

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

COLOQUIOS
DE
ICONOGRAFÍA

26-28 mayo 1988

PONENCIAS Y COMUNICACIONES. II

«PIADOSAS SIGNIFICACIONES» EN LA DEVOCIÓN POSTRIDENTRINA

Por *Emilia Montaner López*

Los recursos que suministraban las imágenes al servicio de una ideología, fueron utilizados por la Iglesia con coherencia en la época de la Contrarreforma. En especial las escenas pintadas, por su facultad de visualizar conceptos, facilitaron extraordinariamente al creyente la aprehensión de una serie de significados importantes para la vida de piedad. Algunas de ellas —recogidas en Salamanca en conventos de Órdenes contemplativas— presentan facetas o fórmulas de complicado contenido simbólico, fiel reflejo de las inquietudes ferrosas e intelectuales que caracterizan los medios monásticos salmantinos.

La meditación visualizada

El misterio de la Redención «la más principal y excelsa» de las obras divinas, representa para la Iglesia Católica uno de los temas fundamentales de la teología cristiana. El movimiento de renovación espiritual surgido tras el Concilio de Trento favorece la aparición de numerosos textos literarios y con ellos representaciones gráficas, relativas a asuntos concernientes a la Pasión del Señor.

La contemplación «con los sentidos despiertos» de la humanidad de Cristo, sometida por amor al más cruel de los castigos, va a sugerir al devoto numerosos puntos de meditación. Los maestros de la espiritualidad aconsejan como el mejor método de oración la consideración de los dolores del Señor. «Más que otros» determinan a bien obrar y a soportar con paciencia las contrariedades de la vida terrenal¹.

Los ejemplares que exponemos, aunque con variaciones en el modo de relatar, están compuestos con una única intencionalidad: guiar a las almas de la manera más efectiva posible por los caminos de la meditación. La codificación de imágenes se realiza, pues, según un orden impuesto por una eficaz metodología.

Este método consiste básicamente en presentar en una única escena los pasos que según la tradición padeció el Salvador en la obra de la Redención

¹ San Bernardo, cuya influencia en el pensamiento piadoso puede parangonarse a la de los Santos Padres, recomienda la constante meditación en los misterios de la Pasión. Vid. San Bernardo, *Obras Completas*, ed. BAC, Madrid, 1953, t. I, Sermón de la Pasión del Señor c. 1, p. 481. Similares recomendaciones pueden leerse en Santa Gertrudis, Landulpho de Sajonia, fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y un largo etcétera.

para que el cristiano, teniendo a la vista «las circunstancias que intervinieron en todo el discurso de su pasión», renueve en su alma los buenos propósitos y fervores, según palabras de fray Luis de Granada².

Las pinturas no responden por consiguiente a la descripción rigurosa del relato histórico sino a la expresión de pensamientos piadosos³, inspirados fundamentalmente en el capítulo 53 de las Profecías de Isaías. Los lienzos que se conservan en Salamanca y Alba de Tormes⁴ repiten una única estampa de devoción, lo que indica su popularidad en medios conventuales.

La escena que describen los pinceles (figura núm. 1) se refiere al ofrecimiento que Cristo hace al Padre de sus dolores por la humanidad «pasada, presente y venidera» como ilustra la inscripción tomada de diferentes fuentes bíblicas (I Par 21, 8 y Lc 23, 34) «PATER IGNOSCE ISTI QUIA INSIPIENTER EGIT». Dicha oblación para que sirva de mayor provecho espiritual debe ser también examinada desde una perspectiva personal, como se expresa en la filacteria de la parte inferior del lienzo «DILEXIT ME ET TRADIDIT SEMETIPSUM PRO ME», tomada de la epístola a los Gálatas (2, 20).

Según fuentes escriturísticas el proceso de la Crucifixión en el Gólgota se estructura a través de momentos sucesivos, todos ellos de gran dramatismo y dolor. Cada uno de estos pasajes que la tradición relaciona con un objeto distinto, constituye por sí mismo un sujeto de meditación. Se trata de los llamados «Arma Christi» venerados por la cristiandad desde antiguo como preciosas reliquias. En consecuencia, el pintor consciente del valor devocional de estos instrumentos, procura aislarlos y describirlos de la manera más rigurosa posible.

