

UT PICTURA NATURA: LA IMAGEN PLÁSTICA DEL SANTO ERMITAÑO EN LA LITERATURA ESPIRITUAL DEL SIGLO XVI

Palma MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA

«... bendita la tierra, bendita las yerbas de aquel vergel...»

Alfonso de Orozco

La protohistoria del hombre es de dolor y de fatiga en medio de una naturaleza maligna, pues Dios, en su castigo maldice la tierra y condena al hombre a volver a su seno¹. Esta visión negativa de la naturaleza pervive en la cultura occidental durante siglos, y para superarla será necesario que el pensamiento humano se libere de la tutela eclesiástica que hacía de ella la imagen fidedigna del mal.

Sólo la postura de determinadas órdenes religiosas supusieron el olvido paulatino de falsos prejuicios, modificándose así un comportamiento secular de negación².

Pero además de este decisivo cambio, el hombre tardomedieval tiene que vencer un miedo innato hacia ella, que viene a ser el miedo hacia lo desconocido como sinónimo de lo no humanizado, lo no civilizado. Se dice que Petrarca es el primer hombre que sube a la cima de un monte para disfrutar de una bella visión. En los comienzos del Renacimiento, los hábitos intelectuales y culturales que aporta el humanismo hacen que este acercamiento, sin otra finalidad que la meramente estética, quede consolidado en la imagen del jardín.

Reflejo de esta nueva sensibilidad es, también, el cambio que se da en la propia vivencia religiosa, una de cuyas manifestaciones queda plasmada en la aparición del ermitaño que comienza a protagonizar tanto las superficies pictóricas como las páginas escritas. Sin embargo, su figura no es una innovación de esta nueva espiritualidad, dado que ya estaba presente en la devoción medieval, como tampoco es exclusivo de la religión cristiana, pues en la filosofía oriental y griega es posible rastrear su

¹ Marcello FAGIOLO, «Strutture antropologiche dell'artificio: il mito del Demiurgo e la sfida di Caino e di Prometeo» pp. 7-13, en *Natura e Artificio* (L'ordine rustico, le fontane, gli autonei nella cultura del Manierismo europeo). A cura de Marcello FAGIOLO. Oficina Editrice. Roma, 1979.

² E. W. PLATZECK, *Raimund Lull*. Ediciones Franciscanas. Roma 1962. Ver también Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA; «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI» en *Fragmentos*, n.º 7, Madrid 1987, pp. 66-88.

presencia³. A pesar de ello, sí es cierto que la cultura renacentista y, más concretamente el ambiente del humanismo, propicia un comportamiento individualizador en estrecha unión con el mundo natural que permitirá el desarrollo de este importante apartado devocional.

La formulación plástica del ermitaño la encontramos en la serie de libros de oración que jalonan nuestro siglo XVI y, sobre todo, es en el marco de la discusión de los *modus orandi*, donde adquiere el apoyo teórico que necesita para su desarrollo. A partir del tratado de Erasmo el tema de la oración se convierte en uno de los principales debates que vive la Iglesia católica centrado fundamentalmente en torno a la cuestión del lugar⁴. Como respuesta a aquellos que proponen el templo surge una corriente de pensamiento que, imbuida del sentimiento franciscano, encuentra en la naturaleza el lugar ideal para la plegaria. Y en este sentido sí se puede afirmar que la introducción de la escenografía paisajista es paralela a una nueva concepción de la espiritualidad, de la que San Juan de la Cruz es uno de sus máximos exponentes. En *La subida del Monte Carmelo* habla de las tres maneras por las que se mueve la voluntad a oración y señala como la primera «algunas disposiciones de tierras y sitios, que, con la agradable apariencia de sus diferencias, ahora en disposición de tierras, ahora de árboles, ahora de solitaria quietud, naturalmente despiertan la devoción y de éstos es cosa muy provechosa usar... Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños que en los muchísimos y graciosísimos desiertos escogían el menor lugar que les podía bastar, edificando muchísimas celdas y cuevas, y encerrándose allí...»⁵

En la misma línea de pensamiento que la del santo carmelita hallamos otros muchos escritores, ascetas y místicos, que proponen idéntica postura que la señalada, de tal modo que, dentro del amplio repertorio de la literatura espiritual, es frecuente encontrar títulos como «Vergel de oración y monte de contemplación», «Jardín de amores santos», «Vergel espiritual», «Subida del monte Sión», o la ya mencionada «Subida del monte Carmelo»⁶. Todas ellas actúan como metáforas literarias que nos sitúan en medio de una naturaleza claramente sacralizada, es decir, nos remiten a un espacio que se convierte en símbolo y en instrumento para la oración. A la vista de

³ El origen de la vida eremítica Gabriel H. LOVETT lo señala ya en las antiguas tradiciones de la India. Ver Gabriel H. LOVETT, «The hermit in the Spanish drama before Lope de Vega» en *The Modern Language Journal*, 1951, tomo XXXV, n.º 1, pp. 119-130. Y Gabriel LLOMPART, en *La pintura medieval mallorquina*, Luis RIPOLL editor. Palma de Mallorca, 1977, 4 vols. recoge ya la presencia de ermitaños en la pintura como fruto de una piedad campesina.

