

Hagiografías y cultura visual: algunos casos de hibridismo en la España del siglo XVII

Hagiographies and Visual Culture: Some Cases of Hybridism in the Spain of the 17th Century

Pierre Civil

CRES/ LECEMO
Sorbonne Nouvelle
FRANCIA
pierre.civil@univ-paris3.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 47-68]

Recibido: 16-11-2020 / Aceptado: 24-12-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.05>

Resumen. A lo largo del siglo XVII, las numerosas canonizaciones de santas y santos españoles siempre dieron lugar a un despliegue de biografías y relatos, relaciones de fiestas, textos poéticos y comedias. Tan nutrida producción hagiográfica se conectaba con profusas representaciones plásticas, pinturas y estampas, a menudo organizadas en ciclos sobre la vida y milagros de la celebrada figura. Estas estrategias de comunicación, impulsadas por las órdenes religiosas, tenían un claro objetivo encomiástico, relacionando cultura impresa y cultura visual. Merecen ser profundizados algunos efectos de funcionamiento, interacción e hibridismo de dichos dispositivos, no solo dentro del sistema festivo en sí mismo sino como conexiones intergenéricas con sus consecuencias tanto a nivel literario como a nivel artístico. Entre otros muchos, ofrecen casos representativos las canonizaciones de Santa Teresa (1622), San Pedro Nolasco (1628)... Resultan muy significativas las prácticas de eruditos especializados en promociones hagiográficas como Fray Alonso Remón, por ejemplo, las estrategias de las comedias de santos, o el uso del retrato y de la imagen grabada en las hagiografías impresas.

Palabras clave. Hagiografía; texto e imagen; santidad; comedias de santos.

Abstract. Throughout the seventeenth century, the numerous canonizations of Spanish saints always gave rise to a display of biographies and stories, *relaciones*, poetic texts and comedies. Such a rich hagiographic production was connected

with profuse plastic representations, paintings and prints, often organized in cycles about the life and miracles of the celebrated figure. These communication strategies, promoted by the religious orders, had a clear praiseworthy objective, linking print culture and visual culture. Some of the effects of functioning, interaction and hybridism of these devices deserve to be studied in depth, not only within the festive system itself but also as intergeneric connections with its consequences both on a literary and artistic level. Among many others, the canonizations of Santa Teresa (1622), San Pedro Nolasco (1628) offer representative cases... The practices of scholars specialized in hagiographic promotions such as Fray Alonso Remón, for example, the strategies of the comedies of saints or the use of the portrait and the image recorded in printed hagiographies are very significant.

Keywords. Hagiography; Text and image; Sanctity; Comedies of saints.

Desde hace varios decenios, la santidad ya no es objeto exclusivo de la historiografía religiosa y suscita el interés de especialistas en historia social y política, antropología, historia del arte y de las representaciones, etc. Estos nuevos campos de estudio patentizan su papel fundamental en la configuración de la Europa medieval y moderna. Sobre tema tan profuso, disponemos de trabajos críticos de todo tipo, reflexiones y análisis abiertos a las cuestiones centrales de la concepción y recepción del fenómeno, bajo el ángulo de la historia de las sensibilidades y mentalidades populares¹.

Obviamente la figura del santo en su dimensión didáctica y ejemplar está subordinada al proceso de comunicación que la da a conocer o a recordar y que regulariza y promueve su común devoción. De ahí la fortuna del concepto de hagiografía para definir el conjunto de procesos orales y escritos que fundamentan y legitiman su glorificación. El nutrido corpus de discursos sobre los santos, así como los relatos que narran sus actividades terrestres y celestiales ambicionan claramente la edificación del lector².

Se considera el arco cronológico que va desde la alta edad media hasta finales del periodo moderno como la «edad de oro de la hagiografía», una trayectoria de larga duración en la que se distinguen las fases sucesivas de una hagiografía medieval, renacentista, contrarreformista y barroca, cada una con sus rasgos específicos relativos a su elaboración, circulación, significados y efectos. Tal definición plantea también el problema de la coherencia formal y temática de la llamada materia hagiográfica. El ámbito se plasma entre fronteras movedizas no solo a nivel diacrónico sino también en sus conexiones con objetos y expresiones de semejantes finalidades. Acompañando la diversidad de los textos hagiográficos (en latín o en romance, en prosa o en versos, textos largos o breves, vidas fantasiosas o auténticas, anónimas o de autor conocido, editadas sueltas o en compilaciones, etc.) prosperaba una copiosa literatura eclesiástica de libros de espiritualidad, colecciones de milagros y relaciones de mártires. También participaban de la construcción

1. *El tiempo de los santos*, 2003 y Vitse, 2005.

2. Guillaudeau, 2008.

y promoción del santo o de la santa numerosas obras de teatro y una profusión de imágenes y producciones artísticas que cobraban su pleno relieve en contextos históricos concretos y en el marco de una noria de ceremonias litúrgicas, fiestas de celebración, de beatificación y de canonización.

Merece ser recordada la afirmación con la que Michel de Certeau iniciaba de manera rotunda un conocido artículo sobre el tema: «L'hagiographie est un genre littéraire»³. El crítico y teólogo francés entendía la palabra *hagiografía* como producto literario en su pleno sentido, pero sin descartar la idea de fenómeno cultural que se le asocia, con sus significativos alcances. La amplitud y diversidad de materia puede justificar el punto de vista, pero es de reconocer que si en muchos casos el concepto de género literario remite a una forma reconocida de expresión escrita, la hagiografía como género (o subgénero, según prefieren algunos) se legitima ante todo por un contenido elaborado de manera abierta en torno a la santidad en sus múltiples facetas.

Sin poner aquí en tela de juicio la noción de género (la palabra está lo suficientemente clara y consensual) conviene subrayar el problema que plantea el carácter literario del relato hagiográfico, no tanto en su peculiar conformación como en su coexistencia o convivencia con otros géneros, a nivel de formas y consecuencias.