El argumento central del lienzo está representado por la figura de Cristo que arrodillado sobre la cruz —símbolo de su «principado e imperio»— y coronado de espinas, afiladas y penetrantes según describen los libros de visionarios, ofrece el mundo del Padre, rodeado de los instrumentos de la Pasión. La enumeración de este «ramillete de sufrimientos» por citar la expresión de san Bernardo, comienza con las monedas de plata pagadas en el prendimiento (Mt 27, 3), cumpliéndose así las profecías mesiánicas (Zac 11, 12 y Jer 32, 6).

Tras el proceso religioso ante el Sanedrín y civil ante el Pretor, Cristo fue mandado azotar antes de ser crucificado (Mt 27, 26; Mc 15, 15; Lc 23, 16 y Jn 19, 1), sin que las fuentes canónicas precisen las características del castigo. Las tradiciones apócrifas y la afición a las reliquias pasionales, configuraron una modalidad rigurosamente respetada por la plástica: la flagelación se realizó atando al reo mediante una argolla a la columna que según una creencia antigua, se conservaba en la iglesia romana de Santa Práxedes, como figura en los ejemplares que estudiamos.

² Fr. Luis de Granada, *Obras* (Edición crítica y completa de J. Cuervo), Madrid, 1906, t. II, p. 260.

³ Como agudamente observó Interian de Ayala, quien a juzgar por sus palabras debió conocer las pinturas de Salamanca. J. Interian de Ayala, *El pintor cristiano y erudito...*, Madrid, 1782, t. I, p. 88.

⁴ Se conservan tres lienzos inspirados en el mismo modelo: el primero en el Museo de Salamanca, dimensiones 1,70 x 1,20 (posiblemente de origen conventual), el segundo en la clausura de Agustinas Recoletas también de Salamanca, de pequeñas dimensiones y formando el ático de un retablo y el tercero en el convento de Carmelitas Descalzas, en Alba de Tormes (1,03 x 0,85). Las obras fueron mostradas en la Exposición de Pintura Barroca en Salamanca: Escuelas españolas, Salamanca abril/mayo 1988. Ministerio de Cultura.

Un interesante motivo de meditación por su multiplicidad de significados místicos, está representado por la jarra metálica que puede hacer referencia al Lavatorio de los pies de los discípulos, escena considerada como pórtico del ciclo pasional, o a las abluciones de Pilato ante el pueblo judío dando a entender su inhibición ante el injusto proceso (Mt 27, 24).

Los tres dados que las pinturas destacan el primer término, recuerdan el sorteo de las vestiduras del Maestro, para que se cumplieran los vaticinios mesiánicos (Lc 23, 34; Mt 15, 24 y Jn 19, 24).

La crucifixión en el Gólgota no se describe explícitamente en los evangelios. La tradición y literatura posterior, basándose en el versículo de San Juan (20, 25), estimaron que los miembros del Salvador fueron fijados al madero mediante gruesos clavos. Por consiguiente, estos hierros retorcidos y ensangrentados «dolorosas consideraciones» para el corazón, se destacan con nitidez en las representaciones de Salamanca. Las llagas que dichos clavos dejaron en los divinos miembros por constituir un motivo fundamental en los textos pasionales, aparecen tratadas por el pintor con amargo realismo.

Cerca de la cruz y destacada de los demás elementos de la Pasión, figura la lanza ensangrentada con la que el soldado atravesó el costado de Cristo. Tampoco falta en los lienzos la caña con la esponja empapada en hiel y vinagre (Mt 27, 48 y Mc 15, 36), indefectiblemente resaltada en los libros de meditación por los sentimientos de conmiseración que este pasaje provocaba en las almas.

Un haz de leña pintado encima de la columna de la flagelación hace sin duda referencia al sacrificio de Isaac, buscándose un parangón entre la cruz como pira de inmólación y Cristo como víctima propiciatoria, extremo éste contemplado con frecuencia en la literatura espiritual⁵.

El lienzo de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes (vid. fig. núm. 1), posiblemente el más rico en sutilezas iconográficas, incluye bajo el busto de Dios Padre una muralla con una puerta entreabierta relacionada con un mensaje de salvación y esperanza, que completa el sentido de oblación, temática principal de la escena.

Una última curiosidad iconográfica se refiere al Corazón amantísimo del Redentor que la obra presenta en primer término (fig. núm. 2), en cuyo centro aparecen grabadas las palabras PRO ME. La imagen prefigura una devoción muy extendida en ambientes devotos a partir de los últimos años del siglo XVII.

