

Hacia una historia de las imágenes: imagen de culto y religiosidad en la alta edad moderna

Carlos Alberto González Sánchez

Catedrático de Historia Moderna

Universidad de Sevilla

calberto@us.es

RESUMEN: Las imágenes en la actualidad conforman un sugerente campo de estudio para los historiadores en general, y no solo exclusivo de la Historia del Arte. Porque conforman una fuente documental tan importante como las escritas, llena de posibilidades y cualidades investigadoras, muy asequible a un tratamiento interdisciplinar. Con estas perspectivas, en este artículo abordamos la importancia que tuvieron como un recurso ideal de la espiritualidad en la Edad Moderna, sobre todo en el desarrollo de las conductas religiosas durante la Contrarreforma, momento en el que adquieren una especial revalorización frente a la iconoclasia protestante.

PALABRAS CLAVE: Imagen, Historiografía, Espiritualidad.

ABSTRACT: Contemporary images constitute a profitable subject of the study for historians and art historians. This is true to such an extent that they seem to comprise a documental source of the past, full of possibilities and equally as important as traditional written sources. In the first place, images form a specific yet interdisciplinary field of investigation not exclusive for the History of Art. Thereby this article examines the images as an important resource of the spirituality in the early modern age, to show the role they had for the development of the catholic religiosity during the Counter-Reformation.

KEYWORDS: Image, Historiography, Spirituality.

¿Historia del arte o historia de la imagen?

Las imágenes en la actualidad conforman un provechoso tema de estudio para historiadores, historiadores del arte, antropólogos y otros investigadores de la sociedad.¹ Hasta el punto que parecen haber conformado una fuente documental del pasado, como las escritas, plena de posibilidades y de suma utilidad. Ante todo, un campo de la investigación específico, e interdisciplinar, y, no como venía siendo usual, privativo de la historia del arte. Tanto es así que uno de los grandes historiadores del arte, y experto en la materia, de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, el alemán Hans Belting, prefiere diferenciar una *historia de la imagen* de la *historia del arte* propiamente dicha. Esta proposición metodológica deriva de lo que él entiende por “imagen”, la *Imago* o el retrato de alguien, normalmente la representación de una persona que, por

¹ Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto I+D+I *Tradiciones y conflictos. Historia cultural de la vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Ref. HAR2008-01406/HIST, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

eso mismo, era tratada como tal, consideración que hacía de ella un recurso privilegiado de las prácticas religiosas.

En semejante contexto, la imagen de culto se convierte en un símbolo acreedor de veneración, diferente a un relato en imágenes, o *historia*, cuyo fin no era otro que poner frente a la mirada del espectador el devenir de la historia sagrada². Belting, pues, seducido por la antropología, prefiere un nuevo concepto epistemológico que, en sentido estricto, excluye de la categoría de arte a las imágenes de devoción, con la intención de hacer de ellas unos universales objetos de indagación, con sus útiles de investigación propios, que van más allá de sus meras cualidades estéticas y formales. De este modo, las imágenes no tienen sentido desvinculadas de la función religiosa para la que fueron hechas. El Arte, para él, nace en el Renacimiento, es decir, a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte, asociada a la idea del artista autónomo y su capacidad de invención. Las imágenes, por tanto, no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pinturas y responden a las reglas del arte. La época anterior solo pertenece a la *era de la imagen*.

La tradición historiográfica germana, decididamente opta por diferenciar estos dos periodos de tiempo tomando como hito divisorio entre ambos la Reforma, momento a partir del cual empezaría la génesis de lo que hoy entendemos por arte, como consecuencia de la iconoclasia característica del credo protestante, en todo momento partidario de la primacía de la palabra frente a la imagen. De ahí que la secularización de la pintura y la escultura que promovieron haya sido interpretada como la plataforma de un nuevo referente conceptual para las obras de arte, en virtud de su funcionalidad estética y no de una vieja finalidad religiosa³. Al mismo tiempo la Iglesia católica, en un esfuerzo por distanciarse de las religiones reformadas, enfatizaba su propia ortodoxia con una exaltación del poder y bondades de la imagen de culto. Por tanto, una vez que las imágenes fueron puestas en duda fue cuando empezaron a justificarse como obras de arte, creadas, para su reflexión, a partir de una experiencia estética y un significado subliminal; porque, según Belting, la vieja imagen no se dejaba reducir a una metáfora, sino que asumía la evidencia inmediata de la apariencia y el sentido.

Si bien, en la teoría de Belting se puede apreciar un cierto reduccionismo, en primer lugar porque, a mi entender, la imagen no se restringe a un tiempo tan estrictamente delimitado como

² BELTING, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009, p. 3. También su *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2002.

³ Un autor clave es HOFMANN, Werner. *Luther und die Folgen für die Kunst*. Munich: Prestel-Verlag, 1983.

el que él piensa. Las imágenes, sean obras de arte o no, forman parte de toda la historia de la humanidad. Su apuesta, además, deja de lado a las imágenes profanas, que también vienen desempeñando unos usos y funciones, como medios de la comunicación icónico-visual, desde la Prehistoria hasta nuestros días. Éstas, y las religiosas, tampoco tienen por qué ser el centro de atención exclusivo de los historiadores del arte desde que empiezan a adecuarse a normas estilísticas. La imagen, en general, siempre ha sido y es un documento o testimonio historiográfico que nos ofrece una rica información del tiempo en el que surge.⁴ En esta dirección me parece muy acertada la propuesta de Felipe Pereda, quien, en su caso, aspira a explorar en profundidad el papel de las imágenes como vehículos de lo sagrado, pero como entes mixtos en los que conviven el objeto cultural y el artístico a la vez;⁵ porque resulta demasiado complicado distinguir cuándo ni cómo se libraron de sus antiguas funciones para adoptar otras en las que lo formal anula la finalidad religiosa. Mas no es menos cierto que los historiadores del arte suelen limitarse al análisis de sus premisas artísticas.

Ambas opciones, en efecto, no son antitéticas sino complementarias. Su observación conjunta no hace más que poner de relieve la variada gama de matices y posibilidades de la imagen como documento histórico; el componente estético, en cualquier caso, tiene un fin definido que también se debe tener en cuenta. Aquí destacaríamos la exaltación y glorificación de lo representado mediante la belleza y el esplendor de las formas, una fórmula capaz de enaltecer el culto público para, en última instancia, elevar el sentimiento religioso y predisponer la devoción de los fieles. No por casualidad el “arte doloroso” se da más en unas épocas y lugares que en otras; en el Barroco, por ejemplo, en Castilla y Andalucía que en el resto de España. Un tiempo en el que la pintura y la literatura espiritual acentúan lo macabro y repugnante, en unas vanitas pictóricas rebosantes de materialismo y realismo patético, macabro y desagradable. Recursos que persiguen perpetuar en los creyentes la atrición al castigo eterno que transmiten unas imágenes repulsivas y espeluznantes (la putrefacción de los cuerpos y el acopio de vanidades) sobre las postrimerías y lo transitorio de la existencia humana.

Entonces la representación de la muerte aspiraba a educar y canalizar los comportamientos del hombre, al que, con el fin de anular su cara terrorífica, se pretendía alejar de los bienes

⁴ Véase BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Critica, 2001; y GASKELL, Ian. Historia de las imágenes. In: BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993. p. 209-239. O la síntesis de FRANÇA PAIVA, Eduardo. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

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 Pones, 2007.

mundanos y abocarlo hacia la meditación de un paso tan trascendental.⁶ Las imágenes, en suma, no son patrimonio exclusivo de ninguna disciplina académica sino de todas por igual, principio interdisciplinar que nos obliga a estudiarlas en toda su compleja diversidad de formas y significados; desde su retórica, producción, circulación, consumo, usos y funciones, más las respuestas que se les dieron en el imaginario de un contexto determinado.

