



Doi: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.18.997>

LA IMAGEN DEVOCIONAL EN LOS TERRITORIOS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA DESPUÉS DE TRENTO

THE DEVOTIONAL IMAGE IN THE TERRITORIES OF THE HISPANIC MONARCHY AFTER TRENTO

JESÚS PORRES BENAVIDES*

Universidad Rey Juan Carlos

Recibido: 24/10//2022

Aceptado: 21/06/2023

RESUMEN

En este artículo se analiza el papel de las imágenes devocionales desde sus orígenes en el cristianismo, la Edad Media y especialmente después de la Contrarreforma y el Concilio de Trento. Se tocan también aspectos como la iconoclastia en los Países Bajos, influjo de las zonas protestantes, así como los focos iconoclastas en la propia Península Ibérica durante el siglo XVI. Por último, se revisa el papel que jugaron los “trampantojos a lo divino” como reflejos de las “imágenes reales” generalmente escultóricas y su expansión por los reinos de la monarquía hispánica.

* Grupo de investigación de alto rendimiento en Corte, imagen, nobleza y territorio (CINTER)

Palabras clave: Cofradías, Concilio de Trento, Contrarreforma, iconoclastia, “trampantojos a lo divino”.

ABSTRACT

This paper analyzes the role of devotional images from their origins in Christianity, the Middle Ages and especially after the Counter-Reformation and the Council of Trent. Aspects such as iconoclasm in the Netherlands, influenced by Protestant areas, as well as iconoclastic areas in the Iberian Peninsula itself during the 16th century, are also touched on. Finally, the role played by the "trampantojos to the divine" is reviewed as reflections of the generally sculptural "real images" and their expansion throughout the kingdoms of the Hispanic monarchy.

Keywords: Council of Trent, Catholic Reformation, iconoclasm, “Divines trompe l’oeil”.

ANTECEDENTES:

Como comenta María Julia D’Onofrio, la preocupación por el uso de las imágenes en el cristianismo tendrá dos momentos importantes a lo largo de su historia, uno será la filosofía escolástica “cuando la justificación de las imágenes devocionales alcanza su formulación acabada” y otro la Contrarreforma que renueva “el vigor combativo en defensa de las representaciones visuales”¹. San Pablo alertó contra las imágenes y ceremonias porque venían a perturbar el purismo de la Fe y menospreció lo que llegó a denominar los “elementa mundo”, entendiendo como tal, el componente visible que alimenta la Iglesia. Frente a ellos reivindicaba una devoción más espiritual, asentada en la fuerza de la palabra y en la interiorización del mensaje de Cristo².

En los primeros siglos del cristianismo (del I al IV), miembros de la naciente

1 Julia D’Onofrio, “En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora” en *Exlibris*, Revista del Departamento de Letras Investigación Argentina (Buenos Aires: 2015), 231 en Victoria Ramiro Esteban, “La imagen de culto y la imagen de devoción en el Barroco”, *Ecclesia*, XXXIII, n. 3, (Acción Católica Española: 2019), 289.

2 Palma Martínez-Burgos García, “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco”, *Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del barroco* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 26.

Iglesia estaban en contra de las representaciones de imágenes porque temían caer en el paganismo³ y consideraban que era mejor no copiar a la creación realizada por el único “hacedor”. Probablemente aún estaba vivo el precepto judío del Antiguo Testamento de no adorar imágenes hechas por el hombre:

No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy tu Dios (Ex 20,4-6).

Unos siglos más tarde estas prevenciones irán desapareciendo. Ya en el siglo VIII el papa *Adriano I* anima a los emperadores bizantinos Constantino e Irene

De manera que en todo el mundo donde florece el cristianismo, las sagradas imágenes sean veneradas por todos los fieles; esto es, que, a través de la figura visible, nuestras mentes sean arrebatadas espiritualmente hacia la invisible divinidad de su grandeza (...); porque nuestro trabajo y el empeño que ponemos son para el amor de Dios y de los santos, y así como la Sagrada Escritura conserva las imágenes para memoria de veneración, así también las tengamos nosotros, guardando, sin embargo, constantemente la pureza de nuestra fe⁴.

La imagen religiosa tiene una función controvertida, que es la del culto. La imagen sagrada tanto pictórica como escultórica, no es sólo sujeto paciente en esta evolución, sino que ha sido, sobre todo en determinadas épocas, el verdadero motor del arte. Ella constituye en la liturgia católica unpreciado símbolo, una idealización de lo sagrado. A través del tiempo la imagen ha constituido un “vehículo para el creyente, un medio material que le acerca a la divinidad”, evolucionando y adaptándose a las modas y técnicas artísticas de cada momento⁵.

San Juan Damasceno, que contribuyó de modo definitivo a clarificar la doctrina sobre las imágenes decía: “La belleza y el color de las imágenes estimulan mi oración. Es una fiesta para mis ojos, del mismo modo que el espectáculo del campo estimula mi corazón para dar gloria a Dios”⁶.

La Iglesia aclaró que “la veneración a las imágenes nunca es adoración, culto latréutico, que tan sólo se rinde a Dios, y a Cristo realmente presente en el sacramento de la Eucaristía”⁷.

3 Pensando también la cantidad de mártires que habían ofrecido su vida al negarse a hacer ofrendas a las “imágenes” de Dioses paganos.

4 Carlos López Bravo, “El cofrade ante sus sagradas imágenes”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 494, (Sevilla, 2000), 47.

5 Ramiro, “La imagen, 293.

6 San Juan Damasceno, *De sacris imaginibus oratio*, 1, 47: 94, 1268.

7 Manuel Carrasco Terriza, “La imagen sagrada, misterio de comunión y de comunicación. Raíces

LA EDAD MEDIA

Ya el converso y luego obispo de Burgos, Pablo de Santa María, a principios del siglo XV evitaba dar a la imagen otro papel que el de mediadora con la divinidad, considerándola una ayuda de la debilidad de la naturaleza y afirmando que las imágenes no contienen ninguna gracia especial ni existe ningún lazo específico entre estas y aquello a lo que representan⁸. Fray Alonso de Espina sostiene, en línea con la teoría de Tomás de Aquino, que la imagen debía ser adorada, aunque cayendo en una contradicción, pues si por una parte dice que la imagen es un simple signo, por la otra la aproxima a los sacramentos por su significado institucional y a los sacramentales por su utilización⁹.

A finales del siglo XV, fray Hernando de Talavera se tuvo que enfrentar con el problema que se declaró en Sevilla y la respuesta al bando publicado en 1478 por toda la ciudad. En este se afirmaba que los cristianos habían incurrido en el pecado de idolatría, o sea que habían sustituido el culto al único Dios verdadero por el de sus imágenes y santos, retornando sobre el antiguo vicio de los pueblos gentiles¹⁰. Posteriormente Hernando de Talavera se mostrará defensor de las imágenes, pero crítico con los usos desviados que podían derivarse de estas. Para él las imágenes solo deben representar.

La introducción en esa época de la producción casi industrial de esculturas mediante moldes se debe al escultor de origen nórdico Huberto Alemán. Este método permitió a Isabel la Católica proveer de imágenes a las iglesias de nueva creación en los territorios que se iban conquistando. Estas imágenes ejercieron un papel muy importante durante la Reconquista, aunque posteriormente, fueron cayendo en declive¹¹. Como recuerda Felipe Pereda fueron sobre todo artistas de los Países Bajos “quienes trajeron a la Península Ibérica una cultura figurativa nueva” (recordar por ejemplo las figuras de Malinas), del mismo modo que tiene un valor simbólico el hecho de que la industria de imágenes de molde que “desapareció en Holanda como efecto de la Reforma se desarrollara luego

teológicas de la Imagen Sagrada”, *Escuela de Imaginería*, Año V, primer trimestre (Sevilla, 1998) 78.