La entrega del corazón, considerado como sede de la vida efectiva, constituye el tema principal de otra pintura conservada en la clausura carmelita de Alba de Tormes (fig. núm. 3) (dimensiones 1,25x1,65). La eliminación de elementos subsidiarios obedece a la intencionalidad de resaltar el contenido fundamental de la imagen: el amor de Cristo que se entregó por nosotros en oblación y sacrificio (Ef 5, 2).

En la iglesia parroquial de Cantalapiedra (Salamanca) (fig. núm. 4) se conserva una obra de estilística popular, cuyo contenido ilustra con bastante precisión uno de los puntos de meditación que señala fray Luis de Granada en su Libro de la Oración y Meditación. Según las consideraciones del P. Granada, en el huerto de Getsemaní tuvo el Salvador ante sus ojos «antes de que entrase en la batalla de la pasión ... todos los tormentos que había de

⁵ Fr. Luis de Granada, *op. cit.*, t. XIV, p. 46.

poseer»⁶. El pintor sigue con fidelidad el relato histórico. Cristo aparece de rodillas en un paisaje nocturno, vestido con una túnica morada, sin la corona de espinas, acompañado de los instrumentos pasionales habituales a los que se añade motivos tomados del prendimiento como faroles y hachas encendidas, el gallo de la negación de San Pedro, espada y oreja de Malco. La inscripción que ilustra el sentido general de la escena recoge las palabras del Salmo 37, versículo 18 (Biblia Vulgata): QUONIAM EGO IN FRAGELLA PARATUS SUM.

Alegorías morales: los caminos de salvación

Las circunstancias culturales e ideológicas que caracterizan a la ciudad del Tormes en la época que estudiamos, favorecen el establecimiento de numerosas Órdenes religiosas. Esta notable actividad conventual trae aparejado, entre otras cosas, una interesante proliferación de imágenes de devoción, muchas de ellas posiblemente ideadas por profesores de la Universidad, versados en conocimientos teológicos y escriturísticos.

Una de estas imágenes ejecutada por un pintor local en las primeras décadas del siglo XVIII⁷, describe un intrincado encadenamiento de conceptos morales que se prestan a variadas alternativas de lectura, todas ellas adecuadas a la mentalidad monástica. El lienzo lleva incorporadas numerosas inscripciones latinas que van orientando al espectador en la interpretación iconográfica. La comprensión de los textos, muchas veces desdibujados o mal copiados por un pintor que no sabía latín —sin que en ningún caso se cite la fuente escriturística—, ha constituido un verdadero inconveniente para la captación del complejo contenido.

El sentido general que podría resumir el argumento del cuadro (fig. núm. 5) se relaciona con la posibilidad de elección del cristiano entre dos conceptos antitéticos, el bien y el mal, representados bajo la fórmula tradicional de dos caminos opuestos. En consecuencia, la contraposición absoluta de imágenes y símbolos va a presidir la composición en todos los órdenes. En primer lugar, el lienzo se divide en sentido horizontal en dos zonas claramente delimitadas, la tierra y el cielo. En sentido vertical puede establecerse el mismo número de demarcaciones: las sendas del bien y del mal, pintadas como es habitual a derecha e izquierda del crucifijo.

Teniendo como base esta doble concepción, los pinceles van estructurando una serie de pensamientos que expresan las inscripciones, inspiradas en textos clásicos o escriturísticos, libremente compuestas.

La figura literaria del camino, considerado en su sentido moral como norma de vida o comportamiento, constituye un tópico generalizable a todas las épocas y culturas. En la Antigüedad, Hesiodo, Sócrates y los sofistas hablan de la existencia de dos sendas opuestas⁸. El Antiguo Testamento presenta en múlti-

⁶ Fr. Luis de Granada, *op. cit.*, t. XIV, p. 40.

⁷ El lienzo mide 1,53x1,17 y se encuentra depositado en Salamanca en la clausura de Franciscanas Descalzas. E. Montaner, *La Pintura Barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 154.

⁸ Hesiodo en *Los trabajos y los días*, habla de la senda larga y empinada de la virtud. Sócrates y los sofistas desarrollan el tema de Hércules en la encrucijada de dos caminos.

ples ocasiones el camino de Yavé como recto y benevolente y la vía del mal, como tortuosa y amarga⁹.