La utilización de la imagen como documento histórico del momento en el que aparece es el fundamento de la conocida y original investigación de Francis Haskell, quien a finales de XX puso de relieve su decisivo impacto en la imaginación histórica de contextos definidos, donde nos permiten compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de culturas pretéritas.⁷ No obstante, tiempo atrás, historiadores de la cultura como Jacob Burckhard (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945), interpretaron el Renacimiento italiano y la baja Edad Media de los Países Bajos a través de la pintura y los textos de la época, como representaciones y testimonios del desarrollo del espíritu humano⁸. Del mismo modo, el gran historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) seguiría este modelo al final de su carrera, la razón de ser del Instituto que creó Hamburgo y trasladaría a Londres a raíz de la llegada al poder de Hitler⁹. La estela de Warburg la continuarían sus discípulos, sobre todo aquellos que se decantaron por enmarcar el estudio de las obras de arte dentro de la “iconografía” o “iconología”, el método que, conforme a la finalidad comunicativa de las imágenes, persigue la decodificación de los mensajes que nos transmiten. Una alternativa, pues, frente al predominante análisis, eminentemente formal (composición o colorido), de la pintura a costa de la temática.

En esta directriz emergieron historiadores del arte, la escuela de Warburg, de la talla de Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofski (1892-1968) o Edgar Wind (1900-1971), todos garantes de una esmerada formación en los clásicos y en saberes humanísticos en general; pues sus intereses cubrían la historia, la literatura y la filosofía.¹⁰ Para ellos la clave está en el contenido intelectual de las creaciones artísticas, o sea, en la filosofía o teología que llevan implícitas; de ahí

⁶ Un clásico, e imprescindible, en la materia OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra. 1981. También VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, 2002.

⁷ HASKELL, Francis. *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1993.

⁸ BURCKHARD, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1982. HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

⁹ WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

¹⁰ SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. WIND, Edgard. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

que los cuadros deban ser objeto de una lectura atenta capaz de descifrar el significado intrínseco de la pintura, o los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica. Así, con el término iconología aluden a la reconstrucción de las expresiones del espíritu de una época determinada, donde las imágenes forman parte de una cultura total que hay que conocer si queremos entenderla.

La interpretación de los mensajes visuales, pues, solo será posible si estamos familiarizados con los códigos culturales de su entorno. Valga de muestra la sutil relación que establece Panofski entre el neoplatonismo humanista y el arte pictórico florentino del Cuatrocientos, o entre la escolástica y la arquitectura gótica.¹¹ Si bien, otros estudiosos posteriores de la misma saga académica desconfían de dicha lectura de las imágenes, por estimarla un procedimiento insuficiente y carente de cierta eficacia y fiabilidad. Además, lo consideran demasiado especulativo y al margen de los contextos sociales. E. H. Gombrich (1909-2001) contesta esgrimiendo que las imágenes no siempre son alegóricas, ni las épocas tienen una completa homogeneidad cultural; al contrario, unas y otras presentan una notoria diversidad, equivalente a los problemas históricos que plantean. Al igual, la intención del artista no suele coincidir con la visión de los espectadores, en la que interactúan los referentes simbólicos del medio cultural y su cronología.¹²

W. M. Ivins, por su parte, despejó el impacto de la imprenta en la cultura icónico-visual de su tiempo y en los ulteriores, ante todo su potencial social y efecto multiplicador en la producción y circulación de imágenes estampadas; técnica que abarató sus precios y las puso al alcance de cualquiera en cualquier lugar. Aunque a la vez contribuyó de manera decisiva a la estandarización y fijación de los modelos iconográficos.¹³ Ya en los años 70 del siglo XX M. Baxandall, egregio intérprete del arte italiano del Renacimiento, nos puso delante de lo que él llama “el ojo de la época”, es decir, la influencia que ejercen ciertos usos culturales de los distintos tiempos históricos en la percepción de las imágenes, factores que condicionan sus medios y formas expresivas y las diversas lecturas, según los espectadores, de sus mensajes. Unos axiomas, en fin, que se adelantaron a los de la nueva historia cultural hoy en boga, a la que también se pueden incorporar otros de sus componentes metodológicos: la dependencia de los

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972; *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1986.

¹² GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1993; y *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Editorial Debate, 2003.

¹³ IVINS, William H. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: MIT Press, 1953. Para tiempos recientes BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: [s.n.], 1968.

estilos de las circunstancias sociales y la relación de estas últimas con las habilidades y hábitos visuales. Baxandall, en definitiva, entiende la imagen como una fuente documental tan eficaz como las escritas; ambas, pese a sus carencias, son complementarias y, en todo caso, exhiben cómo se representa una sociedad, cuyo conocimiento es el objetivo último de la historia.¹⁴

El propósito de hacer de las fuentes visuales “vestigios del pasado en el presente”,¹⁵ también constituyó el axioma metodológico que adoptó Frances A. Yates (1899-1981), formada en el Aby Warburg Institute, en su *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (Londres, 1975).¹⁶ Unos años después de la publicación de esta obra, el eximio antropólogo e historiador Julio Caro Baroja concedía al arte una especial relevancia en la correcta y completa comprensión de la religiosidad católica de la alta Modernidad; e incluso reclama un estudio de los móviles religiosos en la producción artística española de diferentes periodos históricos desde el punto de vista de la religión y no, cual es la norma habitual, de la historia del arte.¹⁷

Tampoco prescindieron de la imagen destacados historiadores franceses de las mentalidades –Philippe Ariès y Michel Vovelle– de principios de los 80 del siglo XX.¹⁸ Una década crucial que posibilitó la progresiva aclamación de dichos postulados en la historiografía occidental y de autores de la talla de D. Freedberg, historiador centrado en el entramado de las respuestas dadas a las imágenes de culto en situaciones varias, el eje de un título suyo emblemático.¹⁹ Simon Schama, sin duda, fue uno de los historiadores de entonces que mayor repercusión ha tenido, en buena medida gracias a su investigación sobre la cultura holandesa del siglo XVII, sustentada en una exquisita documentación icónico-visual²⁰. Hasta ahora todo parece indicar que las aspiraciones historiográficas repasadas desembocan en una pretendida historia social de las imágenes, ámbito de estudio empeñado en hacer de la imagen no un mero ente

¹⁴ BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972; también su *Limewood Sculptors in Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980.

¹⁵ Concepto acuñado por RENIER, Gustaaf J. *History, its Purpose and Method*. Boston: Beacon Press, 1950.

¹⁶ Y su obra más conocida *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005. [primera edición en inglés 1966].

¹⁷ A esta cuestión dedicó un suculento capítulo en su monumental *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal, 1978.

¹⁸ YATES, Frances. *Ideas and Ideals in the North European Renaissance*. Londres: Routledge, 1984. VOVELLE, Michel. *Iconographie et histoire des mentalités*. Aix: [s.n.], 1979; y *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*. París: Gallimard, 1983. ARIÈS, Philippe. *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 muestra son las actas de un carismático congreso de historiadores americanos celebrado en 1985, ROTBERG, R., y RABB, T. K. eds. *Art and History: Images and their Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988; y FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Càtedra, 1992. (primera edición inglesa en Chicago, 1989).

²⁰ SCHAMA, Simon. *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Londres: Collins, 1987; también han sido decisivos sus libros *Landscape and Memory*. Londres: Fontana Press, 1995; y *El poder del arte*. Barcelona: Critica, 2007.

artístico aislado sino parte de la sociedad en la que surge y, en consecuencia, un documento, expresivo de usos y funciones, que nos puede ayudar a su mejor conocimiento.

