

# CULTURA SIMBÓLICA Y MONACATO. LENGUAJE ALEGÓRICO Y RETÓRICA DE LA IGLESIA MILITANTE BENEDICTINA\*

Juan M. Monterroso Montero  
Universidade de Santiago de Compostela

"Quae vero sunt augendis affectibus accommodatae  
figurae constant maxime simulatione"<sup>1</sup>.  
Quintiliano, M.F.: *Oratoriae Institutiones*.

## RESUMEN

Este estudio aborda las relaciones entre la cultura simbólica y alegórica de los siglos XVII y XVIII y la Orden benedictina. En estas centurias existió un apasionado interés por las artes visuales en todas las facetas de la vida. Controversias y querellas religiosas fueron en esos tiempos, expresadas en el ámbito católico por medio de estas disputas de teólogos y Padres de la Iglesia.

Palabras clave: Pintura, Monacato Benedictino, Contrarreforma, alegoría, retórica, iconografía.

## ABSTRACT

This study present the relationship between the simbolic and alegoric culture of XVII and XVIII century and the Benedictine Order. In this centuries visual arts a passionate interest was given to life in all its facets. Controversies and religious quarrels were, at times, expressed in the catholic camp by those disputes of theologians and Fathers of the Church.

Keywords: Painting, Monks Benedectines, Counter Reformation, alegory, retoric, iconography.

*Alegoría, Retórica y Contrarreforma.* Lo alegórico desempeña un papel principal en el arte gallego monástico de los siglos XVI, XVII o XVIII; se trata de un dispositivo omnipresente en él, sobre el cual, dentro del marco histórico indicado, se puede aspirar a delinear un análisis teórico a través de ciertos elementos visuales. La necesidad de mantener un equilibrio entre las posibles observaciones puntuales sobre algunas imágenes y el tratamiento del tema en un plano general, nos impone una delimitación previa de los papeles que la alegoría puede desempeñar durante la Edad Moderna en Galicia. Éstos se pueden reducir a dos concepciones que, de algún modo, responden a un principio de causalidad: la acción simbólica y sus efectos

temáticos, en especial la sublimación del tema, su potenciación y ambivalencia<sup>2</sup>.

Planteado de un modo sencillo, la alegoría adquiere en nuestro caso un valor eminentemente retórico, es decir, con su utilización se aspira a mostrar una cosa con el objeto de significar otra más compleja, vivificando, intensificando su contenido<sup>3</sup>, justamente lo contrario de lo que ocurre en el lenguaje verbal cotidiano, donde las palabras tienden a precisar su enunciado denotativo<sup>4</sup>.

Se trata de algo muy semejante a lo que los fieles acostumbraban a vivir en las homilias de los sacerdotes, durante las cuales el predi-

ador se servía indistintamente de anécdotas vitales, representaciones cotidianas, descarnadas sátiras, o de intrincadas parábolas religiosas que, en su configuración formal, podían llegar a acusar una complejidad semejante al enigma<sup>5</sup>. Gracias a ellas, lo dicho desde el púlpito servía para excitar la meditación sobre el significado oculto de la parábola o la imagen mencionada por parte del sacerdote<sup>6</sup>.

Con ello, la alegoría entra de lleno dentro del ámbito de actuación de la Iglesia contrarreformista, siendo uno de los recursos más sabiamente usados por ésta al servicio de su ideología. Las imágenes alegóricas permitían visualizar y, por consiguiente, aprehender toda una serie de significados complejos, bien por su contenido simbólico, bien por su carácter intelectual, con el objeto de hacerlos llegar más fácilmente al fiel.

Este modo de emplear, en función de sus intereses particulares, la alegoría por parte de la Iglesia se adecua a la tradicional función didáctica, persuasiva y moral que algunos autores atribuyen a ésta. Ahora bien, su éxito durante la Edad Moderna sólo puede ser explicado a partir de la perfecta integración de este recurso semántico e iconográfico dentro del sistema jerárquico de la institución que lo pone a su servicio<sup>7</sup>. Su perfecta adaptación dentro del pensamiento contrarreformista católico se debe a la necesidad que éste tenía de empujar a los devotos a la acción<sup>8</sup>. En este caso, por acción se debe entender la capacidad que la imagen alegórica podría tener para mover al fiel en dirección concreta que, lejos de ser definida por la descripción rigurosa de un relato histórico, viene impuesta por la expresión de pensamientos piadosos<sup>9</sup>; es decir, el tema adquiere un papel preponderante sobre la acción o la imagen, con el objeto de que cualquiera que tenga la habilidad decodificadora pueda enfrentarse con ella. Ese diálogo entre imagen alegórica y receptor no se

produce en un contexto de absoluta libertad, la respuesta del espectador o del lector está determinada por ciertos mecanismos de control intencional que le inducen a interpretar la obra que tiene ante él en un sentido determinado<sup>10</sup>.

Este planteamiento nos conduce a otra cuestión que se ha convertido en un lugar común de la historiografía de los últimos años, la estrecha relación que durante la Contrarreforma existió entre la literatura y el arte cristiano, estando aquélla al servicio de ésta. Esa relación íntima fructificó, no sólo en una depuración de contenidos –reacción inmediata a la presión ejercida por los Reformados–, sino también en una representación de lo sagrado que tendía a la “popularización de sus conceptos”, sin renunciar a su correcta adecuación y expresión<sup>11</sup>. Asimismo, tuvo como consecuencia la introducción de cambios sustanciales en ciertas iconografías religiosas antiguas y la aparición de otras nuevas que materializaban nuevos conceptos y dogmas<sup>12</sup>.

Se trata, en realidad, de las consecuencias derivadas de la *devotio moderna*, abrazada y modificada por San Ignacio al constatar la necesidad de que la imagen mental contara con el apoyo de la imagen visual<sup>13</sup> como recurso para estimular la piedad del fiel a través de su contemplación<sup>14</sup>. En este sentido, Martín de Naja, en 1678, declaraba que: “Ay grande diferencia entre el Crucifijo oído y el Crucifijo visto, porque el predicado entra por los oídos y el visto por los ojos, y el objeto que entra por los ojos mueve más poderosamente... y así no es maravilla que llegue a producir mayores efectos exteriores... pues entrando las verdades por dos puertas... se ayudan para pelear con valor y vencer la rebeldía de los pecadores obstinados”<sup>15</sup>.

Este último aspecto nos pone ante una nueva cuestión; explicar cómo llega el pintor

o el escultor, sobre todo en una situación periférica como la gallega y desde una condición esencialmente artesanal, a elaborar complejas imágenes de carácter teológico. La respuesta es obvia, el artista encargado de llevar a cabo una obra de estas características –en muchas ocasiones un mero artesano– solía contar, en el caso de las Órdenes Religiosas, con el apoyo de algún miembro de la comunidad que, bien le proporcionaba al artista los detalles necesarios o, más habitualmente, le entregaba la estampa sobre la cual debían realizar su trabajo<sup>16</sup>. Por otra parte, no se debe olvidar que, en Galicia, la cultura de los artistas en general era primordialmente visual, habiendo recibido una formación literaria sólo en contadas excepciones, principalmente cuando se trata de arquitectos<sup>17</sup>. Con esta afirmación, no se pretende negar la utilización de libros de ascética y mística por parte de nuestros artistas, sencillamente se busca demostrar lo difícil que es establecer el grado de influencia que dichas lecturas pudieron ejercer en sus obras<sup>18</sup>.

Puesto que se ha mencionado el concepto de ornato dentro de la retórica y los diferentes tipos de estilos que, de acuerdo con ésta se podrían encontrar en un texto, parece preciso detenerse brevemente en el conjunto del proceso retórico y cómo este se puede relacionar con las artes figurativas. De acuerdo con Cicerón, entre las habilidades del orador, se encontrarían las siguientes:

La invención –*inventio*– que haría referencia a la “la búsqueda de ideas adecuadas a la causa”, en el caso de la pintura sería la búsqueda de los argumentos, motivos, figuras, etc. a través de la memoria y la realidad.

La disposición –*dispositio*–, es decir, la correcta y eficaz presentación de los argumentos o de las partes del discurso, aquello que habitualmente se denomina composición.

La elocución –*elocutio*– que, si bien en la expresión oral o escrita se referiría a la pertinente elaboración textual, en el caso de la elocución figurativa haría referencia a la capacidad del artista para presentar la obra. La elocución ha sido identificada por Antonio Palomino como la expresión, todo aquello que tenga por objeto la “propiedad del asunto tratado”, calidades, indicaciones, afectos...

La memoria –*memoria*– y la pronunciación –*pronuntiatio*– que se tendrían que entender como la capacidad para retener en el pensamiento el sentido del discurso, las palabras y su disposición y la regulación adecuada de la voz, el rostro o el gesto. Evidentemente se trata de conceptos difícilmente aplicables a la pintura o a la escultura; sin embargo, sería factible su consideración en la medida en que fueran identificados con conceptos como contexto –implícito o explícito– y decoro; cuestiones como el título, el lugar de exposición o los comentarios que pudieran acompañar la obra<sup>19</sup>.