Desde la edad media la figura del santo se ofrece como elaboración material que lo da a ver, a conocer y a reconocer en imágenes de bulto, dibujos, estampas y pinturas. Tan profusos discursos iconográficos determinan una verdadera hagiografía visual. Como observaremos en algunos casos significativos, el santo se configura en la convergencia de sistemas de representación distintos, pero con unos mismos objetivos y una evidente complementariedad.

Del mismo modo que se maneja la siempre fructífera intertextualidad literaria, una conveniente "inter-iconicidad" puede llevar a tomar en consideración los tradicionales vehículos de las representaciones plásticas como influyentes modelos genéricos. No se trata aquí de especificar fuentes, legitimidad histórica o primacía de contenidos sino de observar unos funcionamientos retóricos con sus peculiares papeles. Otra manera de reanudar con el eficiente tema de las fructíferas relaciones entre textos e imágenes⁴.

VIDAS DE SANTOS Y LITERATURA

El género hagiográfico se caracteriza por su trayectoria y su persistente presencia a lo largo del periodo. Ha sido fundamental el papel de la colección de 182 relatos conocida con el título de *Legenda Aurea*, redactada por Jacobo de Vorágine en 1260, ampliada y difundida manuscrita con constante éxito. Impresa a partir de la segunda mitad del siglo xv, la obra constituyó la matriz de profusas hagiografías colectivas entre las que destacarían poco más tarde las composiciones de Luigi Lippomano y Laurentius Surius. En España florecieron compilaciones conocidas

3. Certeau, 1975, p. 274.

4. Sobre el tema, Louvel y Scepi, 2005, Barreto, 2007, y para el contexto español, Arellano y Bagnó, 2010.

como *Leyenda de los santos*. La más famosa, el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, fue reeditada varias veces entre 1521 y 1580⁵. Después del Concilio tridentino, el toledano Alonso de Villegas redactó a partir de 1578 un famoso *Flos sanctorum nuevo* en cinco partes que marca una inflexión del género al reivindicarse más riguroso y ordenado. Pero, sin lugar a duda, el mayor *best-seller* lo constituyó el *Flos sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneira publicado en dos tomos en 1599 y 1602, aumentado en el siglo xvii por el padre Nieremberg y continuamente traducido y leído por toda Europa. Paralelamente, desde la edad media seguían difundiéndose vidas sueltas de santas o de santos, en romance o en latín, en prosa o en versos. Estos relatos glorificadores de santos patronos, santos protectores, fundadores de órdenes religiosas, modelos de virtud y penitencia se multiplicaron con el desarrollo de la imprenta. Rechazada por los reformadores protestantes, la santidad se convirtió en un arma privilegiada de la Contrarreforma católica. Resulta muy significativo en el siglo xvii el aumento de las canonizaciones entre las que dominaron las figuras españolas. Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier e Isidro Labrador accedieron juntos a los altares en 1622. Los relatos de sus vidas ejemplares favorecieron esta triunfal promoción.

La permanencia de los esquemas narrativos, las refundiciones y ampliaciones a nuevos santos constituyen los consabidos rasgos constitutivos de la materia hagiográfica. Es muy notable cómo se mantuvo a lo largo de más de dos siglos la sencilla fórmula «vida, muerte y milagros» que recogen tantos títulos, determinando de hecho un hilo narrativo perfectamente tipificado.

En un importante estudio publicado en 2008, Ángel Gómez Moreno ha propuesto un análisis de las *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*⁶, planteando de forma novedosa el complejo problema de las dependencias genéricas a través de motivos comunes que:

[...] ponen de relieve el carácter híbrido de no pocas novelas desde el mismo medioevo, un hibridismo que se convertirá en común denominador y en principio poético básico de buena parte de la narrativa áurea —en sus diferentes géneros, idealizantes o no—⁷.

Este hibridismo genérico se centra de manera concreta en los componentes de la narración como fundamentos de la ficción literaria. El relato hagiográfico exalta la figura modélica de un héroe cristiano cuya firmeza de ánimo, ascetismo, abnegación, voluntad de sacrificio, anhelo de perfección y generosidad satisfacen las expectativas del lector o del oidor. Al desarrollar comunes objetivos y esquemas formales, también arquetipos e ingredientes a menudo similares, se complementaban la función del hagiógrafo y la del “novelista”. Como se sabe, Mateo Alemán, Quevedo, Lope de Vega fueron también biógrafos de santos.

5. Entre otros trabajos sobre el tema, Aragüés Aldaz, 2016.

6. Gómez Moreno, 2008.

7. Gómez Moreno, 2008, p. 49.

Sin entrar aquí en cuestiones de precedencia, de influencias recíprocas y estrategias de convencimiento o de seducción, aparecen numerosas y fecundas las interconexiones tanto funcionales como temáticas, abriendo un campo fructífero del que tan solo tomaremos en cuenta aquí la dimensión propiamente narrativa.

La santidad como construcción visual relaciona de manera estrecha la eficacia de la imagen y la elaboración retórica del relato, determinando una interdependencia entre la configuración plástica y la expresión literaria. Las consecuencias en lo visual merecen ser explicitadas cuando se suele insistir en el hecho de que la pintura religiosa de la época encontraba su mayor fuente de inspiración en las vidas de santos y *flores sanctorum*. Sin determinar si la imagen se ofrece como el sustrato del texto o como la proyección del mismo, y dejando aparte las perspectivas claramente didácticas, morales o devocionales, observaremos unos casos de funcionamiento de una retórica de la imagen al servicio de determinadas prácticas devocionales y, al mismo tiempo, ejemplos significativos de la compleja relación entre el relato edificador y su dimensión literalmente "imaginaria".

