don Quijote, op. cit.*, pág. 82.

[846](#) En esta línea está el espléndido libro de Cesáreo Bandera, *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pág. 36.

[847](#) Alejo Venegas, *Declaración de la diferencia de libros que ay en el universo*, Toledo, Juan de Ayala, 1546, pág. 2.

[848](#) Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y la meditación*, Salamanca, Andrea Portonariis, 1566, pág. 7.

[849](#) Pedro Malón de Chaide, *Libro de la conversión de la Madalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora, i de penitente, i de gracia*, Barcelona, Hubert Gotard, 1588, pág. 12.

[850](#) Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Valencia, Benito Monfort, 1770, pág. 127.

[851](#) Diego de Estella, *Primera parte del libro de la vanidad del mundo, op. cit.*, pág. 97.

[852](#) Francisco Ortiz Lucio, *Libro intitulado Jardín de amores sanctos, op. cit.*, en el prólogo al lector.

[853](#) Juan de los Ángeles, *Triumphos del Amor de Dios, op. cit.*, pág. 267.

[854](#) Esta es la postura que defiende François López, «Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco», *Bulletin Hispanique*, 100-2, 1998, págs. 475-514. Al respecto, el análisis de las bibliotecas femeninas de Pedro Cátedra y Anastasio Rojo pone de relieve el gusto por los relatos caballerescos y de aventuras, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

[855](#) Antonio Castro Díaz, «Prosa y pensamiento», en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1993, vol. II, págs. 156-172.

[856](#) En Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVII)*, *op. cit.*, vol. II, pág. 783.

[857](#) Madrid, 14 de julio de 1536, *El libro en España y América*, *op. cit.*, vol. II, pág. 784.

[858](#) Clive Griffin, «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla, 1540», en P. M. Cátedra y M.<sup>a</sup> L. López Vidriero (dirs.), *El Libro Antiguo Español, IV: Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 257-373.

[859](#) Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América*, *op. cit.*, vol. II, pág. 787.

[860](#) *Ibidem*, pág. 794. Sobre la cuestión, José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1940; e indispensable Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

[861](#) Bartolomé Álvarez, *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588)*, ed. de M.<sup>a</sup> C. Martín, J. J. Villarías y F. del Pino, Madrid, Polifemo, 1998, pág. 269.

[862](#) El *Amadís de Gaula* solo en Sevilla contó con 28 ediciones entre 1500 y 1570.

[863](#) Véase al respecto Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles*, *op. cit.*

[864](#) D. R. Olson, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998, pág. 198.

[865](#) Umberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1999, pág. 39. Italo Calvino pone el método en práctica en *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1999.

[866](#) Al respecto es muy sugerente el ensayo de Sylvia Roubaud, «Los libros de caballerías», en la edición de *Don Quijote de la Mancha* dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica / Instituto Cervantes, 1998, págs. CV-CXXVIII. También Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

[867](#) Remito a la obra citada de C. Bandera.

[868](#) Cristóbal Cuevas García, «La poesía en el siglo XVI», en J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, vol. II, págs. 271-320.

[869](#) Pedro Ciruelo, *Reproución de las supersticiones y hechizerías*, *op. cit.*, pág. 54 (primera edición de 1530).

[870](#) Bernardino de Nieva, *Summario manual de información de la Cristiana consciencia*, *op. cit.*, pág. 73.

[871](#) Martín de Azpilcueta, *Compendio del manual de confesores y penitentes*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1586, pág. 36.

[872](#) Pedro Malón de Chaide, *Libro de la conversión de la Madalena*, *op. cit.*, pág. 9.

- [873](#) Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y la meditación*, *op. cit.*, pág. 353.
- [874](#) Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del Altísimo sacrificio de la Misa*, *op. cit.*, pág. 205.
- [875](#) *Discurso del Señor Doctor Iuan Baptista Valenzuela Velázquez*, 1638, pág. 5.
- [876](#) Fermín López Mendizorroz, *Observaciones de la vida del condestable Iván Fernández de Velasco*, *op. cit.*, pág. 111.
- [877](#) Francisco Pacheco, *Tratado de la pintura*, *op. cit.*, pág. 239.
- [878](#) El tema lo aborda magistralmente Fernando R. de la Flor, «*Vanitas litterarum*», en su libro *La península metafísica*, *op. cit.*, págs. 155-200.
- [879](#) Diego de Estella, *Primera parte de libro de la vanidad del mundo*, *op. cit.*, pág. 96.
- [880](#) Fray Luis de Granada, *La escala espiritual de San Juan Clímaco*, Alcalá, Andrés Angulo, 1568, pág. 142.
- [881](#) Fray Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, *op. cit.*, vol. II, pág. 363.
- [882](#) Pedro de Ribadeneyra, *Tratado de la tribulación*, en *Obras escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores españoles, 1868, pág. 388.
- [883](#) Luis de la Puente, *Guía espiritual*, *op. cit.*, pág. 680.
- [884](#) Francisco Ortiz Lucio, *Summa de summas, de avisos y amonestaciones generales para todos los estados*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1595, pág. 193.
- [885](#) Pedro de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos*, Madrid, Imprenta Real, 1614 (en el prólogo).
- [886](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.* pág. 33.
- [887](#) Martín de Roa, *Estado de los Bienaventurados en el Cielo*, *op. cit.* (en el prólogo).
- [888](#) Antonio Delgado Torrenyera, *Libro intitulado victoria de sí mismo*, *op. cit.*, pág. 5.
- [889](#) Pedro Maldonado, *Traça y exerçicios de un oratorio*, *op. cit.*, lib. II, pág. 1.
- [890](#) Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía*, *op. cit.* (en el prólogo).
- [891](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y eterno*, *op. cit.*, pág. 163.
- [892](#) Miguel Mañara, *Libro de la verdad*, *op. cit.*, pág. 49.
- [893](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pág. 174.
- [894](#) Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, *op. cit.*, pág. 55.

[895](#) *Ibidem*, pág. 81.

[896](#) Pedro Sánchez, *Libro del Reyno de Dios*, *op. cit.*, pág. 54.