Otra cuestión sobre la que habría que hacer hincapié, puesto que es clave para explicar la utilización de un lenguaje alegórico de carácter militante dentro de un ámbito cerrado como el monástico, es la actitud adoptada por la comunidad benedictina ante la nueva situación desencadenada por la Reforma. De hecho, tanto benedictinos como cistercienses, habían emprendido una reforma interna a finales del siglo XV, que cuajaría a lo largo del siglo XVI, gracias a la cual se pretendía recuperar la pureza de sus respectivas Reglas. En cada caso, la consecuencia de esa reforma, fue la aparición de las Congregaciones de Valladolid y de Castilla, respectivamente<sup>20</sup>. No obstante, esta circunstancia histórica no es más que el reflejo de una situación interna que, materializada en la figura de los abades comandatarios, era preciso que fuera corregida, como se refleja en el apoyo prestado por los Reyes Católicos a tal iniciativa en España<sup>21</sup>.

La explicación para la adopción de ese lenguaje alegórico, de intrincada riqueza simbólica, se debe buscar en el proceso de unificación ideológica que la Iglesia católica sufre a raíz del Concilio de Trento. No sólo los benedictinos, todas las órdenes religiosas del momento se incorporan con igual empuje y esfuerzo a proclamar la grandeza de sus santos, en especial de los respectivos padres fundadores, a través de los cuales era factible mostrar las virtudes de la comunidad religiosa, tanto a los más cercanos a ella como a los extraños. De hecho, es posible hablar de una iconografía confinada en los límites impuestos por la orden y de otra iconografía destinada a su presentación en ámbitos más amplios. En cualquier caso, una y otra, respondían a una misma ideología y mentalidad religiosa, la correspondiente a una iglesia, a la vez militante y triunfante, que había encontrado en el arte un camino idóneo para expresar, bien a través de una forma realista bien de un modo simbólico, las controversias y querellas que se dirimían en el campo teológico<sup>22</sup>.

De este contexto, como es lógico, no se podía sustraer la orden de San Benito que, por otra parte, había visto como la influencia ejercida por ella durante la Edad Media, como modelo de vida monástica para Occidente, había ido perdiendo intensidad en beneficio de otras órdenes religiosas<sup>23</sup>. Esta situación alcanzará su punto más dramático en el momento en que cuestiones como la antigüedad de la implantación de la Orden en España sea puesta en duda<sup>24</sup>. Estas mismas discusiones serán las que nos permitan confirmar la conciencia benedictina de formar parte de un cuerpo más amplio, la Iglesia Romana en sus dos vertientes: la militante y la triunfante. Fray Plácido de Lima, abad de San Martín Pinario entre 1629 y 1633, lo explica del siguiente modo:

"...quien podrá sin admiración, y sin el ánimo de cortesía a mi pluma darle crédito, en

lo que ahora quiero proponer; como se hará creíble que a uno de los mayores príncipes de las dos Iglesias triunfante y militante, al Patriarca de las Religiones en la Romana, al Abrahán Evangélico, Padre de tan lucidos exercitos monásticos, se le afrenten y pierdan el respecto dentro de su casa, que es la Iglesia Latina, y le ofendan de muerte tirando de su espíritu la excellencia de su regla, los títulos honrosos, que por tantos años ha gozado, por voca de Pontífices, difinición de Concilios, aplauso universal del mundo: algunos authores, de no mayor authority, que la que quieren grangear entre gente vulgar, sin ciencia, ni conveniencia, con invenciones y chismes fabricados en la fantasía, engendradas en la emulación y nacidas en el odios..."<sup>25</sup>.

*Triumphus religionis benedictinae*<sup>26</sup>. Uno de los rasgos más característicos del lenguaje retórico en su relación con la pintura y las connotaciones que de ésta se puede extraer es la utilización de la alegoría como una prolongación natural de la narración religiosa a partir de la exégesis medieval, donde la historia es en sí misma una narración alegórica. Esto quiere decir que la palabra o, en nuestro caso, la imagen sólo posee un sentido, el figurado, que es el único que hace que las partes que la componen adquieran un sentido completo. En estos casos, tal y como ocurre en el lienzo de la *Nave Benedictina* de Vilanova de Lourenzá, la alegoría actúa sobre el cuadro del mismo modo que la metáfora interviene sobre un texto; es decir, ésta sólo posee un sentido único<sup>27</sup>.

Esta obra, de escaso mérito artístico y difícil datación y filiación, representa sin embargo un interesante testimonio de ese sentimiento de nostalgia por las grandezas pasadas en el cual, durante los siglos XVII y XVIII, cayó la orden benedictina, en un intento por recuperar el protagonismo que había ostentado durante la Edad Media (lám. I).

Desde un punto de vista formal poco se puede decir. Se trata del trabajo de un pintor anónimo, de técnica poco depurada, dibujo torpe e ingenuo -dado al detalle decorativo- y pobre cromatismo. Únicamente la presencia de un tipo de Inmaculada Concepción de clara filiación murillesca, con el manto terciado, trazando una diagonal que no se corresponde con el dinamismo que más tarde adquiere la figura, con las manos juntas ante el pecho en un gesto de oración y esa iluminación dorada que la rodea, nos permite situar esta obra dentro del primer cuarto del siglo XVIII.

Por el contrario, su lectura se enriquece con multitud de textos que nos ayudan a comprender el significado último de la obra. Este gira en torno al misterio de la Purísima Concepción de María como uno de los fundamentos en los que se asienta la fe cristiana y uno de los puntos más polémicos de las disputas entre católicos y protestantes<sup>28</sup>.

El cuadro tiene como tema la Nave de la Contemplación Mística<sup>29</sup>, nombre que figura en la proa del navío. Éste, reconocible también como la nave benedictina, se encuentra inmerso en una cruenta "naumaquia" contra todos aquellos que, de un modo u otro, pretenden dañar la integridad de la Iglesia y de sus valores fundamentales<sup>30</sup>; así se distinguen los botes de los herejes y cismáticos patroneados por el mismo Satán -*Navis Haereticorum*, *Navis Sciamanticorum*- y, lo más sorprendente, las figuras de los ya derrotados: Lutero, Bessa, Arrio, Calvino, Sabellus<sup>31</sup>.

Sin embargo, la nave benedictina<sup>32</sup> no está sola; como buque insignia de la armada cristiana junto a él navegan por una parte, a la izquierda, las barcas de las dignidades espirituales -la de los Sumos Pontífices, Cardenales, Obispos y Abades- y por otra, a la derecha, las de las dignidades terrenales -Emperadores, Reyes y Órdenes militares-<sup>33</sup>.

Este buque insignia, como es lógico, cuenta con un piloto y patrón excepcional, el propio patriarca San Benito, quien con su mano izquierda sostiene el libro de la regla en el que se pueden leer las primeras palabras del prólogo<sup>34</sup> y con la derecha sostiene firmemente el timón de su embarcación<sup>35</sup>. San Benito está sentado bajo un estandarte que, desplegado por la brisa, nos aclara parte del sentido que posee este cuadro; en él se puede leer un texto de Isaías que con facilidad es aplicable al Santo de Nursia y todos sus discípulos -"Yo y los hijos que Yavé me ha dado somos en Israel signos y presagios" (Is. 8.18)<sup>36</sup>-. Estos, benitos y bernardos, ocupan la totalidad de la cubierta, siendo imposible su identificación; algunos de ellos, como ejemplo del carácter militante de la orden defienden la nave con arcos, lanzas y antorchas. Como líder de estas huestes cristianas, sobre el mascarón de proa, se encarama el Conde Santo; éste blande en su mano derecha una espada y con la izquierda sostiene el estandarte de los cruzados. Es evidente el sentido particular que adquiere este cuadro al situarse en él, en un papel estelar, al fundador del monasterio de Vilanova de Lourenzá<sup>37</sup>.

Previa a esa línea defensiva, una barcaza de abordaje cuyos remeros son algunos de los más destacados doctores benitos<sup>38</sup> se encarga de hacer naufragar cualquier intento agresor. En cada una de las palas de los remos se puede leer el nombre de estos insignes bogadores: *S. Gregorius Magnus*, *S. Petrus* —*nus*<sup>39</sup>, *S. Leander*<sup>40</sup>, *San Beda Presbyter*<sup>41</sup>, *San Isidorus Hisp.*<sup>42</sup>, *San Rabanus Maurus*<sup>43</sup>.

Ahora bien, es en el centro de este navío, en su parte más noble, en el puente, donde se encuentra el mástil con su vela cuadrada desplegada a todo trapo. En torno a él se apiñan los fundadores de otras órdenes<sup>44</sup>, tensando los cordajes del velamen. El mástil se transforma, de este modo, en el símbolo de la fe que mantiene unida a la congregación; y lo que es

más importante, sobre él, como vigía y salvaguarda, se sitúa a la Inmaculada Concepción<sup>45</sup>.