⁴ Efectivamente, otra de las discusiones que se plantean en la religión del XVI, es la del *locus orandi*. La iglesia oficial opta decididamente por el templo puesto que las actitudes individualistas y personales de algunas órdenes, les acercaba peligrosamente a los hábitos practicados por los iluministas: lugares retirados, oración mental, ojos cerrados, etc. Entre los partidarios de la oración colectiva hecha dentro del recinto eclesiástico figura Alfonso TOSTADO «q̄ nuestro Señor más acepta la oración que se hace en la yglesia que en otra parte y es mas meritoria y provechosa...» «Estas palabras son sólo un pequeño testimonio del sentir de toda una corriente destinada a revalorizar el templo y el valor de la misa. Alfonso TOSTADO, *Tratado q̄ todo fiel christiano debe saber para oyr misa y lo que es tenido hacer mientras se dice la misa*» Valencia, 1532; fol. II.

⁵ San Juan de la CRUZ, *La subida del Monte Carmelo*. Obras Completas. Editorial Calomino. La Plata 1944, 2 vols. vol. II, cap. XLII, p. 279.

⁶ Alfonso de OROZCO, *Vergel de oración y monte de contemplación*. Sevilla, 1548. Fray Bernardino de LAREDO, *Subida del monte Sión*. B.A.C. Madrid 1948. San Pedro de Alcántara, *Vergel espiritual del alma religiosa*, 1610. Fray Francisco ORTIZ LUCIO, *Jardín de amores santos*, 1588.

los encabezamientos señalados advertimos que la aproximación que se hace al mundo natural se mantiene aún dentro del simbolismo, no ya del medieval, sino del que hace de la escenografía paisajista un estímulo que despierta la devoción. Símbolo y estímulo se combinan en la nueva imagen del santo ermitaño y de la literatura espiritual⁷.

De este modo se dan una serie de elementos comunes que son sucesivamente mencionados: vergel, camino, monte, luz, noche, cueva, son palabras utilizadas para construir el paisaje sagrado, al igual que lo eran también en el teatro, como afirma Francastel⁸. El vergel, entendido como un nuevo *hortus conclusus*, paraíso cerrado en el que se retira el alma, apenas tendrá trascendencia en la pintura, a diferencia de lo que ocurre en el lenguaje literario en el que evoca bellos parajes, «... hallarás en el camino de este vergel un arrollo que se llama de los Cedros... El arroyo no siempre corre, y por tanto, has de entender que antes que vayas a la oración has de gemir tus pecados y llorarlos: porque el camino para la oración es por arroyo de lágrimas»⁹.

Por su parte, la montaña simboliza —tanto en la esfera sacra como en la profana— el punto culminante al que llega el conocimiento y el esfuerzo humano¹⁰. De hecho, en los tratados de oración que llevan este título el camino a recorrer consiste en la superación progresiva de unas etapas hasta llegar a la cima, en la que se encuentran aquellos que han conseguido la interiorización de la fe y la renuncia-negación de los sentidos, según San Juan de la Cruz.

Nuestra pintura de ermitaños, aún cuando lo interpreta con el mismo significado, utiliza la montaña como elemento puramente teatral, e incluso, se convierte en sinónimo del desierto; sin duda porque también la tradición cristiana sitúa en las tierras de Egipto a los ermitaños más antiguos que se conocen, bautizados con el nombre de «Padres del Desierto»¹¹. Pero, el desierto del XVI no posee esas connotaciones de dureza y austeridad que podría sugerir, sino que es concebido con las cualidades que le aplica el santo carmelita: como lugar «ameno y gracioso».

En cambio, con la cueva nos adentramos, en palabras de San Juan, en la noche oscura en la que el alma consigue el provecho espiritual. Aunque la caverna es también un elemento simbólico de larga trayectoria en la cultura profana. Es la gruta que utiliza Platón como parábola filosófica y es, a su vez, la frontera que marca el límite entre el mundo terreno y el celeste, el fruto del diálogo mantenido entre Arte y Naturaleza¹².

⁷ CAMÓN AZNAR es quien habla del carácter de símbolo y estímulo seductor que la naturaleza adquiere en San Juan de la Cruz. No es, por tanto, un simbolismo conceptual.

Ver CAMÓN AZNAR, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. B.A.C. Madrid, 1972.

⁸ Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Ed. Denöel/Gonthier, París 1965, pp. 203-225.

Y Julián GALLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar. Madrid 1972, p. 290.

⁹ Alfonso de OROZCO, *op. cit.* cap. V, fol. 53.

¹⁰ Marcello FAGIOLO lo describe como «l'apogeo della storia humana» y alude al Monte Parnaso. Marcello FAGIOLO, «Il teatro dell'Arte e della Natura», pp. 137-143, en *Natura e Artificio*, *op. cit.*

¹¹ Con este nombre se bautizó a los primitivos ermitaños de los desiertos de Egipto y Palestina. Sobre el desierto, ver además Fernando RODRIGUEZ DE LA FLOR, «La ciudad de Yahvé» en *Caracola* n.º 3-4 «El sueño de las ciudades». Enero 1989.