[897](#) Al respecto, Fernando R. de la Flor, «*Vanitas litterarum*», *art. cit.*, págs. 155-200.

[898](#) Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y eterno*, *op. cit.*, pág. 87.

[899](#) Juan de los Ángeles, *Triumphos del amor de Dios*, *op. cit.*, pág. 3.

[900](#) Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, *op. cit.*, pág. 197.

[901](#) Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, *op. cit.*, pág. 63 (primera edición de 1655).

[902](#) Diego de Estella, *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, *op. cit.*, pág. 42.

[903](#) Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y la meditación*, *op. cit.*, pág. 57.

[904](#) Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, *op. cit.*, pág. 489.

[905](#) Miguel Mañara, *Libro de la verdad*, *op. cit.*, pág. 58.

[906](#) Nicolás de Arnaya, *Conferencias espirituales*, *op. cit.*, pág. 166.

[907](#) *Ibidem*, pág. 170.



## Fuentes

*Aciertos de la providencia de Dios en el Santísimo Sacramento del Altar y antídotos contra el veneno de la melancolía y tristeza, en el caliz de su preciosa sangre. Para el alma que arrepentida llora sus culpas, y mescla el coral precioso desta sangre, con el cristal de las lágrimas, que a golpes de penitencia lloran los ojos a costa del corazón. Sermón que predicó el Padre Maestro fray Basilio de Sotomayor de la Orden de la Stma. Trinidad de Redentores. Predicó en Sevilla en la fiesta que a Dios sacramentado celebró la ilustre parroquia de San Andres, sábado 11 de julio de 1643, Sevilla, Simón Fajardo, 1643.*

ACOSTA, José de, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954.

ACUÑA DEL ADARVE, Juan, *Discursos de las effigies y veraderos retratos non manufactus del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo. Y que la santa Verónica, que se guarda en la Santa Iglesia de Iaén, es una del duplicado, o triplicado, que Christo Nuestro Señor dio a la bienaventurada muger Verónica*, Villanueva de Andújar, Juan Furgolla, 1637.

AGRATI Y ALBA, Alonso Antonio, *Motivos que obligan a la veneración explícita, nuevamente dada a las imágenes de la Divinísima Persona del Padre Eterno: Primera orden de la Trinidad Santísima; pretendida, y lograda al Querubico Zelo del Rmo. P. Fr. Antonio de Fuente la Peña, provincial de Castilla de los capuchinos menores, y comisario general de la de Sicilias. Contra el pertinaz absurdo de Iván Heselio. Doctor Lobaniense... Dedicado a la Duquesa de Alva Doña Isabel Ponze de Leon*, Biblioteca Nacional de España, c. 1688, VE/135/2.

AGRIPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*, ed. de B. Pastor, Madrid, Alianza, 1992.

AGUILAR TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Arte o instrucción, y breve tratado, que dize de las partes que ha de tener el predicador evangélico, como a de componer el sermón, que cosas a de tratar en él, y en qué manera las a de dezir*, Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1617.

- ALARCÓN, Luis de, *Camino del Cielo, y de la maldad y ceguedad del mundo*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1547.
- ALCÁNTARA, San Pedro de, *Tratado de la oración y la meditación*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1587.
- ALCOCER, Francisco de, *Confesionario breve y muy provechoso para los penitentes*, Salamanca, Alejandro de Cánova, 1572.
- ÁLVAREZ, Bartolomé, *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588)*, ed. de M.<sup>a</sup> C. Martín, J. J. Villarías y F. del Pino, Madrid, Ediciones Polifemo, 1998.
- ANDRADE, Alonso de, *Veneración de las santas imágenes, origen y milagros de la de San Ignacio de Munebrega, fundador de la Compañía de Iesús*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1669.
- ÁNGELES, Juan de los, *Triumphos del Amor de Dios*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1589.
- ANTONIO, Francisco, *Consideraciones sobre los mysterios del Altísimo sacrificio de la Missa. Repartido en quatro libros, en los quales también se ponen muchos frutos, y milagros de la Missa, y del santísimo Sacramento, y del agua bendita, y de las Imágenes y Reliquias de los Santos, y de la señal de la Cruz, y del Agnus Dei*, Madrid, Pedro Madrigal, 1596.
- ARIAS, Francisco, *Aprovechamiento espiritual*, Sevilla, Juan de León, 1596.  
— *Libro de la imitación de Christo Nuestro Señor*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1599.
- ARNAYA, Nicolás de, *Conferencias espirituales, útiles, y provechosas para todo género y estado de personas...*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1617.
- ARRIAGA, Pablo José de, *Directorio espiritual*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1617.  
— *Extirpación de la idolatría del Pirú*, Lima, Gerónimo de Contreras, 1621.
- Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis, auctore Guilielmo Gumppenberg*, Ingolstadt, G. Haenlin, 1657.
- Atlas Marianus: Quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centuriis explicantur Auctore Gulielmo Gumppenberg, E Societate Jesu, Monachii, Jaecklinus*, 1672.
- ÁVILA, Juan de, *Primera parte del epistolario espiritual*, Alcalá, Juan de

- Lequerica, 1579.
- *Avisos y reglas christianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, Madrid, Luis Sánchez, 1595.
- AZPILCUETA, Martín de, *Compendio del manual de confesores y penitentes*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1586.
- BELLARMINO, Roberto, *De arte bene moriendi libri dui*, Colonia Agrippinae, Bernardo Gualteri, 1621.
- BLEDA, Jaime, *Libro de la cofradía de la Minerva: en el qual se escriven más de doscientos y cincuenta milagros del santísimo Sacramento del Altar*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600.
- BONETA Y LAPLANA, José, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, Zaragoza, Gaspar Tomás Martínez, 1699.
- *Gritos del Infierno para despertar al mundo*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1718.
- BORGHINI, Rafaello, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella*, Florencia, Giorgio Marescotti, 1584.
- BORROMEIO, Federico, *Sacred Painting / Museum*, ed. de K. S. Rothwell y P. M. Jones, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- BORROMEIO, san Carlos, *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiaticis*, Milán, 1577.
- BRUNO, Giordano, *Del infinito*, ed. de M. A. Granada, Madrid, Alianza, 2001.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, 3 vols., Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002.
- BUTRÓN, Juan de, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- CABRERA NÚÑEZ DE GUZMÁN, Melchor, *Discurso legal, histórico y político, en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza, y excelencias del arte de la imprenta*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1675.
- CALVINO, Juan, *Institución de la Religión Cristiana*, ed. de L. de Usoz y Río, Madrid, Visor, 2003.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Iesús, que andan en los Reynos de Iapón escrivieron a los de la misma Compañía, desde el año de mil y quinientos y quarenta y nueve, hasta el de mil y quinientos y setenta y uno. En las quales se da noticia de las varias costumbres y*

*Idolatrías de aquella Gentilidad: y se cuenta el principio y suceso y bondad de los Christianos de aquellas partes*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575.

CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, Pedro Ossete y Antonio Cuello, 1602.

CASTAÑEGA, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y el remedio de ellas*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1946.

CASTELLANI, Giulio, *Imaginibus et miraculis Sanctorum*, Bolonia, Alexandri Benacii, 1569.

CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, ed. de Franco Brunello, Madrid, Akal, 1988.

CIRUELO, Pedro, *Reproución de las supersticiones y hechizerías*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofilia Ediciones, 1978.

*Conquista espiritual do Oriente. Em que se dá relação de algumas cousas mais notáveis que fizeram os Frades Menores da Santa Provincia de S. Tomé da India Oriental em a pregação da fé e conversão dos infiéis, em mais de trinta reinos, do Cabo de Boa Esperança até as remotíssimas Ilhas do Japão... Compuesta pelo P. Frei Paulo da Trindade*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1962.

*Constituciones del Arçobispado de Sevilla, Copiladas, hechas y ordenadas por el Illustríssimo y Reverendíssimo señor Don Rodrigo de Castro. Arçobispo de Sevilla*, Sevilla, Juan de León, 1591.

*Constituciones del Arçobispado de Seuilla, hechas i ordenadas por el Illustríssimo i Reueredíssimo Señor Don Fernando Niño de Guevara Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1609.

COVARRUBIAS, Pedro de, *Remedio de jugadores*, Burgos, Alonso Melgar, 1519.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. de F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.

CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*, ed. de José V. Rodríguez, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1993.

CUPLET, Felipe, *Historia de una gran Señora, christiana de la China, llamada Doña Cándida Hiù. Donde con la ocasión que se ofrece, se explican los usos destos Pueblos, el establecimiento de la Religión, los*

- procederes de los Missioneros, y los ejercicios de piedad de los nuevos Christianos, y otras curiosidades dignas de saberse*, Madrid, Antonio Román, 1691.
- DELGADO TORRENEYRA, Antonio, *Libro intitulado victoria de sí mismo*, Madrid, Tomás Iunti, 1595.
- DÍAZ MORANTE, Pedro, *Nueva arte de escrevir inventada con el favor de Dios*, Madrid, s.n., 1615.
- ESBARROYA, Agustín de, *Purificador de la conciencia*, Sevilla, Juan Canalla, 1550.
- ESCARDÓ, Juan Bautista, *Rhetorica Christiana o idea de los que desean predicar con espíritu y fruto de las almas*, Mallorca, Herederos de G. Gualp, 1647.
- ESTELLA, Diego de, *Modus concionandi; et explanatio in Psalmum cxxxj super flumina Babylonis*, Salamanca, Juan Bautista Terranova, 1576.
- *Modo de predicar y Modus concionandi*, ed. de P. Sagües Azcona, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.
- *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Alcalá, Juan Gracián, 1597.
- FIENUS, Thomas, *De viribus imaginationis tractatus*, Leiden, Officina Elseviriana, 1635.
- FREYLAS, Alonso de, *Conocimiento, curación, y preservación de la peste*, Jaén, Fernando Díaz, 1585.
- FUENTE, Pedro de la, *Passo riguroso del Iordán de la muerte y aviso al hombre interior para vivir y bien morir*, Sevilla, Clemente Rey, 1664.
- FUENTELAPEÑA, Antonio, *El ente dilucidado. Discurso único novíssimo que muestra ay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuales sean*, Madrid, Imprenta Real, 1676.
- GARCÍA, Gómez, *Carro de dos vidas*, ed. de Melquíades Andrés, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española, 1988.
- Geroglifici morali del P. Fra Vincenzo Ricci da S. Severo Teologo*, Nápoles, Domenico Roncagliolo, 1626.
- GILIO, Giovanni Andrea, *Diálogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, Juan, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del reino de China*, en *Viajes y crónicas de China en los*

- Siglos de Oro*, ed. de M.<sup>a</sup> José Vega, Córdoba, Almuzara, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. de S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Gerónimo, *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestros tiempos*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959.
- GRANADA, fray Luis de, *Libro de la oración y la meditación*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1566.
- *Memorial de la vida christiana: en el qual se enseña todo lo que un christiano deve hazer, desde el principio de su conuersión, hasta el fin de la perfección*, Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1566.
- *La escala espiritual de San Juan Clímaco*, Alcalá, Andrés Angulo, 1568.
- *Ecclesiasticae Rhetoricae sive de Ratione Concionandi Libri VI*, Lisboa, Antonio Ribeiro, 1576.
- *Introduction al symbolo de la fe*, Salamanca, Herederos de Matías Gast, 1583.
- *Guía de pecadores, en la qual se trata copiosamente de las grandes riquezas, y hermosura de la Virtud, y del camino que se ha de llevar para alcanzarla*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1585.
- *Retórica eclesiástica*, ed. de A. Huerga, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- GRANADA, Leandro, *Libro intitulado oración natural y sobrenatural, y teología mística sobrenatural, y luz de las maravillas que Dios ha obrado desde el principio del mundo en las personas de oración*, Valladolid, Herederos de Diego Fernández de Córdoba, 1607.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara*, Madrid, Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- GUZMÁN, Pedro de, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos*, Madrid, Imprenta Real, 1614.
- Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua*, ed. de E. Tormo y F. J.