HAGIOGRAFÍAS E IMÁGENES

La nutrida iconografía de los santos se compone esencialmente de imágenes "presentativas", figuras en pie o en busto, con semblante de rasgos convencionales, hábito religioso o traje propio, aureola, palma e instrumentos del martirio, etc. Dichos elementos pronto se convierten en *topoi* iconográficos y sencillos códigos de lectura para constituir el conjunto de atributos que identifican al personaje y que, sobre todo, lo estereotipan como figura repetible.

Recordemos, a modo de ejemplo, entre las obras del pintor Pedro Berruguete, la serie de las tablas de finales del siglo xv dedicadas a los episodios más destacados y memorables de la vida de Santo Domingo de Guzmán. El monumental retablo del convento de Santo Tomás de Ávila en el que se incluían, hoy desmembrado y conservado en parte en el Museo del Prado, fue un encargo del famoso inquisidor Tomás de Torquemada. La obra presenta la figura central del santo fundador, rodeada de cuatro escenas de milagros y prodigios (entre las cuales el muy conocido *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*) que explicitaban su gloriosa santidad a la par que la excepcional relevancia de su trayectoria histórica⁸. Son incontables los retablos medievales consagrados a santas y a santos que adoptaban dispositivos similares, en particular las obras de los llamados primitivos italianos y de muchos pintores valencianos, a imitación de las composiciones pictóricas que relataban en múltiples episodios la vida de Cristo o de la Virgen.

En la mayoría de los casos el vínculo entre la representación plástica y el texto hagiográfico quedaba implícito. Para el retablo abulense, los historiadores del arte han señalado como fuentes probables la *Leyenda dorada* y otras leyendas

8. Silva Maroto, 1998 y Caballero Escamilla, 2009.

dedicadas a la vida del santo⁹. Pero resulta manifiesto que Pedro Berruguete no se limita a una mera restitución de textos y deja rienda suelta a su prodigiosa libertad creadora.

Evidentemente, los relatos hagiográficos acompañados de ilustraciones grabadas ponen en juego articulaciones más estrechas y por lo tanto más significativas. Con la aparición de la imprenta e imitando los principios del manuscrito iluminado, se desarrolló la práctica de incluir en las ediciones de textos todo tipo de xilografías, o grabados en madera, y más tarde grabados en cobre, haciendo del libro un verdadero sistema texto-imagen. El objetivo por parte del impresor era hacer el libro atractivo y ameno, más que satisfacer una deliberada intención del autor de organizar con imágenes el sentido de su obra¹⁰. Muchas de las versiones impresas de la *Leyenda Aurea* fueron ilustradas con viñetas más o menos elaboradas, a veces intercambiables, obras de grabadores desconocidos. También llevaron interesantes ilustraciones las sucesivas ediciones de la *Leyenda de los santos* de Pedro de la Vega que daban a ver una escena clave del relato, a menudo una intervención divina, un maravilloso milagro o un despiadado martirio. Si bien la ilustración grabada fue ante todo un fenómeno de imprenta y de estrategia editorial, relacionado con las posibilidades económicas y los avances técnicos, tuvo también apreciables efectos en la misma recepción del relato¹¹.

Para una edición de 1588 del *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos* de Alonso de Villegas¹², el grabador Pedro Ángel realizó unos cuantos grabados, la mayoría con su firma, de las que forman parte las siguientes representaciones de San Onofre y de Santa María Egipcíaca (fig. 1 y 2), dos conocidos santos del desierto.

9. Lucía Gómez-Chacón, 2013.

10. Portús-Vega, 1998 y Canet, 2005.

11. Plaisance, 1999.

12. Villegas, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesu Cristo [...] y de todos dos Santos de que reza la Iglesia Católica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588.

norar su función celebrativa, la hagiografía se acerca entonces a la clásica biografía histórica. La consecuencia a nivel de una eventual ilustración fue la multiplicación en estampas del "verdadero retrato" de personajes contemporáneos, la *vera effigies*, como se solía llamar, que fijaba unos rasgos inconfundibles.

La fortuna de la imagen de Ignacio de Loyola, canonizado en 1622, empezó poco después de su muerte en Roma en 1556. El jesuita toledano Pedro de Ribadeneyra, uno de sus fieles compañeros, redactó una primera vida del fundador de la Compañía de Jesús, a instancias del general Francisco de Borja con el propósito de vulgarizar un relato oficial y descartar versiones que pudieran circular sin control¹⁴. La vida de Ignacio en latín fue publicada en 1572. La versión en castellano de 1583 tuvo pleno éxito según demuestra la gran multiplicidad de ediciones que siguieron. El texto de Ribadeneyra que también escribió las vidas de varones señalados como Francisco de Borja, Diego Laínez y Alfonso Salmerón, se convirtió pronto en la referencia ineludible para los artistas encargados de dar forma y color a episodios de la vida del santo. El padre jesuita incluyó una refundición de la vida de Ignacio en la segunda parte de su *Flos sanctorum* publicada a partir de 1602, prosiguiendo la tradición de las compilaciones hagiográficas.

A pesar de su extensión, la *Vida del Padre Ignacio de Loyola, Fundador de la Religión de la Compañía de Jesús* no se aparta del esquema convencional en la ordenación sucesiva de los múltiples capítulos en cinco libros con los que se organiza la obra cronológicamente. Ribadeneyra hace hincapié en los episodios claves del itinerario espiritual y mundano de un hombre de carne y hueso, detentor del divino privilegio de cumplir portentosos milagros y dedicar su vida *ad maiorem dei gloriam*. Resulta entonces muy patente la tensión ya evocada del relato hagiográfico entre la concreta realidad humana de una figura histórica y la presencia de lo maravilloso, en apariciones admirables y visiones celestiales. Se ha insistido con razón en los evidentes designios propagandistas de la empresa jesuítica, en el camino hacia la gloriosa canonización del fundador.