8 Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, (Madrid: Marcial Pons, 2007), 98.

9 Pereda, *Las imágenes*, 120.

10 El Deuteronomio por ejemplo decía “no os hagáis ningún ídolo ni figura de las que el señor vuestro Dios os ha prohibido hacer, porque el señor vuestro Dios es un Dios celoso. ¡un fuego que todo lo consume!” Dt.4,19-20.

11 Leer el apartado denominado “Una arte muy nueva e muy tarable”: la tecnología de la producción” en Pereda: *Las imágenes*, 308-344.

en la España católica”¹².

Como comenta este mismo autor, Alfonso de Madrigal “el Tostado” sostenía que conscientes de que la distinción entre la adoración de la imagen y la del prototipo al que representa era tan frágil y dado que las imágenes eran necesarias para los iletrados, se introdujeron dos grandes limitaciones a la imaginería religiosa. La primera que era preferible hacer uso de pinturas y no de esculturas, ya que con las segundas era más fácil incurrir en la idolatría¹³. El segundo límite era que este tipo de representaciones debían de limitarse a la Virgen, los santos y en las de la divinidad a Cristo, o sea de alguna manera ceñirse solo a las representaciones corpóreas y excluir otras más espirituales o teologales como la de la Trinidad.

Durante toda la Edad Media hubo una tensión entre qué postura o término era el correcto: “adoración” o “veneración”. Tradicionalmente tanto la Iglesia occidental como la oriental habían rechazado el término “adoración” ya que incurría en la idolatría. Este debate se polarizó a finales de la Edad Media y, curiosamente, a medida que se investigaban posibles abusos de idolatrías, crecía una teoría de la adoración de las imágenes, de orígenes escolásticos, una creciente teofanización. En estas diatribas el conflicto racial tuvo un peso muy importante. Pereda analiza en su obra *Las imágenes de la discordia*, como algunos judíos tuvieron un papel importante en incidir en el posible peligro de idolatría y a la vez algunos de ellos fueron denunciados por posibles afrentas a imágenes, quizás muchas de ellas sin un argumento demasiado serio o real. Como recuerda este autor, “el conflicto interreligioso parece haber sido un factor de primer orden en la particular deriva de la imagen de culto en la península Ibérica, preparando un terreno que luego sería sembrado en el tiempo de la Reforma Protestante”¹⁴.

LA ICONOCLASTIA REFORMISTA

Aunque su origen estuvo en Alemania, durante el siglo XVI se va a ir expandiendo a otros puntos de Centroeuropa. Mientras que hubo corrientes muy radicales como el calvinismo y la reforma suiza, que fueron contrarias a las imágenes y alentaron su destrucción, otras como el luteranismo, sobre todo después de los sucesos de Wittemberg, reconoció su función pedagógica especialmente a

12 Pereda: *Las imágenes*, 371.

13 Pereda: *Las imágenes*, 85.

14 Pereda: *Las imágenes*, 142.

través del grabado, impulsando dicha técnica en la zona germánica.

Los argumentos iconoclastas de la reforma decían que las sagradas imágenes eran “leños o muñecos de niños”. Calvino decía que el culto a Dios no permitía semejante aberración y expresión de paganismo. El “culto a la imagen” según el “libro de Ignorantes” intuye una devoción desenfrenada, pues achaca que los hombres ven en las imágenes a Dios, adorándolas, “e embrutece cada día más y se admiran y maravillan como si estuviese encerrada en ella alguna divinidad”¹⁵. Ahondando en esta idea habría que generar una catarsis acorde con la eliminación de los múltiples desvarios más paganos que los cristianos habían ido acumulando a lo largo de los tiempos, entre ellos el culto a las imágenes “fuente de perversiones, idolatrías y supercherías sin el mínimo rastro de Dios”¹⁶. Esta idea está ya presente en la doctrina de Erasmo de Rotterdam¹⁷ que coexiste con la reforma protestante, aunque sin llegar a ser tan radical en sus aseveraciones como Lutero o el propio Calvino.

Jean-François Gilmont opina que la Reforma lo “cambió todo y no cambio nada”, es decir, no transformó la relación de los fieles con la cultura gráfica “más allá del uso masivo e intensivo del catecismo y la liturgia. Por tanto, al igual que el catolicismo fomentó el libro, la lectura y la imagen dentro de la ortodoxia de su credo”¹⁸.

Es muy revelador como a partir de la Revuelta de los Campesinos (1511-1525) en su gran mayoría analfabetos e ignorantes, se desata una furia iconoclasta que fue más profunda en el sur, oeste y centro de Alemania, aunque después afectara a Austria o Suiza. Los iconoclastas protestantes tomaron un especial empeño en destruir imágenes de cristos, aunque también destruyeron otras pinturas en iglesias. Descargaron gran furia contra efigies de la Virgen y los santos. Los iconofóbicos estaban en contra de lo que consideraban el sentimiento idolátrico en pinturas y la creencia en las imágenes como intercesoras. La representación de la Virgen y los santos la estimaban igualmente como un agravio al único e irrepresentable Dios¹⁹. Especialmente virulento fue el propio Lutero hacia la devoción a la Virgen María. De esta decía que no era más que una “gota

15 Juan Calvino, *Institución de la Religión Cristiana*, (Basilea, 1536) (reed. Libros Desafío, 2012).

16 Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2017), 44.

17 Aunque Erasmo parte de la “Devotio Moderna” y fuera de ese ambiente no se puede explicar su humanismo, anima a una religiosidad afectiva íntima e individual. a la que invitaba a desprenderse de “materias superfluas” entre las que podríamos incluir las imágenes.

18 Jean François Gilmont, “Reformas protestantes y lectura” *Historia de la lectura en el mundo occidental* / coord. por Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Robert Bonfil, (1997) en González, *El espíritu*, 310.

19 Joseph Koerner, “the icon as iconoclasm” en *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (Bruno Latour y Peter Weibel: 2002), 167.

de agua en el océano” o que afirmar que había existido antes de todos los siglos “es decir una pura mentira, es blasfemar contra Dios”²⁰.

La respuesta de los católicos ante la destrucción de imágenes religiosas llevada a cabo por calvinistas y luteranos consistió en una especie de acto de desagravio y reparación. La teología de la ortodoxia reformada fue una herejía, que como las anteriores tenía en la profanación de imágenes una de sus señas identitarias. En zonas como Escocia bajo el mandato de la católica María Estuardo se resistió a los combates reformistas alentados por el calvinista John Knox. En el cuadro conservado en la cámara de la Reina en el palacio de Holyrood en Edimburgo “the Memorial of Lord Darnley” tenemos un interesante ejemplo de la devoción hacia las imágenes.²¹ (fig.1).



Fig.1. *The Memorial of Lord Darnley*, 1567, Livinus De Vogelaere, Palacio de Holyrood, Edimburgo.

²⁰ Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*. 1932 reed (Madrid : Ediciones Encuentro, S.A., 2002), 53.

²¹ Obra de Livinus de Vogelaere y pintado en 1567, mide 142,3 x 224 cm. El cuadro fue encargado por los condes de Lennox, que aparecen orantes y arrodillados, padres del difunto Lord, segundo marido de la reina María, el cual aparece representado en la figura yacente. También aparece el hermano de este, Charles Stewart y su hijo el futuro James VI. Lo interesante de la representación es que todos están rezando delante de un Cristo resucitado apoyado en una cruz, pisando una calavera y mostrando su llaga derecha y esta es una representación escultórica que preside la capilla, que quizás tiene su referente más próximo en el *Cristo de la Minerva* de Miguel Ángel de 1521.