- Sánchez Cantón, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1921.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- INTERIAN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes sagradas... traducida en castellano por Luis de Durán y de Bastero*, 2 vols., Madrid, Joaquín de Ibarra, 1782.
- IZQUIERDO, Sebastián, *Medios necesarios para la salvación*, Roma, el Varese, 1674.
- *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio*, Roma, el Varese, 1675.
- JESÚS, Teresa de, *Obras completas*, ed. de E. Llamas, T. Egido, D. de Pablo, J. V. Rodríguez, F. Antolín y L. Domínguez, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2000.
- KEMPIS, Tomás de, *Imitación de Christo*, Sevilla, Juan Cromberger, 1536.
- LAREDO, Bernardino de, *Subida del Monte Sión: contiene el conocimiento nuestro y el seguimiento de Christo...*, Valencia, Felipe Mey, 1590.
- LEÓN, Pedro de, *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*, edición de Pedro Herrera Purga, Granada, Universidad de Granada, 1981.
- LIZARRAGA, Reginaldo de, *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Madrid, Hisoria 16, 1987.
- LOYOLA, San Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid, San Pablo, 1996.
- MALDONADO, Pedro, *Traça y exercicios de un oratorio*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1609.
- MALÓN DE CHAIDE, Pedro, *Libro de la conversión de la Madalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora, i de penitente, i de gracia*, Barcelona, Hubert Gotard, 1588.
- MAÑARA, Miguel, *Discurso de la verdad*, Sevilla, Luis Bexínez y Castilla, 1778.
- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- Memorial informatorio por los Pintores en el Pleyto que tratan con el Señor Fiiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda sobre la exempción del Arte de la Pintura*, Madrid, F. González, 1629.
- MENESES, Felipe, *Luz del alma christiana, contra la ceguedad e ygnorancia*,

- Sevilla, Martín de Montedoca, 1555.
- MEXÍA, Pero, *Silva de varia lección*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1540.
- MOLINA, Antonio de, *Exercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*, Barcelona, Rafael Figueró, 1612.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos completos*, ed. de A. Muñoz Robledano, Madrid, Cátedra, 2003.
- Monumenta Historica Societatis Iesu. Documenta Indica*, vols. I-XXVIII, Ioseph Wicki S.I. ed., Roma, Monumenta Historica SI 1954.
- Monumenta Historica Societatis Iesus. Cartas de los PP. Generales a la antigua Provincia del Paraguay (1608-1639)*, Martín María Morales SJ ed., Madrid y Roma, Universidad Pontificia de Comillas / Institutum Historicum Societatis Iesu, 2005.
- Monumenta Historica Societatis Iesus. Monumenta Brasiliae*, vols. I-V (1538-1556), Serafim Leite SI ed., Roma, Monumenta Historica SI, 1956.
- Monumenta Historica Societatis Iesus. Monumenta Sinica*, vols. I, John W. Witek y Joseph S. Sebes eds., Roma, Institutum Historicae Societatis Iesu, 2002.
- MONZÓN, Francisco de, *Norte de Ydiotas. A donde se trata un ejercicio muy espiritual y provechoso*, Lisboa, Ioannes Blauio de Colonia, 1563.
- MORENO, Cristóbal, *Iornadas para el Cielo*, Zaragoza, Domingo Portonariis, 1580.
- MORENO, Jerónimo, *La vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito fray Pablo de Santa María*, Sevilla, Convento de San Pablo, 1609.
- MORGA, Antonio de, *Sucesos de las Islas Filipinas*, ed. de F. Perujo, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MURILLO, Diego, *Instrucción para enseñar la virtud a los principiantes, y escala espiritual para la perfección evangélica*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1598.
- NADAL, Jerónimo, *Meditationi sopra li Evangelii che tutto l'Anno si leggono nella Messa, & principali misterii della vita, & passione de Nostro Signore. Composte dal R P Agostino Vivaldi della Compagnia de Giesu. Respondenti alle Imagini del Padre Girolamo Natalle della medesima Compagnia*, Roma, Luigi Zannetti, 1599.
- NAJA, Martín de la, *El misionero perfecto. Deducido de la vida, virtudes, predicación y misiones del V. y apostólico predicador, padre Gerónimo*



*López...Obra muy útil para luz y enseñanza de predicadores, confesores, misioneros y operarios de la viña del Señor, Zaragoza, Pascual Bueno, 1678.*

NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Imprenta Real, 1630.

— *De la diferencia entre lo temporal, y lo eterno; crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad*, Madrid, Diego Días de la Carrera, 1640.

— *Partida a la eternidad, y preparación para la muerte*, Madrid, Imprenta Real, 1645.

— *Práctica del Catecismo Romano, y Doctrina Christiana... conforme al Decreto del Santo Concilio Tridentino*, Valencia, Jaime de Bordazar, 1686.

NIEVA, Bernardino de, *Summario manual de información de la Cristiana consciencia*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1556.

NYMANN, Hieronymus, *Oratio de imaginatione*, Wittenberg, 1593.

*Obras del beato Francisco de Borja, recopiladas por el padre Juan Eusebio Nieremberg*, Barcelona, Viuda e hijos de J. Subirana, 1882.

*Obras de Ludovico Blosio Abad Leciense, Monge de S. Benito. Traducidas por Gregorio de Alfaro*, París, Miguel Sonnio, 1602.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, 5 vols., Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988.

ORTIZ LUCIO, Francisco, *Libro intitulado Jardín de amores sanctos, y lugares comunes, doctrinales y pulpiales de singulares y provechossísimas doctrinass*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1589.

— *Summa de summas, de avisos y amonestaciones generales para todos los estados*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1595.

OSUNA, Francisco de, *Primer Abecedario Espiritual*, Sevilla, Juan Cromberger, 1528.

— *Segundo Abecedario Espiritual*, Burgos, Juan de Junta, 1555.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.

— *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de D. Angulo, Madrid, Previsión Española, 1983.

PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, *Luz a los vivos y escarmiento a los muertos*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1668.

- PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle immagine sacre e profane*, ed. de S. della Torre, G. F. Freguglia y C. Chenis, Roma, Editrice Vaticana, 2002.
- PALMIRENO, Juan Lorenzo, *Declaración de las cosas que el Christiano vee en los sagrados Templos*, en *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1571.
- PÉREZ DE VALDIVIA, Diego, *Camino y puerto hacia la oración mental para todo género y estado de gente*, Barcelona, Hierónimo Genovés, 1584.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Gianfrancesco, *On the Imagination*, ed. de H. Caplan, New Haven, Yale University Press, 1930.
- PINELLI, Luca, *Libretto d'Imagini e di brevi meditationi sopra alcuni misterii della vita, e passiones de Christo Signor Nostro*, Venecia, Bonifacio Ciera, 1601.
- PLANES, Gerónimo, *Tratado del examen de las revelaciones verdaderas y falsas, y de los raptos*, Valencia, Viuda de Juan Chrysostomo, 1634.
- POSSEVINO, Antonio, *Bibliotheca Selecta qua agitar de ratione*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994.
- POZZO, Andrea, *Prospettiva de pittori, e architetti*, Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693.
- PRADES, Jaime, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, Valencia, Felipe Mey, 1597.
- PUENTE, Luis de la, *Meditaciones de los mysterios de nuestra Sancta Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos*, Valladolid, Juan Bostillo, 1605.
- *Guía espiritual, en que se trata de la oración, meditación y contemplación*, Valladolid, Juan Bostillo, 1609.
- QUEVEDO, Francisco de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. de L. López Grigera, Madrid, Imprenta Aguirre, 1969.
- RAMOS GAVILÁN, fray Alonso, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, Jerónimo de Contreras, 1621.
- RIBADENEYRA, Marcelo de, *Historias de las Islas del Archipiélago filipino, y Reynos de la Gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camoxa y Iappón, y de lo sucedido en ellos a los Religiosos Descalços, de la Orden del Seráfico Padre San Francisco, de la Provincia de San Gregorio de las Philipinas...Compuesta por Fray Marcelo de*

*Ribadeneyra, compañero de los seis frailes hijos de la misma provincia Mártires gloriosísimos del Iappón, y testigo de vista de su admirable Martyrio*, Barcelona, Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1599.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos: priemera parte*, Madrid, Luis Sánchez, 1599.

— *Segunda parte del Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1601.

— *Obras escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2007.

ROA, Martín de, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes, i reliquias. Historias y Exemplos a este proposito*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1622.

— *Estado de los Bienaventurados en el Cielo, de los Niños en el Limbo, de las Almas en el Purgatorio, de los condenados en el Infierno, y de todo este universo después de la resurrección, y juicio universal, con diversos ejemplos, e historias. Dirigido a las Ánimas del Purgatorio*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1629.

RODRÍGUEZ, Alonso, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, Sevilla, Matías Clavijo, 1609.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República Literaria*, ed. de J. C. de Torres, Madrid, Ediciones Libertarias, 1999.

SALAZAR, Esteban de, *Veinte discursos sobre el Credo, en declaración de nuestra Sancta Fe Cathólica, y Doctrina Christiana muy necessario a todos los Fieles en este tiempo*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1586.

SALES, Francisco de, *Introducción a la vida devota*, Barcelona, Matevat, 1683.

— *Tratado del amor de Dios*, Buenos Aires, Lumen Humanitas, 2013.

SALUCIO, Agustín, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, ed. de A. Huerga, Barcelona, Juan Flors, 1959.

SAN ROMÁN, Antonio de, *Consuelo de penitentes o mesa franca de manjares espirituales*, Salamanca, Alonso de Terranova, 1583.

SÁNCHEZ, Pedro, *Libro del Reyno de Dios, y del camino por do se alcança. Confirmado con exemplos y sentencias de Santos*, Madrid, Viuda de P. Madrigal, 1594.

SÁNCHEZ CIRUELO, Pedro, *Reprouación de las supersticiones y hechizerías*,

- Salamanca, Pedro de Castro, 1538.
- SANDERS, Nicholas, *De typica et honoraria Sacrarum Imaginum Adoratione libri duo*, Lovaina, Ioannem Foulesrum, 1567.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.
- TORQUEMADA, Antonio, *Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de Humanidad, Philosophía, Teología, y Geographía, con otras cosas curiosas, y apacibles. Compuesto por Antonio de Torquemada*, Salamanca, Alonso de Terranova, 1577.
- TORRE, Alfonso de la, *Vísio delectable de la philosophía e artes liberales: metaphísica: y philosophía moral*, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526.
- Tratado de la perfección religiosa, y de la obligación que todos los religiosos tienen de aspirar a ella, compuesta por el padre Luca Pinelo: traducido de italiano en castellano por Pablo Joseph de Arriaga*, Valladolid, Luis Sánchez, 1604.
- VALADÉS, Diego, *De Rhetorica christiana*, ed. bilingüe de Esteban J. Palomera, Alfonso Castro y Tarsicio Herrera, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VALDERRAMA, Pedro de, *Exercicios espirituales para todos los días de la Quaresma*, Sevilla, Francisco Pérez, 1603.
- *Sermón en la fiesta de San Francisco de Paula, Teatro de las religiones*, Sevilla, Convento de San Agustín, Luis Estuprán, 1612.
- VALTANÁS, Domingo de, *Doctrina Christiana*, Sevilla, Martín Montesdoca, 1555.
- VAN DER MEULEN, Jan, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, Hieronymum Wellaeum, 1570.
- VASCONES, Alonso de, *Destierro de ignorancias, y aviso de penitentes*, Barcelona, Sebastián Matevat, 1619.
- VEGA, Alonso de, *Summa llamada Sylva y Práctica del Foro interior*, Alcalá de Henares, 1594.
- VELASCO, Alonso Alberto, *Renovación por sí misma de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado que llaman de Itzmiquilpan*, México, Viuda de Rodríguez Lupercio, 1688.
- VELÁZQUEZ, Andrés, *Libro de la melancolía, en el que se trata de la naturaleza desta enfermedad*, Sevilla, Hernando Díaz, 1585.