El auge y renovación de los planteamientos de la historia cultural en la década de los 90 abrió unos más amplios horizontes a las cuestiones que estamos abordando. Debido en buena medida al protagonismo que en este campo de la investigación tiene la cultura gráfica, ámbito en el que la comunicación icónico-visual, al lado de la escrita, ambas suplementarias, adquiere una importancia crucial, en especial cuando se trata de explorar el fenómeno en la sociedad del Antiguo Régimen, donde el analfabetismo acapara una altísima cuantía de la población. Desde entonces la imagen progresivamente fue atrayendo el interés de los historiadores, quizás frente a una predominante historia del arte excesivamente volcada en el estudio de los elementos estéticos y formales de la imagen y sin tener presente su contexto ni la funcionalidad que ejerce en el mismo. En esta tesitura, un historiador como Peter Burke plantea la necesidad de una historia social de las imágenes y, mejor todavía, una historial cultural de las imágenes.²¹ Una inquietud intelectual que no tiene por qué desechar lo social sino que, conforme al pensamiento de R. Chartier, hay que incluirlo dentro de lo cultural; pues la cultura es el marco superior de la sociedad. A ello se debe que el gran historiador francés prefiera hablar de historia cultural de lo social y no de historia social de la cultura, enfatizando así la relación de dependencia mutua entre significado, usos y funciones de la imagen y su contexto culturo-social.²²

La imagen como objeto de la historia cultural, al igual que se viene haciendo con los textos, requiere prestar atención a todos los elementos que intervienen en el proceso que va desde su creación hasta su recepción. Un canal en el que adquieren una importancia esencial los contextos, los medios o dispositivos, y sus factores de producción, representación y exposición; mas también la política al respecto, la interdicción, los fines pretendidos, los referentes simbólicos, el imaginario colectivo, las convenciones artísticas y las respuestas de los destinatarios. Este último aspecto, del mismo modo, podría conectarse con las prácticas y sus diversas apropiaciones, es decir, las diferentes aprehensiones y visiones que los individuos pueden elaborar a partir de idénticas o similares imágenes y de las sociedades que las producen y le dan significado. No obstante la apropiación ya puede ir implícita en la materialidad y técnica expresiva

²¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Critica, 2001. p. 227. A la vez debemos tener en cuenta las recientes reflexiones, de sugerente inteligencia, sobre la globalización y adulteración de la imagen desde la Antigüedad tardía hasta el presente, de FUMAROLI, Marc. *París-Nueva York, París: viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona: Acanalado, 2010.

²² CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992; y *De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social*. *Historia Social*, n 17, p. 97-123, 1993.

de la imagen, aunque al final sea la libertad del espectador, acorde con su formación, la que defina los contenidos específicos, en los que, a la vez, y como en todo sistema de comunicación, se expresan las relaciones de poder, económicas y sociales propias de la cultura y su entorno simbólico.²³

Estas premisas nos permiten conectar con la estética de la recepción, corriente de la crítica literaria alemana, liderada por Iser y Jauss, que eleva a un primer plano el estudio de las obras como productos creados para un consumo, presupuesto teórico que concede al receptor un protagonismo muy superior al del creador.²⁴ En tanto que adquiere un especial relieve el enmarque temporal en el que se desarrolla el objeto cultural, su historicidad y, decididamente, la estética del efecto receptivo, donde asume la función principal el receptor. Éste, a medida que pone en marcha las diversas perspectivas que la obra le ofrece va desarrollando en su interior un significado de la misma que puede ser diferente a las expectativas desplegadas en origen. Por ello distinguen entre un receptor real, el que mira o lee y elabora su sentido particular, y otro implícito que prefigura la obra conforme a los fines deseados y no siempre coincidentes con los del anterior. El tiempo y el espacio de la recepción son otros de los factores decisivos, pues determinan las diversas maneras de consumir el objeto y las experiencias previas de los consumidores. En esta disyuntiva, cada apropiación conlleva un acto de creación o producción de un nuevo referente en la imaginación del receptor.

La *apropiación* y la *recepción*, según acabamos de ver, son dos parámetros directamente vinculados con el de las *prácticas*: los testimonios específicos a través de los cuales se expresan los usos y funciones atribuidos, en nuestro caso, a la imagen. Desde esta panorámica contemplaríamos el contraste entre la función reglamentista de los modelos ideales y la potencialidad subversiva de las apropiaciones del creador y del receptor. Ambos, en función de intereses y beneficios previstos, asumen la cualidad de poder libremente evadir y transgredir la norma establecida. Con ello, nos apartamos de una relación unívoca entre niveles sociales y culturales, de unos objetos culturales, en definitiva, rodeados de consumidores gregarios e

²³ Un excelente ejemplo de la colaboración entre la historia y la historia del arte son BROWN, J., y ELLIOTT, J. *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus, 1981.

²⁴ ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1988. JAUSS, Hans R. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Provincia, 2000.

ignorantes.²⁵ Las prácticas, en cualquier caso, sitúan el análisis histórico en el plano de los usos y las condiciones que los hacen posibles.

Lo anterior, sin embargo, no se entiende sin la intervención del concepto de *representación*. Tomado en su doble sentido: hacer presente una ausencia -representar algo- y exhibir su propia presencia como imagen -presentarse representando algo-, que se constituye como tal en la medida que existe un sujeto que mira.²⁶ Estos enunciados, además, predisponen determinadas prácticas culturales, aunque interpretadas como estrategias de significación de las instancias enunciativas. P. Bourdieu, no obstante, incide en la representación que los individuos y los grupos, en su realidad social, revelan a través de sus prácticas y de sus propiedades.²⁷ Pero, cada producción cultural (un cuadro o un libro) también exhibe una determinada imagen de aquello que representan, proceso que implica el análisis de las estrategias formales o modelos ideales que cada sociedad produce y transmite, incluso las interesadamente alteradas y las de dudosa historicidad.²⁸ En resumidas cuentas, la historia culturo-social de las imágenes podría ser la de las múltiples formas de recibirlas, usarlas e interpretarlas, y la de las construcciones de significados que posibilitan.²⁹

La imagen como fuente documental, pese a lo expuesto hasta ahora, no deja de presentar escollos metodológicos, algunos ya señalados, ni carencias historiográficas en cuanto a su utilidad metodológica y posibilidades de estudio, quizás dado el escaso uso que los historiadores han hecho de ellas. Las valoraciones críticas, todavía poco desarrolladas en comparación con las de las escritas, como fuere coinciden a la hora de hacer de las imágenes unos testigos mudos del pasado que complican en extremo la traducción verbal de sus testimonios. Unos mensajes, característicos de su función comunicativa, que con frecuencia rehúye, o relega, el historiador para dar prioridad a una lectura particular entre líneas de la trama representada; la mejor manera de dar rienda suelta

²⁵ Muy útil es de CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. I. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1996. p. 157; y ZUBIETA, Ana M. *Cultura popular y cultura de masas*. conceptos, recorridos y polémicas. Buenos Aires: Paidós, 2000.

²⁶ Inspirado en las tesis del historiador del arte Louis Marin, el concepto lo desarrolla CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas*: Foucault, de Certeau, Marin. Buenos Aires: Manantial, 1996. p. 73-99.

²⁷ BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1998. p. 563.

²⁸ Véase CATELLI, Nora. *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama, 2001. Además, una muy buena y analítica síntesis de los conceptos repasados en CASTILLO, Antonio. La Corte de Cadmo. Apuntes para una historia social de la cultura escrita. *Revista de Historiografía*, n 3-II, p. 18-27, 2005.

BOURDIEU, Pierre, DARNTON, Robert; y CHARTIER, Roger. Diálogo a propósito de historia cultural. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n 47, p. 55-84, 2001.

a elucubraciones muy distantes de la verdadera intención de los artífices, quienes siempre tienen la libertad de trabajar al margen de las normas y convenciones establecidas en sus contextos.³⁰

Hemos de considerar también que el investigador a menudo intuye a partir de indicios nimios, incluso subliminales, o pistas marginales que escapan del inconsciente del artista, capaces de descifrar cuestiones importantes de su medio mental y social y, en última instancia, de la tradición cultural de su tiempo; lo cual no debe llevarle a prescindir de la finalidad de la imagen ni de la intencionalidad del autor.³¹ No requiere, en cualquier caso, más cautela que la concedida a las demás fuentes, tal vez aguzando la precaución y el ingenio en el tratamiento del contexto, la función, el uso y la decodificación de significados y representaciones. En particular con los testimonios alusivos al imaginario humano y material de unas determinadas fechas, porque intencionadamente puede haber sido importado de un medio diferente al suyo y, por tanto, llevarnos a conclusiones erróneas. Por ello resulta muy útil la utilización de otros documentos no visuales (escritos) que contengan noticias sobre el uso y funcionalidad de las imágenes en situaciones diversas: literatura, discursos religiosos, relatos de viajeros, memorias misionales, informes oficiales, tratados de arte, inventarios de bienes y un sinnúmero de fuentes variadas.