La escena se cierra con un rompimiento de gloria en el cual, rodeando a María, se encuentran, en primer lugar, cuatro ángeles con cartelas que se refieren a los trabajos de algunos monjes benitos en favor del culto a la Purísima Concepción<sup>46</sup>; en segundo lugar, a cada uno de los lados se ha situado a dos monjes trompeteros que difunden este misterio por todo el orbe -San Bernardo, San Anselmo, San Ildefonso y San Ruperto-<sup>47</sup>.

La obra se completa con un fondo, el de la línea de costa, en el cual se pueden distinguir dos edificaciones que en el caso del cuadro mexicano se identifican con Constantinopla y Damasco y que aquí, en Lourenzá, tendríamos que asociar con la Congregación de Valladolid y con Vilanova de Lourenzá, cuyas armas se pueden ver al lado de cada una de ellas<sup>48</sup>. Sobre cada una de esas vistas urbanas se encuentra una inscripción de difícil lectura que rezan de la siguiente manera: *S. Benedictus non—dit Asset Petrus Mendicasset Hac Decanonizatis—000 Minus Numerasset y Abbas Ioachimus Sanctae Ecclesiae Christianus Victoriam Vaticinans—o Pollicetur.*

Por lo tanto, para concluir, podríamos definir este cuadro como una transcripción reinterpretada del grabado de Filippo Tomassini. En él, a través de un tema como es el de la nave de la Iglesia, se intenta subrayar los méritos de la orden de San Benito sin olvidar que el monasterio para el que éste está destinado, el de Vilanova de Lourenzá, pertenece a dicha orden y posee su propia hagiografía. La apología benedictina gira en torno a dos hechos fundamentales, el dogma de la Inmaculada Concepción y la lucha contra herejes y cismáticos.

Por todo ello no nos debe extrañar que en la parte superior de la tela figure como título el de *TRIVMPHUS RELIGIONIS BENEDICTINAE.*

No obstante, este análisis quedaría incompleto si no se hiciera una reflexión más amplia sobre los motivos que, en los ángulos superiores del lienzo, representan los monasterios de San Salvador de Vilanova de Lourenzá y San Benito de Valladolid. El hecho de que en esta pintura se incluyan dos instancias de nivel diferente, una local -San Salvador- y otra general -San Benito-, coincide con la profunda transformación que había sufrido la comunidad benedictina tras la aparición de la Congregación. Asimismo, esta circunstancia, a partir del siglo XVII, se refleja en la modificación del ideal monástico y de la clausura en el ámbito de la Regla; en concreto, en relación al concepto de estabilidad<sup>49</sup>. Ambos motivos, por lo tanto, podrían ser interpretados como la manifestación plástica de la sustitución de la idea del monje vinculado con un monasterio particular por otra en la que, a la fidelidad al monasterio donde se profesa, se le añade la fidelidad a un grupo de rango superior como sería la Congregación de San Benito<sup>50</sup>.

*Triumphus Ecclesiae.* Junto con la estabilidad, otro de los principios fundamentales de la Regla de San Benito es la obediencia, tema al que se le dedica el capítulo V, afirmando desde un principio que ésta es “el primer grado de humildad”<sup>51</sup>.

Sin embargo, la idea de la obediencia tiene una dimensión mucho más amplia y compleja. Ésta no sólo se puede interpretar dentro del ámbito de la institución monástica, sino que se debe entender dentro del contexto general de la Iglesia, como expresión de la obediencia debida a Dios, a Cristo, a las Escrituras y a la Tradición. En este sentido es preciso recordar que la tradición es la depositaria de la Escritura, razón por la que no se trata de un asunto de inspiración privada o de interpretación subjetiva<sup>52</sup>. La obediencia, en realidad, supone en palabras de la Regla, la capacidad para “disponer nuestros corazones y nuestros

cuerpos para militar en el servicio de la santa obediencia de sus preceptos... De esta manera, si no nos desvíamos jamás del magisterio divino y perseveramos en su doctrina y en el monasterio hasta la muerte, participaremos con nuestra paciencia en los sufrimientos de Cristo, para que podamos compartir con él también su reino"<sup>53</sup>. A ello se podría añadir que, una de las cualidades de la obediencia, desde un punto de vista ontológico, es su definición como único camino que puede conducir a las puertas del Reino de los Cielos. Según Porcel, Adán habría trazado uno de los caminos que puede seguir la humanidad, el de su propia voluntad que la excluye del paraíso; el otro sería el trazado por Cristo al cumplir la voluntad del Padre celestial<sup>54</sup>.

Desde esta perspectiva, en la que la idea de obediencia trasciende la mera jerarquía monástica para convertirse en norma a través de la que imitar a Cristo, mantener la unidad interna de la comunidad y respetar la tradición y las Escrituras, es comprensible que en el monasterio compostelano de San Martín Pinario, en la *statio*, aparezcan tres pinturas atribuidas a Manuel Landeira Bolaño<sup>55</sup> en las cuales se representa la *Iglesia triunfante*<sup>56</sup>, el *Escudo de la Congregación de San Benito*<sup>57</sup>, y un *ángel turiferario*<sup>58</sup> (lám. II y III).

En esta ocasión, antes de pasar a detallar las posibles significaciones presentes en estas obras, es preciso indicar que se trata de una variante de realización de la alegoría, puesto que estamos ante una personificación, una práctica pictórica de larga tradición desde el Renacimiento hasta nuestros días. La personificación supone una relación metonímica entre el concepto abstracto o colectivo a representar y la imagen creada para su representación<sup>59</sup>.

Del mismo modo, es sumamente importante fijar la ubicación de cada una de estas

obras: en primer lugar, porque, mientras que el *Triunfo* es la puerta de acceso a la *statio* desde la iglesia, en concreto desde el brazo norte del crucero, las armas de la Orden y el ángel están afrontados entre sí como cierre interior de dicho espacio. Es decir, mientras que la primera de las escenas mencionadas se muestra dentro de un espacio litúrgico público, las otras dos quedan restringidas a un círculo más cerrado. En segundo lugar, el escudo de la Congregación está situado sobre la misma puerta que el triunfo de la Iglesia, motivo por el que pueden ser interpretados como una unidad. En tercer lugar, existe una relación espacial clara entre el motivo heráldico y el ángel turiferario.

A la luz de estas consideraciones, es posible plantear la hipótesis de que, dentro del discurso pictórico desarrollado en estas tres tablas, el sujeto semántico sería la Orden de San Benito, encarnada en las armas de la Congregación, mientras que la alegoría de la Iglesia y el ángel serían complementos de una única oración.

De hecho, el escudo de la Congregación no presenta ninguna peculiaridad destacable, adaptándose perfectamente a la heráldica definida para tal ocasión y manteniendo su función nominativa habitual; incluso, la corrección del dibujo, la preocupación por la solución perspectiva de la imagen y el enmarcamiento arquitectónico, favorecen el efecto escultórico del mismo<sup>60</sup>.

En el caso de la tabla dedicada al triunfo de la Iglesia, en la cual ésta —vestida de pontifical, con estola, cíngulo, capa pluvial y *triregnum*— somete a una figura masculina cuya cabeza aparece cubierta de serpientes, al tiempo que, otra de mayor tamaño, lo aprisiona devorándole el pecho, habría que destacar que esta victoria se consigue gracias a la presencia de un ostensorio desde el que parten, zigzagueantes, varios rayos que derriban al varón<sup>61</sup>.

Esta cuestión es de suma importancia puesto que, el modo en el que la Iglesia derrota a la herejía, es a través de uno de los dogmas que la Reforma había cuestionado con mayor insistencia, la Eucaristía<sup>62</sup>.

En este sentido, la figura de la Herejía adquiere una dimensión mucho más amplia. Tal y como ha señalado Fernández Castiñeiras, la imagen realizada por Landeira no se corresponde con exactitud con la descripción facilitada por Ripa<sup>63</sup>. El hecho de que se trate de un hombre, de que sobre su pecho aparezca una serpiente, induce a pensar que se pueda tratar de la creación de una nueva alegoría en la cual, el segundo referente, sería el Pecado. Éste se representa como un "joven ciego y desnudo que ha de ser de tez negra, al que se ve caminando por unas sendas peligrosas y torcidas. Irá ceñido a través de una sierpe, pintándose en su costado izquierdo la figura de un gusano que, penetrándole dentro, le ha de estar royendo el corazón"<sup>64</sup>.

Todavía restaría mencionar dos cuestiones más. En primer lugar, la circunstancia de que parte de su cuerpo repose sobre tres libros en cuyos lomos aparecen los nombres de Arrio, Lutero y Calvino. Como ya se ha indicado, para Ripa, el libro con serpientes es uno de los atributos de la herejía, aspecto que se enriquece todavía más si se tiene presente, aunque se trate de una referencia más tardía que las obras analizadas, que Gravelot y Cochin para efigiar la Herejía indican que se representará del mismo modo que la Religión Equivocada, agregando los libros de los herejes más famosos<sup>65</sup>. En segundo lugar, es común que esta figura aparezca encadenada como se revela en las portadas de algunos libros de la época<sup>66</sup>.

