

Del texto a la imagen. O de como los resortes de la devoción actúan sobre las palabras y las imágenes en los siglos XVII y XVIII en Galicia

JUAN M. MONTERROSO MONTERO

Universidad de Santiago de Compostela.

I. De lo que a nuestro asunto conviene conocer.

Este estudio nace de la necesidad de plantear la contraposición de dos mundos diferentes y, a la vez complementarios, que se dan en el ámbito de la cultura barroca. La oposición de unas manifestaciones artísticas diversas entre lo urbano y lo rural en el contexto gallego es evidente desde un punto de vista morfológico y formal, en la medida en que se produce la traslación de lo artístico hacia lo artesanal. Incluso, podría cuestionarse dicha afirmación desde el momento en que existe una estrecha relación entre aquellos focos urbanos, que se desarrollan en Galicia durante los siglos XVII y XVIII -en especial las sedes episcopales encabezadas por Santiago de Compostela y otros núcleos menores como Betanzos, Monforte de Lemos, Pontevedra, etc.- y sus áreas de influencia rurales, las cuales, en muchas ocasiones, se ramifican a través de canales como el patronazgo señorial o las directrices dictadas por órdenes monásticas y conventuales¹. Sin embargo, en el instante en que se pasa de lo formal a lo conceptual, a los esquemas mentales que intervienen a la hora de ejecutar una obra, sobre todo en un arte eminentemente religioso como el gallego, se descubre que dicha diferenciación es más difícil de mantener, e incluso se podría afirmar que no existe, desde el momento en que, tanto en un caso como en el otro, los determinantes que están animando su realización son los mismos y responden sólo a un tipo de cultura que es la barroca.

Por esta razón, como paso previo a la definición de los objetivos específicos de este trabajo, se deben recordar cuáles son las características de esta cultura barroca a la que nos hemos referido. Incuestionablemente, para este aspecto son de cita obligada los estudios realizados por Maravall, que la define, en primer lugar, como

¹ A este respecto es sumamente interesante la visión globalizadora aportada por GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Galicia. Tiempos de Barroco*. A Coruña. 1991; y, GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *O Barroco I*, en *Galicia-Arte*. XII. A Coruña. 1993.

una cultura dirigida y operativa, “cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales posee una visión determinada, ..., a fin de hacerlos comportarse entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de tal manera que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades”². Esta afirmación implica que en cualquiera de las actuaciones culturales que en ella se den, ya sean plásticas, literarias, musicales, etc., va existir un fuerte componente pragmático en el cual se hace buena la máxima, de tradición aristotélica y horaciana, *prodesse, delectare et docere*; en especial, esta última puesto que en el Barroco, como en cualquier cultura de masas, el individuo es “víctima” de todos aquellos recursos que, de una forma colectiva, pretenden actuar sobre su voluntad³.

Por otra parte, es una cultura urbana ya que “durante la etapa del Barroco, sus gobernantes y, en general, los individuos de las clases dominantes no son señores que vivan en el campo, y si se hacen esfuerzos para cortar la corriente de absentismo, ésta no hace más que aumentar: son ricos que habitan en la ciudad y burócratas que desde ella administran y se enriquecen”⁴. Sin embargo, en este aspecto, y en el caso específico gallego, se debe recordar también la opinión de Tapié, quien entendía que la cultura barroca era eminentemente rural y estaba determinada por una economía agraria; tesis semejante a la defendida por Francastel, que afirmaba que el triunfo del Barroco estaba en estrecha relación con una sociedad de tipo agrícola y feudal conducida por aquellas gentes que mantenían un orden tradicional, en particular, el clero⁵. En definitiva, en el ámbito gallego, la vocación urbana del Barroco debe mediatizarse por la estrecha dependencia de este ámbito con el campo, en el que hundía sus raíces, y por la influencia que, desde las ciudades, se ejercía sobre las comunidades rurales, sometidas, aleccionadas y dirigidas desde esos focos de irradiación cultural⁶.

A esto habría que añadir, de acuerdo con Orozco Díaz, que el papel que la Iglesia y, su manifestación cultural más relevante, la literatura ascética y mística, entendida como “formas y prácticas de la oración mental o de recogimiento”, juega en la configuración de la cultura barroca es fundamental, en la medida en que

² MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona. 1996. p. 132.

³ Juan de Salazar afirmaba: “se atraen y granjean los ánimos y voluntades”. MARAVALL, J.A.: *La cultura del...*, op. cit., pp. 174-175.

⁴ MARAVALL, J.A.: *La cultura del ...*, op. cit., p. 227.

⁵ TAPIÉ, L.: *Baroque et Classicisme*. París. 1957. pp. 134 y ss.; FRANCASTEL, P.: “Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque”, en *Retorica e Baroco*. p. 57. Incluso se debería recordar que Maravall piensa que el Barroco es una cultura urbana pero, ante todo, es una cultura de gran ciudad, de ciudad populosa. Rango al que, con toda seguridad, no llegaba en esos años ninguna de las ciudades gallegas. Cfr. MONTERROSO MONTERO, J.M.: *A arte en Compostela. O Barroco. Século XVII*. A Coruña. 1996. pp. 87-96.

⁶ Sobre la vida cotidiana e Galicia véase SAAVEDRA, P.: *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*. Madrid. 1994.

contribuyó decisivamente a la creación de una psicología colectiva de la sociedad, íntimamente ligada a las manifestaciones plásticas de ésta⁷.

Esta afirmación final trae implícita la última característica del Barroco que, por el momento se señalará: la tendencia a la sobrevaloración de lo visual por encima de los demás medios sensoriales, ya de por sí intensamente desarrollados en el estilo Barroco. Dicha sobreinformación visual que llega al espectador de los siglos XVII y XVIII está promovida, en una buena parte, por la clase dominante, es decir, por un grupo social que impulsa las diferentes manifestaciones artísticas desde a la corte o la ciudad, pero cuyo impacto trasciende el ámbito de ésta para terminar por “teatralizar” y “masificar” todos los estratos de la sociedad barroca, sobre todo el rural⁸.

Sin embargo, con todo lo dicho, no se debe perder de vista cual es el objetivo de este trabajo, que, por supuesto, no pretende insistir más en las características de la cultura barroca. Su finalidad es demostrar cómo más allá de la diferenciación arbitraria y artificial de lo rural y lo urbano, muchas de las manifestaciones plásticas gallegas circunscritas a ámbitos no ciudadanos -entendidos éstos como una comunidad donde se encuentra una amplia variedad de clases y estamentos sociales-, responden a los mismos determinantes culturales y, cómo en ellas actúan los mismos resortes literarios y psicológicos, porque, sencillamente, en ambos casos arrancan de un mismo origen; un discurso logoicónico donde los procesos en los que interviene el ojo cambian constantemente de naturaleza, de modo que la imagen sustituye por completo a la palabra y ésta se explica a través de aquélla o, sencillamente, ambas coexisten en un mismo ámbito.

Es el nuestro, por lo tanto, un intento de demostrar la estrecha relación que existe entre la literatura y el arte durante los siglos XVII y XVIII en Galicia; es una

⁷ “La forma de vivir, sentir y expresar la religiosidad las gentes de la época se identifican totalmente - como vemos- con la orientación y sentido de la religiosidad que difundía la Iglesia a través de los libros de meditación y por medio de la predicación, y hasta en el consejo de la confesión. Y con ella, lógicamente, se identificaba también el arte, sobre todo la imaginería, cuya función era precisamente la de *mover a devoción*, según afirmó antes San Juan de la Cruz”. OROZCO DÍAZ, E.: “Mística y plástica”, en *Mística, plástica y barroco*. Madrid. 1977. pp. 27-60; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos”, en *Introducción al Barroco*. I. Granada. 1988. pp. 248-249, 261, 266.