Las imágenes, pues, día a día vienen incrementando la nómina de historiadores e historiadores del arte entusiasmados con su potencial investigador y, más todavía, con el protagonismo que tuvieron en el pasado y siguen teniendo en la actualidad. Sin duda constituyen uno de los más grandes y prometedores retos historiográficos de la década venidera, tanto para las sagradas como las profanas, las de la memoria, las mentales y las visionarias.³² España puede ser un país representativo de esta incipiente eclosión, de esperar gracias al buen desarrollo que aquí ha tenido la historia de la cultura gráfica, así como al giro metodológico adoptado por jóvenes historiadores del arte empeñados en superar las barreras entre forma y función.³³ Ahí

³⁰ Un estado de la cuestión aporta BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

³¹ Remito a GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 138-175.

³² Citemos algunas obras señeras. CHRISTIN, O., y GAMBONI, D. eds. *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999. HELLER, Ena G. ed. *Reluctant Partners: Art and Religion in Dialogue*. Nueva York: The Gallery at the American Bible Society, 2004. MONDZAIN, Marie J. *Le commerce des regards*. París: Editions du Seuil, 2003. MORGAN, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005. O'MALLEY, John W. *Trent and all that. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*. Cambridge; Mass; London: Harvard University Press, 2000. SCHLOSSER, Julis. *Histoire du portrait en cire*. París: Macula, 1997. SCRIBNER, Bob. The Reformation, Popular Magic, and the Disenchantment of the World. *Journal of Interdisciplinary History*, n 23, p. 475-494, 1993.

³³ Ya aludimos a Felipe Pereda, pero no quisiera dejar de mencionar el libro colectivo, en parte iniciativa suya, de de CARLOS, M. C., CIVIL, P., PEREDA, F.; y VINCENT-CASSY, C. comps. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velazquez, 2008. Es el resultado de coloquio interdisciplinar, celebrado en

están los testimonios icónico-visuales para que los interroguemos y, en consecuencia, sepamos algo más de quién los hizo, el lugar que ocuparon, sus mensajes y retórica, sus usos cotidianos públicos y privados, quién las demandaba, cómo circulaban, quiénes las hacían copiar, qué efectos se esperaban de su posesión y visión, quién las controlaba y otros frentes de estudio fascinantes.³⁴

Una propuesta de usos

Los dictados sobre las imágenes del Concilio de Trento fueron una reacción a la iconoclasia de una Reforma consciente del potencial social de unos objetos a los que sus líderes tildaron de “leños o muñecos de niños”³⁵. Calvino sentenciaba que el culto a Dios no permitía concesión alguna hacia lo que él consideraba una profanación aberrante y expresión de paganismo. Simultáneamente, el poder que los reformadores negaron a la imagen lo trasladaron a la Escritura y la interpretación de sus predicadores, los pilares de un nuevo credo, y una ética de vida, sin jerarquía eclesiástica. Aquellos propagadores de la Palabra y teólogos sin poder institucional, dejaron de lado una tradición cristiana, fundada en la antigüedad de usos y costumbres, a cambio de otra valedora del estado primitivo de la Iglesia, que, a la zaga de San Pablo, había que revivir a través de la lectura bíblica y mediante un proceso de purificación, interior y exterior, capaz de eliminar todos los errores que había venido acumulando a lo largo de

la Casa de Velázquez en febrero de 2005, en el que participó una destacada nómina de expertos en la materia. Su objetivo coincide con los presupuestos aquí tratados, aunque para abordar la imagen como vehículo de lo sagrado y su papel, junto a la descripción y explicación de su prolongada herencia. Tampoco obviar a MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990. Ni, por supuesto, a PORTÚS, J., y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Regimén, 1998. También PORTÚS, J., y MORÁN, M. *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

³⁴ Buena prueba del interés de los historiadores españoles hacia la imagen, pueden dar los trabajos recogidos en el libro de PALOS, J. L., y CARRIÓ-INVERNIZZI, D. dirs. *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: CEEH, 2008. Un temprano interés viene mostrando BOUZA, Fernando J. *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998; *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, 2003; y, entre otros muchos de sus trabajos, De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656). *Boletín del Museo del Prado*, n. 45, p. 44-71, 2009. Del mismo modo no puedo omitir a de LA FLOR, Fernando R. *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009. PIMENTEL, Juan. *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada, 2010. CASTILLO, Antonio. Signos de grandeza. Ideología, escritura e imagen en los siglos XVI y XVII. *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*. Zaragoza, 2004, v. III, p. 1343-1364; y PÉREZ GARCÍA, Rafael M. *Imitatio Christi*. Arte religioso doméstico, devociones privadas y espiritualidad en la sociedad sevillana del Renacimiento, 1520-1570. *Arte, poder y sociedad*, n. 2, p. 55-69, 2006.

³⁵ PROSPERI, Adriano. *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*. Turín: Einaudi, 2001. También HSIA, R. Po-Chia. *The World Catholic Renewal 1540-1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; y JONES, Martin D. W. *La Contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: Akal, 2003.

los siglos, como el culto a las imágenes, más pagano que cristiano, fuente de errores, idolatrías y supercherías sin indicio alguno de Dios.³⁶

Si calvinistas y luteranos depuraban o destruían la imagen, era para, en última instancia, terminar también con la tradición institucional que las sustentaba y promovía. La respuesta a la contra de los católicos, por tanto, consiste en un acto de desagravio y reparación, una reafirmación enfática de la ortodoxia propia frente a la reformada, una herejía más que, al igual que todas las del pasado, tenía en la profanación de las imágenes una seña de identidad. Ciertamente, 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 de la religión, acaparaba la atención de unas masas, presas de miserias espirituales y materiales, entregadas a una religiosidad supersticiosa con la que remediar sus carencias vitales y anhelos de alivio y salvación.

El clima apocalíptico y catártico de la segunda mitad del siglo XV, aún víctima de la crisis del anterior, favorecía toda esta suerte de creencias y prácticas más próximas a la magia que a la esencia del credo; cuando una Iglesia mundana y alejada de su espíritu original, no ofrecía mejor respuesta a las necesidades anímicas de una población, ante todo la campesina, en su mayoría pobre e ignorante. De ahí que unos, los reformados, acaben negándolas, mientras que otros, los católicos, codifiquen y controlen su uso en aras de la disciplina de los fieles. Sin embargo, D. Freedberg estima que la imagen sagrada siguió conservando parte de su crédito en la Europa protestante, al menos así lo corrobora su presencia en la pintura y las visiones místicas de siglos XVI y XVII.³⁷

Una notoria relevancia adquirió la imagen en la práctica devocional desde la baja Edad Media, gracias, en buena medida, al impacto que la espiritualidad mística tuvo durante la gran crisis desatada a mediados del siglo XIV. Semejante hecatombe trajo consigo un largo periodo de cambios bruscos, azotado por la peste negra, el hambre, guerras y muerte por doquier. La fugacidad de la vida estuvo más presente que nunca, no menos el miedo y la incertidumbre entre unas gentes exhaustas de terrores y ansiosas de consuelos y esperanzas en esta y la otra vida. La Iglesia tampoco les ofrecía, cual era su genuina misión, mejores soluciones, ni mostraba interés alguno por estar sumida en una profunda y sin precedentes degradación moral y deseos de poder temporal. Alejada de su naturaleza fundacional y del mensaje evangélico, su respuesta se limitaba

³⁶ KOERNER, Joseph L. *The Reformation of the Image*. Londres: The University of Chicago, 2004.