Si la apariencia física del santo, con contadas excepciones, no formaba parte de los lugares comunes de las vidas colectivas, pronto se impuso en los relatos de vidas individuales y biografías, como en las crónicas de personajes históricos. Constituye un pasaje casi destacable del relato, con sus caracteres de retrato literario rigurosamente codificado, pasando revista a las facciones del rostro desde lo alto hacia lo bajo. En su vida de Ignacio, Ribadeneyra incluye el retrato "literario", de forma algo arbitraria, al final del capítulo 18 del libro cuarto titulado *De la estatura y disposición de su cuerpo*:

Fue de estatura mediana o para mejor decir, algo pequeño y bajo de cuerpo [...] Tenía el rostro autorizado, la frente ancha y desarrugada, los ojos hundidos, encogidos los párpados y arrugados por las muchas lágrimas que continuamente derramaba, las orejas medianas, la nariz alta y combada, el color vivo y templado

14. El padre jesuita Giampietro Maffei publicó en Roma en 1585, a instancias de las autoridades de la Compañía, otra vida oficial de Ignacio *De Vita et Moribus Ignatii Loiolae, qui Societatem Iesu fundavit*.

y con la calva de muy venerable aspecto. El semblante del rostro era alegremente grave y gravemente alegre¹⁵.

Y a continuación añade el padre jesuita:

Y porque tratamos aquí de la disposición de nuestro Padre Ignacio, quiero avisar que no tenemos ningún retrato suyo sacado tan al propio que en todo le parezca¹⁶.

En efecto, el propio retrato pintado o grabado del santo había de desarrollar un papel esencial. Ignacio no quería que se le retratase. Se realizaron sus rigurosos y controlados retratos a partir de la mascarilla mortuaria. El grabado que abre los preliminares de una edición castellana de la vida de Ignacio de 1595 (a pesar de que la estampa lleva fecha de 1597) es obra del artista flamenco Pedro Perret, afincado en España a partir de finales del siglo XVI, y ofrece una de las primeras representaciones plásticas del fundador (fig. 3).



Fig. 3. Pedro Perret, *Retrato de Ignacio de Loyola*, en Pedro de Ribadeneira, *Vida de Ignacio de Loyola*, 1595

15. Ribadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola*, pp. 316-317.

16. Ribadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola*, p. 317.

El futuro santo aparece en busto en el clásico medallón de la fama, en actitud severa y digna, recibiendo la inspiración divina bajo forma de rayo celestial. No carece de interés destacar unos detalles que llaman la atención: en los cuatro ángulos de la estampa, aparecen cuatro pequeñas escenas de la vida del fundador (la conversión del joven Ignacio durante su curación, la aprobación por el papa de la regla de la Compañía en 1540, una aparición de la Virgen y otra de Cristo) escenas todas relatadas en el texto. Se ignora si son reproducciones reducidas de otras imágenes de mayor tamaño. En todo caso, esta *vera effigies* con sus ilustraciones introductorias, a la vez portal del relato y metáfora del mismo, refuerza sin lugar a duda la eficacia de la tradicional imagen sintética del santo en su afirmado objetivo de presentarlo y glorificarlo¹⁷. Esta combinación entre el retrato y la vida por leer, entre la imagen y el texto, entre la historia y la literatura hagiográfica, resulta muy propia de los planteamientos ideológicos de la Compañía de Jesús, portaestandarte militante de la reforma católica.

Como ejemplo de convergencia entre texto hagiográfico y retrato, ofrece particular interés la estampa que relata la vida y milagros del padre Simón, figura muy popular en Valencia entre 1612 y 1619 pero que no llegó a la santidad (fig. 4).



Fig. 4. Michel Lasne, *El Padre Simón*, 1614, Museo Nacional de Arte de Cataluña

17. Sobre los grabados de portadas, Matilla, 1991.

Poco se sabe de este impresionante grabado como compendio de su ejemplar itinerario, conservado en el Museo de Arte de Cataluña, obra del francés Michel Lasne realizada a partir de dibujos atribuidos al pintor valenciano Francisco Ribalta. A todas luces, sirvieron de fuente las varias relaciones de la vida del padre que circulaban entonces.

En el centro se representa a Jerónimo Simó en pie, y en las orlas 17 episodios de su vida con insistencia en las visiones, intervenciones divinas, etc. A raíz de su muerte en 1612, el padre tuvo una enorme fortuna iconográfica, en pinturas e imágenes de devoción, desencadenando un extraordinario fervor popular a partir de la relación impresa de sus exequias. Tanta profusión de imágenes descontroladas no fue del gusto de las élites eclesiásticas y provocó el recelo y la firme oposición de la autoridad clerical que no solo rechazó su santidad, sino que decretó por edicto de 1619 la desaparición de las imágenes del padre Simó¹⁸.

Es muy posible, como también lo revelan otros casos parecidos, que la hoja haya sido estampada fuera de España, acompañada de profusos comentarios en latín, con la intención de una más amplia difusión. El condensado relato iconográfico de la estampa se organiza aquí de manera algo aleatoria en torno a la solemne figura central. Siguiendo el esquema tradicional de los retablos de santos con varias escenas de sus vidas, las representaciones y los textos escritos saturan el espacio de la página, determinando una lectura circular, quizá algo confusa por su densidad e insistencia. Estas impactantes representaciones constituían un material eficiente a la hora de propagar nuevas devociones hacia un público popular, en su mayoría iletrado.