¹² Cristina ACIDINI LUCHINAT, «Rappresentazione della Natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche» en *Natura e Artificio*, *op. cit.*, pp. 144-153.

Entre otras acepciones Cristina maneja la de «Wunderkamen mineralógico»; también señala el pensamiento de Vitruvio respecto a la gruta: como el recinto de la humanidad selvática, p. 145.

En la representación de ermitaños y, a diferencia de lo que ocurre en la iconografía del Siglo de Oro, la roca parece remitir al mundo subterráneo, con un signo negativo, y, de igual modo, en muchos de los juicios finales de la misma época, el infierno es representado como una gran caverna.

Todos ellos son, insistimos, elementos frecuentemente utilizados en el teatro y que aparecen bajo el denominador común de la soledad, cualidad en la que insisten todos los tratados de oración que conocemos «porque justo es que el que quiere hablar con Dios se aparte de la compañía de los hombres» dice el beato Alfonso de Orozco, y únicamente quedan perdidos en el paisaje de fondo una ermita, un castillo o una ciudad como símbolos del mundo al que se ha renunciado.

El conjunto de estos objetos figurativos hacen de la naturaleza todo un símbolo religioso al que se le dota de un poder sagrado, virtuoso e incluso mágico. En el monte de los Olivos encontró consuelo Jesucristo, se dice en los libros devotos y, de esta manera, la religión cristianiza el «*beatus ille*» de los paganos. El tópico de que la Naturaleza hace a los hombres más buenos y virtuosos es suficientemente conocido a través de autores como Fray Antonio de Guevara o Fray Luis de León quienes elogian las cualidades de la vida en el campo, cualidades que quedan definitivamente ensalzadas en la novela pastoril¹³.

Aprehendiendo el espíritu que encierran éste y otros pensamientos semejantes, el anacoreta y ermitaño de la pintura española del XVI se nos ofrece como un personaje respetable, sabio y comprensivo, lo que les hace ser imaginados como ancianos de largas barbas y cabelleras, que, a la manera de los antiguos druidas, han asimilado la sabiduría de la naturaleza. Por la misma razón, son tenidos por guías y consejeros adquiriendo en ocasiones rasgos proféticos, según nos revela el estudio de Gabriel H. Lovett sobre la figura del ermitaño en el teatro español anterior a Lope de Vega¹⁴. Lovett destaca que, en la mayoría de sus apariciones, el ermitaño es consejero del caminante y del desamparado; y en la Danza de la Muerte medieval es de los pocos personajes religiosos que se libra de la burla anticlerical. En definitiva, se nos presentan como el ideal de la bondad absoluta.

La pintura, siguiendo a la Naturaleza, intentará captar y transmitir lo beatífico de todos estos sentimientos mediante la imagen plástica, y, para ello, acude a un repertorio iconográfico muy concreto. Si exceptuamos algunos casos, como el espléndido ejemplo que nos brinda la serie de las Descalzas Reales, entre la que aparecen nombres rescatados de la tradición cristiana y del Lejano Oriente¹⁵, el resto

¹³ Muchas de las obras dedicadas a ensalzar la vida rústica quedan recogidas en el Prólogo de Matías MARTINEZ BURGOS para el *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* de Fray Antonio de GUEVARA. Clásicos Castellanos. Madrid, 1915, pp. 7-27.

Por su parte CARO BAROJA amplía la información en *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)* Sarpe, Madrid 1985, cap. XIV, pp. 341-378.

Finalmente Fernando CHECA, hace ver que todo este ambiente favorece la utilización, cada vez más frecuente de las villas, palacios rústicos y casas solariegas. Ver Fernando CHECA, «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI» en *Fragmentos*, n.º 1, Madrid 1984, pp. 21-43.

¹⁴ Gabriel H. LOVETT, *op. cit.*

¹⁵ Es toda una colección de ermitaños y penitentes de finales de XVI-XVII, posiblemente influidos por grabados y estampas alemanas. Podrían ser el antecedente más inmediato para la que posteriormente se encargó para el palacio del Buen Retiro.

Desde aquí mi agradecimiento a Fernando Checa por la información ofrecida.

de los protagonistas de la pintura del XVI son santos más cercanos y mejor conocidos. Aún está presente la figura de San Onofre, santo medieval que desaparece del calendario litúrgico en 1572, y al que reconocemos por su aspecto selvático y desaliñado¹⁶, (ver lám. 1, «San Onofre»), y también la de San Pablo «primer padre del yermo a quien deben tener todos los ermitaños mucha devoción por ser el principal y primer patrón de la vida heremítica» según se nos dice en un manuscrito de la Biblioteca Nacional¹⁷. Pero además de todos aquellos que tradicionalmente se les representa como ermitaños, a lo largo de esta centuria comienza a haber, por los claros motivos ideológicos que impone la Contrarreforma, una auténtica inflación de santos penitentes, aún cuando muchos de ellos no incluían en sus vidas esta faceta devocional¹⁸.