³⁷ FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Càtedra, 1992. p. 76.

a garantizar la salvación mediante el cumplimiento de una serie de rituales característicos de una piedad exteriorizada y la ciega y sumisa aceptación de los dogmas y dictados de su jerarquía. Todo ello perpetuó en las masas una religiosidad supersticiosa de la que se esperaban soluciones inmediatas, efectos mágicos a través de intercesores celestiales, a modo de amuletos o talismanes, como imágenes, reliquias, rogativas, plegarias y oraciones votivas, nóminas y una diversidad de mediadores miríficos con antecedentes en el paganismo. Otros, de las minorías cultas urbanas, optaron por el *Carpe diem*.³⁸

Muchos religiosos encontraron consuelo practicando una piedad íntima y personal, afectiva y voluntarista, sin intermediario alguno -a lo sumo un texto o una imagen- entre la divinidad y el creyente. La meta no era otra que encontrar a Dios con amor, dentro de uno mismo y mediante la individualidad de la experiencia humana. Así alumbraban un nuevo concepto de hombre y de Dios, presagio del Renacimiento y fundamento esencial de la *devotio moderna* y del *occamismo*; ya apreciable, en el primer tercio del siglo XIV, en el *Libro del consuelo divino* del maestro Eckhart, título de sobra significativo. Si bien, en el XIII el franciscanismo observante venía expresando esos deseos de renovación con su promoción de la pobreza evangélica y la espiritualidad mística.

Esta nueva sensibilidad religiosa, inspirada en la patristica y alternativa de la escolástica, tuvo una notoria repercusión en Alemania y los Países Bajos, con adeptos tan relevantes como Herp, Kempis, Ludolfo de Sajonia, Ruysbroeck o Dionisio el Cartujo; manifiesta también en el desenfreno expresivo y el emotivo dramatismo de la pintura flamenca del siglo XV. Después llegará Erasmo y, por el resto de Europa, una pléyade de teólogos, humanistas cristianos y escritores eclesiásticos entusiasmados con esta novedosa, empírica e individual, manera de entender la religiosidad, que culminará en el siglo XVI. Una impactante eclosión conoció en la España renacentista, donde, desde mediados del Cuatrocientos, había brillantes precedentes en connivencia con las críticas al pensamiento escolástico y atisbos de reforma de la Iglesia.³⁹

La nueva vivencia de Dios, previa elucubrada propuesta de sus artífices, cundió entre los laicos, rompiéndose así el monopolio de los eclesiásticos en la espiritualidad. El objeto de la

³⁸ Clásicos inevitables son RAPP, Francis. *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1973; y VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Guadarrama, 1985.

³⁹ GROULT, Pierr. *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976. BATAILLON, Marcel. *Erasmo y España*. México, 1983. SERÉS, Guillermo. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Mexico; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. PÉREZ GARCÍA, Rafael M. *Sociología 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.

oferta fue una original e innovadora literatura devocional, el medio de difusión de los postulados místicos en expansión, sus técnicas y utillaje. Al servicio de la causa se pusieron dos instrumentos de gran alcance y eficacia social: las lenguas vernáculas y la imprenta. La tipografía, además, pudo satisfacer -con mejores resultados, pericia técnica y precios más bajos- la enorme demanda de imágenes sagradas estampadas en papel, un recurso, según veremos, de la práctica piadosa en escena.

El fundamento de la nueva espiritualidad será la introspección, principio que conlleva la oración mental privada y no oral, cuya parte esencial es la meditación sobre una materia determinada, que se puede obtener en los textos de sus maestros. Pero se trata de una meditación imaginativa, discursiva y realista, en la que el practicante debe representarse en su imaginación una escena sobre la que meditar, para, de este modo, superar los sentidos y llegar a la contemplación anicónica de Dios. Sus argumentos, conforme al método propuesto, suelen girar en torno a las postrimerías del hombre, los dolores de la Virgen y, de manera redundante, la vida de Jesús, con preferencia la Pasión. El mensaje evangélico de la humanidad doliente y finita de Cristo será interpretado -especialmente en periodos críticos- como un acto de amor desinteresado que el hombre pecador no merece y debe imitar si quiere alcanzar las bondades del más allá. La figura de Cristo, como supremo arquetipo vital, en efecto fue el centro de la vivencia religiosa y de la imaginería de culto, incluso relega a un segundo plano a los santos, los protagonistas del pleno Medievo.⁴⁰

A la vista de estos presupuestos es fácilmente deducible que la imagen sagrada se convirtió en un recurso auxiliar de suma eficacia, sobre todo para principiantes; Ludolfo de Sajonia (1314-1378), el Cartujano, en su *Vita Christi* así lo corrobora: “Allí estaba la imaginería de los retablos para ayudar a las imaginaciones estériles”.⁴¹ Tomás de Kempis (1380-1471), en su popularísima *Imitatio Christi* –uno de los libros más leídos por los cristianos hasta el siglo XX- al igual da un consejo infalible: “ponte delante de la imagen del Crucifijo y medita devotamente en la vida y pasión santísima del Señor”⁴². También el místico español Francisco de Osuna creía no

⁴⁰ Véase ANDRÉS, Melquiades. *Los recogidos: Nueva visión de la mística española (1500-1700)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976; *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: BAC, 199. p. 244; y *La teología española en el siglos XVI*. Madrid: Editorial Católica, 1976. NALLE, Sara T. Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. p. 255-272.

⁴¹ Manejo la versión castellana que, por mandado de Isabel la Católica, hizo MONTESINOS, Fray Ambrosio. *Vita Christi Cartuxano* (primera edición en Alcalá de Henares, 1503). Sevilla: [s.n.], 1551. p. 83.

⁴² En este caso la traducción de GRANADA, Fray Luis. *Imitación de Cristo*, Sevilla: [s.n.], 1536. p. 63.

haber “ymagen de mayor veneración y frequentación que el crucifixo”⁴³; porque para él el uso de representaciones plásticas de Cristo procura la custodia de su imagen, “como pintada” dice, en la memoria y en el corazón. De esta manera se podía “traer siempre en la ymaginación interior a Christo debaxo de la ymagen que más nos agradare”: crucificado, atado a la columna, en el pesebre o sudando sangre.⁴⁴ Sin embargo el acto meditativo solo es un primer paso del que los expertos suelen prescindir, pues directamente buscan la sublime experiencia contemplativa.

La estética religiosa que difunde la literatura piadosa a la que hacemos referencia, largo tiempo alimentará la devoción laica, al menos la de minorías de los estratos medios urbanos entusiasmadas con la *devotio moderna* y las propuestas del humanismo. Sin embargo, a partir del Concilio de Trento la Iglesia católica 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, constituirá un género, de masas, propio del disciplinamiento social eclesiástico. Paralelamente la imagen irá ganando espacio como un instrumento esencial de la devoción, porque, según dejaron sentado los místicos del Renacimiento, aúnan lo exterior y lo interior, lo físico y lo espiritual, las representaciones materiales y la experiencia invisible de Dios. Lo que mostraban al ojo natural era la metáfora de lo que revelaban al ojo espiritual. A partir de aquí vamos a situar nuestra atención en el mundo hispánico, pero antes de seguir adelante conviene hacer alguna aclaración.