- VENEGAS, Alejo, *Declaración de la diferencia de libros que ay en el universo*, Toledo, Juan de Ayala, 1546.
- Vida, y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna monja de la orden del patriarca San Benito: libro intitulado insinuación de la Diuina Piedad y embaxada de la diuina misericordia...Traducido del latín en romance por el Rmo. P. M. Fr. Leandro de Granada y Mendoza*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1605.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*, ed. de Ángel González García, Madrid, Akal, 1986.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana*, Palencia, Simancas Ediciones, 2006.
- *El día de fiesta por la tarde*, Palencia, Simancas Ediciones, 2006.
- ZÁRATE, Hernando de, *Primera y segunda parte de los discursos de la Paciencia Christiana*, Madrid, Várez de Castro, 1597.

## Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, León C., *Dechado barroco del imaginario moderno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- *Así en la letra como en el cielo. Libro e imaginario religioso en la España moderna*, Madrid, Abada, 2012.
- ANDRÉS, Melquiades, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- *Los místicos de la Edad de Oro en España y América. Antología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, *Deus concionator: mundo predicado y retórica del exemplum en los siglos de oro*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- ARIÈS, Philippe, *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1987.
- ARMAS, Frederick A., (ed.), *Writing for the Ayes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.
- BABB, Lawrence, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Ann Arbor, State University of Michigan Press, 1951.
- BAILEY, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BAXANDALL, Michael, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972. (Trad. esp.: *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989).
- *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New

- Haven y Londres, Yale University Press, 1985.
- *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, Machado Libros, 1996.
- *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BEECHER, Donald y GRANT, Williams, *Ars Reminiscendi: Mind and Memory in Renaissance Culture*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009.
- BELL, Rudolph, y WEINSTEIN, Donald, *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago, Chicago University Press, 1982.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2002.
- *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- *Hieronymus Bosch (El Bosco): El Jardín de las delicias*, Madrid, Abada, 2009.
- BETRÁN, José L. (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el Mundo Hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 2010.
- BORAO MATEO, José Eugenio, «La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*», *Goya*, 330, 2010, págs. 16-33.
- BOUWSMA, William J., *El otoño del Renacimiento 1550-1640*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, CSIC, 1990.
- BRADING, David A., *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002.
- BRENNAN, Teresa, y JAY, Martin (eds.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Psychology Press, 1996.
- BRITTON, Ronald, *Belief and Imagination*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.
- BROCKEY, Liam Matthew, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- BROGGIO, Paolo, *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di*

- Gesù tra Europa e America (secoli XVI-XVII)*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- BROWN, Peter, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, Chicago University Press, 1981.
- BRUNER, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- BRYSON, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.
- BUNDY, Murray W., *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Columbus, University of Illinois Press, 1927.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, *Jesuitas en Indias: entre la utopía y el conflicto. Trabajos y misiones de la Compañía de Jesús en la América moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- (ed.), *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CALLAHAN, A. (ed.), *Spiritualities of the Heart: Approaches to Personal Wholeness in Christian Tradition*, Nueva York, 1990.
- CAMÓN AZNAR, José, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Católica, 1972.
- CARLOS, M.<sup>a</sup> Cruz de; CIVIL, Pierre; PEREDA, Felipe, y VINCENT-CASSY, Cécile (comps.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1985.
- *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1992.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- CHIEFFO RAGUIN, Virginia (ed.), *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*, Surrey, Ashgate, 2010.
- CHRISTIAN, William A., *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Nerea, 1990.
- *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991.



- CHRISTIN, Olivier, y GAMBONI, Dario (eds.), *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1999.
- CIVIL, Pierre, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, París, Publications de la Sorbonne, 1996.
- CLARK, Stuart, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europa*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- CLIFTON, James, y MELION, Walter S. (eds.), *Scripture for the Eyes: Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, Londres y Nueva York, Museum of Biblical Art / Emory University, 2009.
- CLUNAS, Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Books, 2012.
- COCKING, John M., *Imagination: A Study in the History of Ideas*, Londres y Nueva York, Routledge, 2004.
- DACOSTA, Thomas; DOSSIN, Catherine, y JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres, Routledge, 2015.
- DE BOER, Wietse, *The Conquest of the Soul: Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden, Brill, 2001.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, París, Gallimard, 1992.
- DEKONINCK, Ralf, *Ad imaginem: status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Droz, 2005.
- DELUMEAU, Jean, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1985.
- *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 1989.
- DIEGO, Rosa de la y VÁZQUEZ, Lydia, *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, París, Larousse, 1973.
- *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.
- DUNAND, F.; SPIESER, J. M., y WIRTH, J. (eds.), *L'image et la production du sacré*, París, Klincksieck, 1991.
- DUTTON, Denis, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*,

- Barcelona, Paidós, 2010.
- EDGERTON, Samuel Y., *Pictures and Punishments: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- *The Mirror, the Window and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.
- EGIDO, Teófanos, «Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa», en T. Egido, V. García de la Concha y O. González de Cardedal (eds.), *Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.
- (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- ESTENSORO, Juan C., *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo, 1532-1750*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- FABRE, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image: le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Librairie J. Vrin, 1992.
- FALKENBURG, Reindert; MELION, Walter S., y RICHARDSON, Todd M. (eds.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2008.
- FANTONI, Marcello, «Il potere delle immagini. Riflessioni su iconografia e potere nell'Italia del Rinascimento», *Storica*, I (1995), págs. 43-72.
- FARAGO, Claire (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, y MALO LARA, Lina (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, 2011.
- FIRPO, Massimo, *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- FIRPO, Massimo, y BIFERALI, Fabrizio, «*Navicula Petri*». *L'Arte dei papi nel Cinquecento, 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- FLOR, Fernando R. de, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

- *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Olañeta, 2007.
- *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.
- FLORES, Jorge, y VASSALLO E SILVA, Nuno (eds.), *Goa and the Great Mughal*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2004.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- *L'occhio della lince. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, Bolonia, Bononia University Press, 2007.
- FREITAS CARVALHO, José A., *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007.
- FUMAROLI, Marc, «Un pictura rhetorica divina», en *Peinture et rhétorique*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIIe siècle*, París, Flammarion, 1998.
- *Las abejas y las arañas: la querrela de los antiguos y modernos*, Barcelona, Acanalado, 2008.
- *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Barcelona, El Acanalado, 2010.
- GALÁN GARCÍA, Agustín, *El «Oficio de Indias» de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús (1566-1767)*, Sevilla, Fundación FOCUS-Abengoa, 1995.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1972.
- GARCÍA, Antonio Claret, *La escritura transformada: oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*, Huelva, Universidad de Huelva, 2006.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