VIDAS DE SANTOS EN IMÁGENES

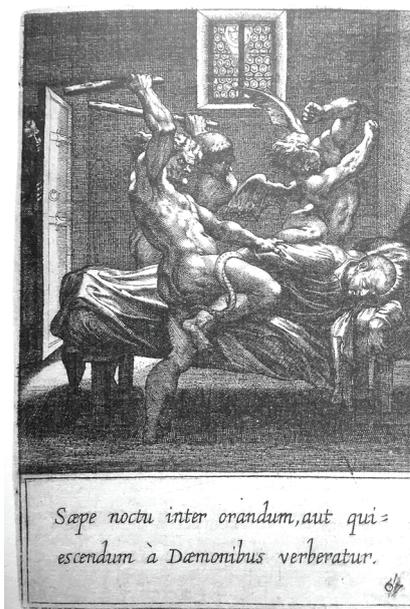
Los santos "nuevos" fueron los protagonistas predilectos de libros de vidas en imágenes que empezaron a publicarse con relativo éxito a principios del siglo XVII. El dispositivo de la sucesión de estampas a modo de relato reproducía en cierta medida el de los ciclos de vidas en cuadros monumentales, destinados generalmente a los claustros conventuales. Ofrecen buenos ejemplos, entre otros muchos, ciclos como el de San Bruno realizado por Zurbarán para los Cartujos de Sevilla y las vidas en episodios de San Francisco, tan frecuentes en los conventos franciscanos. Estas hagiografías pictóricas se prestaban a una "lectura" meditativa mientras se circulaba por las galerías del claustro.

Dichos libros reunían en continuidad un número más o menos importante de estampas, al ritmo de una por página, un conjunto que se sustituía casi totalmente al texto de la hagiografía. Estas ediciones representaban una sustancial inversión por parte de la imprenta, de ahí su carácter a menudo internacional, como veremos. Entre los promotores de libros ilustrados, y en concreto de vidas en imágenes, los Jesuitas, como es sabido, desarrollaban un papel destacado mediante el uso sistematizado de la cultura visual como herramienta pedagógica.

18. Ver el muy sugerente estudio de Falomir Faus, 1998.

Pocos años antes de la beatificación del fundador de la Compañía, hacia 1605, se concibió en Roma la idea de una colección de estampas directamente inspiradas en la edición del texto de Ribadeneyra. Los grabados, de gran calidad, fueron realizados por el flamenco Jean Baptiste Barbé, a partir de excelentes dibujos, probablemente de la mano del joven Rubens. El total de las 79 estampas dio lugar a un volumen impreso en 1609, la *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, publicado con motivo de la beatificación y que se volvió a editar en 1622 (con una estampa más, representando la ceremonia de 1609). Esta obra de gran impacto emocional sugería al lector no solo un provechoso ejemplo de vida dedicada a la fe y la defensa de la Iglesia, sino que también proporcionaban facetas aventurosas o prodigiosas de fuerte carácter novelesco (figs. 5 y 6).

Sin sorpresa, el hilo narrativo sigue el sencillo desarrollo cronológico: vida militar, conversión, viajes y peregrinaje a Tierra Santa, inspiración divina, pruebas y adversidades, estancia en Francia y en Italia, fundación de la Compañía, muerte y triunfo, adoptando en su continuidad ingredientes propios de las novelas cabalrescas o de los poemas épicos de la época.



Figs. 5 y 6. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*, Pedro Pablo Rubens y Jean-Baptiste Barbé, 1609

Para cada una de las secuencias, el dibujante escoge y organiza plásticamente el momento que más valora el comportamiento del futuro santo, a través de gestos retóricos, efectos dramáticos de luz y sombra, etc. Al alternar unas ilustraciones de episodios violentos o de fuerte impacto visual y otras de meditación o de vida interior del santo, la selección privilegia claramente lo patético, lo maravilloso y lo

ejemplar. Esta modulación elaborada con cuidado uniformiza el conjunto narrativo reforzando su poder de convicción. De fácil memorización, el relato visual acoge formas y contenidos ya conocidos que favorecen una lectura edificante, en conformidad con los objetivos de los conceptores de la obra.

Cada grabado viene acompañado de una breve leyenda explicativa en latín. Se ha sugerido que estas vidas en imágenes de amplia difusión también se podían prestar a comentarios orales y a la formación de un público joven, desarrollando a través del eficaz dispositivo una especie de multimedialidad *avant la lettre*. En el ejemplar de la obra que se conserva en Granada¹⁹, se han añadido las traducciones al castellano de dichas leyendas, algunas con más detalles y ampliaciones. Merecería un estudio profundizado la funcionalidad de tal sucesión de imágenes narrativas, en su continuidad y sus elipsis, en sus alcances y consecuencias memoriales, emocionales, etc.

De la madre Teresa de Jesús, inmensamente popular y objeto de una profusa iconografía, se realizaron también en Italia y en Francia vidas en imágenes, pero de tonalidad más devocional, insistiendo en virtudes claves como la obediencia y la sumisión a Dios, obras que sirvieron también de manuales de educación para un público femenino²⁰. Resulta particularmente llamativo el caso francés de la *Vie de la séraphique Mère Sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes déchaussés et des Carmélites déchaussées, en figures et en vers français et latins, avec un abrégé de l'histoire, une réflexion morale et une résolution chrétienne sur chaque figure*, obra atribuida a Nicolas Harbet, publicada en 1670 y 1678 con 55 láminas (fig. 7).



Fig. 7. Nicolas Harbet, *Vie de la séraphique Mère Sainte Thérèse de Jésus*, 1670

19. Rubens y Barbé, 1992. El ejemplar se encuentra en la biblioteca de la Facultad de Teología de Granada.

20. Mollard, 2005.

A cada uno de los grabados corresponde una composición poética, las más veces un soneto, que glorifica a la santa. Siguen unas páginas dedicadas a un «Abrégé de l'histoire», un compendio del episodio y glosa de la escena. No carece de interés el hecho de que, como lo ilustra este caso, la imagen hagiográfica y la estampa narrativa podían ser a su vez productoras de escritos, comentarios o poesías, instaurando una especie de circularidad que vinculaba aún más estrechamente la imagen y el texto.

En los dos ejemplos aducidos (pero se hubiera podido tomar en cuenta vidas en estampas de San Juan de Dios y también de San Francisco Javier, a través del importante estudio de María Gabriela Torres Olleta²¹), la narración iconográfica se construye con los mismos paradigmas y afirma una función vulgarizadora y propagandista, propia del catolicismo militante de la época y cristalino testimonio de la orgullosa potencia de las mencionadas órdenes religiosas.