Por las mismas razones se van abandonando algunos aspectos que recogían las leyendas, insistiendo en otros; sutilmente dejan de ser sólo ermitaños, para convertirse únicamente en penitentes. Un ejemplo es lo que ocurre con las imágenes en las que la Magdalena es sostenida por los ángeles, tal como nos la presenta Matas, (Lám. 2, «Subida de la Magdalena»). El soporte doctrinal de estas representaciones lo dan muchos escritos, entre ellos el *Dilucidario i demostración...* de Fray Diego de Coria, cuando dice que «... estuvo por treinta años en soledad comiendo yerbas y raíces de arboles gastando vestidos y vistiola Dios con sus cabellos, siendo levantada entre día y noche por los angeles siete veces... a oyr los cantos celestiales, fue vista por un sacerdote al cabo de treinta años que se había recogido en aquel desierto por servir a Dios... y halló a la bienaventurada Magdalena en medio de muchos angeles levantada de tierra dos codos, puestas las manos en alto orando...»¹⁹.

En virtud del cambio operado en la mentalidad religiosa a lo largo de la centuria, a la Magdalena se la prefiere, de ahora en adelante, rezando. Lo mismo sucede con San Jerónimo, puesto que en los comienzos del Renacimiento y como reflejo de la cultura humanista, había sido frecuente encontrarlo en su estudio, al estilo de los de Durero o Antonello de Mesina²⁰. Esta imagen se sustituye, poco a poco, por la del penitente, siendo la que alcanza mayor difusión.

Pero los santos, en su retiro, no permanecen inactivos y en el repertorio pictórico se pueden codificar una serie de actitudes que, a su vez, quedan enunciadas en la literatura religiosa, sea del signo que sea, bien en la poesía, en el teatro y comedias

¹⁶ G. LLOMPART, «San Onofre, eremita, en el Medioevo mallorquin» *Estudios Lulianos*, vol. VII, año VII, 1963, pp. 203-208. Ver también P. de LETURIA, «El influjo de San Onofre en San Ignacio a base de un texto de Nadal» *Estudios Ignacianos* I, Roma 1957.

¹⁷ Biblioteca Nacional. Ms. 5-785. *Constituciones hechas entre los hermitaños del reino de Navarra en virtud de una provisión acordada por su majestad su visorrey, regente, del su Real Consejo y obispo de Pamplona sobre la reformación de los dichos hermitaños* día de Sta. Cruz de mayo del año de mil y quinientos y ochenta y siete. Fols. 173-174.

¹⁸ En opinión de WETHEY «Santo Domingo orante» «San Francisco» y las numerosas versiones de las «Lágrimas de S. Pedro» son temas que se multiplican con el fin de potenciar el sacramento de la penitencia frente al ataque protestante. WETHEY, *El Greco y su escuela*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967, 2. vols.

¹⁹ Fray Diego de CORIA, *Dilucidario i demostración de las chrónicas i antigüedad de la siempre virgen madre de Dios*, Córdoba, 1598, libro VII, cap. V.

²⁰ Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, «Imágenes-tipo y *modus orandi*: las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español». Actas de los COLOQUIOS DE ICONOGRAFÍA 1988, (en prensa).

de santos, en los sermones y tratados, o en la meramente legislativa y oficial de la Iglesia.

De este carácter es el manuscrito encontrado en la Biblioteca Nacional, al que antes nos hemos referido, y que supone una valiosa fuente de información a la hora de abordar las posiciones de los anacoretas en la pintura²¹. Se trata de un texto, fechado en Pamplona en 1587, en el que se recogen las constituciones hechas entre los ermitaños del reino de Navarra para su propia reforma. Los puntos a seguir están organizados en torno a diez apartados y coinciden todos ellos con el contenido de los escritos devotos —San Juan, Alfonso de Orozco, San Pedro Alcántara o Fray Bernardino de Laredo.

El primero, y destacado como el de mayor importancia, es el punto que se refiere a la ORACION: «... Ninguno de los que viven la vida heremítica ha de tener tasa ni término en la oración mental, pues éste es el principal ejercicio del solitario... para lo cual procure la enseñanza de algún varón espiritual o si esto no pudiere apréndalo por los libros devotos como son el libro de la Oración y Meditación de Fray Luis de Granada o Fray Pedro de Alcántara... y el Arte de servir a Dios de Fray Alonso de Madrid...»²².

Al ser ésta la principal actividad del anacoreta la compostura que ha de guardar el cuerpo cuando reza se convierte en una preocupación presente en todos los *modus orandi* de la época. Alfonso Tostado en su *Tratado todo fiel christiano debe saber para oyr missa...* sugiere la posición que queda como modélica: «poned las rodillas en el suelo y adorad la cruz alçando devotamente vuestros ojos al crucifijo —tal como veíamos a San Onofre (lám. 1)— y haced vuestra oración acostumbrada...»²³. En cambio Pedro Ciruelo en la *Reprobación de las supersticiones y hechizerías* critica la exageración con que muchos entienden estas palabras y condena ese «poner las rodillas en tierra, alzar los ojos al cielo, juntar las manos, herir los pechos» que se realizaba en el templo. En sustitución propone que «la oración se ha de hacer estando la persona derecha de pie»²⁴. Pero nuevamente Alfonso de Orozco será quien zanje la cuestión al aconsejar que sigamos el ejemplo de Cristo «... porque según dice Sant Lucas, hincadas las rodillas Ntro dulcissimo redempto hizo oración al Padre: entendamos con quanta humildad hemos de orar a nro. dulcissimo Dios... Oh Rey de gloria, que confussion para los señores del mundo, que con tanto regalo de coxines de brocado y seda en las yglesias y oratorios aún se les hace mal orar de rodillas...»²⁵.