En la bibliografía al uso suele ser normal calificar de mística a toda esta espiritualidad que ahora nos interesa, quizás porque, con ello, en general definen la oración interior que sus artífices defienden y promueven. Si bien, el género, aun con un ideal común, cubre un periodo de tiempo muy largo y diverso, causa de una progresiva evolución que, dependiendo de las circunstancias contextuales, fue dando lugar a diferentes visiones e interpretaciones del fenómeno. Es de rigor y suma utilidad, pues, destacar algunos contrastes y, en todo caso, distinguir entre lo ascético y lo místico, pese a ser prácticas complementarias y no antitéticas. La mística propiamente dicha tiene su clave en el recogimiento interior, en la oración mental de quietud o metódica, una modalidad antigua, en la línea neoplatónica del Pseudo Dionisio, consistente en pasar de lo visible a lo invisible, o lo que es lo mismo, en no pensar, no imaginar, y suspender y sumergir la mente en Dios hasta llegar al arrobamiento o éxtasis, momento, la unión mística, en el que enmudecen todas las potencias del alma y se recibe a Dios.

⁴³ En la portada de su *Primer Abecedario Espiritual*. Sevilla: [s.n.] 1528.

⁴⁴ En su *Segundo Abecedario Espiritual*.

El método, en la primera mitad del siglo XVI, muchos espirituales españoles lo compartieron con erasmistas, alumbrados y otros movimientos evangélicos; aunque ya tuvo un precedente en el siglo XIII con Hugo del Balma, al que seguirían la escuela franciscana bajomedieval y, más tarde, Bernardino de Laredo, Bernabé de Palma o Francisco de Osuna, hasta culminar, pero en otro ambiente, la segunda mitad del Quinientos, en Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Las semejanzas de sus postulados con algunas propuestas protestantes les supuso, a mediados del XVI, la condena de la teología tradicionalista -encabezada por Inquisidor Fernando de Valdés y el dominico Melchor Cano- y su casi aniquilación en el Índice inquisitorial de 1559. Desde entonces, a los principios de la vía espiritual se les va a dar una acusada impronta ascética; es más, algunos de los mejores maestros, para sobrevivir, tuvieron que retractarse y adaptar sus escritos a la ortodoxia oficial; entre ellos: Diego de Estella, Fray Luis de Granada, Bartolomé de Carranza o Fray Luis de León.

En consecuencia, la espiritualidad empezará a desarrollarse impregnada de ascética, es decir, de una religiosidad basada en la purificación moral, a través de la ejercitación del cuerpo y del espíritu, en unas virtudes ideales con las que acrecentar la caridad y la gracia. A la vez, y con el fin de anular especulaciones y la libre imaginación propias de la mística, el tipo de meditación que se impone, conforme a la composición de lugar de San Ignacio, enfatiza todavía más en el realismo, en escenas efectistas, emotivas, plásticas y visuales, sustento recreativo de unas imágenes mentales concretas y no abstractas, estrictamente delimitadas y dentro de un contexto físico definido; sobre todo de la pasión de Cristo, los dolores de María y la fugacidad de la vida. De esta manera su ejecutor no tendría más que reproducirlas en su interior siguiendo los distintos pasos, o partes de la oración, propuestos en textos e imágenes, donde la meditación, para evitar extravíos de la norma, se da hecha. No es de extrañar, pues, que dichas tramas fueran de una utilidad inmediata para los predicadores y accesibles al pueblo sencillo.

El objetivo, en suma, y al dictado de la jerarquía eclesiástica, no es otro que el control de la religiosidad, y la vida en general, de los fieles golpeándoles los sentidos y conduciéndoles la emoción para provocarles así las actitudes y reacciones deseadas: arrepentimiento, compasión, humildad, caridad, miedo, obediencia, paciencia, piedad, satisfacción. Esta diferente táctica, por tanto, codifica la escenificación y ritualización de la oración mental, bien publicitada, por ejemplo, en las numerosas biografías de Cristo que se editan después de Trento, relatos que interesadamente inciden en la pasión y muerte del Hijo de Dios, momentos decisivos del cristianismo que en la génesis de la Modernidad adquieren una trascendencia singular en el culto

religioso, y que las imágenes, ahora con más razón de ser que nunca, las revivían plásticamente.

Leamos a San Ignacio:

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 cuestras sea el tal camino; asimismo mirando el lugar o espelunca del nacimiento, cuán grande, cuán pequeño, cuán baxo...⁴⁵

Y a Fray Luis de Granada, en estas lides el maestro por antonomasia:

Mira pues al Señor en su agonía y considera no sólo 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?⁴⁶

Unos y otros siempre van a tener presente la imagen sagrada como recurso auxiliar de la meditación, a cuya eficacia contribuye de manera decisiva.

El agustino fray Antonio de San Román, es el autor de un exitoso tratado ascético-espiritual, en la estela de los anteriores, en el que incluye un jugoso capítulo titulado “Del ser, uso y antigüedad de las Sanctas imagines, y del gran fructo que dellas puede sacar cualquier fiel Christiano”; que bien resume los objetivos de Trento (sesión 25^a), desarrollados con mayor extensión y precisión en el *Discorso intorno alle immagine sacre e profane* (Bologna, 1582) del Cardenal Gabriele Paleotti, la guía de iniciativas similares posteriores. En España tuvo una muy buena acogida la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes* (Valencia, Mey, 1597) de Jaime Prades, aunque como bien indica su título, se limita a hacer un apologético resumen de la historia del culto a las imágenes. No obstante, el de San Román lo encuentro muy original y elocuente de cuanto decimos, tal vez por su pericia estilística. Pues bien, en el mismo, concede a la imagen una eficacia y efectos emotivos equiparables a los del texto en la práctica meditativa⁴⁷, adornada con el siguiente ejemplo:

Quando vemos la imagen del crucificado, haze nos tanto provecho el mirarla, que nos hinche el coraçon de dulzura, y compasión de la muerte de Christo, y los ojos de lagrimas, porque son vivo motivo las llagas de un crucifixo, y los amores de un niño

⁴⁵ LOYOLA, Ignacio de. *Libro de los ejercicios espirituales*. Madrid: Ediciones San Pablo, 1996, p. 97. Al respecto FABRE, Pierre A. *Ignace de Loyola: Le lieu de l'image*. París: Vrin/EHESS, 1992; BOUBLI, Lizzie. La “composition de lieu dans le procédé du tableau Dans le tableau. Contemplation et experience de la vision par la clôtüre. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. p. 297-318. También CHINCHILLA, Perla. *De la compositio loci a la república de las letras*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.

⁴⁶ *Libro de la oración y meditación*. Salamanca: [s.n.], 1566, p. 84. De COUSINIÉ, Frédéric. Images et méditation dans la littérature. In: VARONA, Maria Cruz de Carlos et al. (eds.). Madrid: Casa do Velazquez, 2008. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. p. 273-296.

⁴⁷ Un excelente trabajo es el de LEDDA, Giuseppina. *La parola e l'immagine. Strategie della persuasiones religiosa nella Spagna secentesca*. Pisa: ETS, 2003.

Dios en los brazos de su madre. Y pues en naturaleza, en arte, y policia, y en el bien de gracia y fe, son de tanta importancia las imagines⁴⁸.

Otro agustino, Pedro Maldonado, con idéntico propósito, atribuye a la pintura la facultad de enseñar más que los libros, y de reforzar la fe y mover la devoción como si fuera viva voz de la voluntad; basta con contemplar, continúa, un santo ardiendo en unas parrillas mirar al cielo con alegría, un san Francisco abrazado a un Cristo o una Magdalena arrodillada a los pies de Dios.⁴⁹ Lo mismo, el jesuita Alonso Rodríguez: “cuantas veces uno mira con devocion la imagen de Iesu Christo crucificado, tantas es mirado amorosamente de la benignissima misericordia de Dios”.⁵⁰

En las citas repasadas se aprecia cómo los autores emplean una fórmula de comunicación directa e inmediata con lectores u oyentes, a los que se hace partícipes de la escena representadas cual si la tuviesen delante, mediante llamadas de atención en segunda persona (*oye, toca, mira*). Una solución similar podemos encontrar en la pintura de la época, donde con frecuencia personajes invitan al espectador, con algún gesto, a introducirse en el cuadro. En definitiva, se apela a la naturaleza, y a sus cualidades visuales sensibles, para llevar almas hasta Dios; pero ahora prima la sujeción a las normas establecidas, la acción sobre la contemplación.