ESTRATEGIAS DE CANONIZACIÓN: EL CASO DE SAN PEDRO NOLASCO

Como se ha visto, las fiestas y celebraciones de santos eran propicias a un despliegue de imágenes y relatos dedicados a la vida modélica de la figura, respondiendo a evidentes estrategias de promoción por parte de las autoridades religiosas. Gozaron de una enorme popularidad las llamadas estampas de canonización con representaciones y comentarios escritos que narraban los episodios sobresalientes del itinerario del santo. Abundan los ejemplos: en 1622, la canonización de san Isidro Labrador suscitó un sinfín de imágenes. Para la beatificación de Tomás de Villanueva en 1658, se trajeron de Roma «más de tres mil [estampas] de folio grande finísimas, con sus milagros en contorno de ellas por orla»²². Entre las numerosas canonizaciones del siglo xvii, las de San Isidro, Santa Teresa, Santa Rosa de Lima, etc., tomamos aquí en cuenta por su profusa estrategia de comunicación la del fundador de la Orden de la Merced de los Cautivos, Pedro Nolasco²³.

La esperada santidad fue decretada el 30 de septiembre de 1628 y dio lugar por todo el país a fiestas estrepitosas, certámenes de poesía, manifestaciones efímeras, procesiones y regocijos, también a publicaciones de relaciones impresas, hagiografías y libro de emblemas, una densa formalización discursiva del evento con importante proyección sociocultural.

La orden había tenido su primer santo ya en 1601 con la figura de San Raimundo de Peñafort. La promoción de Pedro Nolasco cobraba cierta justificación en un contexto histórico concreto, el aumento de las agresiones de turcos y piratas berberiscos en las costas españolas por los años de 1620. Zurbarán fue encargado por contrato de realizar unos 22 cuadros ilustrativos destinados a los conventos

21. Sobre Juan de Dios, ver *la Historia y muerte del Glorioso Juan de Dios* de Antonio de Govea, editada a partir de 1659 con una serie iconográfica de 35 grabados. Sobre Francisco Javier, ver Torres Olleta, 2005 y 2009.

22. Portús, 1990, p. 225.

23. Civil, 2009.

de la Merced Calzada y de la Merced Descalza de Sevilla en 1628²⁴. Sirvieron de modelos al pintor los 25 dibujos de la vida de Pedro Nolasco que el pintor aragonés Jusepe Martínez había sacado en Roma, luego grabados por artistas flamencos, inspirados en los relatos hagiográficos que ensalzaban la armonía entre la vida activa y la vida contemplativa del patriarca.

En su *Historia general de la orden de la Merced* publicada en 1618, Alonso Remón había dedicado un largo capítulo a un *Discurso sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca Pedro Nolasco*. El polifacético fraile mercedario, dramaturgo, hagiógrafo, tratadista y predicador, fue un destacado promotor de la canonización²⁵. En 1627, salió de las prensas madrileñas su *Discursos elógicos y apologéticos empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca Pedro Nolasco*, composición de elogios y comentarios «que pintan virtudes» del fundador a partir de una sucesión de emblemas visuales. Alonso Remón dedica la primera parte del libro a una «concisa y breve relación de su milagrosa vida parafraseada»²⁶. A continuación, se abre la serie de 17 grabados o dibujos emblemáticos, acompañados todos de cuatro líneas de comentario en latín y dos estrofas de cinco versos en español. Cada empresa da lugar a un escolio «para provar la propiedad de la aplicación» y a un «elogio intérprete» de tres páginas, vinculando el discurso visual en imágenes grabadas con sus desciframientos y glosas encomiásticas. A modo de ejemplo, la primera empresa ofrece una representación metafórica del futuro santo, un león con los atributos de la orden mercedaria (fig. 8).



Fig. 8. Alonso Remón, *Discursos elógicos y apologéticos, empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca Pedro Nolasco*, 1627

24. Tan solo se conservan unos pocos. Ver Guinard, 1988, pp. 88-100.

25. Portús-Vega, 1998, pp. 298-299.

26. Remón, *Discursos elógicos y apologéticos*, fol. 1.

El comentario que la explicita proclama a Pedro Nolasco: «vitorioso león, con el instituto de la Redención de los fieles, cautivos en poder de infieles; León por capitán, por guía, por Maestro y por primer Redentor». Tan efectista construcción de hagiografía emblemática, muy propia de la vistosa cultura eclesiástica de la época, se destinaba obviamente a un público de lectores eruditos. Pero es de recordar que a lo largo de la fiesta se veían por la ciudad representaciones efímeras a base de emblemas y venerables retratos.

Las llamadas comedias de santos eran entonces muy esperadas por el público popular. Para celebrar la canonización se encargó a Lope de Vega una *Vida de Pedro Nolasco*. El Fénix se valió de fuentes dispersas y, en gran medida, del relato hagiográfico incluido en la *Historia de la Orden* de Alonso Remón. La comedia, de limitado argumento dramático, se ha considerado más bien como una sucesión de estampas privilegiando los ingredientes visuales. Para glorificar al santo varón, se encadenan escenas ilustrativas con cautivos librados, apariciones de la Virgen, alegorías de España y de Francia, su país de origen.

El mismo Alonso Remón redactó una relación de las *Fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de N. Señora de la Merced [...] a su glorioso Patriarca y fundador San Pedro Nolasco este año de 1629*, publicada en Madrid en 1630²⁷.

La ritualización de las fiestas, sean cortesanas o religiosas, se evidenciaba en un complejo dispositivo discursivo que ponía en convergencia la retórica impresa con la potencia visual y, por supuesto, los afectos y la sensibilidad de los participantes²⁸. Pero más allá del acontecimiento vivido, la celebración era también una memoria compartida mediante el perdurable testimonio de las relaciones que la prolongaban. El santo alcanzaba su glorioso apogeo entre lo escrito y lo visual.