Para San Mateo (7, 13 y 14), ancha es la puerta que lleva a la perdición y estrecha la que conduce a la virtud. Sobre estos cimientos escriturísticos la Patrística y principales maestros de la espiritualidad cristiana van tejiendo todo un corpus doctrinal, plagado de referencias alegóricas¹⁰.

La lectura del contenido de la obra comienza en el ángulo inferior izquierdo (para mayor claridad expositiva utilizaremos desde ahora el punto de vista del espectador), donde aparece un niño de pocos meses durmiendo en su cuna en cuya cabecera se lee un dístico elegíaco de un autor clásico, posiblemente Ovidio (fig. núm. 6), que dice: «HEU IACET / INGREMI/O TE/TRAE CA/LIGINIS / INFANS IGNA/RUS RE/RUM // NESCIUS / IPSE SU/I (¡Ay! Yace un niño en el seno de tétrica oscuridad, sin darse cuenta de nada, inconsciente de sí mismo).

Los evangelistas San Marcos y San Juan parecen proteger el sueño del niño. Entre los dos, un ángel exhibe una cartera difícil de interpretar por su incoherencia lingüística, fruto quizá de una torpe restauración¹¹. Dentro de un círculo partido por una porción triangular pintado en el suelo, se representa al infante en edades sucesivas que van de la niñez a la adolescencia. El joven adolescente señala un templete que cobija a un caballero ricamente ataviado, indicando con su actitud una continuidad temática. La escena del templete que ocupa el centro compositivo y argumental de la obra, describe el momento de la elección entre dos alternativas (fig. núm. 7), figuradas bajo la forma de caminos.

La senda del bien aparece precedida por una dama vestida con austeridad que lleva un rosario en la mano invitando al buen obrar como se lee en el medallón contiguo: «FUGE VOLUPTATEM ESCAM MALORUM» (Huye de la concupiscencia que es el alimento del mal). La dama de la derecha que sostiene un jarro y copa de vidrio intenta conducir al caballero por la senda del error con las palabras «VENI INEBRIEMUR UBERIBUS» (Prov. 7, 18). La contraposición de conceptos se reitera en las cartelas que muestran dos sabios sentados en la plataforma de acceso al pabellón, inspiradas en el evangelio de San Mateo (7, 13 y 14) «ARCTA VIA EST QUAE DUCIT AD VITAM» «LATA EST VIA QUAE DUCIT AD PERDITIONEM».

El camino del bien (a la izquierda del espectador) estrecho y empinado comienza por espinas y termina en rosas. Un niño y un adolescente suben los peldaños con la ayuda de maestros y consejeros. Un anciano, en soledad, alcanza la cúspide donde espera la Virgen María, atrio de la gloria que aquí aparece representada por Dios Padre en compañía de bienaventurados.

⁹ La palabra camino, como metáfora moral, aparece citada en la Biblia más de un centenar de veces. Cfr. F. P. Dutripón, *Concordantiae Bibliothecarum Sacrorum*, Parisiis, 1853.

¹⁰ La Didaché, o doctrina de los doce apóstoles, el escrito cristiano más antiguo conocido, en su primera parte habla de la doctrina moral de los dos caminos. D. Ruiz Bueno (int. y notas), *Padres Apostólicos*, BAC, Madrid, 1950, I-VI.

En la Patrística, vid. San Ambrosio, In Psalmum I-25, en J. P. Migne, «Patrologiae Latina», t. XIV, París, 1882, p. 976. San Jerónimo, Carta 148 a Celantia, ed. de la BAC, Madrid, 1962, p. 829.

¹¹ La inscripción parece decir NONCALA PITHAGORE MENTEM MENTE PEPENDIT HIS HOMINUM FINES DISTULIT ANTHITETIS, imposible de traducir por su incoherencia.

La vía de perdición —ancha y suave— presenta rosas en sus comienzos. En progresiva ascensión se distingue a elegantes caballeros empujados por cortesanas. Todos suben presurosos hacia la cima para iniciar una caída vertiginosa a un abismo en llamas que conduce al mundo de las tinieblas, figurado como en época medieval por una cabeza de dragón, de cuyas fauces parece querer escapar un alma condenada. El mentor tuvo en cuenta el sentido que la Biblia da al infierno como lugar hondo y subterráneo en abierta contraposición a la gloria, pintada como es habitual en la parte superior del lienzo.