La *Beeldenstorm* en neerlandés, que se podría traducir como “Tormenta de las estatuas”, fue consecuencia de la ola de disturbios y ataques que ocurrieron en el verano de 1566 que se propagaron rápidamente por los Países Bajos españoles, hasta que fueron reprimidos por el duque de Alba.

En la iglesia de Nuestra Señora en Brujas, en la capilla sacramental hay una serie de pinturas que nos narran la vida de san Bonifacio. En una de ellas se puede observar el asalto y destrucción de las iglesias de Brujas en 1580, en época de Felipe II. De acuerdo a la tradición, en la iglesia se escondían las reliquias de san Bonifacio y de un milagro asociado al saqueo de 1580²². La pintura sobre lienzo datable en la primera mitad del XVII narra con gran viveza dichos acontecimientos, como el destrozo de las imágenes en un coro y el robo de dichas reliquias ante la atenta mirada de “san Cristobalón” típica imagen que estaba representada en las iglesias “recibiendo” a los viajeros.

Paralelamente en la década de los 60 del siglo XVI dentro de la llamada “Guerra de las Alpujarras” se produjo una destrucción de imágenes de la Virgen, Cristo y los santos por parte de los moriscos. Es cierto que en el Corán no aparece ningún precepto contra la representación de imágenes e incluso existe el testimonio de cómo el profeta mandó que se respetara la pintura mural de “isa ibn Maryan” (la Virgen con el Niño) en la mezquita sagrada de Masjid al-Haram de la Meca. No obstante, en algunas de las suras aparece cierta prevención a la representación icónica. En el reino Nazarí de Granada después de la rendición de la ciudad en 1492 no se recibió de manera negativa el culto a la Virgen María²³, pero avanzado el siglo, especialmente en zonas doctrinalmente menos islamizadas, se empezaron a producir casos de destrozos, profanación tanto de imágenes como de sacerdotes que fueron martirizados²⁴ quizás en reacción a los intentos de conversión a la fe cristiana de manera obligada. Así es significativo el texto de Luis del Mármol en su relato de Laroles”

22 Agradezco a mi compañero Pedro Martínez la explicación de la leyenda a los pies de la pintura.

23 Es interesante la labor de algunos moriscos de la época como Alonso del Castillo que en su intimidad podrían haber mantenido las practicas islámicas. Ver Jaafar Ben El Haj Soulami y Javier Villaverde Moreno, “El morisco Alonso del Castillo a través de su diario personal: un hombre en la frontera entre al-Ándalus y la España de Felipe II” en Javier Villaverde Moreno/ Eduardo Jiménez Rayado, *Fronteras de la península Ibérica en la Edad Media*, (Madrid: Dykinson, 2022), 139-160.

24 Pereda, *Las imágenes*, 350- 363. La fuente principal para conocer los relatos de los “Martirios de cristianos” son las *Actas de Ugigar*. Así por ejemplo, se relata el escalofriante hecho del asesinato de uno de estos sacerdotes “uno de los moros que había sido casero suyo, sacó un puñal y le abrió el pecho y le sacó el corazón y crudo se lo comió a bocados; y después de muerto dicho hermano junto al beneficiado los ataron a un árbol y les tiraron muchas sartas y alcabuces” Bernardo J. García García, “¡Una revuelta en España!”, en 1568”. *El comienzo de la Guerra de los Ochenta Años* (eds. Raymond Fagel, Yolanda Rodríguez Pérez y Bernardo J. García García), (Madrid: Instituto Cervantes y Fundación Carlos de Amberes, 2018), 93.

Entraron en la iglesia....(...) fueron donde estaban los cristianos y comenzaron a deshonorarles diciéndoles : “perros, veis aquí lo que vosotros adoráis, ¿como no os ayuda ahora en la necesidad en que estais? Y diciendo esto, escupían la cruz y a los cristianos en las caras. Y por mas escarnio asetearon y acuchillaron las cruces y las imagines de bulto y poniendo los pedazos de todo ello y de los retablos en medio de la iglesia, le pegaron fuego (y) lo quemaron²⁵.

Otro testimonio de entonces comenta el caso de Alonso Martínez, arcabucero de Córdoba que fue enjuiciado en 1585 por la Inquisición por unas supuestas palabras contra la Virgen. En el siguiente texto nos relata las acciones de los moriscos:

E por el tiempo que llevaron los moriscos de Archidona fuera del rreyno de granada avia echo, llévenlos que ya los avian de aver quemado porque acullillaban los santos y quemaban los templos quando la guerra (...) porque a los santos no los pone la iglesia para que vayan a ser adorados sino al santísimo sacramento porque aquellos santos son de palo y no tienen sentido²⁶.

Interesante es el relato por ejemplo de la denominada Virgen del Martirio de Ugijar (Granada) que fue también motivo de profanaciones:

“La sacaron de la dicha iglesia (...) y la llevaron arrastrando con una soga muchas calles ... y la echaron en el fuego que tenían encendido para quemarla dicha puente y viendo que no se acababa de quemar la llevaron arrastrando hasta la acequia baja ...en que estaban dos piedras, entre las cuales pusieron la dicha imagen para que sirviese de puente a los que pasaban, de donde algún cristiano la quitó , y por asegurarla de los moriscos , la llevaron a la primera casa que esta cerca del puente y la echo en un pozo donde estuvo mas de diez años”²⁷.

EL CONCILIO DE TRENTO

El *Decreto sobre invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas Imágenes*, fue promulgado en la sesión XXV del Concilio de Trento, celebrada el 3 de diciembre de 1563. Este decreto tuvo que ser rápidamente concluido ante la llamada a Roma de los padres conciliares. La doctrina expuesta aquí no hacía más que desarrollar los presupuestos teológicos

25 Luis del Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, (reed. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011), en Pereda: *Las imágenes*, 353.

26 Pereda: *Las imágenes*, 356.

27 García, “¿Una revuelta, 94.

argumentados en antiguas disputas con los herejes. Ante todo “los cánones ordenaban la correcta instrucción a los fieles en el modo de invocar y venerar las reliquias y las imágenes, por constituir este uno de los puntos de fricción con los calvinistas”²⁸.

Se recomendaba que “enseñen también con diligencia los obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresados en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe; y asimismo que se obtienen grandes frutos de todas las sagradas imágenes, no solo porque se recuerda al pueblo los beneficios y dones que ha recibido a través de Jesucristo, sino también los milagros realizados por Dios a través de los santos”²⁹.

El Concilio defendió que “se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración”. De poder adorar la representación de Cristo, considerado “el único mediador”, deriva la posibilidad de venerar a su madre y a los santos “como participantes de esa única mediación de Cristo”³⁰.

Los obispos allí presentes abordaron la espinosa cuestión de las representaciones sagradas. Ya sabemos que el protestantismo mostraba una actitud reacia hacia la veneración de estas, basado en el antiguo precepto del Antiguo Testamento, pero quizás también por los abusos cometidos en el culto hacia las reliquias e imágenes. De manera opuesta a los textos anteriores, el concilio “prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo”³¹.

Con todo, el precepto enuncia que “por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe”³². Se reconoce así el valor pedagógico de la imagen sacra, pero se mantiene que la imagen no tiene ningún

28 Emilia Montaner, “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *Criticón*, 55(Toulouse: 1992), 6.

29 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, 1998), 43.