- GASKELL, Ivan, «Historia de las imágenes», en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 209-239.
- GENT, Lucy, *Picture and Poetry, 1560-1620: Relations between Literature and Visual Art in the English Renaissance*, Leamington, Hall, 1981.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Debate, 1990.
- *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1993.
- *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Debate, 2002.
- *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate, 2003.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.
- GÖTTLER, Christine, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010.
- GREENBLATT, Stephen, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México colonial. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HARPUR, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Gerona, Atalanta, 2010.
- HASKELL, Francis, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.
- HELLER, Ena G. (ed.), *Reluctant Partners. Art and Religion in Dialogue*, Nueva York, The Gallery at the American Bible Society, 2004.
- HERRERO SALGADO, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- HEYWOOD, Ian, y SANDYWELL, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Londres, Routledge, 1999.
- HILLMAN, David, y MAZZIO, Carla (eds.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Nueva York, Routledge, 1997.
- HOFMANN, Werner, *Luther und die Folgen für die Kunst*, Múnich, Prestel, 1983.

- HOWE, Elizabeth T., *Mystical Imaginery: Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*, Nueva York, Peter Lang, 1988.
- IVENS, Michael, *Understanding the Spiritual Exercises: Text and Commentary*, New Malden, Cromwell Press, 2008.
- IVINS, William M., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- JACKSON, Stanley W., *Melancholia and Depression from Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- JARDIN, Lisa, y BROTTON, Jerry, *Global Interests. Renaissance Art between East and West*, Londres, Reaktion Books, 2005.
- JARDINE, Lisa, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, Londres, Macmillan, 1997.
- JONES, Pamela M., «Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Religion», en C. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996, págs. 127-140.
- JORDÁN ARROYO, María V., *Soñar la Historia. Riesgo, creatividad y religión en las profecías de Lucrecia de León*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- KELLY, Donald R., y SACKS, David H. (eds.), *The Historical Imagination in Early Modern Britain: History, Rethoric, and Fiction, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- KLIBANSKI, Raymond; PANOFSKY, Erwin, y SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- KOERNER, Joseph L., *The Reformation of the Image*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
- KRIEGER, Peter (ed.), *Imagen sagrada y sacralizada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- LAMPE, G. W. H., y WOOLLCOMBE, K. J. (eds.), *Essays on Typology. Studies in Biblical Theology*, Londres, SCM Press, 1990.
- LE GOFF, Jack, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985.
- LEDDA, Giuseppina, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.
- LOZANO NAVARRO, Julián J., *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005.

- LUGLI, Adalgisa, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, París, Adam Biro, 1983.
- MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983.
- *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986.
- *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, 1990.
- MARCAIDA LÓPEZ, José R., *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Madrid, Marcial Pons, 2014.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- MASON, Peter, *The Lives Images*, Londres, Reaktion Books, 2001.
- MAXWELL-STUART, Peter G. (ed.), *The Occult in Early Modern Europe: A Documentary History*, Londres, St Martin's Press, 1999.
- MELION, Walter S., «The Art of Vision in Jerome Nadal's Adnotationes et Meditationes in Evangelia», en Jerome Nadal, *Annotations and Meditations on the Gospels: The Infancy Narratives*, ed. de F. A. Homann, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2003, págs. 1-96.
- MELION, Walter S.; CLIFTON, James, y WEEMANS, Michel (eds.), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leiden-Boston, Brill, 2014.
- MELLO, Magno M. (org.), *A arquitetura do engano. Perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre Europa e o Brasil*, Belo Horizonte, Fino Traço Editora, 2013.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *Velázquez y la cultura sevillana*, Universidad de Sevilla / Fundación FOCUS-Abengoa, 2005.
- MENOZZI, D., *Les images. L'Église et les arts visuels*, París, Éditions du Cerf, 2001.
- MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
- MONDZAIB, Marie J., *Le commerce des regards*, París, Seuil, 2003.
- MORÁN TURINA, Miguel, y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MORÁN TURINA, Miguel, y PORTÚS, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su*

- público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- MORENO SANCHO, Ángel, *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2007.
- MORGAN, David, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2005.
- MUES ORTS, Paula, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- MÚJICA PINILLA, Ramón, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MULCAHY, Rosemarie, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublín, Four Courts Press, 2004.
- NADAL, Juan Cañellas, *Jerónimo Nadal, vida e influjo*, Bilbao, Ediciones Mensajero-Sal Terrae, 2007.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- «Santas de Zurbarán: devoción y persuasión», en el catálogo de la exposición *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, Benito Navarrete (dir.), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2013, págs. 17-36.
- (ed.), *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.
- NICCOLI, Ottavia, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma, Laterza, 2011.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *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 / Fundación FOCUS, 2000.
- OLIVIER, Christin, y GAMBONI, Dario (eds.), *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.
- O'MALLEY, John W., *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2000.
- O'REILLY, T., *From Ignatius Loyola to John of the Cross: Spirituality and Literature in Sixteenth-Century Spain*, Aldershot, Ashgate, 1995.
- *The Bible in the Literary Imagination of the Spanish Golden Age*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2010.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Crítica,

- 1969.
- *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977.
- *Introducción al Barroco*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1988.
- PALOMO DEL BARRIO, Federico, *Fazer dos campos escolas excelentes. Os jesuitas de Évora e as missões do interior em Portugal (1551-1630)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- PALOS, Joan L., y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- PALUMBO, Genoveffa, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Nápoles, Liguori Editore, 1997.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- PINTO CRESPO, Virgilio, «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de actuación (1571-1665)», *Hispania Sacra*, 61-64, 1978-1979, págs. 285-322.
- PORTÚS, Javier, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura en la corte española*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- PORTÚS, Javier, y VEGA, Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- POUTRIN, Isabel, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- PRODI, Paolo, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 2 vols., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-1967.
- *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1983.
- *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Brescia, Mocelliana, 2010.
- PROSPERI, Adriano, «“Otras Indias”: Missionari della Contrarriforma tra contadini e selvaggi», en Gian Carlo Garfagnini, *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florencia, Olschki, 1982, págs. 205-234.