En cualquier caso, la pintura de Landeira Bolaño se encuentra en la misma línea ideológica de exaltación de la Iglesia Católica que se puede observar en los grabados de Jerome

Wierix de 1590, de Adriaen Lommelin de 1683 o de Gaspard Bouttats de 1690<sup>67</sup>.

Si se acepta esta interpretación y la posibilidad de que en San Martín Pinario se estén utilizando elementos simbólicos que pueden hacer referencia a más de un significado -siempre dentro de un mismo concepto-, en el caso del *Ángel turiferario*, se podría pensar en la hipótesis de que éste actuase al modo de un tenante heráldico, de tal forma que su función sería única y exclusivamente la de constituirse en soporte de unas "armas" que harían alusión a la Iglesia. De este modo, el libro de los siete sellos y el pilar cúbico sobre el que se levanta la figura, forman parte de los atributos que identifican a la Sabiduría Divina de Ripa. Ésta se pinta sobre un sillar cuadrado puesto que con ello se muestra que está fundada y asentada con firmeza, que no vacila en un sentido u otro; del mismo modo, el libro, identificado como el Libro de la Sabiduría<sup>68</sup>, haría alusión a que los juicios de la Sabiduría Divina se mantienen ocultos, sin que puedan ser revelados inmediatamente, puesto que la sabiduría está envuelta en medio de la oscuridad<sup>69</sup>.

Junto con la Sabiduría Divina se encontraría la Oración, representada en este caso por el incensario. De acuerdo con Ripa, éste era el lugar en el que, en el Antiguo Testamento, se colocaba el incienso para dedicárselo a Dios; aspecto al que hace referencia el Salmo CXL cuando se declara "Se eleve mi oración ante Ti como incienso, el alzar de mis manos como ofrenda vespertina" (Salm. CXXI.2)<sup>70</sup>.

Por último, la cruz que sostiene en su mano izquierda, por encima del libro sellado, no tendría una difícil interpretación puesto que Ripa, al hablar de la Religión, comenta que la cruz simboliza "al mismo Cristo Nuestro Señor Crucificado, o sino, como cosa de Cristo, sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarite de la Cristiana Religión a la que deben y de-

dican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben". Aunque pueda parecer anecdótico, la Religión en la *Iconología* aparece sosteniendo en su mano un libro que, representa las Santas Escrituras, revelaciones y tradiciones de las que está formada la Religión<sup>71</sup>.

Después de todo lo apuntado, sería sugerente pensar que esta imagen del *Ángel turiferario* podría hacer referencia a la Religión Cristiana y Verdadera que, a finales del siglo XVIII, comienza a identificarse a través de los libros del Antiguo y el Nuevo Testamento<sup>72</sup>. De este modo, se convertiría en la antítesis de la Religión Falsa derrotada por la Iglesia triunfante en la primera tabla y, por extensión, en la respuesta de la Congregación de acuerdo con la Regla. Ésta se podría traer a colación gracias a las palabras de San Benito en el capítulo VII *-De Humilitate-*, donde al referirse al primer grado de humildad del monje señala lo siguiente:

"que el monje mantenga siempre ante sus ojos el temor de Dios y evite por todos los medios echarlo en olvido; que recuerde siempre todo lo que Dios ha mandado y medite constantemente en su espíritu cómo el infierno abrasa por sus pecados a los que menosprecian a Dios y que la vida eterna está ya preparada para los que temen. Y, absteniéndose en todo momento de pecados y vicios, esto es, en los pensamientos, en la lengua, en las manos, en los pies y en la voluntad propia, y también en los deseos de la carne, tenga el hombre por cierto que Dios le está mirando a todas horas desde el cielo, que esa mirada de la divinidad ve en todo lugar sus acciones y que los ángeles le dan cuenta de ellas a cada instante"<sup>73</sup>.

En cualquier caso, sin necesidad de llegar a estrechar en demasía los lazos de la interpretación, es evidente que este conjunto de imá-

genes ejemplifican a la perfección el espíritu de la Iglesia benedictina en relación con la Reforma y su posicionamiento militante<sup>74</sup>.

*Apotheosis Religionis Benedictinae*. La actitud militante que la Orden de San Benito mantiene durante los siglos XVII y XVIII, tal como se ha visto, tiene como última expresión un conjunto de obras que celebran la apoteosis del Santo Fundador o de la Regla. Esta actitud no debe causar mayor extrañeza ya que, en ese momento, la idea de poder manifestar o establecer una relación directa entre la divinidad y aquellos miembros más destacados de la Comunidad era un motivo de orgullo y de reiterada utilización<sup>75</sup>.

Desde un punto de vista retórico, en cuanto a la figura o tropo dominante, en las obras que se verán a continuación se debe hablar de hipérbole visual, en la medida en que una apoteosis se caracteriza por un exceso que supera el nivel de la verosimilitud sin llegar a impedir su reconocimiento<sup>76</sup>.

En este sentido, se deben interpretar los lienzos de las *Apoteosis de San Benito y Santa Escolástica* de San Martín Pinario<sup>77</sup> (lám. IV). Ambas telas forman una unidad, incluso a nivel compositivo como se demuestra en la colocación extrema de dos árboles, un pino y una palmera de la que penden los símbolos del poder eclesiástico y civil<sup>78</sup>. Los dos carros triunfales, por su parte, muestran bien la extensión de la Regla por todo el orbe, según se infiere de la presencia de las alegorías de los cuatro continentes<sup>79</sup>, bien las virtudes que adornarían, no sólo a Santa Escolástica, sino a todos los miembros de la Comunidad<sup>80</sup>.

Ahora bien, al margen de otras consideraciones, uno de los rasgos más interesantes de estas obras es el modo en que se utilizan dos imágenes singulares: la alegoría del tiempo y la alegoría de la fama.

Tanto una como otra, procedentes del repertorio codificado por Ripa, sirven para reforzar la idea de la grandeza de la Orden<sup>81</sup>. Si el Tiempo –ese anciano alado que sostiene en sus manos una guadaña y un reloj de arena– adquiere un sentido positivo al completar el significado de los cuatro continentes y hacer referencia a que la Regla no sólo ha trascendido en el espacio sino que también ha alcanzado todas las épocas<sup>82</sup>, la Fama –esa figura alada con dos trompetas en sus manos– incide en la proclamación y difusión de sus méritos.

Ambas alegorías, por lo tanto, tendrían que ser entendidas como piezas del discurso global de los dos cuadros más que como elementos puntuales dentro de cada uno de ellos.

En esta misma línea de pensamiento, apoyado en la asociación de alguno de los santos representativos de la Orden con diferentes virtudes, bien teologales bien cardinales, habría que situar el conjunto pictórico del tercer cuarto del siglo XVIII de San Salvador de Sobrado de Trives<sup>83</sup> (lám. V). En esta ocasión las figuras de San Benito y San Rosendo, junto con el escudo de la Congregación de Valladolid, actúan de eje compositivo de la bóveda de cañón de la capilla mayor del templo<sup>84</sup>. En una distribución simétrica respecto a dicho eje se encuentran las alegorías de la Caridad, la Templanza, la Fortaleza y la Prudencia, mientras que las virtudes teologales –Esperanza, Caridad y Fe– rodean el mencionado escudo, siendo la última de ellas la que establece un segundo eje compositivo hacia el altar mayor<sup>85</sup>.

Parece evidente que, en esta ocasión, tanto la elección de un espacio litúrgico principal –la bóveda de la capilla mayor– como la ordenación de las diferentes alegorías en torno al escudo de la Congregación y la disposición periférica de los tondos con las efigies de San Be-

nito y San Rosendo en su mismo eje, obedecen al deseo de expresar la grandeza y méritos que adornan a la Orden, convirtiéndose éstos y aquéllas en parte de un discurso excesivamente grandilocuente y triunfal, cuyo objetivo último era la exaltación de la orden benedictina dentro de un ámbito tan restringido como podía ser el monasterio de San Salvador.

Por último, el mejor ejemplo de una apoteosis benedictina lo encontramos en el monasterio de San Paio de Antealtares<sup>86</sup> (lám. V). Si bien su lenguaje simbólico ha perdido la intensidad que se apreciaba en los ejemplos anteriores, cuenta con ciertas particularidades que merecen ser destacadas y que responden a la organización compositiva del lienzo.

Éste adopta una clara distribución en aspa, siendo el centro de la misma San Benito. Mientras en la parte inferior se puede ver a San Gregorio Magno<sup>87</sup> y el cuervo y el ángel identificativos del Santo, en la parte superior se dispone un cortejo celestial presidido por el Espíritu Santo. Dentro de este cortejo se puede observar como San Juan Bautista y San José, situados en los extremos del grupo, forman pareja, del mismo modo que lo hacen San Pedro y San Pablo o Santiago el Mayor y San Fernando III que, sorprendentemente, adquiere un mayor protagonismo en comparación con el resto de personajes<sup>88</sup>.

Relacionar alegoría, retórica y Contrarreforma en un ámbito tan específico como es el monacato benedictino gallego durante los siglos XVII y XVIII permite comprobar como las manifestaciones plásticas en general, y en particular la pintura, es entendida como un acto comunicativo enfático orientado a la persuasión gracias a la utilización de todo tipo de figuras o tropos retóricos.