30 Carrasco Terriza, “La imagen, 36.

31 Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. (Reed. Madrid: Encuentro, 2002).

32 Concilio de Trento. Sesión 25. *Decreto sobre las imágenes*.

valor *per se*, sino por lo que representa³³.

Muy ricas son todas las novedades que aparecen a partir de Trento, que reflejan la vitalidad y riqueza espiritual del momento, que se enriqueció igualmente gracias a las aportaciones iconográficas de las órdenes e instituciones religiosas que aparecen en esa época³⁴.

Es el caso, por ejemplo, del Concilio Provincial de México de 1585, que hace explícita la preferencia latente en Trento por la pintura sobre "*otras copias*", al enunciar que "más valen las imágenes pintadas" sobre las esculpidas, y "si fuesen estatuas, no haya necesidad de vestirlas", es decir, sean de talla completa³⁵. Esta inclinación por lo pictórico, por los motivos que fuere, enlaza con la realidad artística, práctica y teórica, de aquellos momentos.

En este sentido, es elocuente que Francisco Pacheco, en su apasionada defensa de la primacía de la pintura afirmara que ésta "se ve más declarada i favorecida", "en las sentencias que se traen en favor de las imágenes sagradas, así de santos antiguos, como de concilios"³⁶. Pacheco aconseja a los artífices que, además de buscar el consejo de personas doctas, se formen en el estudio de "letras humanas y divinas... para acertar en la manera con que han de pintar"³⁷.

En palabras de Emile Male, la Iglesia "no llevo a cabo un golpe de estado se mostró conciliadora, moderada, indulgente... no entabló una lucha continua contra el arte religioso, simplemente lo mejoró y le inculcó otro espíritu"³⁸.

LA IMAGEN EN LOS REINOS HISPÁNICOS DURANTE EL BARROCO

Como comenta Emilio Orozco, si no todo el Barroco "es una consecuencia del catolicismo militante, tampoco podría entenderse sin la Contrarreforma, porque una parte importante de sus manifestaciones y de su sensibilidad logran consistencia en la regeneración" emprendida en la Iglesia gracias a los flujos ascéticos y místicos del momento³⁹. Cultura Barroca y Reforma Católica

33 Carlos Enrique Navarro-Rico, "Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginaria procesional", en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, (Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2016) 317.

34 Navarro-Rico, "Dios, 317.

35 Navarro-Rico, "Dios, 317.

36 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, (Madrid: Cátedra, 1990), 60.

37 Pacheco, *Arte*, 9.

38 Male, *El arte religioso*, 22.

39 Emilio Orozco, *Mística, plástica y barroco* (Madrid: Cupsa, 1977) en González Sánchez, *El*

conforman un binomio de difícil separación, en la que el culto, la doctrina, la liturgia, el rito, el ceremonial, la predicación y el arte se adecuaron a los valores apostólicos de una espiritualidad católica, que quizás bajo la influencia jesuítica alcanzó en la primera mitad del 600 su máximo apogeo⁴⁰.

Durante el Barroco algunas imágenes serán objeto de gran devoción, con importantes exornos tanto en joyas como vestimentas e incluso dotaciones económicas, que las convertirán en bienes atractivos tanto para parroquias como particulares. Por ejemplo, en Sevilla, después de la expulsión de los jesuitas en España, la iglesia colegial del Salvador pide una serie de bienes provenientes de la iglesia de la Anunciación, casa profesa de estos, al entender que está en su feligresía. En concreto pide la “de Ntra. S^a con el título de la buena muerte y que la del patriarca Sn Joseph, san fran^{co} Xavier y s Luis Gonzaga se cumplieran algunas dotaciones y memorias y ala del patriarca S. Ygnacio de Loyola, novena anual y otras pias memorias, cuio santo por la misma devoción de los fieles, entre otros vestidos tiene uno de grande valor y primor”⁴¹.

El catolicismo de la Contrarreforma redobló la apuesta por la imagen gracias a su fuerza visual e impacto emotivo⁴² y así lo demuestra la proliferación de imágenes producida a principios de la Edad Moderna. La tesis contrarreformista impulsa de forma paulatina el triunfo de la imagen sagrada, siguiendo en muchos casos el ejemplo de modelos grabados. Así, pintura y escultura serán encargadas generalmente por los estratos más poderosos (aristocracia, clero etc.), en cambio las capas más humildes solían recurrir a estampas grabadas “me parecía pobreza no tener ninguna (imagen) sino de papel”⁴³ decía Santa Teresa de Jesús.

Benito Navarrete ha planteado el extraordinario papel que jugaron las

espíritu..., 151.

40 González, *El espíritu*, 151.

41 Pero deseando este cabildo el mayor culto a Dios, ya las ymagenes , ya de Ntra Sa , ya de los santos y que continúe el que tenían en dha casa por la devoción de los fieles y asignaciones, pa las referidas memorias, a tenido muy de su obligación representar a V. M. q e una de las ymagenes que atrahia a si, con mas especialidad la devoción de los fieles en la dha casa, era (...) que quando no el todo, la mayor parte se esel costeada por los feligreses de esta Yg2 como mas inmediatos y concurrentes a su culto AHN (Archivo Historico Nacional, Madrid) Clero- jesuitas, Leg. 156 – -37 p.35 y 36. El expediente se inició el 18 de octubre de 1769. Parece que al menos las de San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola que serían las imágenes de vestir realizadas por Martínez Montañés se quedaron en la iglesia de la Anunciación. Estas fueron transformadas con telas encoladas a finales del siglo XIX, en cambio la cabeza de San Isidoro se aprovechó para realizar el cirineo de Jesús de la Pasión comprada en 1844. Maria Teresa Ruiz Barrera, «Ficha catalografica de Cirineo» en *Grande, la procesión general del Santo Entierro, ayer y hoy*, Catálogo de la exposición, (Sevilla, 2023) 73.

42 González, *El espíritu*, 216.

43 Navarrete, *La pintura*, 46.

estampas como medio para la evangelización. Así los jesuitas encargaron en Amberes una gran cantidad de obras con grabados y estampas sueltas que contribuyeron a esta nueva representación. Por ejemplo, la obra del padre Jerónimo Nadal “Imágenes de la Historia evangélica” fue publicada en Amberes en 1593, como uno de los frutos del Concilio de Trento⁴⁴. Esta historia evangélica estaba acompañada de 157 grabados realizados por los hermanos Wierix que tuvieron mucha repercusión. El propio Pacheco recomendaba la utilización de la estampa de la “*Disputa del Niño en el templo*” del padre Jerónimo Nadal⁴⁵. Igualmente, algunas órdenes religiosas como los Cartujos⁴⁶ contarán entre sus miembros a pintores, con lo que no sólo hubo tratadistas o creadores de repertorios iconográficos, sino también creadores de imágenes que interpretaron esta nueva sensibilidad.

Al respecto, Juan de Butrón señala que “para catequizar a la iglesia los hijos que quieren criarse debajo de sus alas, halló una maravilla invención el padre Juan Bautista Romano y posteriormente el padre Canisio” ambos jesuitas “que pusieron los rudimentos con los que se deben doctrinar los idiotas y enseñar los niños desde el per signum crucis, hasta la última de las oraciones que la iglesia tiene, por estampas que alientan el afecto aprehendiendo lo que allí se muestra, imitando lo que se les pone pintando”⁴⁷.