La mayoría de nuestros pintores escogen esta postura, puesto que queda como la más ortodoxa y la que más se ajusta a otra serie de conceptos, como las ideas de conveniencia y decoro que excluye entre otras, el estar con las piernas cruzadas²⁶.

²¹ B. N. Mss. 5-785, *op. cit.*

²² *Ibidem*. Se afirma que, rezando, «se sigue al santo rey David».

²³ Alfonso TOSTADO, *op. cit.* fol. II.

²⁴ Pedro CIRUELO, *Reprobación de las supersticiones y hechizerías* Alcalá de Henares, 1547, cap. XI.

También San Juan de la CRUZ y el doctor NAVARRO critican la excesiva contricción de algunos fieles y, en definitiva, las ceremonias con las que se rodea un acto tan sencillo.

²⁵ Alfonso de OROZCO, *op. cit.* fol. XXV.

²⁶ La totalidad de las obras que incluyen instrucciones y normas para estar en el templo, tocan este aspecto. Entre ellas destacamos la de Alfonso HURTADO, *Tratado que todo bien christiano debe saber para oyr misa y lo que es tenido hacer mientras se dice la misa*, Valencia, 1532.

Además de orar, muchos de nuestros santos ermitaños pictóricos aparecen meditando, y puesto que en el manuscrito de Navarra se declara que el fin de la vida eremítica es «la pureza del corazón y porque ésta consiste... en tener un ánimo puro, quieto y sereno, desocupado de solicitudes, cuidados y pensamientos inútiles...» aconseja que se hagan ejercicios devotos, actos de resignación e insiste en la conveniencia de la lectura; los libros recomendados son todos de tipo espiritual, se enumera el *flos sanctorum*, las obras de San Juan Calímaco, el «Audi filia y cualquier obra de Fray Luis de Granada» se dice, y en latín «la sagrada Biblia, especialmente el Testamento Nuevo, y las vidas de los Padres como San Gregorio, San Bernardo, los opúsculos de San Buenaventura y los señalados... en la meditación de San Agustín» termina diciendo expresamente²⁷.

MEDITACIÓN y lectura se traducen iconográficamente en unos objetos concretos: la calavera y el libro son los dos instrumentos que reflejan ambas ocupaciones. Todos nuestros anacoretas poseen uno o varios libros y, a juzgar por el estudio de Gabriel Llompart acerca de las lecturas que llevaban a cabo los ermitaños sabemos que era, en efecto, una práctica usual. Aunque centrado en el área mallorquina y del levante Llompart comprueba, a la vista de los testamentos, que muchas familias legaban sus libros a los ermitaños de las islas²⁸.

La calavera, y ocasionalmente el reloj de arena, son, a su vez, la llamada de atención sobre la transitoriedad de nuestras vidas. Ambos nos remiten a una meditación sobre el desfile general de la muerte tan presente en los diálogos literarios que proliferan en el humanismo²⁹. Pero la calavera no es sólo la nota filosófica y culta; su aparición se debe también a la «necrofilia» que se vive en esta época. No olvidemos que por toda Europa se pasean huesos sacros y reliquias, rescatadas de los países reformados, con destino al Monasterio del Rey Católico, y que en el interior de la misma península, se están promoviendo invenciones y traslaciones de santas reliquias³⁰.

La Magdalena es una figura a la que nunca le falta una calavera, aunque sea como contrapunto válido para marcar aún más la renuncia hecha a los bienes materiales junto a los que aparece en fuerte contradicción, y, en ocasiones, no muy conveniente, desde el punto de vista del decoro (Véase la lám. 3, «María Magdalena»)³¹.

Si la plegaria y la meditación colocan a los ermitaños en actitud de reposo, hay una contrapartida, como es la invitación a la MORTIFICACIÓN y al trabajo, siendo la primera la que más repercusión encuentra en la pintura. El documento de Navarra

En la iconografía de ermitaños no aparece casi nunca esta posición. Sin embargo, el conjunto de las Descalzas Reales, que ofrece todo un repertorio de posturas, incluye un santo con las piernas cruzadas.

²⁷ Mss. 5-785. fol. 173.

²⁸ G. LLOMPART, «Lecturas de ermitaños mallorquines» en *Studia Monástica*, 1976, vol. 18. pp. 119-130.

²⁹ El *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso VALDES o el monólogo de Hamlet ante la sepultura de su bufón, son sólo una pequeña muestra de esa cultura humanista.

³⁰ Sin olvidar los cortejos fúnebres que desde Granada y Valladolid, recorren el país con destino al Panteón de El Escorial. Ver Victoria SOTO CABA, *La ceremonia de la muerte en los Borbones: un estudio de arquitectura efímera en el Barroco español (1689-1789)*. Tesis doctoral de la Facultad de Geografía e Historia de la U.N.E.D. 1987. (En prensa).