# LÁMINA I. TRIUMPHUS RELIGIONIS BENEDICTINAE



Figura I.1. *Triumphus Religionis Benedictinae*. Vilanova de Lourenzá. Lugo.

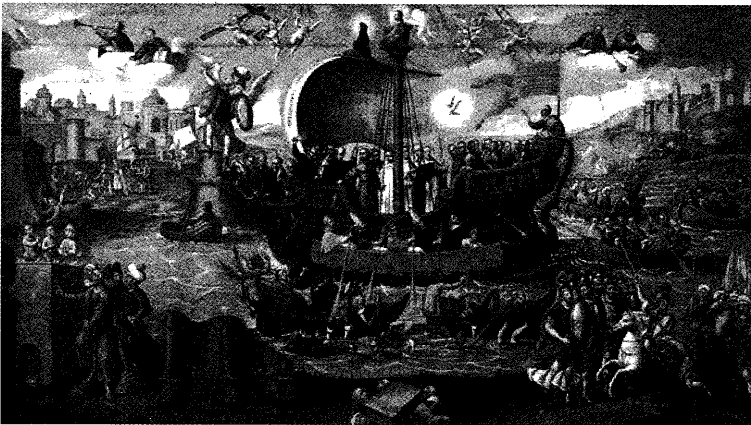


Figura I.2. *El Triunfo de la Iglesia*. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. México.



### LÁMINA III. TRIUMPHUS ECCLESSIAE



Figura III.1.  
*Ángel turiferario.*  
Monasterio de San Martín Pinario de Santiago  
de Compostela. A Coruña.

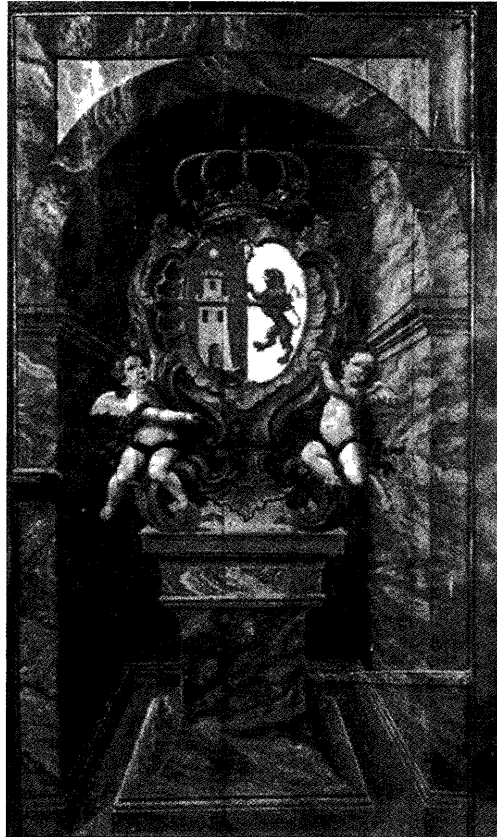


Figura III.2.  
*Escudo de la Congregación de San Benito.*  
Monasterio de San Martín Pinario de Santiago  
de Compostela. A Coruña.

## LÁMINA IV. APOTHEOSIS RELIGIONIS BENEDICTINAE



Figura IV.1.  
*Apoteosis de Santa Escolástica.*  
 Monasterio de San Martín Pinario de Santiago  
 de Compostela. A Coruña.



Figura IV.2.  
*Apoteosis de San Benito.*  
 Monasterio de San Martín Pinario de Santiago  
 de Compostela. A Coruña.

## LÁMINA V. APOTHEOSIS RELIGIONIS BENEDICTINAE

Juan M. Monterroso Montero

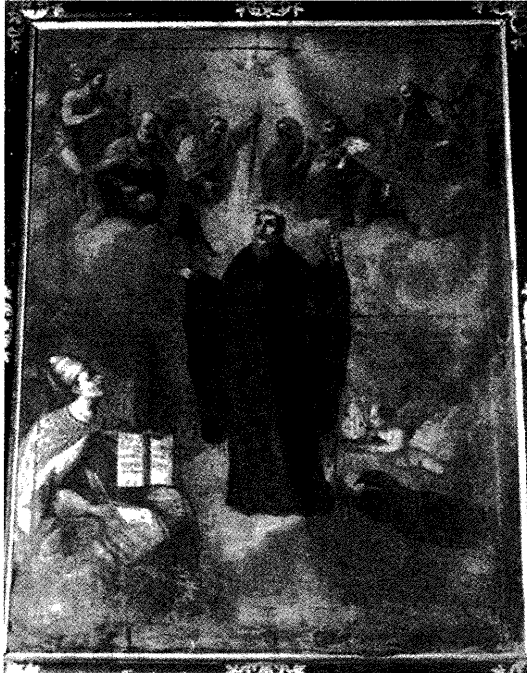


Figura V.1. *Apotheosis de San Benito*. Monasterio de San Paio de Antealtares. Santiago de Compostela. A Coruña.



Figura V.2. *Apotheosis de San Benito*. Monasterio de San Salvador de Sobrado de Trives. Ourense.

## NOTAS

\* Este artículo se encuadra dentro del proyecto de investigación sobre *A actividade artística nos mosteiros benedictinos galegos durante a Idade Moderna* (código PGIDT00PXI210006PR), financiado por la Xunta de Galicia.

<sup>1</sup> "Las figuras acomodadas para aumentar los afectos se componen principalmente de la ficción". Quintiliano, M.F.: *Institución oratoria*. (Editor Fundació Bernat Metge). Barcelona. 1961. IX.11.2.

<sup>2</sup> En este sentido se podría hablar, puesto que nos moveremos dentro de un ámbito religioso específico, de un "dualismo teológico", postura perfectamente aceptada por la filosofía y por la teología cristiana, en la medida en la que se tenderá a la oposición radical de conceptos irreductibles y antagónicos –Bien/Mal, Certeza/Duda, Conocimiento/Ignorancia, Fe/Herejía, etc.-. Véase Runes, D. (edit.): *Dictionary of Philosophy*. Nueva York. 1942 –voz "Dualism"–.

Igualmente no se debe olvidar que la alegoría puede ser considerada como un mecanismo semántico en cuyo trasfondo se encuentra una confrontación de autoridades, una lucha entre poderes simbólicos, que abarca el camino que media entre la crítica satírica, la derivación lúdica y su función educativa. Fletcher, A.: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid. 2002. pp. 30-31.

<sup>3</sup> No se debe olvidar que cualquier alegoría debe ser entendida como una hipostación consciente de determinadas ideas para las que se persigue una síntesis adecuada a los intereses del emisor. Ya en su momento, Quintiliano, quien tendía a ver la vivacidad en todo lenguaje figurativo, afirmaba que

"cuanto más remoto sea el símil respecto al sujeto al que se aplica, mayor será la impresión de novedad y la sorpresa que producirá". Quintiliano, M.F.: *Institución oratoria...*, op. cit. IX.11. 9

Por su parte Auerbach habla de "interpretación figural" para indicar el tipo de relación que se puede establecer dentro de un relato entre dos acontecimientos o personas, donde cada uno de ellos –al margen de su significación particular- apunta hacia el otro, consumándolo o asumiéndolo, independientemente de que ambas figuras, en cuanto que episodios o formas reales, están dentro de un tiempo histórico ajeno a la comprensión del conjunto. Auerbach, E.: *Mimesis. La representación de la realidad en literatura*. Madrid. 1983. pp. 75-76, 523.

<sup>4</sup> Los conceptos de denotación y connotación, ampliamente difundidos por la semiótica, suponen que dentro de un lenguaje cualquiera existen dos sistemas o niveles de comprensión diferentes: el denotado que se relaciona con el significado literal o con la mera identificación de la escena, y el connotado, donde interviene necesariamente algún tipo de sistema de significación vinculado con la fórmula ERC (Expresión-Relación-Contenido) aportada por Barthes. La complejidad de este último sistema puede arrastrarnos a un vasto terreno semántico en el cual, sin embargo, siempre debe subyacer una vinculación con el sistema denotado que lo origina. Cfr. Goodman, N.: *Los lenguajes del arte*. Barcelona. 1976. p. 23; Barthes, R.: "Elementos de Semiología", en *La aventura semiológica*. Barcelona. 1990. pp. 75-80.

Se debe recordar que, durante el Barroco no sólo en España sino también en el resto de Europa, uno de los principios que más se potencian es el de novedad –habitualmente aplicado a la literatura-. En ese interés por la novedad descansa la predilección de esta sociedad por otro principio de igual importancia: el artificio; la invención ingeniosa que rozando la extravagancia, sirve para mantener en suspenso al espectador, induciéndolo a conducirse en su comportamiento en niveles extrarracionales gracias a los que es factible reforzar el sistema social vigente.

Tampoco se debe olvidar que, bajo los principios de novedad y artificio, se esconden otros resortes como lo oscuro, lo difícil, lo desconocido, lo raro, lo exótico. Un conjunto de activos que convergen en lo alegórico del mismo modo que Céspedes y Meneses lo expresan al indicar su valor pedagógico: "La novedad solicitaba a los ojos y éstos a la voluntad". Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona. 1975. pp. 452-470.