PINTURA Y NARRACIÓN: EL SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO ERMITAÑO DE VELÁZQUEZ

El *San Antonio abad y San Pablo primer ermitaño* de Diego Velázquez, hoy conservado en el Museo del Prado, constituye un ejemplo muy específico de pintura narrativa incluyendo un relato hagiográfico en el espacio de una composición pictórica²⁹. Este cuadro de altar de gran tamaño fue realizado en 1634 para una de las capillas diseminadas por los jardines del nuevo Palacio del Buen Retiro, la ermita de San Pablo (fig. 9 y 10). El espléndido paisaje en el que se encuentran los dos ermitaños se vinculaba perfectamente con el entorno material del lugar.

27. De las fiestas madrileñas, se conoce también otra relación de Benito López Remón, publicada en Madrid en 1629.

28. Sobre fiesta y literatura se han publicado en los últimos años numerosos estudios. Ver Díez Borque, 2009.

29. Angulo, 2007.



Fig. 9. Diego Velázquez, *San Antonio abad y San Pablo primer ermitaño*, 1634, Museo del Prado, Madrid



Fig. 10. Diego Velázquez, *San Antonio abad y San Pablo primer ermitaño* (detalle), 1634, Museo del Prado, Madrid

El artista ha puesto en escena un momento culminante de la vida de San Pablo de la que los *Flores sanctorum*, y en especial el *Flos* de Ribadeneira, proponía entonces el relato, inspirado en la *Leyenda Áurea* y en la *Vita Pauli* de San Jerónimo³⁰. El texto narra cómo San Antonio deseoso de conocer al primer ermitaño emprendió un largo viaje a través del desierto de Egipto en el que se encontró con unos amables animales fabulosos antes de llegar a la cueva. En un primer momento, San Pablo se negó a abrirle la puerta, pero luego se dejó convencer y los dos santos entablaron una piadosa conversación. El cuervo que traía cotidianamente la media ración de pan a San Pablo, bajó del cielo este día con un pan entero, en señal de aprobación divina del encuentro. En el camino de vuelta, San Antonio vio el alma de Pablo llevada al cielo por dos ángeles. Regresó a la cueva y encontró el cuerpo del difunto ermitaño en actitud de oración. A la hora de enterrarlo, dos leones ayudaron a San Antonio, cavando el suelo con las patas.

El relato organiza unos componentes tradicionales del género: la búsqueda y el encuentro, aquí en el marco de una naturaleza salvaje, la intervención milagrosa, la presencia de seres fantásticos y animales del bestiario hagiográfico, al servicio de un claro mensaje moral y religioso, la glorificación del eremitismo como modelo de vida.

Llama la atención la repetida presencia en la composición de San Antonio abad con su capa oscura. Aparece en el centro del cuadro como protagonista de la *sacra conversazione* con San Pablo, admirando los dos el prodigio del cuervo, pero también en otros episodios del relato: pidiendo el camino a un centauro, luego a un fauno, llamando a la puerta de la cueva y, a la izquierda, enterrando al santo ermitaño con los dos leones. Son cuatro escenas pequeñas y de diferentes tamaños articuladas en el espacio de la representación, desde lo más lejos del itinerario de San Antonio hasta las inmediaciones de la cueva. Se invita así al lector a reconstituir visualmente el relato y a emprender un verdadero recorrido de lectura del cuadro. Las sucesivas secuencias temporales del relato se unifican armoniosamente en el espacio pictórico³¹.

La curiosa composición ha dado lugar a comentarios. Algunos la consideran una concesión del artista al arcaico procedimiento de representar escenas distintas de manera concomitante, un dispositivo utilizado muy a menudo en la pintura medieval. Otros subrayan su artificialidad, haciendo reparar que, encima del altar donde estuvo colocado el cuadro, dichas escenas eran detalles poco visibles.

No insistiremos aquí en los valores estéticos y simbólicos de muchos de los elementos constitutivos del lienzo: los efectos de planos sucesivos, el asombroso dominio del color, la profusión de símbolos, etc. Lo que interesa es precisamente la relación directa de la composición con la fuente escrita. A todas luces, Velázquez ha meditado sobre la capacidad de la pintura de restituir la temporalidad del texto de referencia. Se vale de la profundidad espacial de la escena, combinándola con la sugerida sucesión temporal del itinerario. Más allá de un naturalismo meramente ilustrativo, el artista ofrece una aguda reflexión sobre la narratividad del

30. Gómez Moreno, 2008, p. 45.

31. Civil, 2011.

arte pictórico a través de una construcción visual que enriquece la percepción y por lo tanto la misma interpretación del tema. Velázquez no se limita a transmitir un consensual mensaje religioso, sino que también ambienta la ilusión de un relato pictórico en el mundo de la ficción maravillosa y hace de la vertiente ilustrativa del cuadro un verdadero experimento narrativo.

* * *

El amplio, complejo y muy compartido dominio de la cultura visual sigue suscitando cantidad de planteamientos teóricos, algunos propiamente dedicados a la narratividad de las imágenes y a sus relaciones dialécticas con los relatos textuales, pero que muy a menudo desconectan las cuestiones formales y la práctica usual³².

El análisis de distintos ejemplos concretos invita a considerar en interdependencia los dispositivos y paradigmas en juego. No resultan del todo satisfactorias las nociones comunes de ilustración mutua, de parentesco, de complementariedad, de convergencia y hasta de diálogo, entre dos modalidades de comunicación marcadamente dispares. Las imágenes plásticas que se han tomado en consideración se relacionan todas, si bien a niveles diferentes, con la materia hagiográfica en sus dimensiones literarias y sociohistóricas. El relato desarrolla secuencias sucesivas que se articulan en una progresión discursiva más o menos elaborada. La imagen fija una composición escenificada, según las convenciones iconográficas en uso, suspendiendo una implícita cadena temporal. Al interpretar plásticamente el alcance visual de las llamadas imágenes textuales, se carga de significados y connotaciones que abren las fronteras del texto. El encuentro se realiza en la proyección y condensación del relato, cuando la imagen llega a ser, como se ha visto, motivo de nuevos escritos, glosas, comentarios o piezas poéticas.