³¹ Aplicado bajo la mentalidad contrarreformista el decoro se entiende como sinónimo de honestidad, lo que hace que muchas de estas imágenes sean retiradas de la vista del público. Véase Palma MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, «El decoro, la invención de un concepto y su proyección artística» en *Espacio, Tiempo y forma* Rev. de la Facultad de Geografía e Historia U.N.E.D. N.º 2, 1988, pp. 91-102.

dice así: «Tampoco deben ignorar los solitarios que su vida ha de ser una continua cruz y penitencia y que salieron a la soledad dejando el mundo para llorar sus pecados... (por tanto)... harán disciplina lunes, martes y jueves... y a lo menos los biernes no dejen de hacer esta devoción que es muy buena en memoria de la pasión del Señor y en favor de las ánimas del Purgatorio... Ningún día sin cilicio se pone por regla, porque no es para todos los sujetos, déjase para que cada uno lo llevase conforme a su disposición y fuerzas, aunque teniéndolas... haría mal quien no lo llevase»³².

Esta recomendación, en la que se insiste en otros puntos, tiene un extraordinario alcance desde el punto de vista del arte, ya que la religión que se está promoviendo en el seno de la Contrarreforma es fundamentalmente emocional. Desde los púlpitos se evoca la Pasión de Cristo y en todos los sermones el episodio de la flagelación y coronación de espinas adquiere unos tintes dramáticos y sangrientos, «... seis sayones de dos en dos, azotaron a Xto. entrando de refresco —dice Alonso de Cabrera— los primeros con varas de espinos y abrojos con que abrieron su sacratísimo cuerpo, agujereándole todo y rompiéndole. Los segundos con unos azotes de nudos, con agujones al cabo, que entrando en la carne virginal le surcaban y rompían. Los terceros con unas cadenas que al fin tenían unos garfios a manera de uñas, con que despedazaban la delicadísima carne y la arrancaban de los huesos...»³³.

Es indudable que discursos de este tipo, con tanta pormenorización de detalles, habían de excitar el celo de los penitentes hasta tal punto que en algunas diócesis se previene contra una mortificación mal entendida, y se prohíbe la autorización de cofradías de disciplinantes «que tienen por obligación sacarse sangre de la espaldas a golpes de disciplina»³⁴. Sin embargo, con anterioridad, el Concilio de Trento había aprobado el uso de esta práctica porque, afirmaban, era buena tanto desde el punto de vista medicinal como vindicativo³⁵.

La literatura espiritual, el teatro, la propia pintura se hacen eco de este ambiente. G. Llopart habla de lo extendido que estaba entre reyes y nobles y recuerda que el propio Lope de Vega tuvo la mortificación como una tarea espiritual más. Este último en su obra *Barlan y Josafa* incluye un descriptivo pasaje en el que relata las «actividades» de un grupo de penitentes, descritas a través del diálogo entre los personajes. «Aparecen los ermitaños en sus nichos de ramas y peñas... ¿es aquel que en la cabeza tiene del techo colgada una corona de acero, que a cualquier parte que

³² Mss. 5-785. El «perpetuo ayuno» y «el atender a la mortificación y abnegación de la propia voluntad» forman parte de las obligaciones del anacoreta.

³³ Fray Alonso de CABRERA, *Sermones*, N.B.A.E. Madrid, 1906, vol. 3, tomo I. Consideración Duodécima.

Pasajes como el descrito son muy frecuentes, todos ellos dan una enorme riqueza de detalles, dirigidos fundamentalmente a emocionar devotamente al público: «... Padeció... en todos sus sentidos: azotes y golpes y clavos y espinas en el tacto. Hiel y vinagre en el gusto. Olor de cuerpos muertos y hombres cuarteados y ahorcados en el olfato. Voces de irisión, blasfemias e injurias en el oído. El intensísimo dolor y sufrimiento que veía de su soberana madre... en la vista» escribe Esteban de Salazar en *Veinte discursos sobre el Credo* Alcalá de Henares, 1595. Discurso X, cap. I.

³⁴ Sínodo de la Diócesis de Guadix y Baça celebrado por ... Martín de Ayala, obispo della, año 1554. fol. 66vº. Citado por G. LLOMPART en «Desfile iconográfico de penitentes españoles (XVI-XX)» en *Rev. de Dialectología y Tradiciones* Tomo XXV, Madrid 1969, p. 42.

³⁵ Medicinal porque fortifica la voluntad contra posibles reincidencias y vindicativa pues facilita reparar la culpa. G. LLOMPART, «Desfile...» *op. cit.* p. 49.

caiga si por dicha se durmiese tantas puntas aceradas las sienes le pasaría?... ¿Ni aquel que enlaza aquellos torcidos mimbres, que aquellas cadenas atan los pies, para que jamás de su cueva al campo salga?... ¿Ni aquel que en los hombros carga aquella espantosa peña?...»³⁶.