La imagen, medio de conocimiento y práctica espiritual, por tanto, facilita, como el texto, subir del primer al segundo grado de la oración mental e, incluso, llegar al culmen de la contemplación; una meta, dice Francisco de Monzón, al alcance de “todas las personas de cualquier condición y estado que sean, por más simples y sin letras que sean para saber hacer los ejercicios de la vida contemplativa”.⁵¹ De San Ignacio cuenta su biógrafo Bartolomeo Ricci que, “siempre que iba a meditar de estos misterios de Christo N. Señor, miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas en su aposento”⁵²; claro está entonces que no solo servían a aprendices o gente ruda. Un eximio maestro de esta espiritualidad, Juan de Ávila, apostilla (*Audi filia*): “Y para esto sirve mucho tener algunas imágenes de los pasos de la pasión, bien proporcionadas, en las cuales miréis muchas veces, para que después, sin

⁴⁸ SAN ROMÁN, Antonio de. *Consuelo de penitentes o mesa franca de manjares espirituales*. Salamanca: [s.n.], 1583. p. 62.

⁴⁹ MALDONADO, Pedro. *De la traça y exercicios de un oratorio*. Lisboa: [s.n.], 1609. p. 29.

⁵⁰ RODRÍGUEZ, Alonso. *Ejercicios de perfección y virtudes cristianas*, Sevilla: [s.n.], 1609. p. 479.

⁵¹ MONZÓN, Francisco de. *Norte de Ydiotas. Compuesto y reviso por el Doctor Francisco de Môçon. A donde se trata un ejercicio muy espiritual y provechoso*. Lisboa: [s.n.], 1563. p. 5.

⁵² San Juan de la Cruz y casi todos los místicos, las consideraba un recurso pobre y sólo aconsejable en principiantes. Véase OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1981. p. 115.

mucha pena, las podáis vos sola imaginar”.⁵³ Acto seguido invita a su receptora elocuente a meditar lo siguiente:

Pensad 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 despaño vuestro cuerpo tendido en la sepultura.

Es pedagogía de la muerte que, en las fechas, educaba y canalizaba los comportamientos de la población, a la que, con el fin de anular la cara terrorífica de semejante acontecimiento, se pretenderá alejar de las glorias terrenas y abocarla hacia la meditación de un paso tan trascendental. Pero texto e imagen para muchos espirituales no son más que un mero sustento o dispositivo de la meditación y no el fin, del que, una vez cumplida su función -proporcionar el objeto meditativo-, se debe prescindir. Ya Kempis dirimía que “la humilde oración es de mayor mérito que la lección”, alarmado de cómo algunos concentraban toda devoción en libros o en imágenes, “en señales y figuras exteriores”; y, respecto a las pinturas, Bernardino de Laredo aconsejaba no detenerse con ellas mucho tiempo y pasar adelante, eso sí, sin dejar de mirarlas para 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”.

Los textos, en cualquier caso, ayudan a la comprensión de las imágenes en tanto que las imágenes apoyan el entendimiento del texto; no obstante, este tipo de discurso escrito fue habitual fuente de inspiración de las representaciones plásticas de la Virgen y la Pasión de Cristo, y de unas visiones imaginativas en aumento a medida que se generaliza la meditación realista, cuyos visionarios reproducen en su fantasía lo que materialmente leen y ven. Las imágenes de culto, en resumidas cuentas, permitían vivir de manera plástica la vida de Cristo, hacían posible hablar con él. La imagen y la imaginación del observador son dos polos de una vivencia espiritual subjetiva, de una práctica religiosa, en definitiva, interior y privada.

Hemos de considerar, no obstante, que las imágenes sí podían cumplir otras funciones alternativas en aquellas sociedades sacralizadas; entre las que primaría su posesión cual objetos miríficos y taumatúrgicos, como una especie de amuletos o talismanes mágicos, cuya naturaleza sagrada los transforma en benéficos intercesores celestiales con los que resolver necesidades anímicas y materiales cotidianas. No por casualidad fray Pedro Maldonado exhorta a quien “tuviere alguna enfermedad, acuda a las santas imagines por remedio...La República que

⁵³ ÁVILA, Juan de. *Audi filia*. Madrid: BAC, 1997. p. 116.

padeciére algun trabajo, acuda a las santas imagines”; en tanto que el franciscano Alonso de Vega dictamina que las brujas “en casa adonde avia cruz o cruzifixo, o ymagen de nuestra Señora, o agua bendita, no podian hazer daño”.⁵⁴ Muchas debieron ser las gentes, pues, que se protegían con estampas de las enfermedades y demás catástrofes naturales entonces a la orden del día; incluso fue común que los enfermos las llevaran adheridas en las partes dañadas de sus cuerpos. Era costumbre, además, que religiosos las diesen a los reos que iban a ser ejecutados, para que, camino del cadalso, procuraran alivio del miedo y de la dolorosa y exasperante incertidumbre de tan críticas circunstancias.⁵⁵

Es más, la jerarquía eclesiástica nunca les negó, sino todo lo contrario, sus virtudes maravillosas, porque, al igual que las reliquias, las veían como hierofanías o manifestaciones materiales de la divinidad, o de personas que tenían una especial vinculación con ella y, por esta razón, también dotadas de sus poderes sobrenaturales. El jesuita Nicolás Arnaya afirma que, ante cualquier fatalidad, hacían las veces de certeras y defensivas armas con las que el cristiano podía “defenderse de sus enemigos y hazerles la guerra”.⁵⁶ La simple posesión, por tanto, de imágenes de cultos acobarda al adversario: el demonio y los herejes.

El imaginario colectivo de la época no establecía una nítida línea divisoria entre lo racional y lo extrarracional, una manera de entender el mundo que, junto a sus concepciones religiosas y espirituales, posibilitaba la irrupción de la maravilla en la realidad cotidiana, que a la vez favorecía la creencia en milagros, intervenciones divinas y demoníacas, el encantamiento y la magia. Lo fabuloso iba de la mano de una ilimitada capacidad de creer y de una conciencia mágica sancionada y llenada de contenido religioso a través de la acción doctrinal de la predicación.⁵⁷

La Iglesia jamás rechazó la existencia de la magia, porque, pese a condenarla como una práctica diabólica, se dio cuenta de su eficacia haciendo del demonio el intermediario de hechiceros y brujas. De esta manera colocaba la acción demoníaca bajo la potestad divina, en última instancia un medio de conocimiento e intervención de la naturaleza. No resulta absurdo

⁵⁴ VEGA, Fray Alonso de. *Summa llamada Sylva y Practica del Foro interior*. Alcalá de Henares: [s.n.], 1594. p. 314.

⁵⁵ En este último caso en algunos lugares era costumbre acompañar a los condenados mostrándoles imágenes de crucificados o del Descendimiento, para que se identificara con la Pasión de Cristo, arrepentimiento humildad. Véase EDGERTON, Samuel Y. *Pictures and Punishments: Art and Criminal Prosecution Turing the Florentine Renaissance*. Ithaca: Ithaca Cornell University Press, 1985.

⁵⁶ DE ARNAYA, Nicolás. *Conferencias espirituales, utiles, y provechosas para todo genero y estado de personas*. Sevilla: [s.n.], 1617. p. 157.

⁵⁷ Al respecto CARO BAROJA, Julio. *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid: Istmo, 1992; SÁNCHEZ LORA, José L. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988; y por supuesto CLARK, Stuart. *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

que los teólogos concedieran al diablo y la brujería la capacidad de transformar la cualidad de las cosas, dándoles una apariencia diferente a las de su especie frente a los ojos del común. Cuya vida, ahíta de miedos, angustias, frustraciones, desengaños y ausencia de seguridades, generaba un estado anímico muy propicio a la irrupción desmedida de prodigios; un recurso para amortiguar las tensiones producidas por el choque entre el voluntarismo y la incapacidad operativa del hombre sobre una cotidianidad aplastante.