⁸ En esa sobrevaloración de los recursos visuales existe un componente medieval que, en su día, había planteado la disputa sobre la superioridad del oído o el ojo. A partir del Renacimiento, la preeminencia de este último es incontestable. “Los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos”. MARAVALL, J.A.: *La cultura del ...*, op. cit., pp. 501-524; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía”, en *Introducción al Barroco*. I. Granada. 1988. p. 313.

propuesta para realizar la reconstrucción crítica de una serie de imágenes cuyo principio se encuentra en la literatura⁹.

Es adecuado, en este punto, recordar las palabras de Ludovico Dolce en su *Dialogo... nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservare la Memoria*, publicado en Venecia en 1562, que ilustran perfectamente este último comentario y que, de algún modo, se completan con un aforismo del *Arte de la Prudencia* de Bartalsar Gracián:

“Si tenemos alguna familiaridad con el arte de los pintores, tendremos más habilidad para formar nuestras imágenes de la memoria...” puesto que “no basta la sustancia también se necesita la circunstancia”.

II. De la poesía a la fiesta.

Bajo este epígrafe se quiere plantear el primer tipo de relación que, dentro de ese discurso donde intervienen imagen y texto, se puede establecer: aquel en el que ha pervivido el texto, concretamente, el poema, sin que se conserve la imagen plástica que lo completaba.

Para el caso gallego, es recurrente la mención a las fiestas de canonización de San Pío V, celebradas en Santiago de Compostela en 1713¹⁰ y financiadas por Fray Antonio de Monroy, el prototipo de prelado barroco en Galicia. Aunque se desconocen las arquitecturas efímeras que para tal celebración se levantaron en la ciudad del Apóstol, son conocidos los sermones que se leyeron durante esos festejos y los poemas que, con toda seguridad, debieron adornar los “altares de idea” que, a tal efecto, se levantaron en diferentes puntos de la ciudad¹¹.

Algunos de ellos fueron recogidos en un apéndice del libro publicado en 1715¹², titulado *Poesías que la sagrada religión de la Compañía consagró al Santo Pontífice. Expressa su noble gratitud en esto*. Dos de ellos son especialmente

⁹ Sobre las relaciones entre la literatura y el arte véase, entre otros trabajos, HECKSCHER, W.S.: “Art and Literature”, en *Art and Literature. Studies in relationship*. Baden-Baden. 1994. pp. 523-539.

¹⁰ Sobre las celebraciones festivas gallegas durante el Antiguo Régimen, véase LÓPEZ, R.J.: *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia 1700-1833*. Santiago de Compostela. 1995.

¹¹ FILGUERIA VALVERDE, J.: “Fiestas Compostellanas de San Pío V. 1713”, en *Historias de Compostela*. Santiago. 1970. pp. 176-208.

¹² El título de la obra, que se conserva en los fondos antiguos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, es como sigue: *Fiestas Compostellanas, con que la siempre grande, muy noble, y leal ciudad de Compostella celebrò en este religiosissimo convento de Nuestra Señora de Bonaval, la Canonización del Maximo Pontífice San Pío Quinto, cuchillo de herejes, Terror de Sarracenos, Esclareçido Hijo del Gloriosissimo P. y Patriarcha Santo Domingo de Guzman, Fundador del Sagrado Orden de Predicadores. Dedicadas esta comunidad al Illustrissimo, y Reverendissimo Señor, el Señor D. Fr. Antonio de Monroy, Arçobispo de Santiago, etc. Maestro General que fue de dicha Religión*. En Santiago, por Antonio Pedache, año 1715.

interesantes: el soneto que conmemora su ascenso a la tiara papal y el caligrama-laberinto que cierra este apéndice. Ambos tienen en común su condición de poemas visuales que se exhiben como logros del ingenio y cuya plenitud sólo puede ser comprendida dentro de los monumentos en los que se insertaban, enlazados con imágenes, jeroglíficos y alegorías. Serían, tal y como los ha analizado Orozco Díaz, el texto de un drama del que, en la actualidad, sólo podemos leer unas palabras que tendrían su plasmación escenográfica en dicho conjunto arquitectónico. La sobrecitación creada por todo el aparato visual que los rodearía los haría más efectivos, reforzando el impacto de su significado y haciendo evidente en el momento presente su horfandad ante la ausencia de la imagen visual. Se estaría ante lo que se ha denominado “circularidad significativa del texto y la figura”, es decir, el entrecruzamiento de dos códigos que sólo adquieren su pleno significado en la mútua compañía¹³.

Son, por otro lado, dos buenos ejemplos de cómo, en el Barroco, más que en la lectura y contemplación individual, se piensa en la presentación colectiva en una visión simultánea en la que todo el pueblo participa, no sólo leyendo o escuchando la voz que lee a todo un grupo, sino también jugando, descubriendo y descifrando lo que de enigmático y oculto encierran esos poemas¹⁴.

En el soneto mencionado y en el laberinto al que nos estamos refiriendo, aunque la clave no es de difícil lectura, se demuestra, sin embargo, que esa labor de descifrado era necesaria para forzar, a través del empeño interpretativo o de la aclaración oral del mismo, una más profunda penetración en la memoria y voluntad del público, en muchas ocasiones incapaz de llegar a vencer las dificultades que este sistema pedagógico le imponía.

Es singular, asimismo, que los promotores de estos dos poemas no fueran otros más que los jesuitas, verdaderos especialistas en la elaboración de estos “ingenios” que, como en el caso del caligrama, guardan una estrecha relación con los caligramas de Rabano Mauro en su manuscrito *De laudibus Sanctae Crucis*, conservado en la Oesterreichische Nationalbibliothek¹⁵.

“Viose un cometa, antes de la assumpcion à la Tiara del Santo.

¹³ VILLAR, A. del: “De la palabra mágica al caligrama”, *Estafeta Literaria*, 573, (1975), pp. 4-7; MARÍN, L.: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. 1987. p. 23.

¹⁴ A este respecto son aleccionadoras las palabras de Gombrich cuando comenta que “la plenitud de significado de todo símbolo manifiesto es prácticamente infinita en sobredeterminaciones. Es la libre asociación la que revelará al lector los infinitos estratos de significación tras el aparente absurdo del contenido manifiesto”. GOMBRICH, E.: “*Icones Symbolicae*. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”, en *Imágenes Simbólicas*. Madrid. 1983. pp. 213-297.

¹⁵ R. DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid. 1995. pp. 149, 170, 226-227; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización y...”, op. cit., p. 300; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre el Barroco, expresión ...”, op. cit., p. 248.

Soneto

Sangriento horror, incendio mal nacido
Ardiente veleidad ateza el viento,
No deviendo tener horror sangriento

Parte alguna en anuncio esclarecido.
Immensa luz del Astro mas lucido
O quanta illustra clara el Firmamento,

Quanto esplendor, y quanto lucimiento
Un Polo, y otro abraza, era devido.
Infausta luz porque? puesto, que ofreçe
No un Barbaro, si un *Pio* Soberano
Todo piedad, y amor, segun infiero.
Oh que es misterio, lo que error pareçe,

Pues aunque serà *Pio* hazià el Christiano,
Mas serà hazià el Infiel Quinto Severo”¹⁶

III. De la poesía en la imagen.

Si en el apartado anterior se hablaba brevemente del texto despojado de la imagen pero con capacidad visiva propia, como ocurría con el caligrama de Pío V, en este nuevo capítulo, se abordarán dos aspectos de la imagen cuyo origen es el texto. En primer lugar, aquellos en los que éste acompaña y explica a la imagen, adquiriendo ésta el valor de una metáfora visual que refuerza el significado de la metáfora escrita; no en vano, palabra e imagen son necesarias para la comprensión de un significado emblemático¹⁷. En segundo lugar, aquellos en los que la imagen ha quedado desasistida del texto, siendo la obligación del historiador rescatar su integridad en la medida de lo posible, puesto que su origen se encuentra en un orden lingüístico que, o bien ha sido olvidado, o bien ha sido reinterpretado haciendo innecesaria su presencia activa¹⁸.