Auerbach hace un curioso análisis de la literatura española del Siglo de Oro, quizás genérico, pero sumamente aleccionador. Según dicho autor, no se puede hablar de un tratamiento realista dentro de la literatura española de la época; por el contrario, ésta tiende, incluso en las representaciones de las más bajas zonas de la vida, a ser "colorista, poetizante e ilusionista", dominando las fórmulas verbales rebuscadas y preciosistas reflejo de la devoción barroca y contrarreformista. De este modo, el mundo se convierte en un "teatro de la maravilla" en el que impera una ordenación fija; "en

el mundo es verdad que todo es un sueño pero nada es un enigma que incite a la solución; hay pasiones y conflictos pero problemas no". Auerbach, E.: *Mimesis...*, op. cit., p. 312.

<sup>5</sup> Esa búsqueda de lo sorprendente como recurso para la captación de la atención del fiel, aspecto sobre el que se volverá a hablar más adelante, encuentra una buena explicación en la *Retórica* de Aristóteles, donde valora el impacto ejercido por una metáfora en la medida en que produce una sorpresa en su receptor: "La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral (y de tal expresión hay dos especies: la que expresa los caracteres y la que expresa las pasiones). Esta es la razón de que los actores anden a la busca de esta clase de dramas, así como los poetas a la busca de esta clase de (actores); aunque también están muy confundidos los (poetas) que sean aptos para la lectura, como ejemplo, Quere-món (pues es exacto como un logógrafo) o Licimnio, el que compone diti-rambos. Y si se enfrentan, (los discursos) escritos parecen cohibidos en los debates, y los de los oradores que hablan bien, vulgares cuando los tenemos entre las manos. La causa de esto es que, en los debates, son ajustadas las maneras propias de la representación teatral, por lo que, si (los discursos) prescinden de esa representación, como no cumplen su tarea específica, resultan lánguidos... la vivacidad es especialmente transmitida por la metáfora y por la capacidad de sorprender al oyente; dado que el oyente espera algo diferente, su adquisición de la nueva idea le impresiona todavía más. Su mente parece decir,

"sí, seguro que nunca pensé en eso". Aristóteles: *Retórica*. (Introd., trad. y notas de Quintín Racionero). Madrid. 1990. III.12.1. pp. 549-550.

No sobra recordar en este punto que, dentro de la retórica, en los siglos XVI y XVII, se tenía muy presente el concepto ciceroniano de *decoro*, como aquel que se corresponde a la cosa de que se habla, a quien habla y a quien se habla, tal y como lo recoge Fray Luis de Granada –"Hoc est quid dicta, cui dicat, quae re dicat, et quid potissimum dicendo consequi velit"-. Por razón del decoro se debía adecuar la elocución a la materia, al emisor del mensaje, y al receptor del mismo. Esto lo aplica Santa Teresa cuando dice "porque la que no advierte con quien habla y lo que pide / y quien es quien pide, / y a quien se pide/ no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios". Santa Teresa de Jesús: *Moradas*. (Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink editores), en *Obras Completas*. Madrid. 1962. I.1.7. p. 347.

<sup>6</sup> Orozco Díaz señala, como conclusión a su estudio sobre la teatralización del templo y las semejanzas sobre el predicador y el comediante, que este proceso es lógico dentro de una cultura como la barroca que pone todos los recursos sensoriales al servicio de la máxima horaciana de *mover, deleitar y enseñar*. En el mencionado estudio se recoge el siguiente testimonio de Lope de Vega: "... con espíritu de curiosidad, no haciendo oficio de oyentes humildes, sino de censores y oidores rigurosos; ya condenan, ya aprueban el predicador en lo que va diciendo con el arquear de las cejas, torcer el rostro, dar de codo al que está al lado". Cfr. Orozco Díaz, E.: "Sobre la teatralización del templo y

la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", en *Introducción al Barroco*. I. Granada 1988. pp. 284, 294; del mismo autor se pueden consultar: *Temas del Barroco*. Granada. 1947; *Manierismo y Barroco*. Salamanca. 1972; *Mística, plástica y Barroco*. Madrid. 1977. Asimismo son de obligada referencia los trabajos de Dávila Fernández, M<sup>a</sup>. del P.: *Los Sermones y el Arte*. Valladolid. 1980; Lara Garrido, J.: "La predicación barroca, espectáculo denostado (Textos y considerandos para su estudio)". *Analecta Malacitana*. VI. (1983). pp. 381-387; Cerdán, Fr.: "El sermón barroco: un caso de literatura oral". *Edad de Oro*. VII. (1987). pp. 59-68; González Román, C.: "Escenografía y símbolo: valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII". *Cuadernos de Arte e Iconografía. III Coloquios de Iconografía. 28-20 de mayo de 1992*. VI. 11. (Primer semestre de 1993). pp. 487-496.

Ahora bien, aunque sea con un carácter meramente testimonial y retórico, cabría la opción de preguntarse hasta qué punto, al igual que ocurre con los arquetipos, la utilización de estas imágenes, como si se tratase de la tipificación o formación de éstos, obedece a un deseo de presentar las cosas de un modo inteligible, para una mejor asimilación, o sencillamente a un deseo de enmascarar algo que lejos de estar definido permanece en una esfera indeterminada. Caro Baroja, J.: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid. 1991. pp. 104-106.

<sup>7</sup> La voluntad persuasiva es uno de los rasgos característicos de la retórica, incluso en aquellos momentos en los que se da de un modo inconscien-

te o de una forma no deliberada. En el caso de la pintura, ese carácter persuasivo se presenta en primera instancia a través de su propia autorreferencialidad que sirve para arrastrar la atención del espectador sobre sí misma, como si se tratase de una *captatio benevolentiae*. Le Guern nos recuerda que en *De doctrina christiana* de Fray Luis de Granada, la retórica le atribuye al lenguaje tres funciones: *docere, placere, movere*. Mientras que en la primera de ellas se hace referencia a la capacidad de transmitir información, la segunda se vincula con la función estética —cuestión inequívoca en el caso de la pintura— y la tercera con la función persuasiva o connotativa. Le Guern, M.: *La metáfora y la metonimia*. Madrid. 1990. pp. 82-86.

<sup>8</sup> La pintura, sea cual sea el momento, el modo, el lugar o la persona que la ejecute, manifiesta una inequívoca intención comunicativa y se encuentra en las acciones comunicativas de las personas que, por ese camino, aspiran a establecer alguna forma de relación entre sí.

Aristóteles afirmaba que una de las claves de la retórica se encontraba en saber reconocer aquello que la audiencia deseaba o estimaba: "Si la audiencia estima una cualidad determinada, debemos decir que nuestro héroe la posee, sin importar si estamos dirigiéndonos a escitas o a filósofos. De hecho, debemos representar ennoblecido todo aquello que se estime. A fin de cuentas, la gente considera como iguales ambas cosas... Alabar a un hombre es, en cierto modo, urgir a que se actúe en una dirección... Además, la expresión apropiada hace convincente el hecho, porque, por paralogismo, el estado de

ánimo (del que escucha) es el de que, quien así le habla, le está diciendo la verdad; en asuntos de esta clase, en efecto, (los hombres) están dispuestos de tal modo que tienden a creer, incluso si el orador no se halla en esa misma disposición (al hablar), que los hechos son como él se los dice; y, así, el que escucha comparte siempre con el que habla las mismas pasiones que éste expresa aunque en realidad no diga nada. Este es el motivo por el que muchos arrebatan al auditorio hablando a voces". Aristóteles: *Retórica...*, op. cit., III.7.1. pp. 514-515.

<sup>9</sup> Interián de Ayala habla de "piadosas significaciones" cuando hace referencia a este tipo de temas de carácter alegórico. Véase, Montaner López, E.: "Piadosas significaciones en la devoción postridentrina". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. II.4. (1989). pp. 36-42; Monterroso Montero, J.M.: "¿La imagen sagrada censurada? El *Pictor Christianus* de Fray Juan de Interián de Ayala", en Dallal, A. (ed.): *La abolición del arte. XXI. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México. 1998. pp. 241-272.

<sup>10</sup> Fletcher, A.: *Alegoría...*, op. cit., pp. 309-311.

<sup>11</sup> Sebastián, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid. 1981. p. 146.

<sup>12</sup> En este último caso, la imagen cumplía no sólo funciones estéticas de carácter sensorial, sino también de funciones espirituales determinadas por su carácter pedagógico y emotivo. Véase, Agüera Ros, J.C.: "Varios cuadros de alegorías dogmáticas en Murcia". *Lecturas de Historia del Arte*. II. (1990). pp. 383-388; Sebastián, S.: "Iconografía y vida espiritual", en *VII Congreso Nacional de Historia del Arte*. II. Cáceres. 1990. pp. 621-628.