La revalorización de las reliquias y las imágenes, pues, son el resultado del uso mágico dado a cualquier símbolo religioso, del que resulta el abismo de portentos que colma los textos devotos de aquel tiempo. Un piélago de milagros y acciones prodigiosas que contribuye al escape de un complejo y difícil avatar vital, y, en consecuencia, a la caricia de efectos sobrenaturales portadores de esperanza. Este continuo anhelo de trasmundo dio lugar a una riada de apariciones, revelaciones, arrobos, estigmas o alucinaciones, y a la diversa suerte de sus referentes simbólicos: reliquias, imágenes y oraciones.⁵⁸

El tipo de religiosidad que estamos estudiando, según vamos viendo, presenta una cualidad exhibicionista fuera de dudas, conectada con la teatralidad efectista que impregna toda la escenografía religiosa contrarreformista. A la que también responde el derroche decorativo en los templos, exorno a modo de discursos pintados o sermones iconográficos, es decir, la traducción plástica, o glosa pictórica, de los textos ascético-espirituales a los que venimos aludiendo. No es fortuito que muchos de sus autores recomienden a sus discípulos escribirlos como si estuvieran pintando, caso de Fray Luis de Granada en su muy exitosa *Retoricae Ecclesiasticae* (1576).⁵⁹ Pedro Maldonado, de la orden de San Agustín, apostilla que “suele la pintura callando hablar mas que otros predicando”.⁶⁰ Su correligionario Antonio de San Román –misionero en el México del siglo XVI, experto en estas lides-, por su parte, equipara las bondades y utilidad de la imagen con las de un sermón en vivo en su auditorio, ambos capaces de surtir los efectos siguientes:

el uno lava sus llagas con sus lagrimas: el otro se determina dejar la carga del pecado y seguir a Christo: este esta ordenando como pedir perdon a quien ofendio, aquel mira por sí vee a quien hurto. Este es el fruto que hazen las sanctas imagines: porque en sí son sermones breves y perpetuos, claros y de profundos misterios, vivos, y sin

⁵⁸ Sobre estos recovecos es del todo imprescindible ÁLVAREZ SANTALÓ, León C. *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: [s.n.], 2011.

⁵⁹ GRANADA, Fray Luis de. *Retórica eclesiástica*. Madrid: [s.n.], 1999. Se trata de una edición en castellano. Muy útiles los trabajos reunidos por SERRANO, E., CORTÉS, A. L.; y BETRÁN, J. L. coords. *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005.

⁶⁰ MALDONADO, Pedro. *De la traça y exercicios de un oratorio*. Lisboa: [s.n.], 1609. p. 28.

estremo, libres de perjuicio, porque son divinas historias sin mentiras, relaciones sin pasión.⁶¹

Las imágenes, razonamiento celestial de una suave persuasión, escribe San Román, siempre dicen a los grandes la verdad sin lisonja, con modestia y libertad; cualquiera, sin respetar clase ni condición, queda en ellas amonestado: “lo mismo ponen a un papa en el infierno que a un rey en un lago de resina”. La predicación, en cualquier caso, tuvo en la imagen de culto un instrumento prioritario e imprescindible.

Trento hizo de la pastoral una de las obligaciones fundamentales del oficio clerical, el mejor método, apoyado en recursos icónico-visuales, para extender y consolidar la ideología eclesiástica en el conjunto de una sociedad mayoritariamente analfabeta, en la que el discurso hablado y la imagen hacían de eslabón entre la Escritura y las gentes sin la formación adecuada a su lectura y comprensión individual, forma de acceso negada a la generalidad de los fieles. Sin embargo, muchas imágenes demasiado complejas para la gente menuda, del mismo modo precisaban la interpretación de catequistas y predicadores. No todas, como aplaudía y celebraba el clero, eran “libros de ignorantes”. Juan de Ávila, consciente de estas peculiaridades, advertía a los misioneros ir pertrechados -además de rosarios, cartillas y libros devotos como los de fray Luis de Granada- de “imágenes del sancto 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: rosarios, imágenes han de ser muchas; y los ricos cómprenlos en las ciudades”⁶².

Los jesuitas, con estas miras, pronto comienzan a poblar de imágenes, inspiradas en la Biblia, sus útiles misionales y pastorales empleados en la conversión de las masas del Viejo y los nuevos mundos: doctrinas, catecismos, evangelios, devocionarios y sermones. Un medio ideal para doblegar la voluntad y ganar el alma de “idiotas”, niños y pueblos nativos de civilizaciones alejadas y extrañas. Sirvan de muestra las ediciones de catecismos ilustrados, simbiosis de textos elementales e imágenes suasorias, de Gio Battista Eliano (*Dottrina Christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruttione de gl’Idioti*, Roma, 1587); Petro Canisio (*Institutiones Christianae pietatis, seu parvus catechismus*, Colonia, 1558); Roberto Bellarmino (*Dottrina Christiana figurata d’Imagini*, Augusta, 1614); o la aclamada *Biblia Natalis (Evangelicae historiae imagines*, Amberes, 1593) de Jerónimo Nadal. Títulos todos, con un precedente en la medieval *Biblia pauperum*, objeto de numerosas ediciones y traducciones a diferentes leguas a lo

⁶¹ SAN ROMÁN, Antonio de. *Consuelo de penitentes o mesa franca de manjares espirituales*. Salamanca: [s.n.], 1583. p. 98.

⁶² *Primera parte del epistolario espiritual*. Madrid: [s.n.] 1578. p. 69.

largo de la Edad Moderna. Su utilidad radica en predisponer un discurso hablado modesto, y sin mayores artificios, asequible a grandes capas de la población. Una especie de sencillo sermón de pobres que, según la finalidad prevista, facilita la memorización de unos mensajes bíblicos de difícil difusión social de no ser por la catequesis y predicación.⁶³

Presenciamos así un sistema de dirección socio-psicológica, de mentalización y sensibilización del individuo⁶⁴, donde los dispositivos irracionales empleados, con fruición durante el Barroco, se recrean en la atrición al castigo eterno que transmite la meditación o visión, repulsiva, espeluznante 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 glorias mundanas. Para ello Martín de Roa, otro jesuita, prefiere la pintura, porque con el pincel “se hacían vivos los afectos”: alegría, tristeza, deleite, dolor, vejez, sueño, muerte; así se daban “cuerpos y colores para que mejor se graben en las almas, que hace mas impresión en el alma que oirlo contar, y despierta las emociones y la imitación de virtudes”.⁶⁵ En fin, cualquier cosa, la vida en suma, se teatraliza: el culto, la liturgia, el rito, el ceremonial, la predicación y el arte; con tal de movilizar vitalmente los valores apostólicos de una Iglesia militante, que, de la mano de los jesuitas, alcanzó su máximo apogeo en el Barroco. La Iglesia, por tanto, fomentó una política combativa de las imágenes de culto como símbolo de su identidad y un instrumento propagandístico al servicio de la doctrina que defendía. El arte además les proporcionó una puesta en escena digna y suntuosa⁶⁶ Por todo ello el mundo siempre se ha servido del poder de las imágenes.

⁶³ Un estudio buenísimo es el de PALUMBO, Genoveffa. *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*. Nápoles: Liguori, 1997.

⁶⁴ Al respecto es muy esclarecedor OROZCO, Emilio, *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1989, vol. 1, p. 269-294. También MARAVALL, José A. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990; y BOUZA ÁLVAREZ, José L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

⁶⁵ ROA, Martín de. *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes, i reliquias*, Sevilla: s.e., 1622. p. 128.

⁶⁶ Al respecto ÁLVAREZ SANTALÓ, León C. Adoctrinamiento y devoción en las bibliotecas sevillanas del siglo XVIII. In: SANTALÓN, C. A.; REY, M. J. B.; BECERRA, S. R. (Coords.). *La religiosidad popular II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*. Barcelona: Anthropos, 1989. p. 21-45.