De este modo, penetramos en un campo rico y fecundo en la cultura del Barroco, como es el del arte de la memoria y los recursos mnemotécnicos utilizados por la Iglesia a la hora de inculcar su doctrina y su mensaje. Los mismos recursos mnemónicos que, por otra parte, se están empleando en la literatura emblemática y se habían comenzado a utilizar en el método ignaciano de la “composición de lugar”.

¹⁶ *Fiestas Compostellanas...* p. 330. Tanto la separación de los versos como la negrita de la letra inicial de cada uno de ellos, han sido utilizadas con el objeto de hacer evidente el acróstico presente en el soneto.

¹⁷ SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e historia del Arte*. Madrid. 1995. p. 49-50.

¹⁸ R. DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas...*, op. cit. p. 172.

Se podría resumir el proceso diciendo que, a mediados del siglo XVI, en la sesión XXV del Concilio de Trento, se dio el primer paso para la implantación de dichos métodos al mostrarse la Iglesia Católica favorable al uso de las imágenes para la propagación de la fe¹⁹. Al mismo tiempo aparece la “composición de lugar” ignaciana, que buscaba en la sensibilización a través de una imagen, previa a la meditación, el lograr el recogimiento y predisposición adecuada para la oración. Tal y como los ha definido Gállego, los *Ejercicios Espirituales*, lugar del que nace el sentido pictórico de los jesuitas, son “unas reglas, tan simples como concisas, elaboradas probablemente hacia 1526 ó 1527, para lograr, en el breve plazo de cuatro semanas, una especie de balance del alma, desde el que se trata de acercarla a Dios...”²⁰. Y, se llega, de este modo, a la llamada *memoria artificial* que se sirve de *loci e imagines* para recordar las ideas de una formulación, en este caso, del sermón; de manera que es, a partir del texto, desde donde surgen los sistemas que mudan la palabra en imagen, para hacerla más eficaz y emotiva²¹.

¹⁹ “Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo le ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”. Cfr. RODRÍGUEZ CEBALLOS, A.: “Las imágenes de la Historia Evangélica del Padre Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma”, en *Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Jerónimo Nadal*. Barcelona. 1975. pp. 7-15.

²⁰ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid. 1991. pp. 179-180. San Francisco de Borja lo explicó del siguiente modo: “para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ellas hay que advertir, para considerarlo en la meditación mejor y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurrendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar muy a su costa y trabajo. Y allende de esto, es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al Evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse tomando una cosa por otra”. Cit. por SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid. 1985. p. 63.

Por su parte, R. de la Flor comenta que, con la “oración mental sistemática”, se penetra en el imperio de la imagen que la Contrarreforma difunde, haciendo que sea el ojo, más que el oído, el sentido que se activa, de modo que aparece lo que él define como “la composición viendo el lugar”. R. DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas...*, op. cit. p. 147.

²¹ Según R. de la Flor, la retórica clásica entiende al orador como un “constructor” de un espacio mental propio, en el que almacenar por orden, y conforme a una disposición estricta, una serie de figuras que contienen tanto las palabras mismas como acaso los conceptos y estructuras. En la retórica *Ad Herennium* se puede leer: “Debemos, pues, construir imágenes de tal suerte que puedan adherirse a la memoria por muy largo tiempo. Y obraremos de este modo si establecemos las similitudes más sorprendentes que sean posible; si logramos construir imágenes que no sean corrientes o vagas sino

Ahora bien, antes de continuar y penetrar definitivamente en el ámbito ocupado por el sermón, el predicador y el fiel, es necesario detenerse ante la plasmación pictórico-poética de la meditación y la composición de lugar. Curiosamente, en centros alejados de los focos urbanos más importantes, pero, sin embargo, en centros conventuales de cierta significación como son el Convento de Nuestra Señora de Valdeflores de Viveiro y, en el convento de San Antonio de Padua de Herbón, se pueden descubrir dos *Vía Crucis* acompañados de los correspondientes textos de meditación y contemplación ascética²².

Al margen de su calidad pictórica, claramente cuestionable, y siempre inferior a su valor poético, en cualquiera de los casos citados, su interés radica en la función didáctica de dichos textos como medio de elevación espiritual, orientando hacia el amor a la virtud, la mortificación y la penitencia por los pecados la conducta del devoto espectador; sobre todo a través de su estilo directo, en el que se interroga al fiel incitándolo a sentirse "vivamente" ante la escena o hecho a meditar²³.

De este modo, por ejemplo, el *Vía Crucis* de Valdeflores posee la singularidad de ser la visualización del texto de Padre Antonio Daza, Comisario General de los Franciscanos que escribió el primer manual sobre el vía crucis de catorce estaciones, insertando oraciones para cada una de ellas²⁴. Este hecho pone de

activas; si les atribuimos excepcional belleza o fealdad singular; si adornamos algunas de ellas, por ejemplo, con coronas o con mantos de púrpura, de modo que la similitud resulte más clara para nosotros; ...". Cit. por R. DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas...*, op. cit. pp. 116-118.

²² Cfr. MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia. 1620-1750*. Santiago de Compostela. 1995. pp. 244-248, 499-501.

²³ OROZCO DÍAZ, E.: *Manierismo y Barroco*. Madrid. 1975; OROZCO DÍAZ, E.: *Mística, plástica...*, op. cit., pp. 27-60; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: "Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. IV-7, (1991), pp. 167-185; SEBASTIÁN, S.: "Iconografía y vida espiritual", *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres. 1990. pp. 621-622.

²⁴ El vía crucis ha sido definido como "una práctica piadosa, no litúrgica, pero aprobada por la Iglesia y enriquecida por indulgencias, que consiste en recorrer, meditando en ellos, los pasos dolorosos de la Pasión de Cristo, los de Jerusalén u otros semejantes". GIL ATRIO, C.: "Cuestionario histórico. ¿España, cuna del Viacrucis?", *Archivo Ibero-americano*, 11, (1951), p. 66.

Los títulos y el orden de las mismas es el siguiente:

I.- Palacio de Pilatos de donde el Señor salió sentenciado a muerte.

II.- Aquí le cargaron la cruz a cuestas.

III.- Aquí cayó la primera vez con el peso de la cruz.

IV.- Aquí le encontró la Virgen y San Juan.

V.- Aquí le quitaron la cruz y se la pusieron a Simón Cirineo.

VI.- Aquí le salió al encuentro la mujer Verónica.

VII.- Aquí cayó en tierra la segunda vez.

VIII.- Aquí habló a las hijas de Hierusalén.

IX.- Aquí cayó tercera vez faltándole ya las fuerzas.

X.- Aquí le desnudaron renovándole todas sus sacratísimas llagas.

XI.- Aquí le tendieron en la cruz y le clavaron en ella.

manifiesto ese sentido pedagógico y piadoso que poseía, dentro del monasterio de Valdeflores, esta descripción de la Pasión y Humanidad de Cristo Nuestro Señor. En ese sentido, no va desencaminada la afirmación de Galdo cuando, al referirse a esta obra dice: "Mal conservado por la humedad y por estar en ocasiones perforado por el punzón de una educanda de las monjas que en un acto de fervor trató así de vengarse de la afrenta que los "judíos" imponían al Señor..."²⁵.