<sup>13</sup> "Para hallar 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 ella hay que advertir, para considerarlo en la meditación mejor y para sacar 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 quede sin comerlo, y de otra manera andará el entendimiento discurriendo 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 el Evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse tomando una cosa por otra". Borja, F. de: *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*. Madrid. 1912. p. 7. (Cit. por Sebastián, S.: *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., p. 63).

<sup>14</sup> Esta postura fue común a otros místicos y autores españoles como Santa Teresa, San Juan de la Cruz o el padre Bartolomé Ricci quien afirma que "aunque ayudado por el Espíritu Santo, había recibido el don insigne de la contemplación, sin embargo siempre que iba a meditar los misterios de la vida de Cristo Nuestro Señor, miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento". Rodríguez Ceballos, A.: "Introducción a J. Nadal", en Nadal, J.: *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona. 1975. p. 8.

<sup>15</sup> Las palabras de Naja podrían interpretarse como una imagen de la *amplificatio* que se desarrollaba por los mismos lugares que la *argumentatio*,

pero se dedicaban a exaltar la grandeza o la miseria del asunto tratado. Son estos casos en los que el discurso no atendía tanto a las funciones que hoy llamaríamos referenciales como a sacudir la emotividad del receptor del mensaje. Naja, M. de: *El Misionero perfecto. Deducido de la vida, virtudes y misiones del Venerable y apostólico predicador Jerónimo López, de la Compañía de Jesús...* Zaragoza. 1678. Libro V, cap. 20, pp. 564-565. (cit. por R. Gutiérrez de Ceballos, A.: "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española". *Lecturas de Historia del Arte*. II. (1990), p. 81); López Griguera, L.: *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca. 1994. p. 134.

Le Guern, haciendo referencia a la metáfora, comenta: "...para persuadir hay que tocar primeramente la sensibilidad, provocar una reacción afectiva. La persuasión será tanto más eficaz cuanto menos numerosas sean las bases lógicas de que pueda disponer el intelecto para oponerse a ella. Nada como la metáfora corresponde mejor a tal exigencia". Le Guern, M.: *La metáfora y...*, op. cit., pp. 85-86.

<sup>16</sup> Desde la literatura se podría dar una respuesta relativamente sencilla a esta cuestión. La retórica se ha interpretado desde siempre como ornato, no como la producción de la textura de un discurso, ya como escritura, ya como oración, ya como pintura. Por lo tanto, habría que ver la retórica como generadora de textos en estilos levantados o sublimes, en estilos medios, en estilos bajos o humildes. Desde esta perspectiva cualquier discurso –en palabras o imágenes– estaría de-

terminado por las necesarias distinciones y ordenaciones prescritas por esta disciplina. En este sentido, es conocida la gran importancia que todas las órdenes religiosas daban a la formación, en esa materia, de sus miembros; en realidad era el centro de las humanidades.

Quizás el mejor ejemplo de esta circunstancia sea el mostrado por Santa Teresa de Jesús, de la cual muchos autores han señalado que, a pesar de su condición femenina y de no haber pasado por la universidad, muestra en sus textos una evidente formación retórica procedente de tres vías diferentes: confesores y teólogos, predicadores y lecturas o estudio. "En todo caso hay que dejar constancia de que S.T. se declara aficionadísima a los sermones (V.8.2) y que, en bastantes momentos, como veremos, la escritura teresiana se estructura en esquemas retóricos y cobra ritmo y carga efectiva de predicación".

George Kennedy habla de una "retórica primaria" no formulada, pero presente tanto en los textos homéricos como en la Biblia y de otra "retórica secundaria" ya consciente y sistematizada, que nos ha llegado en multitud de tratados teórico o teórico-prácticos. Salaverría, J.M<sup>o</sup>.: *Santa Teresa de Jesús*. Madrid. 1928. pp. 97-98; García de la Concha, V.: *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona. 1978. pp. 49, 90; Kennedy, G.: *Classical rhetorics and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill. The University of North Carolina Press. 1980. pp. 4-5.

<sup>17</sup> En relación con este tema véase: Folgar de la Calle, M.C.: "Un inventario de bienes de Fernando de Casas".

*Cuadernos de Estudios Gallegos*. 98. XXXIII. (1982). pp. 535-547; Tain Guzmán, M.: *Andrade Tracista*. Santiago de Compostela. 1993; Idem: "El taller y la biblioteca del maestro de obras compostelano José de Seixas". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 106. XLI. (1993-1994). pp. 263-276; Goy Diz, A.E.: "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos de la primera mitad del siglo XVII". *Minus*. 3. (1996). pp. 157-166; Idem: *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela. 1998. pp. 152-188; Fernández Álvarez, M.A.: *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*. A Coruña. 1996. pp. 121-140.

<sup>18</sup> En relación con este tema es inevitable hacer referencia a la oratoria sagrada, en torno a la cual son de referencia obligada los siguientes textos: Herrero García, M.: "Ensayo histórico sobre la Oratoria Sagrada Española de los siglos XV y XVII", en *Sermonario Clásico*. Madrid. 1942. pp. 1-60; Herrero Salgado, F.: *Aportación bibliográfica a la Oratoria Sagrada Española*. C.S.I.C. Madrid. 1971.

<sup>19</sup> Sobre las relaciones entre retórica y pintura véase: Carrere, A., Saboriti, J.: *Retórica de la Pintura*. Madrid. 2000. pp. 165-196.

Junto con los textos de retórica clásica que se han mencionado, es imprescindible incluir las obras de Cicerón, *El orador*. (Trad. Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón). Madrid. 1992; *Retórica a Herenio*. (Trad. e introducción de Juan Francisco Alcina). Barcelona. 1991.

<sup>20</sup> Monterroso Montero, J.M.: *Pinturas murales. Monasterio de Santa María de Oseira*. Madrid. 2000. pp. 17-19

<sup>21</sup> Véase, García Oro, J.: *La reforma de los religiosos españoles en tiempo de los Reyes Católicos*. Valladolid. 1969; Zaragoza Pascual, E.: *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid*. I. Silos. 1973. pp. 179-190; Idem: "Documentos inéditos sobre la reforma de los monasterios benedictinos gallego (1496-1499). *Estudios Mindonienses*. 14. (1998). pp. 809-844.

<sup>22</sup> Sobre este tema han incidido diversos autores, entre los que se debe destacar: Knipping, J.B: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven and earth*. B. De Graaf-Nieuwkoop, A.W.Sijthoff-Leiden. II. 1974. pp.141-172; Måle, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid. 1985. pp. 369-432; Sebastián, S.: *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., p. 304-306.

<sup>23</sup> En el caso de la orden benedictina en Galicia, en relación a esta doble actitud militante y triunfante, véase: Rosende Valdés, A.A.: *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*. Santiago de Compostela. 1986; Idem: *La sillería de coro de San Martín Pinario*. A Coruña. 1991; Folgar de la Calle, M.C., López Vázquez, J.M.: "Los retablos", en *Santiago. San Martín Pinario*. Santiago de Compostela. 1999. pp. 251-281; Idem: "Los retablos", en *Santiago. San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela. 1999. pp. 133-162; Fernández Castiñeiras, E., Monterroso Montero: "La pintura", en *Santiago. San Martín Pinario...*, op. cit., pp. 353-384; Idem: "La pintura", en *Santiago. San Paio de Antealtares...*, op. cit., pp. 195-215.

<sup>24</sup> Dentro de esa polémica se encuentran los textos de Diego Mecola-

eta y Antonio José Rodríguez. El primero de ellos, dirigiéndose al lector, señala "... que apenas publiqué la Vida del Glorioso Patriarca de los Monges, y mi especial Protector, se echó al público un libretto pseudónimo, con nombre de Autor fingido, aunque con sobrescrito de Theologo, tan lleno de blasfemias contra mi persona, y contra la Religión Benedictina, que solo pueden vencerse con la paciencia... y ha llegado a tanto la necesidad, que, han conseguido que el impresor del Calendario y Tabla de las Fiestas del Consejo, quitasse a todos los Santos Fundadores el honroso título de Patriarca, que les da la Iglesia, reservándolo solamente a San Basilio". Mecolaeta, D.: *Conferencias históricas, sobre una nota, y dos discursos, que a la vida, y milagros del patriarca universal de los monges San Benito, escribió el menor de sus hijos Fray Diego Mecolaeta*. Madrid. Imprenta Real. 1736. p. 2.

El segundo de ellos realiza una pormenorizada relación de aquellos autores que, de un modo u otro, dirigieron sus textos contra la orden benedictina: "Esta posesión pacífica gozaba San Benito en estos Reynos, hasta que en el siglo pasado dió a luz un tomo el padre Fray Antonio de la Purificación, coronista de su Sagrada Orden, en que pretendió persuadir, que los primeros Monges Benitos, que pisaron a Hespaña, fueron de la Reforma Clunyacense; que fue lo mismo que quitar cerca de quatro cientos años de Antigüedad en Hespaña a esta Orden... y como por otra parte, perdidos estos siglos de antigüedad en Hespaña, se despoja a mi Madre de Religión de tan insignes Hijos, Santos, Doctores, Vírgenes, Confessores,

Mártyres, que se cuenta por millares en el sueño Hispano...". Rodríguez, A.J.: *Antigüedad de la regla del gran patriarca San Benito dentro de Hespaña, vindicada contra Cayetano Cenni*. Zaragoza. Imprenta de Francisco Moreno. 1750?. pp. 2-5.