La religión durante la Contrarreforma se “apropió de las cualidades seductoras y conmovedoras del arte, de su virtualidad ritualista y ceremoniosa; el eje de unas historias visuales involucradas en el más allá y en la salvación de los fieles”⁴⁸.

Así el cardenal boloñés Gabriele Paleotti trata en su *Discorso intorno alle immaginne sacre e profane* una serie de medidas favorables a la iconografía devota y en contra de la indecorosa, ya sea sacra o profana. Es un firme defensor de la actuación del Santo Oficio en una serie de casos que atentarán contra la

44 Navarrete, *La pintura*, 49.

45 Pacheco: *Arte*, 12 en Navarrete, *La pintura*, 49. Sobre este tema se puede consultar también Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Las “Imágenes de la historia evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contraeforma”, en Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica* (reed. Barcelona, El Albir, 1975) 77-95.

46 Aunque no solo, así debemos recordar a Juan Bautista Mayno en los dominicos o al padre Agustín Leonardo en los agustinos Male, 2001, 27. En España hubo algunos artistas como el genial Alonso Cano que a final de sus días se ordenó sacerdote o quizás a nivel más amateur el escultor y sacerdote Diego Manuel Felices en Jerez de la Frontera. José Manuel Moreno Arana, “Diego Manuel Felices de Molina: un sacerdote escultor en el siglo XVIII jerezano”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 23, (2020) 129-150.

47 Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos* (Madrid: Luis Sánchez, 1626), 90. en Navarrete, *La pintura*, 49.

48 González, *El espíritu*, 16-17.

honestidad y decencia de las imágenes, como era el caso de la moda, por ejemplo, de la proliferación de escenas de frailes subyugados por la gula o la lujuria⁴⁹ que se estaban dando en la zona protestante.

En el ámbito sevillano son especialmente interesantes las constituciones del sínodo de 1586 de Sevilla bajo el mandato del cardenal Rodrigo de Castro. Así, en uno de sus apartados trata “como se pueden pintar retratos en las iglesias y que los monumentos e imágenes no se adornen con cosas que ayan servido en usos profanos”.

Palleotti sentencia “que pinta bien quien imita bien”, prototipo de la imagen cristiana, cuya naturaleza se configura en su utilidad y buen uso y comenta:

“Dio ha creato buone tutte le cose, e nessuna e cattiva e superflua; cosi el uomo creato a sua immagine e somiglianza, e anche la pittura che e imitazione delle cose, e non potra quindi considerarsi oziosa e inutile, ma indirizzata sempre ad un uso buono”⁵⁰.

Para Palleotti el artista no debe ser un mero copista, sino un profesional experto y honesto, o sea un certero interprete de los misterios de la fe, si el juicio del pueblo debe escuchar la opinión de la gente, lo mismo deberá hacer el pintor “sometiendo sus pinturas al juicio de personas expertas y alejadas de la adulación, de modo que pueda conseguir el justo premio de Dios y de los hombres”⁵¹.

A finales del 500 escribió el párroco de la villa de Ares en el Maestrazgo, Jaime Prades *La Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*. En dicha obra afirma que todo “el ser de la imagen es representar y hacer presente aquello cuya imagen es”⁵². Del mismo modo hace una alabanza a la imagen devocional y dice que “con ellas se sustenta nuestra fe, como el fuego en la ceniza”. Cristo en definitiva es la imagen por excelencia, interior o exterior de la espiritualidad moderna, antes y después de Trento. Prades, le otorga un poder mirífico y afectivo muy superior al de cualquier otra imagen.

Quando vemos la imagen del crucificado, haze nos tanto provecho al mirala, que nos hiche el coracon de dulzura y compassion de la muerte de christo, y los ojos de lágrimas, porque son vivo motivo de las llagas de un crucifixo, y los amores de un nino Dios en los bracos de su madre. Y pues en naturaleza, en arte y policia

49 Sobre todo, estampas en Francia y Alemania de “frailes casados, mujeres oficiando la misa, profanaciones de la eucaristía, animales vestidos con hábitos religiosos etc.” González, *El espíritu...*, 54.

50 Gabrielle Palleotti, *Discurso*, 186 en González, *El espíritu*, 58.

51 González, *El espíritu*, 60.

52 González, *El espíritu*, 62.

y en el bien de la gracia y fe son de tanta importancia las imágenes⁵³.

El beato Juan de Ávila defensor de la divulgación de libros e imágenes devocionales por parte de predicadores y misioneros, animaba a llevar y repartir “imágenes del sancto crucifijo y nuestra señora y san juan, para que las diesen a los pobres, poniéndoles algunas en las casas. Y los pueblos han menester todas estas salsas para comer un manjar: imágenes han de ser muchas; y los ricos comprenlos en las ciudades”⁵⁴.

Es sabido el aprecio de santa Teresa por las imágenes: “Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que había traído allí a guardar [...]. Era de un Cristo muy llagado, y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba muy bien lo que pasó por nosotros”.

Con la imaginería procesional nos encontramos un arte dedicado entre otros aspectos a la representación de la muerte, donde el dolor constituye un elemento de primer orden. Esto que a priori podría resultar antiestético, incluido en la imaginería desarrolla un papel fundamental en la conmoción del espectador⁵⁵, que no podía quedar impasible ante la contemplación de los horrores que sufrió Cristo.

La Iglesia cuidó mucho de la creación de las iconografías “velando por la verdad histórica de los asuntos representados y dejando el control a los obispos, la Inquisición, teólogos, moralistas y concilios provinciales o sínodos diocesanos”⁵⁶.

Palleoti denuncia los peligros de la pintura impía e irreverente que, corrompe el culto divino, como los excesos de devoción al borde de la superstición, discordantes con las proposiciones aprobadas en la sesión 25 del Concilio de Trento. En una de ellas se advierte “omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur” es decir toda invocación supersticiosa de los santos y de sus reliquias e iconos resulta provocativa y deshonorosa a la postre el fermento de creencias equivocadas y de compleja erradicación⁵⁷.

Algunas imágenes que no se podían admitir son por ejemplo la Trinidad trifacial o Trinidad antropoide de tres cabezas. Pedro Maldonado (1576-1614) agustino prefiere la eficiencia discursiva del pincel, pues dice que la pintura

53 González, *El espíritu*, 134.

54 González, *El espíritu*, 93.

55 González, *El espíritu*, 319.

56 González, *El espíritu*, 44.

57 González, *El espíritu*, 55.

suele “callando hablar más que otros predicando”.

El cardenal Federico Borromeo, (1564-1631) sobrino de san Carlos, será una personalidad interesante en estos campos, pues por ejemplo publica la obra “*de pictura sacra o Museum*”. En sus obras expone el rechazo a la desnudez o pintar a la Virgen con vestidos muy ajustados y a los santos a la moda de la antigüedad⁵⁸. Así por ejemplo es interesante el testimonio de Bernardino de Villegas en 1635:

De la afición a las galas(...) y si bien suele ser este abuso más ordinario y común en el mundo, y truco muy usado, en que a las imágenes las visten ya de damas, y a las damas las visten de imágenes: pero también suele haber en esta materia algún abuso en personas virtuosas; de las cuales algunas, como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dijes y galas, que es cosa indecentísima; y a veces le da a un hombre gana de reír viendo las brujerías que ponen a los santos; y otras de llorar, mirando la indecencia con que los santos y santas son tratados. ¿Qué cosa más indecente que una Imagen de nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, valona, arandela, gargantilla y cosas semejantes? ⁵⁹.