Por su parte, la presencia de un vía crucis pintado sobre los muros de uno de los claustros de San Antonio de Herbón, cuya ejecución y extrema sencillez no lo harían merecedor de ser estudiado, revela, de nuevo, ese sentido de "composición vista en el lugar" del que se está hablando. Su mérito se justifica por la devoción que, desde San Francisco de Asís, los miembros de la orden sintieron hacia la Pasión de Cristo²⁶; de ahí que, a modo de un peregrinaje de sustitución²⁷, el vía crucis sirviera, "en tiempo de calor", tanto para los "ejercitantes seculares" como para "los religiosos"²⁸, de lugar de reflexión y meditación al ir acompañado cada paso por una cuarteta²⁹.

XII.- Aquí le hincaron la cruz en tierra y el Señor fue levantado en ella en la que estuvo tres horas vivo y espiró.

XIII.- Aquí recibió la Sacratísima Virgen en sus virginales brazos el cuerpo del Señor quando le quitaron de la cruz.

XIII.- Aquí es el Santo Sepulcro donde fué sepultado el cuerpo de N. S. J. C.

DAZA, Fr. A.: *Ejercicios espirituales de las ermitas instituydos por Nuestro Seráfico Padre San Francisco para sus frailes*. Barcelona, Sebastián y Jayme, 1625.

Este manual, que se conservaba en la biblioteca de los Padres Franciscanos de Santiago, fue comentado en su momento por GIL ATRIO, C.: "Cuestionario histórico...", op. cit., pp. 88-89.

²⁵ GALDO, F.: *Pintura y pintores de Viveiro*. Sada. 1992. p. 24.

²⁶ "Los franciscanos eran desde el siglo XIII los guardianes del Santo Sepulcro: los musulmanes, convertidos de nuevo en dueños de Jerusalén, les habían concedido este privilegio; que lo guardasen y le rindiesen culto según su criterio. ... Eran aquellos los que acogían a los peregrinos y les hacían de guías a través de la ciudad santa... mostrándoles las estaciones de la Vía Dolorosa... de este modo crearon en Jerusalén el *Vía Crucis*". MALE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p. 418.

²⁷ Este concepto tendrá una plasmación real en los conjuntos llamados del Sacro Monte que permitan al fiel cumplir su viaje espiritual a Jerusalén. Véase SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y barroco...*, op. cit., pp. 330-333.

²⁸ HEROSA, A. Fr.: *Memorial e individual relación de todas las cosas memorables de este Colegio Seminario de Propaganda Fide de San Antonio de Herbón desde su primitiva fundación, que fue en el año del Señor de 1396, hasta el tiempo presente, año 1756...*, p. 186.

²⁹ Estas están escritas como redondillas con cuatro versos octosílabos y rima A-B-B-A:

BLANCO PEREZ, R. M.P.Fr.: *Apuntes históricos sobre el Colegio de Misioneros de Herbón de la esclarecida Orden de San Francisco*. Lugo, 1925, pp. 65-66.

Esta fusión de imagen y texto, su articulación como instrumento director de la conducta del individuo, en tanto que éste forma parte de un grupo, es una de las características más sobresalientes del barroco y ejemplifica una cultura dirigida en la que lo emocional, en muchas ocasiones, supera a lo racional. MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Madrid, 1975, p. 132.

Tal como señala Orozco: "El refuerzo de lo visual y su material existencia de objeto a leer y

| Nuestra Señora de Valdeflores | San Antonio de Herbón |
|--|--|
| Nº 1. AQUI DE AÇOTES CARGARON AL REDENTOR DE LA BIDA POR EL ALMA PERDIDA A MUERTE LE CONDENARON | |
| Nº 2 POR TUS CULPAS PECADOR AL HIJO DE DIOS CARGARON CON LA CRUZ Y LO LLEBARON A MORIR QUAL MALECHOR | Advierte lo que le cuestas/Ingrato, a tu Criador;/ Pues por ser tu Redentor/Cargó con la cruz a Cuestas. |
| Nº 3 PECADOR QUIEN TE DISCULPA. MIRA ADVIERTE I CONSIDERA QUE EN ESTA ESTACION TERCERA ME INCLINO A TIERA TU CULPA | El que a los cielos crió/Y a la tierra dio el ser/Por tu amor quiso caer/Al tercer paso que dio. |
| ... NTRA. SRA. MARIA... CON LA CRUZ MUI LASTIMADO PERDIDA... | Considera cual sería/En tan recíproco amor/La pena del Salvador/y el martirio de María |
| Nº 5 DESDE AQUI EL CIRINEO (LE AYUDO) A CRISTO A LLEBAR LA CRUZ COSA ... AÇER LO MESMO | No fue por compadecerse/La ayuda del Cirineo/Sino porque en un madero/con más afrenta muriese. |
| Nº 6 ... REDENTOR LA VERONICA MUGER COMPASIBA DE ... AL SALVADOR | El que la luz al mundo dio/Con un semblante sereno/por estar de sangre lleno/En un lienzo imprimió. |
| Nº 7 SI POR TUS CULPAS CARCAR. CAIO AQUI SEGUNDA VEZ CRISTO SOBERANO I VEZ COMO LE DEXAS DE AMAR | Tus culpas fueron la causa/y el peso que le rindió/Si por segunda vez cayó/En tu llanto no hagas pausa. |
| ... BOSOTRAS LLORAD | Si a llorar Cristo te enseña/y no aprendes la lección/O no tienes corazón/O será de bronce o peña. |
| Nº 9 PECADOR ANDA ADVERTIDO PUES LLEBANDO TU PECADO MIRA COMO ME HAS CARGADO QUE TRES VEZES HE CAIDO | Meditarás cuan tirano/Serás con Jesús rendido/si de tres veces que ha caído/No le das una mano. |
| Nº 10 LOS YUDIOS DESATENTOS A CRISTO LE DESNUDARON Y SUS YAGAS RENOVARON PARA AUMENAR SUS TORMENTOS | A la misma honestidad/los verdugos desnudaron/Y las llagas renovaron/Con muy fiera crueldad. |
| Nº 11 MIRA MIRA ALMA CRISTIANA QUANTO A CRISTO ATORMENTARON QUANDO EN LA CRUZ LE ENCLAVARON CON CRUELDAD INHUMANA | En medio de dos ladrones/En la cruz le enarbolaron/Y el cuerpo descoyuntaron/Al clavarle los sayones. |
| Nº 12 CONSIDERA ALMA PERDIDA QUE EN LA CRUZ PASSO TAN FUERTE ... | Cristiano, si el Salvador/Ha muerto por ti clavado/vive tu crucificado/Hasta morir por su amor. |
| Nº 13 ... DE MARIA QUANDO ... TENIA DESPUES DE DESENCLAVAR | Jesús muerto, Virgen pía/Concedme tal pesar,/que en gemir y suspirar/Os haga fiel compañía. |
| ... ENTIERRO Y SEPULT... | Llegó al caso la luz/Entra, cristiano, y sin tasa/En el sepulcro repasa/Los misterios de la Cruz. |
| | Tu buena o mala estrella/Pende, alma, de una elección/Muerte o resurrección/Esta elige y teme aquella. |

contemplar -y todo ello dentro de un conjunto por sí significativo- le hacía cobrar al poema su completa eficacia sobre el lector, precisamente por que visualizado en dicha forma cobraba su pleno sentido funcional estético-moral." OROZCO DIAZ, E.: "Sobre la teatralización y...", op. cit., p. 298. Su estado actual nos impide datarlo con exactitud ya que, a los numerosos repintes y retoques que hoy lo desvirtúan, se debe añadir que tanto las cruces como las cuartetas fueron cubiertas por una gruesa capa de cal que no fue retirada hasta 1894.