Son castigos en los que podemos encontrar resonancias mitológicas, Sísifo, Tántalo nos vienen a la memoria, así como el Prometeo encadenado que también aparece en la obra de San Juan de la Cruz convertido en un San Simón que «se ató a una cuerda para no tomar más ni andar más de lo que alcanzase...»³⁷.

Indudablemente, la pintura transcribe el mismo sentimiento y el modelo de penitencia es, por antonomasia, San Jerónimo; su propia historia y sus epístolas ayudan a destacar este perfil más acorde con la espiritualidad que se está imponiendo. Su testimonio es un fiel reflejo del recuerdo que han dejado en nuestras mentes los pasajes de la pasión de Cristo: «Mis miembros se deforman con la aspereza del cilicio; mi piel seca y renegrida... sin carne que cubrir, se adhirió a mi esqueleto; mis lágrimas y gemidos eran constantes... y al recostarme sobre el duro suelo, crujían todos mis huesos... mi imaginación frecuentemente se me escapaba y forjaba en mi fantasía escenas de bailes con jóvenes hermosas... yo luchaba... y me sometía durante semanas enteras a rigurosos y extenuantes ayunos... golpeando mi pecho o flagelándome sin cesar...»³⁸.

En las imágenes del santo que se nos ofrecen aparece siempre lapidándose, en actitudes más o menos dramáticas y con una apariencia que se irá modificando según el peso de las teorías contrarreformistas en torno al desnudo y el decoro, pues «no es necesario, para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos» advertirá Pacheco³⁹ (Ver láms. 4 y 5 «San Jerónimo» y «San Jerónimo penitente»).

Sin embargo la pintura española del XVI, al igual que la del XVII, prefiere obviar lo escabroso del castigo físico y muy pocas veces encontramos la crudeza que sí hallábamos en el discurso literario. Algunos pintores incluyen los instrumentos de disciplina pero, por lo general, parece que todos ellos responden a la misma mentalidad que, años más tarde, le hace decir a Pacheco respecto a las señales de los azotes de Jesús que ésta «es cosa que excusan mucho los grandes pintores, por no encubrir la perfección de lo que tanto les cuesta...»⁴⁰.

De igual modo, tampoco es frecuente encontrar a los ermitaños ocupados en algún trabajo, tal como recomienda nuevamente, el documento de Navarra: «... y porque la ociosidad es origen de todo género de tentación y mal pensamiento y enemiga capital

³⁶ Lope de VEGA, *Barlan y Josafá*. Obras Completas. Ed. de Sainz de Robles. Aguilar, Madrid, 1967. 3 vols. Vol. III. pp. 157-158. Barlan y Josafá es una comedia de santos inspirada en la novela rústica griega Barlaán y Josafá, atribuida a S. Juan Damasceno y, según Sainz de Robles, inspirada en la leyenda de Buda de la que es una adaptación cristiana. Santiago de la Voragine incluye a ambos santos en su *Leyenda Dorada*, vol. II, pp. 789-803. Alianza Forma, Madrid, 1982.

³⁷ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, cap. XLII, p. 376.

³⁸ Texto recogido por Santiago de la Voragine; *op. cit.* vol. II, p. 632. Ver también S. Jerónimo; *Epístolas*, Valencia Juan de Jofre 1520.

³⁹ Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, Inst. Valencia de D. Juan, Madrid 1956, 2 vols. Libro III, cap. XIV, p. 335.

⁴⁰ B.N. Ms. 1-713, *Tratados de erudición de varios autores*, en concreto el párrafo que citamos pertenece a la «Carta de Francisco Pacheco a Fernando de Córdoba en la que hace una descripción de una pintura de Xto. tomando sus vestiduras después de ser azotado». Fol. 229.

de los solitarios... es necesario que en las horas que no fuesen de oración y lección tengan los hermitaños algún ejercicio y labor de manos honesto y quieto...»⁴¹. En las Descalzas Reales hallamos un santo ermitaño que ha hecho de su cueva un pequeño «estudio» en el que está copiando y escribiendo libros; también en algunas obras —por lo general anónimas— San Jerónimo se presenta rodeado de estantes y utensilios de escritorio.

En el «ora et labora» de los ermitaños se insiste mucho, hasta tal punto que en pleno siglo XVII se les advierte para que «sin faltar a los ejercicios espirituales hagan obras de mano para su sustento y no pidan limosna»⁴².

Lo cierto es que, poco a poco, la figura del ermitaño se institucionaliza al estar regida, cada vez más estrechamente, por todo tipo de normas que regulan su vida, apariencia y costumbres. En muchos lugares se les exigirá un examen previo de la doctrina cristiana para adquirir la licencia oportuna⁴³. El mismo hecho de que existan los «instrumentos para ermitaño» que uno ha de comprar cuando decide dedicarse a la vida eremítica, nos manifiesta el rango de «profesión» que había adquirido esta vocación⁴⁴.