Algo parecido comentara Jovellanos, ya en época de la ilustración en su *Carta Décima a don Antonio Ponz* su opinión contraria al valor estético de la imagería religiosa de su tiempo:

Tal es la de sobreponer valonas y vueltas de encaje a las vestidas de talla, la de engalanarlas con lazos y cintas clavados sobre ellas y la de afeitar la belleza de la escultura con adornos igualmente distantes de su sencillez que de la santidad de los objetos que representan. (...)Semejantes dijes no pertenecen a la Madre de Dios, ni en ellos consiste la majestad y modestia con que se ha de exponer a la veneración de los fieles. La Virgen no está así en el Cielo, ni en la tierra anduvo de este modo⁶⁰.

El padre Martín de Roa comenta que el demonio aborrece la pintura y que “esta manera de invención i pintura es muy propia para enseñar, porque pone las cosas delante de los ojos con el cuerpo, i colores que les acomoda; deleita el entendimiento con la imitación, i representación de las cosas invisibles ayuda

58 González, *El espíritu*, 68.

59 Bernardino de Villegas, *La esposa de Christo, instruida con la vida de Santa Lutgarda*, Murcia, Juan Fernández Fuentes Villegas, (1635) 430-31, en Jesusa Vega, “Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII” en *Anales de Literatura Española*. Nº. 10, (1994) 249.

60 Vega, «Irracionalidad, 250.

grandemente la memoria con la viva impresión, que grava el alma”⁶¹.

El pintor italiano Vicente Carducho recomendaba “la lectura de historias divinas y humanas, como diligentes paradigmas de inspiración en el adorno de la pintura, con objetivos como: persuadir, hacer hablar, mover, alegrar, entristecer, enseñar, representar, memorizar e imaginar con brío”, aunque a la vez impidiendo el engaño de los sentidos⁶². En la misma línea el tratadista Juan de Butrón aborda la pintura como un arte imitador de las obras creadas por Dios, en la naturaleza y las emociones: severidad, agrado, generosidad, miseria, apacibilidad, etc. Por otra parte, desconfía de la imaginación y de sus tretas, instigadoras de lascivia (por ejemplo, en los desnudos)” invenciones de Satanás” y sus “ministros de la luxuria”.

Un autor como Arnold Hauser, aunque en un principio defendiera el Manierismo como el estilo que mejor había adoptado los postulados de Trento, posteriormente reconoció que la verdadera difusión del catolicismo solo se dio en las artes barrocas⁶³. Incluso otros como Camón Aznar prefieren mejor que hablar de un arte manierista o barroco, hablar de un arte tridentino.

LOS TRAMPANTOJOS DEVOCIONALES EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Tal y como hemos señalado, las imágenes devocionales proliferaron por los territorios católicos y especialmente por aquellos que estaban bajo la corona hispánica.

Muy interesante es el caso de Flandes y en concreto ciudades como Amberes con una gran tradición artística. Esta ciudad era foco de exportación de obras devocionales y artísticas. Cuando Ludovico Guicciardini publicó en 1567 su “Descrittione di tutti i paesi bassi” contó alrededor de trescientos artistas trabajando en Amberes, el doble del número de panaderos (el pan era la dieta básica), por lo que llama la atención el extraordinario número, incluso si éste no es completamente exacto.

También es significativa la emigración de artistas de estas zonas hacia España. En concreto en la ciudad de Sevilla se contabilizaron numerosos pintores y

61 Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes*, (Sevilla: por Gabriel Ramos Vejarano, 1623), 132.

62 González, *El espíritu*, 235.

63 Martínez-Burgos, “Las pautas, 22.

escultores durante los siglos XVI y XVII⁶⁴, como Roque de Balduque entre otros.

Por ejemplo, del escultor José de Arce es segura su ascendencia flamenca como el mismo reconoce en algunos documentos “Joseph de arce flamenco de cinquenta y ocho”. Fernando Quiles no descarta que sea de alguna ciudad del entorno bruselense o de Brujas por lo común en la zona de su apellido “de Aerts”. En esta última ciudad hubo un importante taller de escultura⁶⁵. Es curioso algún dato como el que da el conde del Águila, que le atribuye la Virgen de la Soledad del convento sevillano del Carmen ejecutada a partir de una vieja imagen de san Juan⁶⁶. En Amberes se puede todavía contemplar una talla de Nuestra Señora de la Soledad atribuida al escultor flamenco Pieter Verbruggen el joven⁶⁷ que la realizaría en 1691. Parece que esta advocación tiene su origen en 1598, cuando los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia vinieron a los Países Bajos y trajeron una escultura que regalaron al convento de los dominicos de Bruselas⁶⁸. También Fernando de Austria tenía devoción a esta advocación. En 1643 durante la regencia del gobernador de Flandes D. Francisco de Melo, se fundó en Amberes la hermandad de Ntra. S^a de la Soledad, por tanto anterior a la imagen que sabemos salía en procesión el Viernes Santo saliendo por primera vez ese año de 1691 “bajo un palio hermoso, cargado de por personas españolas de prestigio”⁶⁹ vestida con otros colores blanco y marrón más propios de la orden carmelitana. En la propia Bruselas tenemos por ejemplo testimonio de este fervor devocional en la fiesta del Ommegang (fig.2). Era una procesión desde la iglesia de Nuestra Señora de Sablón, fundada por el gremio de los ballesteros que se realizaba tradicionalmente el domingo anterior a Pentecostés y celebraba el traslado, desde Amberes a la iglesia del Sablón, de la estatua milagrosa de Nuestra Señora.

64 Carolina Abadía Flores, *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Tesis Doctoral. Tesis de grado del curso 2006-2007, (Gante, Universidad de Gante, 2007).

65 Fernando Quiles García, “De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)”, *Laboratorio de Arte*, n° 16, (2003), 137.

66 Juan de Mata Carriazo, “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 5, n° 14, (1929), 177. Dice “Ntra. Sra de la Soledad: dicen era antes imagen de San Juan Evangelista y la hizo de Nuestra Señora, Juan de Arce”.

67 Miguel Norbert Ubarri, “La Cofradía de pasión de la Virgen de la Soledad de Amberes: la contribución española al proyecto pastoral de una diócesis en Flandes”, en *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina San Lorenzo del Escorial, (2017), 108.

68 Norbert, “La Cofradía, 111. Aunque hace unos años sufrió los efectos del fuego se puede venerar en la Eglise de la Chapelle en Bruselas

69 Norbert, “La Cofradía, 115. Esta procesión desgraciadamente suprimida a finales del XVIII junto con la hermandad y todos los bienes de la hermandad vendidos en mercados públicos.



Fig.2. *Fiestas del Ommegang en Bruselas: procesión de Nuestra Señora de Sablón*, Denis van Alsloot, 1616 @Museo Nacional del Prado.

Estas imágenes “reales” tenían su correspondencia en imágenes “pintadas” que Pérez Sánchez denominó “trampantojo a lo divino”, o sea una pintura ilusionista que intenta crear engaño a la vista del observador⁷⁰.

Estas imágenes se pintan tal como se las venera en sus altares, acompañadas de sus accesorios, tales como cortinillas, floreros, jarrones de plata o joyas o incluso de cirios encendidos⁷¹ que vienen a corroborar la idea del “retrato” de la escultura. No eran por tanto figuraciones ideales de los personajes sagrados sino “verdaderos retratos” de sus imágenes de culto. La imagen pintada, con gran verismo y efecto tridimensional, consigue – y es sin duda el efecto deseado – que quien contemple el lienzo venere a la obra representada⁷².