Con toda seguridad, el mejor modo de confirmar lo dicho, es proceder a la comparación del tono perentorio que, en cada una de las estaciones, adquieren los poemas que las acompañan.

Con un sentido diferente debe entenderse la decoración mural que cubre la bóveda del Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas, en la comarca de O Bolo, diócesis de Astorga. Su decoración, apoyada en los textos procedentes del *Flor de Miraflores*, escrito por Fray Nicolás de la Iglesia³⁰ y realizada por Francisco Antonio Couselo del Villar entre los años de 1723 y 1730, durante el mandato episcopal de Don José Bermúdez y Mandiá, posee, además de una función programática precisa³¹, un sentido homilético evidente, que ayuda al predicador y al fiel a fijar, comprender y conservar la complejidad del dogma, entrando de lleno en el campo del “arte de la memoria”.

Varias cuestiones son fundamentales para apoyar esta afirmación, aunque con su enumeración no se pretende afirmar que fueran adoptadas conscientemente:

En primer lugar, es sumamente importante el hecho de que se haya elegido un lenguaje emblemático preciso y claro, con un origen literario conocido, para la condensación, en una imagen y un breve poema, de un significado dogmático y simbólico complejo como el de la Inmaculada Concepción. Fenómeno que, tampoco se debe perder de vista, es común como mera transposición de la imagen impresa a otro soporte y medio expresivo diferente.

En segundo lugar, la adopción de una composición compartimentada, en la que cada uno de los emblemas marianos pintados recibe una ubicación concreta, a modo de gigantesco *locus mnemotécnico*, trae a la memoria las palabras del teórico español, Hebrea y Esmir, cuando comenta que, para alcanzar un mayor grado de efectividad en la construcción de la memoria artificial de la retórica, se debe construir algo similar a un “jardín imaginario”, a un “espacio metafórico”³².

³⁰ IGLESIA, Fr. N. de la: *Flores de Miraflores. Hyeroglificos Sagrados, Verdades Figuradas, Sombras Verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659.

³¹ Sobre el Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas, véase: CONTRERAS, M.: *Historia del Celebre Santuario de Nuestra Señora de las Hermitas situado en las montañas que baña el río Bibey en Tierra del Bolo, Reyno de Galicia y Obispado de Astorga*. Salamanca, Oficina de Francisco de Toxar, 1798. (Es reedición de la publicada en Santiago en 1736); BONET CORREA, A., CARBALLO-CALERO RAMOS, M^a.V., GONZALEZ GARCIA, M.A.: *El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas (Orense)*. León, 1987; MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en...*, op. cit.; VILA JATO, D. (coord.): *Santuario da Virxe das Ermitas*. A Coruña, 1992.

³² “Lo primero, ha de imaginarse una gran casa, y hacer fixa comprehensión de todos los aposentos de ella, claustros, recibidores, retretes, etc. A cada uno de ellos, les ha de poner el nombre de la facultad que quiere: en el patio (digamos) la Gramática, en la escalera la Retórica, en el recibidor la Lógica, en la antesala la Metafísica, en la mayor sala la Física, y así irá aposentando las facultades y materias indiferentes conforme sea el gusto del artificio. Hecha esta máquina, comienza a estudiar, y según la facultad va sacando observaciones, y en la casa, o retrete que tiene ideado, las va poniendo concierto

En tercer lugar, ese tipo composición compartimentada implica la subordinación del tema principal, la advocación de Nuestra Señora del Rosario, que preside el altar mayor, a unos temas “secundarios”, como son las mariologías; proceso que supone una visión fragmentada que exige del espectador una labor integradora a la que, previamente, se le ha anticipado una operación de análisis sucesivo de cada una de las imágenes, guiado de la mano firme del predicador³³.

Finalmente, en cuarto lugar, no se debe olvidar que el templo barroco, y muy especialmente en el caso de un santuario mariano como el de las Ermitas, es un espacio semejante a un teatro “a lo divino”, dentro del cual el presbiterio y el púlpito se transforman en verdaderos escenarios, desde los que el predicador actúa como un actor en la comedia, que utiliza la impostación de su voz, la dramatización de sus gestos y ademanes, para realzar su prédica para mover y conmover. Éste, además, estaría reforzado por las imágenes que los fieles contemplarían en los retablos y bóvedas de la iglesia³⁴.

Sin embargo, en muchas ocasiones, la relación entre el texto y la imagen no se establece de un modo efectivo; por el contrario, da la impresión de que la presencia del texto es innecesaria, bien porque la imagen es lo suficientemente explícita, bien porque el significado de ésta se ha impuesto de tal modo, que cualquier explicación escrita no cumpliría ninguna función didáctica ni mnemónica.

orden, que discurre para la facilidad de la ocurrencia. Para asegurar más el artificio ha de pintar las facultades como mejor pudiere, y hazer cuenta que en cada aposento hay una pintura de la facultad, para que con esse recuerdo venga antes. Si en una casa no hallare capacidad para distribuir tantas materias, fúndelas en una Ciudad, por Calles, Plaças, Templos, Conventos, etc. en la forma dicha”. Cit. por R. DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas...*, op. cit. p. 110-11.

³³ OROZCO DÍAZ, E.: “Introducción al Barroco literario español”, en *Introducción al Barroco*. I. Granada. 1988. pp. 153-154.

³⁴ Caro Baroja señala con una exquisita precisión como “la relación del teatro español con la predicación es clara, por mucho que hayan clamado contra el primero los moralistas en general y los predicadores en particular; y lo curioso es también que si los predicadores dan temas a los dramaturgos, a su vez quedan influidos de modo decisivo por éstos. Sobre todo en la época del Barroco, cuando caen en los delirios gerundianos...”. CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa*. II. Madrid. 1995. p. 73.

También es preciso recordar que, si en la Edad Media se había relegado al sentido de la vista a un tercer lugar, tras el oído y el tacto, como forma de conocimiento, durante el siglo XVI ésta se convirtió en la primera fuente de impresiones sensoriales, hecho que la Iglesia aprovechó recordando la afirmación de Santo Tomás quien, siguiendo a Aristóteles, afirmó que el hombre no puede comprender si no es con la apoyatura de las imágenes. Véase la nota 8.

Sobre el papel las relaciones que se pueden establecer entre el sermón y el teatro o, entre el predicador y el comediante, y el sentido pedagógico de éstas véase: RUIZ LAGOS, M.: “Arte de la memoria y cultura simbólica”, en *Cultura simbólica e ilustración andaluza*. Jerez. 1985. pp. 25-28; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización y...”, op. cit., p. 269-270; OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre el Barroco, expresión ...”, op. cit., p. 274; RODRÍGUEZ CUADRO, E.: “La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor”, *Lecturas de Historia del Arte*. II. (1990). pp. 116-134.

Un buen ejemplo de lo dicho son las imágenes de un Janos, incorporado en el programa mariano de la iglesia parroquial de Santa María de Gargamala (Mondariz) y el de la imagen del Niño Jesús sosteniendo en su mano el corazón coronado de espinas de la iglesia parroquial de Cesar (Santiago de Compostela). Cualquiera de las dos obras encuentra, de nuevo, su explicación íntegra en los textos impresos en diferentes libros de oración.