En su contacto con el texto, la imagen se hace ilustrativa, en diferentes matices y notables efectos, a través de portadas-retablos y retratos epifánicos, también en la misma concepción y lectura del libro que la ofrece. Las vidas de santos en imágenes instauran una nueva modalidad narrativa de claro carácter edificante. En el tiempo abierto de la fiesta como despliegue de cultura visual, aparece sustancial el papel integrador de las representaciones plásticas en el espectáculo teatral o en la hagiografía emblemática. Por fin, la misma fragmentación del relato, incluida en una composición pictórica, da lugar a un significativo experimento sobre la narratividad visual.

El hibridismo entre literatura y representaciones hagiográficas determina una pluralidad de expresiones y una diversidad de formas adaptadas a diferentes públicos, situaciones, contextos y objetivos. También estructura otros modos de "ver" un relato y nuevas formas de "narrar y leer" unas imágenes concebidas para convencer, seducir y conmovir.

32. García Jiménez, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, Diego, «El San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer. 1946», en *Estudios completos sobre Velázquez*, introducción de Javier Portús, Madrid, CEEH, 2007, pp. 46-64.
- Aragüés Aldaz, José, «La *Leyenda de los Santos*: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia*, 18, 2016, pp. 132-187.
- Arellano, Ignacio, y Bagnó, Vsévolod (eds.), *El Siglo de Oro español: texto e imagen*, Pamplona, Eunsa, 2010.
- Barreto, Joana et al. (eds.), *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, París, Nouveau Monde éditions, 2007.
- Caballero Escamilla, Sonia, «Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila», *Anuario de Estudios Medievales*, 39.1, 2009, pp. 357-387.
- Canet, José Luis, «Hagiografía valenciana (1470-1600)», *Les Cahiers de Framespa* [en línea], 1, 2005. URL: <http://journals.openedition.org/framespa/411>; DOI: 10.4000/framespa.411.
- Carrete, Juan, Checa Cremades, Fernando, y Bozal, Valeriano, *El grabado en España (siglos xv-xviii)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'Histoire*, París, Gallimard, 1975.
- Civil, Pierre, «Apuntes y reflexiones sobre las fiestas por la canonización de San Pedro Nolasco (1629)», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque, Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid, Visor, 2009, pp. 227-244.
- Civil, Pierre, «Le désert en images: récit et peinture dans l'Espagne du xvii^e siècle», en *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: savoirs et représentations, xv^e-xvii^e siècles*, ed. Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux-Caron, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 313-330.
- Díez Borque, José María (ed.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2009.
- El tiempo de los santos. Hagiografía en el Siglo de Oro*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33.2, 2003.
- Falomir Faus, Miguel, «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 171-183.
- García Jiménez, Jesús, *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1994.
- Gómez Moreno, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008.

- Guillausseau, Axelle, «Unanimité ou uniformité? Les hagiographies espagnoles post-tridentines: des modèles de sainteté aux modèles d'écriture», en *Transferts culturels*, ed. Hélène Beauchamp, Anne-Cécile Druet y Axelle Guillausseau, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 38.2, 2008, pp. 15-37.
- Guinard, Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, Éditions du Temps, 1988 [1960].
- Harbet, Nicolas, *Vie de la séraphique Mère Sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes déchaussés et des Carmélites déchaussées, en figures et en vers français et latins, avec un abrégé de l'histoire, une réflexion morale et une résolution chrétienne sur chaque figure*, Lyon, Antoine Jullieron, 1670.
- Louvel, Liliane, y Scepti, Henri (eds.), *Texte-image: nouveaux problèmes*, Rennes, PUR, 2005.
- Lucía Gómez-Chacón, Diana, «Santo Domingo de Guzmán», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V, 10, 2013, pp. 89-106.
- Matilla, José Manuel, *La estampa en el libro barroco, Juan de Courbes*, Madrid / Vitoria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / EPHIALTE, 1991.
- Mollard, Nicolas (ed.), *Thérèse d'Avila, une biographie baroque dans la France du XVII^e siècle*, Caen, Maison de la Recherche en Sciences Humaines, 2005.
- Plaisance, Michel (ed.), *Le livre illustré italien au XVI^e siècle*, París, Klincksieck / PSN, 1999.
- Portús, Javier, «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (testimonios literarios)», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 45, 1990, pp. 225-246.
- Portús, Javier, y Vega, Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Espanola, 1998.
- Remón, Alonso, *Discursos elógicos y apologéticos, empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca Pedro Nolasco*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627 [BNM: R/3592].
- Remón, Alonso, *Fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de N. Señora de la Merced en este su convento de Madrid, a su glorioso Patriarca y fundador San Pedro Nolasco este año de 1629*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 [BNM: 3/58179].
- Ribadeneyra, Pedro de, *Vida de San Ignacio de Loyola*, en *Historias de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, pp. 26-428.
- Roteta de la Maza, Ana María, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego Astor, 1588-1637*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.

- Rubens, Pedro Pablo, y Barbé, Jean-Baptiste, *Vida de San Ignacio en imágenes*, ed. facsímil, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992.
- Silva Maroto, Pilar, *Pedro Berruguete*, Valladolid, Junta de Castilla y Leon, 1998.
- Torres Olleta, María Gabriela (ed.), *Vita Thesibus et vita iconibus: dos certámenes sobre San Francisco Javier*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.
- Torres Olleta, María Gabriela, *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesu Cristo [...] y de todos dos Santos de que reza la Iglesia Católica*, Madrid, Pedro Madrival, 1588.
- Vitse, Marc (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.