Todo ello es reflejo de lo arraigado que está y de la atracción que ejerce, en todos los aspectos de la vida, la figura del hombre solitario en contacto con la naturaleza. De hecho tenemos noticias de que en algunos de los certámenes poéticos celebrados en la zona levantina, entre los premios ofrecidos aparecía una serie de pinturas de ermitaños y penitentes firmada por Ribalta⁴⁵. En esta evolución se aprecia que el sentido «profesional» adquirido por la figura del eremita conlleva la pérdida de la ingenuidad casi silvestre, que poseían los primeros anacoretas de nuestro Renacimiento. Una pérdida de ingenuidad que también es patente en otras esferas, así en *El Buscón*, Quevedo introduce un ermitaño que vive de engañar al prójimo, y en muchas constituciones sinodales se previene contra falsos ermitaños y peregrinos⁴⁶. De aquellas vocaciones tardomedievales de San Onofre, San Antonio abad o San Pablo, hemos pasado a figuras arquetípicas de la penitencia y del arrepentimiento, prueba de que la imagen ha dejado de deleitar a los sentidos para adoctrinar a las mentes.

Sin embargo, no cabe duda de que es dentro de esta mentalidad cuando se producen las más bellas representaciones de penitentes, como un género más de la pintura del Siglo de Oro, en las que el santo se ha metido ya en la cueva, en la «renuncia total de los sentidos» de la que hablaba San Juan de la Cruz (Ver lám. 6, «San Jerónimo penitente»).

⁴¹ «De manera que con el ocio no pierdan lo que hubieran granjeado en la oración, ni con la violencia del trabajo demasiado ahoguen el espíritu». Ms. 5-785, fol. 174.

⁴² Constituciones sinodales promulgadas en el sínodo de Córdoba por el Ilmo. Sr. Obispo Francisco de Alarcón y Covarrubias en el año 1662, cap. XII, fol. XXXIV.

⁴³ *Idem*, «Antes de tomarle se han de presentar ante nos... y ser examinados en la doctrina cristiana y misterios de nuestra fe y en los motivos que tienen para escoger esta vida...»

⁴⁴ Ver Julián GALLEGO, *op. cit.* p. 250. A su vez nos remite al Capitán Alonso de Contreras, *Discurso de su vida IX*, Madrid, Bol. de la R.A.H., 1900.

⁴⁵ La noticia la da Antonio Ferrando Francés, *Els certaments poètics del segle XIV al XIX*, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1983.

Es una aclaración de Javier Portus a quien agradezco la ayuda prestada.

⁴⁶ William A. Christian en *Local religion in sixteenth-century Spain*, Princeton 1981, recoge estos avisos, p. 104. También en las constituciones de Toledo de 1566, y en las de Uclés de 1578 encontramos semejantes avisos y advertencias.



Lámina 2. «Subida de la Magdalena». Matas.



Lámina 1. «San Onofre». Anónimo. Zaragoza.



Lámina 3. «María Magdalena». Anónimo. Villalba de Alcor, Huelva.



Lámina 4. «San Jerónimo». Anónimo. Madrid, col. part.



Lámina 5. «San Jerónimo penitente». Anónimo, Madrid, col. part.

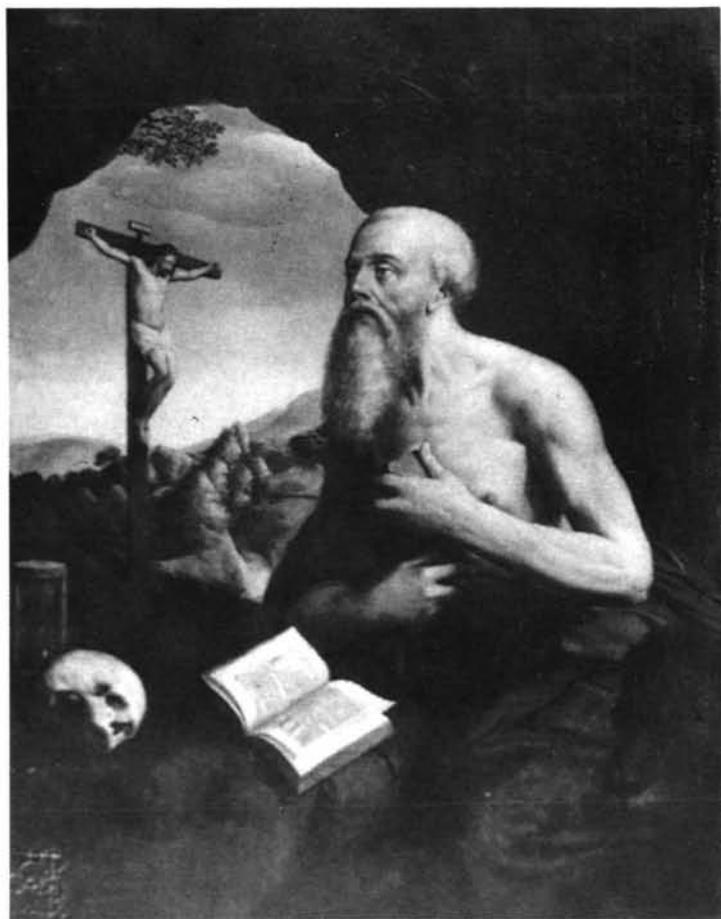


Lámina 6. «San Jerónimo penitente». Anónimo, Madrid.