De este modo, no resulta difícil comprender que la imagen de Janos, asociada iconográficamente con la prudencia, se transforme en el contexto de Gargamala³⁵ en un símbolo mariano cuyo origen se encuentra en la letanía *Virgo Prudentissima*. Lo singular es descubrir que esa misma imagen del dios bifronte aparece recogida en la edición de la *Letanía Lauretana* de Francisco Xavier Dornn, acompañada de otros muchos símbolos relativos a dicha letanía, sin que en ningún momento en el texto que la acompaña se haga referencia a esta imagen³⁶. Es evidente, por lo tanto, que en el caso pontevedrés que se ha mencionado, ha primado la fuerza de la imagen sobre la lógica narrativa del texto y su descripción del grabado de Klauber. Sobre todo, si se tiene en cuenta que se ha elegido, como icono representativo de la Virgen, un motivo de muy difícil comprensión en el ámbito geográfico y cultural de una parroquia rural como la de Gargamala. Ya fuera el artista el que seleccionó este símbolo, ya fuera un mentor cuya condición social le permitiese tener acceso a una mínima formación humanista, es evidente que la presencia de un dios clásico no se adecuaba a la función didáctica que habitualmente poseen estas imágenes.

Diferentes son las circunstancias que rodean la figura de Cesar. En primer lugar, porque la presencia del Niño Jesús que le muestra al fiel su corazón sacramentado, no es más que una de esas “piadosas significaciones” que, con tanta firmeza –incluso enfrentándose a la autoridad de Molanus–, defendió Interián de Ayala en su *Pictor Christianus*³⁷.

El origen de esta imagen, lo mismo que la procedencia última del relieve situado en el pedestal de la escultura de San José de Santa María de Meira (Lugo), es el libro escrito en la primera mitad del siglo XVII por Benito Haeften, *Schola Cordis*. En él se puede leer, al llegar al libro cuarto, *Ejercicios del Corazón en la Pasión de Cristo*, como se define la corona de espinas como muro del corazón y se dice:

³⁵ Véase FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura gallega (1750-1850)*. Santiago de Compostela. 1991. pp. 645-647.

³⁶ “Maria, repraesentatur variis undique scientiarum ac artium instrumentis circumdata, quibus admiranda ejus prudentia significatur. Praecipue autem gallus, qui dormientes excitat, ejus vigilantiam; formica, quae in aestate alimenta pro hyeme congregat, ejus providentiam; denique serpens ejus prudentiam indicat, juxta illud Christi essatum: *Estote prudentes sicut serpentes*”. DORN, F.X.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis Caelique Regine Mariae. Honorem, et Gloriam...* Augustae Vindelicorum, Sumptibus Ioannis Baptistae Burkhart. 1758. p. 23.

³⁷ MONTERROSO MONTERO, J.M.: “¿La imagen sagrada censurada? El *Pictor Christianus* de Interián de Ayala”, en *La Abolición del arte*. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Oaxaca. 1997. (En prensa).

“Ne careat tua spina rosis,
COR concolor armet,
Horto arcet stygias,
Seps diadema feras”³⁸

Se trata de un caso diferente a los anteriores, puesto que la imagen del Niño Jesús ha superado en fuerza expresiva, y en significado, a su fuente literaria. Se podría afirmar que se ha operado un proceso de sustitución de contenidos, ya que el corazón que el Niño sostiene en su mano pierde su vinculación con el del devoto, para convertirse en el de Jesús. Sin embargo, en ese proceso de sustitución, se consigue una amplificación de la resonancia última que se ocultaba en el significado de los versos de Haeften al establecerse una asociación directa entre el corazón de Jesús y la conducta del buen cristiano:

“Mas, ¿de dónde traeré yo materiales para edificar el amor? ¿Dónde hallaré zarzas, matas, espinos y ramaje, con que tejer esta sebe? Permíteme, Rey pacífico, que para esto me valga de aquella corona de espinas que ciñó tu cabeza tu impía madre la Sinagoga en el día mas alegre para tu alma, día en que te desposaste con la mía. Esta nuestra tierra que regaste con tu sudor, solo espina y zarzas ha producido para ti. Tú, Señor, que te hiciste colono suyo, limpiaste de abrojos y espinas la tierra del perezoso; y como los labradores en el otoño, quisiste ser coronado de pámpanos de tu viña y de macolla de tu tierra,

Ciñendo tus sienes reales
Con espinas de mis males.

Fuiste coronado de espinas para arrancarlas de mis corazón, y para embotar con la tolerancia de tu cabeza las puntas penetrantes de mi culpa”³⁹.

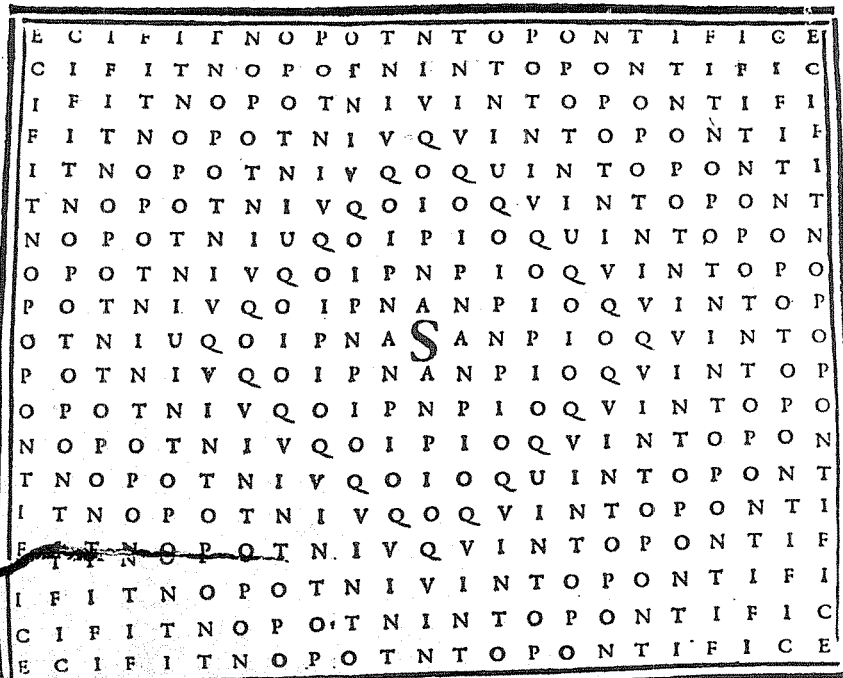
³⁸ “Porque tu espino dé rosas, / De mi corona hazle un muro; / Que así guardado y seguro / Será de astutas raposas”. HAEFTEN, B.: *Escuela del Corazón que escribió en lengua latina el R.P.F. y ha vertido en la castellana Fr. Diego de Mecolaeta de la misma Orden*. Barcelona. Imprenta del Heredero de Pablo Riera. 1864. p. 459.

³⁹ HAEFTEN, B.: *Escuela del Corazón...* op. cit., p. 461.

LÁM. I.

LABERINTO DE SAN PÍO V PONTÍFICE. FIESTAS COMPOSTELLANAS... 1713. BIBLIOTECA XERAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

Y paraque, à qualquier parte, à que atendiesse su leal amor agradecido, hallasse el nombre de Pio gravado, formò el Ingenio el siguiente Labyrintho.



EPIGRAMMA.

REGNA suum taceant Labyrinthum Gnosia: filo
 Fallere enim potuit scemina mille dolos.
 Tot siquidem preclara Pij cumulantur in vno
 Nomine, vt hoc maior sit Labyrinthus adhuc:
 Namque ea si refras, inopem te copia reddet
 Cum spectes, splendor lumina cæca facit.
 Ergo Pij laudes fugito; vestigia qulppe
 Qui regat emisso stamine, nullus erit.

DE LA COMPANIA
 DE JESUS.

LÁM. 2.

LABERINTO CÚBICO DEDICADO A SANTO TOMÁS DE AQUINO. DÍAZ RENGIFO, J. ARTE POÉTICA. 1726.