- «L'Europa cristiana e il mondo: alle origini dell'idea de missione», *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, 1992, págs. 189-220.
- *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Turín, Giulio Einaudi, 1996.
- *El Concilio de Trento: una introducción histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.
- RAMOS DOMINGO, José, *Retórica, sermón, imagen*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 6 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 2007.
- REEVES, Eileen, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- RENIER, Gustaaf J., *History, its Purpose and Method*, Londres, Beacon Press, 1950.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Antonio, «Las imágenes de la historia evangélica de Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, págs. 77-95.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles, y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.), *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Sevilla, Universitat Jaume I, Universidad Pablo de Olavide y Diputación de Sevilla, 2016.
- *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Sevilla, Universitat Jaume I, Universidad Pablo de Olavide y Diputación de Sevilla, 2016.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*, León, Universidad de León, 2008.
- ROSIER, Bart A., *The Bible in Print: Netherlandish Bible Illustration in the Sixteenth Century*, 2 vols., Leiden, Folio, 1997.
- ROSSKY, William, «Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic», *Studies in the Renaissance*, 5 (1985), págs. 49-73.
- ROTBURG, Robert I., y RABB, Theodore K. (eds.), *Art and History: Images and Their Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por*

- ermitaños y beatas laicas en las ciudades de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro J., *Negocio e intercambio: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- RUSO, Alessandra, *The Untranslatable Images. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*, Austin, The University of Texas Press, 2014.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Antología de la literatura espiritual española. Siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (dir.), *Synodicon Baeticum. Constituciones conciliares y sinodales del Arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis, «Barroco y simulación: desengaño de ojos y apariencias», en *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, págs. 75-86.
- SARAVIA, Crescenciano, «Repercusión en España del decreto del Concilio sobre las imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, págs. 129-143.
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989.
- SCAVIZZI, Giuseppe, *The Controverses on Images from Calvin to Baronius*, Nueva York, Toronto Studies in Religion, 1992.
- SCHAMA, Simon A., *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2007.
- SCHMIDT, Jeremy, *Melancholy and the Care of the Soul: Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- SCONDUTO, Leslie A., *Metamorphoses of the Werewolf: A Literary Study from Antiquity Through Renaissance*, Jefferson, McFarland & Co., 2008.
- SCRIBNER, Robert W., «The Reformation, Popular Magic, and the Disenchantment of the World», *Journal of Interdisciplinary History*, 23, 1993, págs. 475-494.
- *For the Sake of Simpe Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

- SEPPER, Dennis L., *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- SERÉS, Guillermo, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- SERRANO, Eliseo; CORTÉS, Antonio L., y BETRÁN, José L. (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- SLUHOVSKY, Moshe, *Believe Not Every Spirit: Possession, Mysticism, and Discenment in Early Modern Cthilicism*, Chicago, The Chicago University Press, 2007.
- SMITH, Hilary D., *Preaching in the Spanish Golden Age: A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- SOUZA, Laura de Mello, *Inferno atlântico. Demonologia e colonização, séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia Das Letras, 1993.
- *El diablo en la tierra de Santa Cruz. Hechicería y religiosidad en el Brasil colonial*, Madrid, Alianza, 1993.
- SPOLSKY, Ellen, *Words vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, París, Gallimard, 1970.
- STEPHENS, Walter, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and Crisis of Belief*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- STOICHITA, Victor I., *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.
- *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Madrid, Cátedra, 2011.
- STOWELL, Steven, *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 2015.
- STRACHAN, James, *Early Bible Illustrations: A Short Study Based on Some Fifteenth and Early Sixteenth Century Printes Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.
- TAUSIET, María, *Reliquias imaginarias en la España moderna*, Madrid, Abada, 2013.
- *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- TAUSIET, María, y AMELANG, James (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

- TAYLOR, Larissa (ed.), *Preacher and People in the Reformations and Early Modern Period*, Leiden y Boston, Brill, 2001.
- TELLENBACH, Hubertus, *Melancolía: visión histórica del problema*, Madrid, Morata, 1976.
- TENENTI, Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XV<sup>ème</sup> siècle*, París, Armand Colin, 1952.
- TENTLER, Thomas, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- TINEO, Pedro, *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1990.
- TREBBIN, Heinrich, *David Teniers und Sankt Antonius*, Frankfurt, Haag & Herchen, 1994.
- TREXLER, Richard C., «Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse», en F. Dunand, J.-M. Spieser y J. Wirth (eds.), *L'image et la production du sacré*, París, Klincksieck, 1991, págs. 195-231.
- VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- VILADESAU, Richard, *The Triumph of the Cross: The Passion of Christ in the Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts: The Baroque Era*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.
- VOVELLE, Michel, *Iconographie et histoire des mentalités*, Aix, Presses Universitaires de France, 1979.
- *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983.
- *Les âmes du purgatoire, ou le travail du deuil*, París, Gallimard, 1996.
- VV.AA., *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Turner, 2015.
- WAGNER, Peter (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, Lüderitz & Bauer GmbH, 1996.
- WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.

- WEISBACH, Werner, *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- WIND, Edgard, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf y Margaret, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2017.
- YATES, Frances A., *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge, 1975.
- *Ideas and Ideals in the North European Renaissance*, Londres, Routledge, 1984.
- *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.
- ZACHMAN, Randall C., *Image and Word in the Theology of John Calvin*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007.
- ZUNSHINE, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

Edición en formato digital: 2017

© Ilustración de cubierta: *Penas del infierno* (detalle),  
Pinacoteca Casa Profesa, Ciudad de México, siglo XVIII

© Carlos Alberto González Sánchez, 2017  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[catedra@catedra.com](mailto:catedra@catedra.com)

ISBN ebook: 978-84-376-3703-7

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: REGA

[www.catedra.com](http://www.catedra.com)