Se trata de una relación interesante la existente entre Flandes y España, pues aparte de llegar obras y artistas flamencos a España hubo también un *torna viaje*. Así por ejemplo en la iglesia de Nuestra Señora de la Potterie (Brujas), un hospital regentado por monjas donde además daban culto a una imagen muy devota que da nombre al convento, podemos ver una pintura de la Virgen de Regla de Chipiona (Cádiz). Este santuario gaditano patrocinado por la casa de Arcos estaba entonces regentado por los agustinos que habitaron el convento hasta 1835 en la Desamortización. La pintura fue encargada en España por el subprior del monasterio de Brujas, Jacob Willemart (1626-1697), después de haber visitado el monasterio de Chipiona en 1664. Esta imagen adquirió

70 Alfonso E. Pérez Sánchez, “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III. (Vitoria-Gasteiz, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos, 1992), 139.

71 Así se mostraban a los devotos en los días de mayor solemnidad.

72 Jesús Porres Benavides, “La difusión de modelos en la Pintura Devocional del Barroco en el virreinato del Perú”. En *Actas del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco: Mestizajes en dialogo*. (Arequipa (Perú): 2017), 24.

rápidamente devoción, especialmente entre las familias españolas de la ciudad que adornaron su retablo con numerosos exvotos de oro y plata.

Sevilla generó abundante pintura devocional copiando fielmente imágenes medievales marianas de gran raigambre como la Virgen de los Reyes o la Virgen de la Merced del Convento de la Asunción.

Muy interesante dentro de este trasvase de devociones entre territorios es el caso de la Virgen de la Antigua sevillana. La gran devoción que tuvo en los albores del Renacimiento⁷³ posibilitó la construcción de una capilla exprofeso y el traslado de la devota pintura de uno de los pilares de la antigua mezquita a su nuevo emplazamiento por mandato del obispo Sandoval y Rojas. De dicha devoción allende los mares da fe que la primera localidad fundada en el Nuevo Mundo se iba a llamar “Santa María la Antigua del Darién”.

Como recuerda Felipe Pereda a principios del quinientos la imagen de la Virgen había afianzado una fama “universal”. De dichas imágenes tenemos ejemplos antiguos en Sevilla como el que se conserva en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la iglesia de Santa María de Carmona o la que se encuentra en la parroquia de San Esteban quizás un siglo posterior. Muy buen ejemplar algo posterior (principios del XVIII) es la que está en el zaguán de la casa museo de la condesa de Lebrija en Sevilla o la que se encuentra en la hacienda Valparaíso. Otro ejemplar muy interesante⁷⁴ aunque de reducidas dimensiones, es el que se encuentra en las dependencias de la hermandad de “los negritos” de Sevilla por colocarla en medio de un celaje sobre una nube de querubines y dos ángeles que parecen ayudarla (fig.3). En lugares con especial vinculación con la casa real como el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid tienen hasta tres representaciones de esta iconografía. En América tenemos el de la antigua casa Arocena en Coahuila (Méjico) aunque de medio cuerpo y otra completa en el Museo Colonial en Bogotá⁷⁵.

73 Como describió el médico de Núremberg Jerónimo Munzer a finales del siglo XV cuando recalca en la ciudad y la devoción que le tenía el propio rey San Fernando.

74 Se puede fechar en la de la 2ª mitad del XVIII.

75 Olga Isabel Acosta Luna, “A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá”. *Revista Quiroga*, (2013), 12-24.



Fig.3. *Virgen de la Antigua*, Anónimo sevillano, 1º mitad siglo XVIII, Hermandad de los Negritos (Sevilla)

En Hispanoamérica se produjo asimismo el desarrollo de advocaciones propias como la de Copacabana, a las orillas del lago Titicaca, donde hubo un importante templo del Sol inca. Así fray Alonso Ramos Gavilán (1570- 1639) describe “pone Dios una margarita preciosa, una joya de tan grande estima, en un lugar tan abominable por sus maldades y vicios como era “Copacabana” razón por la que agradece a Dios el haber regalado esta última joya dadivosa a un pueblo tan ciego y mal encaminado⁷⁶. Las órdenes religiosas emplearon la imagen como un eficiente modo de aculturación y dominio simbólico con el que los doctrineros o frailes, en una fase preliminar empezaron a sustituir los ídolos indígenas equiparables funcionalmente a los iconos cristianos.

76 Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*, Lima, Jerónimo de Contreras 1621 en González, *El espíritu*, 277.

Imágenes también pictóricas como la *Virgen del Rosario* de Chiquinquirá se van a expandir con mucha facilidad. Así hemos encontrado un bello ejemplar de esta advocación que salió a mercado recientemente en Madrid⁷⁷ (fig.4). De pequeñas proporciones⁷⁸ fue encargado para don Francisco de Figueredo y Victoria (Popayán, Nueva Granada 1685- Santiago de Guatemala 1765) perteneciente a una pudiente familia de Popayán⁷⁹. La historia de esta imagen se remonta al siglo XVI unida a un hecho milagroso en que una mujer del lugar decide reparar el lienzo pintado por el pintor español Alonso de Narváez y lo coloca en un sitio privilegiado pidiéndole a la Virgen que se manifestara como así lo hizo mostrando los colores “sin merma alguna de tonalidades”.



Fig.4 *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, Anónimo quiteño, segunda mitad del XVIII, óleo sobre cobre. Cortesía Subastas Segre

77 Agradezco a José Luis Requena de Segre Subastas la información aportada del cuadro.

78 Mide 19 x 24 cm.

79 Don Francisco llegó a ser obispo de su ciudad y 10 años después accedió a la mitra de Guatemala. La inscripción que tiene al dorso en caracteres latinos es constancia del agradecimiento del colegio Máximo de los Jesuitas en Quito al prelado por su generosa labor de apoyo hacia la Compañía.

En el virreinato del Perú los talleres cuzqueños solían representar las imágenes marianas de mayor veneración en la zona, distinguibles por los atributos que portan. Estas devociones de origen español dieron nacimiento a estas vírgenes tan peculiares de la pintura andina con ciertos vestigios del culto a la diosa madre propio de estas culturas. Las vírgenes cuzqueñas, algo hieráticas, ataviadas con el esplendor barroco de las reinas españolas y de las *ñustas* cuzqueñas son reflejo de esa mezcla maravillosa⁸⁰.

Esas devociones fueron también de ida y vuelta⁸¹, con casos relevantes como la Virgen de la Almudena⁸² que tuvo gran difusión en Hispanoamérica. Allí encontramos algunos ejemplares en la colección Celso Pastor de la Torre o *la Almudena con los marqueses de Yaví*, atribuida a Mateo Pizarro, en la iglesia de Cochínoca. (Jujuy) de 1693⁸³. Quizás el cuadro más espectacular por la representación de los personajes, el formato que tiene⁸⁴ y la calidad del mismo es el de *Carlos II y Mariana de Neoburgo adorando a la Virgen de la Almudena*, obra de Basilio de Santa Cruz Puma Callao de 1698 en la Catedral de Cuzco (Perú)⁸⁵. En él, la Virgen de la Almudena se encuentra en un baldaquino con columnas al centro con los reyes orantes y arrodillados delante de la misma⁸⁶. Recrea escenas a los lados con historias de san Isidro, otro de los patronos de la villa y corte rezando delante de la imagen y en la parte izquierda representa una escena pseudohistórica cuando las tropas islámicas ponen cerco a la ciudad cristiana que finalmente lo consigue con el auxilio de la Virgen.