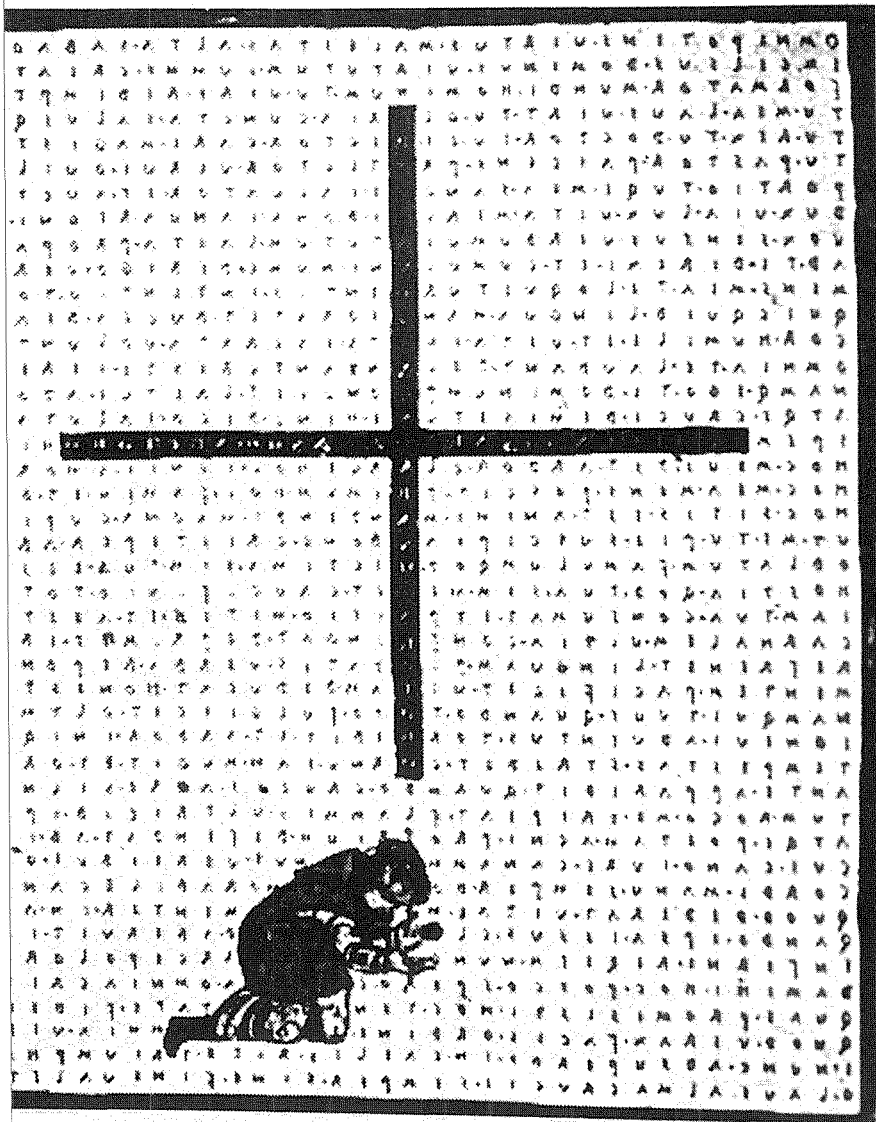
AL SOL DE LA IGLESIA
SANTO THOMAS DE AQVINO LABYRINTHO CVBICO,
 que por todas partes, empeçando siempre por la, R,
 contiene el siguiente Pareado.

*Remontò Thomàs su buelo,
 Que pudo formar vn cielo.*

Remontò Thomàs subuelo Que pudo formar vncielo
 e Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar vnciel
 me Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar vncie
 ome Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar vnci
 nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar vnc
 nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar vn
 ò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo formar v
 Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo forma
 h Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo forma
 oh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo form
 moh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo for
 amoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo fo
 samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo f
 isamoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pudo
 ussamoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pud
 bus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que pu
 ubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que p
 eubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que
 leubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Que
 oleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo Q
 uoleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subuelo
 e uoleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subue
 pe uoleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs subu
 dupe uoleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs su
 ofodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó Thomàs
 rosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó Thom
 mrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó Tho
 amrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó Th
 samrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó T
 ramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 nramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 eamrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 icnramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 eicnramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 leicnramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó
 olcicnramrosodupe uoleubus samoh Tò nome Remontó

LÁM. 3.

CALIGRAMA DE RÁBANO MAURO. DE LAUDIBUS SANCTAE CRUCIS.



LÁM. 4.

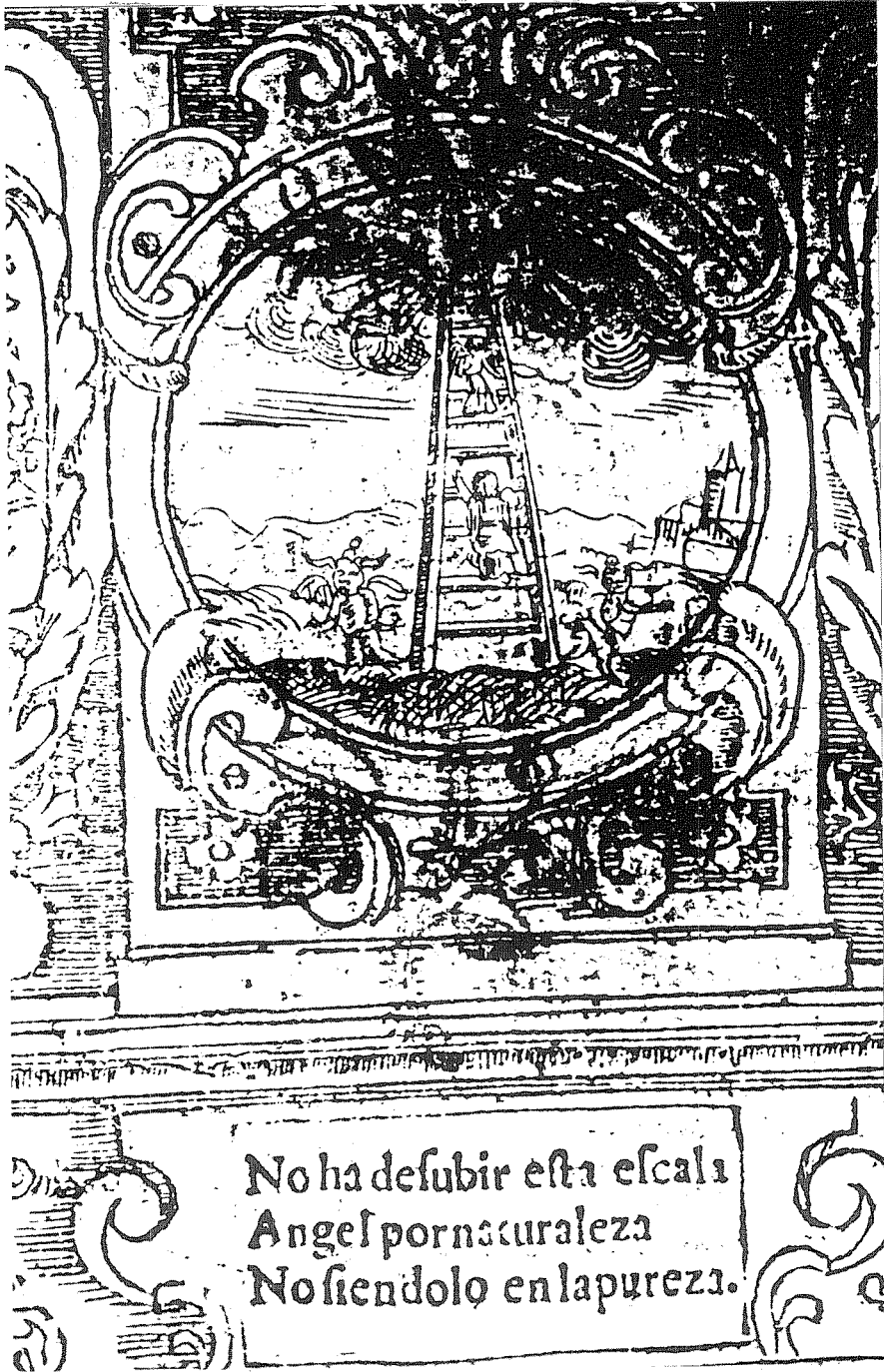
PINTURA MURAL. NUESTRA SEÑORA DE LAS ERMITAS. O BOLO.