Las inscripciones que recorren los caminos y que constituyen el elemento fundamental en la argumentación temática, están ingeniosamente organizadas. Ambas comienzan a leerse de abajo arriba en el sentido de la marcha. La forma lingüística y significativa está estructurada a modo de peldaños (fig. núm. 8). La senda del bien dice así: CONTINENTIAM SEQUITUR FRUGALITAS/FRUGALITATEM GRAVITAS/GRAVITATEM STUDIUM/STUDIUM SOLERTIA/SOLERTIAM PRUDENTIA/PRUDENTIAM SAPIENTIA/SAPIENTIAM ALACRITAS/ALACRITATEM VITA/VITAM FELICITAS¹². Esta enumeración progresiva de virtudes termina con las palabras (mal transcritas) del Salmo (83, 8) IBUNT DE VIRTUTE IN VIRTUTEM VIDEBITUR DEUS DEORUM IN SION, síntesis perfecta del contenido escriturístico y gráfico.

La leyenda del camino del mal, ordenada de un modo similar, dice: MOLITIEM SEQUUNTUR DELITIAE/DELITIAS VOLUPTAS/VOLUPTATEM OCIUM/OCIUM INERTIA/INERTIAM STULTITIA/STULTITIAM INSIPIENTIA/INSIPIENTIAM STUPOR/STUPOREM MORS/MORTEM MISERIA¹³. La escala de vicios, se cierra con el versículo de la epístola de Santiago (1, 15), escrito en una cartela que lleva San Lucas, representado en la parte superior: CONCUPISCENTIA CUM CONCEPERIT, PARIT PECCATUM: PECCATUM VERO CUM CONSUMMATUM FUERIT, GENERAT MORTEM.

La cornisa del templete establece el límite entre la tierra y el cielo. Antes de atravesar la frontera definitiva, palabras de recomendación y advertencia aparecen escritas en la rosca del arco UTINAM SAPERENT ET INTELLIGERENT AC NOVISSIMA PROVIDERENT (Deut 32, 29).

La VITA SUPER VENTURA como anuncia la filacteria dispuesta en el bocel del pabellón, muestra en su centro la crucifixión de Cristo cuya sangre que mana de las cinco llagas se recoge en sendos calices. Esta sangre, manantial de gracia, fue derramada por nuestros pecados para allanar «el camino del cielo que antes (de su muerte) era áspero y dificultoso»¹⁴, como reitera una inscripción, dividida en las dos filacterias que exhiben los ángeles, tomada con libertades lingüísticas de la epístola a los romanos (6, 23): STIPENDIA PECCATI MORS y GRATIA DEI VITAM AETERNA.

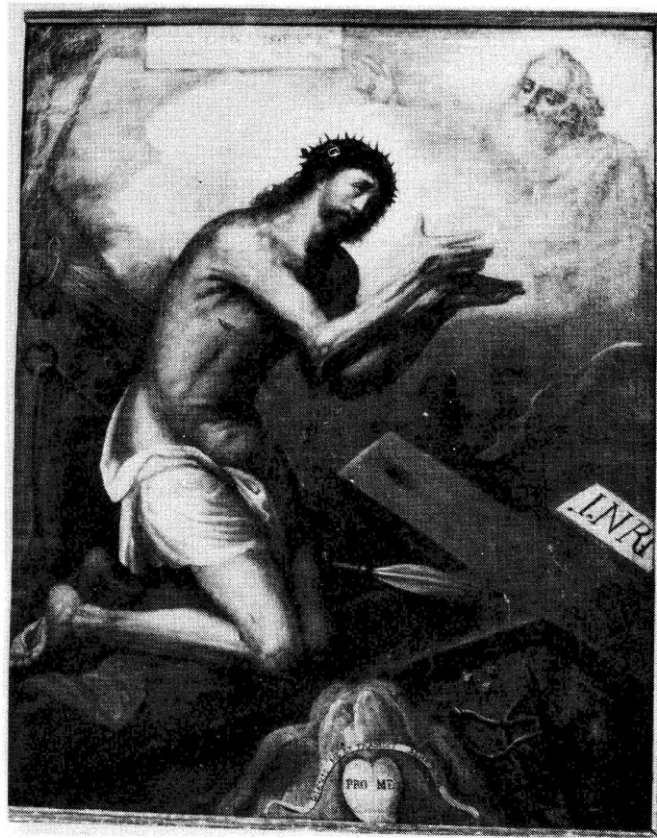
¹² Se trata de una enumeración encadenada de virtudes, «La frugalidad sigue a la continencia / la madurez (gravedad) a la frugalidad / el estudio a la gravedad / la habilidad al estudio / la prudencia a la habilidad / la sabiduría a la prudencia / la alegría a la sabiduría / la vida a la alegría / la felicidad a la vida.