La Virgen de los Milagros⁸⁷ patrona del Puerto de Santa María (Cádiz) pintada en 1721 por Miguel Jacinto Meléndez para el convento de San Plácido en Madrid (fig. 5) es buen ejemplo de la altísima calidad que pueden alcanzar algunas representaciones de este tipo. Hace *pendant* con la Virgen de Atocha y

80 Porres, “La difusión, 30.

81 Así es interesante el caso del “Santo Ecce homo del Portal” de la ciudad de Méjico del cual tenemos un ejemplar pictórico muy interesante en el convento de la Encarnación de Granada. Lázaro Gila Medina, “Dos nuevas obras del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731): el Santo Ecce Homo del portal del convento de la Encarnación de Granada y la Dormición de la Virgen del Seminario de Sacerdotes Operarios Diocesanos de Ciudad de México”, *Laboratorio de Arte*, n° 32, (2020) 207-230.

82 De la cual sabemos que se hacen también esculturas así Tuyru Tupac (1677-1706) talló una copia de la Virgen de la Almudena.

83 Porres, «La difusión, 29.

84 Mide 3,10 x 5,40 metros.

85 Hace pareja con el del *obispo Mollinedo delante de la Virgen de Belén*.

86 Puede que se inspirara en la estampa que llevara el propio Obispo, gran devoto de la imagen realizada por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia del mismo tema en que se podía ver a la Virgen en su retablo de 1692. Mollinedo, burgalés de origen, estuvo como párroco en la iglesia de Santa María de la Almudena en Madrid y posteriormente promocionado a la mitra cuzqueña.

87 Mide 235 x 134 cm.

ha sido erróneamente identificada como “Virgen del Milagro” del convento de las Descalzas Reales o incluso como la Virgen de la Almudena.



Fig.5. *Virgen de los Milagros*, 1721, Miguel Jacinto Meléndez, convento de San Plácido (Madrid).

CONCLUSIÓN

En estas páginas hemos analizado el papel de la imagen sagrada en el mundo católico desde la Antigüedad hasta la época Moderna, con especial foco en el ámbito hispánico. La imagen devocional se convirtió a raíz del concilio de Trento en un apoyo fundamental para el fiel cristiano a pesar de los diversos avatares históricos que afectaron a dichas representaciones, como los casos comentados de iconoclastia reformista o de la destrucción de imágenes por parte de los moriscos en España.

Un ejemplo característico y de especial interés en el ámbito hispano va a ser el de las representaciones pictóricas de las imágenes reales (la gran mayoría de ellas escultóricas) que se ha dado en llamar “Trampantojos a lo divino”. Las grandes devociones en la península Ibérica van a ser representadas en cuadros con detalles que le aportan gran verismo, lo que los va a convertir en piezas muy demandadas. Estas representaciones pictóricas, consideradas como imágenes vicarias de las originales, consiguen increíbles efectos de teatralidad y veracidad en el barroco. En Iberoamérica se va a repetir este tipo de imágenes con la “importación” de devociones provenientes de España y de la propia América que luego van a exportarse también a la Península en una suerte de Tornaviaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadía Flores, Carolina *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Tesis Doctoral. Tesis de grado del curso 2006-2007, (Gante, Universidad de Gante, 2007).
- Acosta Luna, Olga Isabel “A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá”. *Revista Quiroga*, (2013), 12-24.
- Ben El Haj Soulami, Jaafar y Villaverde Moreno, Javier “El morisco Alonso del Castillo a través de su diario personal: un hombre en la frontera entre al-Ándalus y la España de Felipe II” en Javier Villaverde Moreno/ Eduardo Jiménez Rayado, *Fronteras de la península Ibérica en la Edad Media*, (Madrid: Dykinson, 2022), 139-160.
- Calvino, Juan *Institución de la Religión Cristiana*, (Basilea, 1536) (reed. Libros Desafío, 2012).
- Carrasco Terriza, Manuel “La imagen sagrada, misterio de comunión y de comunicación. Raíces teológicas de la Imagen Sagrada”, *Escuela de Imaginería*, Año V, primer trimestre (Sevilla, 1998) 77-96 .
- Carriazo Arroquia, Juan de Mata “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 5, nº 14, (1929), 157-184.

- Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. (Reed. Madrid: Encuentro, 2002).
- García García, Bernardo J. “¡Una revuelta en España!”, en 1568”. *El comienzo de la Guerra de los Ochenta Años* (eds. Raymond Fagel, Yolanda Rodríguez Pérez y Bernardo J. García García), (Madrid: Instituto Cervantes y Fundación Carlos de Amberes, 2018).
- Gila Medina, Lázaro “Dos nuevas obras del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731): el Santo Ecce Homo del portal del convento de la Encarnación de Granada y la Dormición de la Virgen del Seminario de Sacerdotes Operarios Diocesanos de Ciudad de México”, *Laboratorio de Arte*, nº 32, (2020) 207-230.
- Gilmont, Jean François “Reformas protestantes y lectura” *Historia de la lectura en el mundo occidental* / coord. por Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Robert Bonfil, (1997).
- González Sánchez, Carlos Alberto *El espíritu de la imagen*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2017).
- Koerner, Joseph “the icon as iconoclash” en *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (Bruno Latour y Peter Weibel: 2002).
- López Bravo, Carlos “El cofrade ante sus sagradas imágenes”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 494, (Sevilla, 2000), 47-49.
- Mâle, Emile *El arte religioso de la Contrarreforma*. 1932 reed (Madrid Ediciones Encuentro, S.A., 2002).
- Mármol Carvajal, Luis del *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, (reed. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011).
- Martínez-Burgos García, Palma “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del Barroco”, *Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del barroco* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 21-43.
- Montaner, Emilia “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *Criticón*, 55(Toulouse: 1992), 5-14.
- Moreno Arana, José Manuel “Diego Manuel Felices de Molina: un sacerdote escultor en el siglo XVIII jerezano”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 23, (2020) 129-150.
- Navarrete Prieto, Benito *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, 1998).
- Navarro-Rico, Carlos Enrique “Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional”, en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, (Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2016) 315-335.
- Norbert Ubarri, Miguel “La Cofradía de pasión de la Virgen de la Soledad de Amberes: la contribución española al proyecto pastoral de una diócesis en Flandes”, en *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina San Lorenzo del Escorial, (2017), 107-122.

- Pacheco, Francisco *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, (Madrid: Cátedra, 1990).
- Pereda, Felipe *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, (Madrid: Marcial Pons, 2007).
- Pérez Sánchez, Alfonso E. “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III. (Vitoria-Gasteiz, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos, 1992), 139-155.
- Porres Benavides, Jesús “La difusión de modelos en la Pintura Devocional del Barroco en el virreinato del Perú”. En *Actas del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco: Mestizajes en dialogo*. (Arequipa (Perú): 2017)23-33.
- Quiles García, Fernando “De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)”, *Laboratorio de Arte*, nº 16, (2003), 135-150
- Ramiro Esteban, Victoria “La imagen de culto y la imagen de devoción en el Barroco”, *Ecclesia*, XXXIII, n. 3, (Acción Católica Española: 2019): 289-310.
- Roa, Martín de , *Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes*, (Sevilla: por Gabriel Ramos Vejarano, 1623).
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso “Las “Imágenes de la historia evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contraeforma”, en Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica* (reed. Barcelona, El Albir, 1975) 77-95.
- Vega, Jesusa “Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII” en *Anales de Literatura Española*. Nº. 10, (1994)237–273.

Jesús Porres Benavides
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad Rey Juan Carlos
Edificio Hospital San Carlos C/ Capitán Angosto Gómez Castrillón 91
28300 Aranjuez-Madrid (España)
<https://orcid.org/0000-0002-4042-7426>