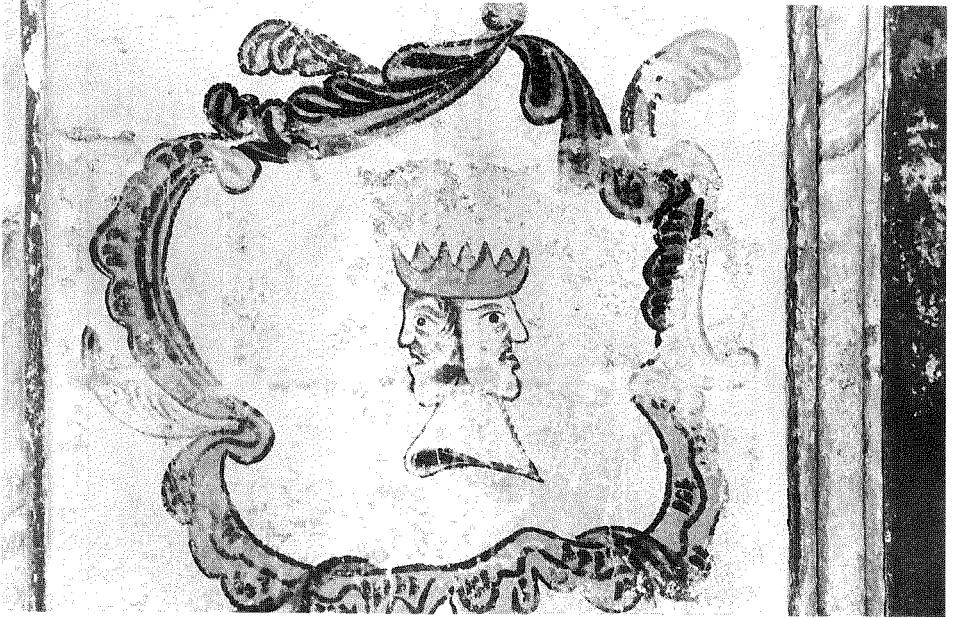


LÁM. 5.

EMBLEMA MARIANO. IGLESIAS, FR. NICOLÁS: FLORES DE MIRAFLORES... 1659.

BIBLIOTECA XERAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.



*LÁM. 6.**PINTURA MURAL. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE GARGAMALA. MONDARIZ.*

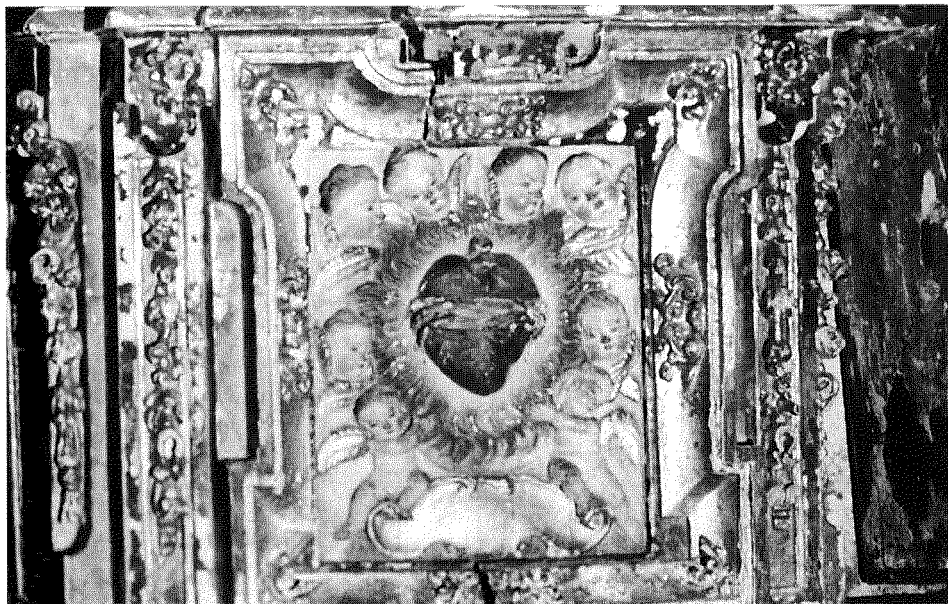
LÁM. 7.

VIRGO PRUDENTISSIMA. DORNN, F.X.: LITANÍA LAURETANA.... 1758. BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID.



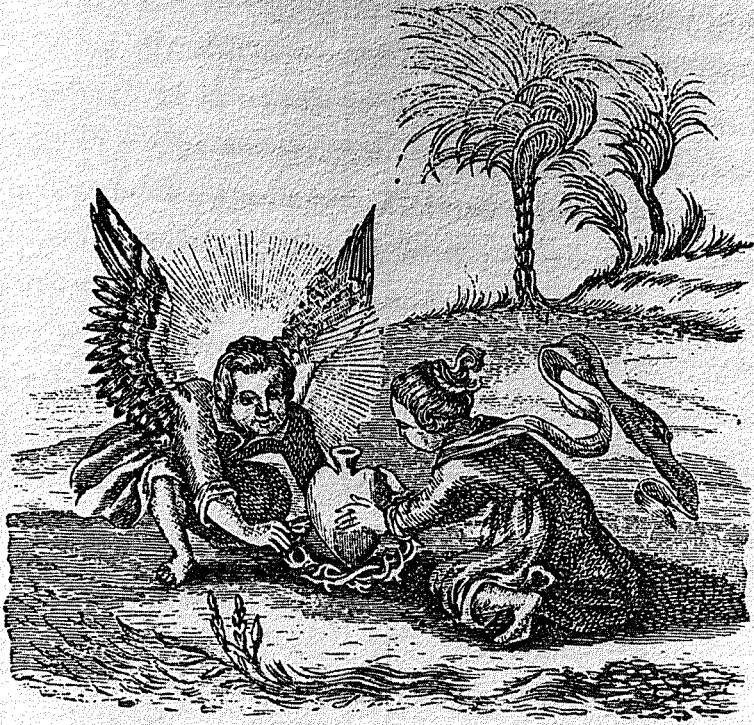
*LÁM. 8.**NIÑO JESÚS CON CORAZÓN CORONADO. IGLESIA PARROQUIAL DE CESAR. SANTIAGO DE COMPOSTELA.*

LÁM. 9.
CORAZÓN CORONADO DE ESPINAS. RETABLO DE SAN JOSÉ.
IGLESIA PARROQUIAL SANTA MARÍA DE MEIRA. MEIRA.



LÁM. 10.

LA CORONA DE ESPINAS MURO DEL CORAZÓN. HAEFTEN, B.: ESCUELA DEL CORAZÓN... BIBLIOTECA DEL SEMINARIO CONCILIAR. SANTIAGO DE COMPOSTELA.



**La corona de espinas muro del
corazon.**

*Ne careat tua spina rosis, COR concolor armet,
Horto arcet stygias, seps diadema feras.*

Porque tu espino dé rosas,
De mi corona hazle un muro;
Que así guardado y seguro
Será de astutas raposas.