¹³ Con un ritmo similar, dice: «Las delicias siguen a la molición / el placer de las delicias / el ocio al placer / la inactividad al ocio / la necedad a la inactividad / la ignorancia a la necedad / la estupidez a la ignorancia / la muerte a la estupidez / con la muerte la miseria.

¹⁴ Fr. Luis de Granada, *Guía de Pecadores*, Valladolid. s.a., p. 329.

Los letreros de la parte superior del lienzo —a derecha e izquierda del Mesías— ponen un ingenioso colofón a la lección moral narrada en la pintura. Los textos parafrasean la Parábola del Juicio Final (Mt 25, 46) IBUNT AGNI IN VITAM AETERNAM // IBUNT HOEDI IN IGNEM AETERNUM. La enseñanza teológica concluye con la exaltación de la figura de Cristo, Buen Pastor, a quien el Padre otorga potestad de juzgar como consecuencia de su capacidad para transmitir la gracia.

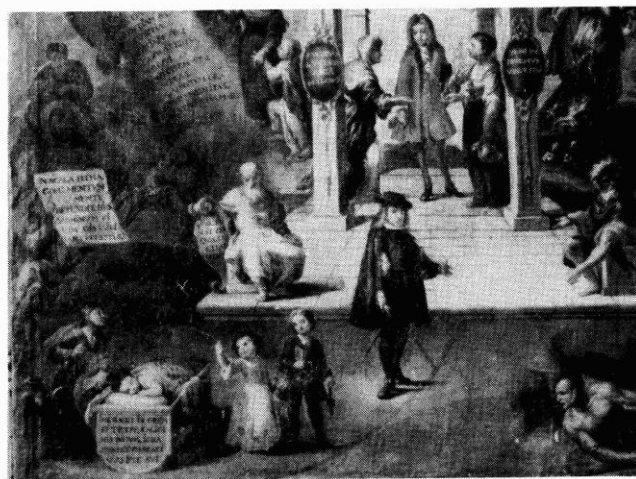
(Ilustraciones en LÁM. XI-XIV)



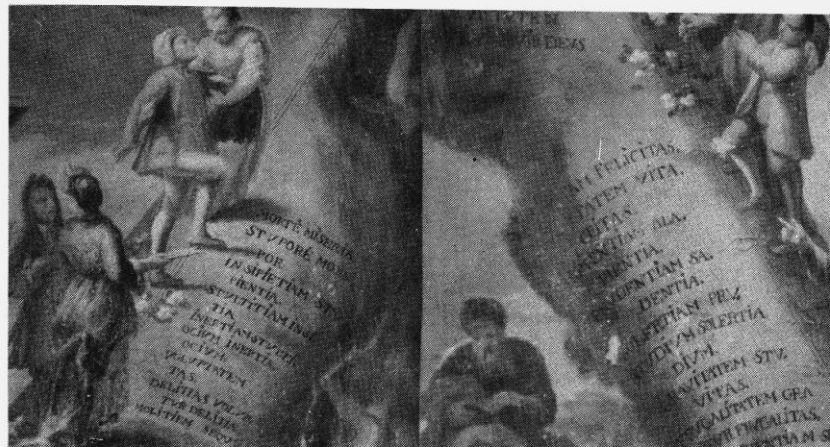
1. *Cristo ofreciendo al Padre la humanidad redimida*. Alba de Tormes (Salamanca), Carmelitas Descalzas. 2. Detalle de la fig. 1.



3. *Cristo ofreciendo su corazón al Padre.* Alba de Tormes (Salamanca), Carmelitas Delcazals
4. *Cristo meditando los dolores de su Pasión.* Cantalapiedra (Salamanca), iglesia parroquial.



5. *Alegoría de los Caminos de Salvación*. Salamanca, Franciscanas Descalzas.
6. Detalle de la fig. 5.



7. Detalle de la fig. 5. 8. Detalle de la fig. 5.