<sup>25</sup> Rodríguez Lima, Pl.: *Apología de la Orden de San Benito*. (Manuscrito). Biblioteca Xeral da USC. Sign. Ms-11. p. 1.

<sup>26</sup> Autor: Anónimo. Título: *Triumphus religionis benedictinae*. Cronología: Primer cuarto del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Abundantes pérdidas de policromía; un roto de forma rectangular en la parte inferior derecha y numerosos cortes verticales. Medidas: 128 x 71 cm. Localización: Vilanova de Lourenzá. Iglesia parroquial de San Salvador. Museo de Arte Sacro. (Lugo).

<sup>27</sup> Carrere, A., Saborti, J.: *Retórica de la...*, op. cit., pp. 411-421.

<sup>28</sup> En realidad este debate dogmático se planteó, sobre todo, entre los círculos católicos más devotos. Tomándose en el caso de Lourenzá como el baluarte a defender de los ataques heréticos de reformistas y protestantes ya que, como señala Stratton, "la Inmaculada Concepción de la Virgen María es el último refinamiento de una de las doctrinas de la Iglesia Católica que expresan la unión mística entre Dios y el mundo empíreo. El culto a la Virgen María se vio determinado por su papel en la Encarnación de Dios. Su pureza define su carácter. Su preservación de toda mancha de pecado la convirtió propiamente en el instrumento a través del cual Dios se hizo hombre. Esta idea levantó tantas controversias

como el otro dogma de la Iglesia que también expresa el concepto de la unión mística, la presencia de la divinidad en el pan y el vino de la Eucaristía...". Stratton, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español desde el reinado de los Reyes Católicos". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1.2. (1988). p. 3.

<sup>29</sup> *Navis Mysticae Contemplationis*.

<sup>30</sup> La imagen de la nave de la Iglesia tiene su origen en el arte cristiano primitivo; su valor alegórico evoca tradicionalmente las ideas de fuerza y seguridad, de ahí su amplia aplicación como nave victoriosa que, por extensión, pasó de referirse a la Iglesia para aludir a la singladura de diferentes órdenes religiosos. Martigny: *Diccionario de antigüedades cristianas*. Madrid. 1894. p. 526; Chevalier, J., Gheerbrant, A.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona. 1986. pp. 744-745.

Una de las imágenes más difundidas en relación con este tema es la de la Carabela Eucarística, realizada por Alardo de Popma para la *Psalmodia Eucharística* de Melchor Prieto. Otra, un poco anterior a la mencionada, es la que el grabador italiano Filippo Tomasini editó en 1602 en Roma con el título de *Triunfo de la Fe y de la Ley de la Iglesia Católica*. De la primera existen ejemplos pictóricos como el precedente del taller de Loarte en Los Yébenes, Toledo, el del Museo de la Catedral de Murcia, o el del Museo de Arte Sacro de la iglesia de Santa María de Betancuría, Fuerteventura. De la segunda se pueden mencionar los casos del óleo anónimo del siglo XVII existente en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, el conservado en el Real Colegio de Corpus

Christi de Valencia, ejecutado en 1740, y este de Lourenzá. Angulo Íñiguez, D., Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid. 1972. pp. 210-217, núm. 55, lám. 160; Benito Domenech: *Pintura y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia. 1980. p. 353, cat. 398; Pérez Morera, J.: "La carabela eucarística de la iglesia". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 11.4. (1989). pp. 75-77; Agüera Ros, J.C.: "Varios cuadros de alegorías dogmáticas..." , op. cit., pp. 383-384; Sebastián, S.: *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia. 1992. p. 29.

Tampoco se debe omitir el panel conservado en el Museo Diocesano de Haarlem, de principios del siglo XVII, sobre la nave de la iglesia. Cfr. Knipping, J.B.: *Iconography of the...*, op. cit., I, p. 357.

Sobre la *Psalmodia Eucharística* véase: Trens, M.: *La eucaristía en el arte español*. Barcelona. 1952. pp. 245 y ss.; López Quintas, A.: *Una obra eucarística del siglo XVII*. La "Psalmodia Eucharística" del P. Melchor Prieto, Mercedario. Madrid. 1952; Vetter, E.: *Die Kupferstiche zur "Psalmodia eucharística" des Melchor Prieto von 1622*. Münster. 1972; Sebastián, S.: *Contrarreforma y barroco...*, op. cit. pp. 161-172; Gayo, J.A.: "La *Psalmodia Eucharística* del Padre Melchor Prieto". *Lecturas de Historia del Arte*. 11. (1990). pp. 395-401.

Sobre el tema de la nave de la iglesia véase: Llopart, G.: "La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII". *Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. 25. (1980). pp. 327-330; Estella, M.: "La representación de la Nave de la Iglesia en un relieve

de marfil". *Traza y Baza*. 8. (1978). pp. 97-101.

<sup>31</sup> Parte de estos nombres se han perdido dado el mal estado de la tela de Vilanova. Para su lectura se han seguido las inscripciones del lienzo mexicano mencionado con anterioridad.

<sup>32</sup> Lo mismo que existe la nave benedictina, hemos encontrado ejemplos aplicados a los agustinos y a los mercedarios.

<sup>33</sup> *Navis Summus Pontifices, 138. —n Regum Enutriti; Navis Cardenales, 255; Navis Episcopi, —; Navis Imperatorum, 21; Navis Regum, —.*

Como se puede observar, junto a cada uno de los textos aparece un número, diferente en cada caso, cuya única explicación sería la pretensión de establecer un *cursus honorum* de la orden de San Benito semejante al que podemos encontrar en los libros de fray Antonio de Heredia. Heredia, Fray A. de: *Vidas de santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de Nuestro Padre San Benito, patriarca de religiosos...* Madrid, Francisco Sanz, 1686.

<sup>34</sup> *Auscult o filium...* -Ausculta o fili o Passionibus Christi...-

<sup>35</sup> *Discretio Praelatorum*.

<sup>36</sup> *Ecce ego et pueri mei quos dedit mihi dominus in signum et in portentum, Isaias 8.*

<sup>37</sup> A lo largo de la borda corren dos inscripciones que inciden en el papel jugado por la orden benedictina en la difusión de la palabra de Dios y en la defensa de la Iglesia. *Discipuli B. Benedicti Fundantes Legibus Orbem laiciunt Divini Semina Verbi. Quae in solo navis in solo munitissima.*

<sup>38</sup> *Scripturae Remis Doctores Aequora Sul Cant.*

<sup>39</sup> Su proximidad a San Gregorio,

junto la terminación conservada de su nombre, nos permite suponer que se trata de San Pedro Diácono. Idem: *Vidas de Santos Bienaventurados y...*, op. cit., II, pp. 106-107.

<sup>40</sup> Idem: *Vida de los Santos Bienaventurados y...*, op. cit., I, pp. 672-676.

<sup>41</sup> Idem: *Vida de los Santos Bienaventurados y...*, op. cit., III, pp. 50v.-56.

<sup>42</sup> Idem: *Vida de los Santos Bienaventurados y...*, op. cit., VI, pp. 197v.-199.

<sup>43</sup> Idem: *Vida de los Santos Bienaventurados y...*, op. cit., I, pp. 496-502.

<sup>44</sup> *Fundatores 78.*

<sup>45</sup> *Fides Est Arbor et Funes Congregationis.*

La complejidad simbólica de este conjunto de imágenes se puede resumir recordando las palabras de Llompert que comenta que el barco, además de referirse a una de las mariologías de María, "puede ser visto como figura de la Iglesia, como figura del alma fiel, como navegación de la vida, como penitencia del cristiano pecado, como ámbito en que amenazan al hombre los riesgos y peligros de su acontecer existencial". Llompert, G.: "De la nave de la Virgen a la Virgen de la Nave". *Traza y Baza*. 2. 1973. p. 112.

<sup>46</sup> *S. Gregorius Magn<sup>o</sup> Purificationem Celebravit; S. Anselmus Conceptionem Promulgavit; S. Ildephonsus Expectationem Instituit; Innocentius IV Nativitatem Stabilivit.*

La explicación de estas cartelas la encontramos en Yepes y Heredia quienes, al referirse a cada uno de los autores, explican la relación que sostuvieron con cada una de las

festividades que se mencionan. De este modo, San Gregorio "puso en la Iglesia la bendición de las Candelas el día de la Purificación"; San Anselmo siempre tuvo gran devoción a la Concepción de Nuestra Señora; San Ildefonso, a raíz de la disputa con tres herejes, "escribió un libro, donde con lugares de la Sagrada Escritura, y autoridades de Santos, averiguó ser de Fe Católica, que la Purissima Virgen y Madre de Dios fue Virgen en antes del parto, en el parto, y después del parto. Siendo recibido con tanto gusto de todos, que universalmente en toda España mandaron leer parte del en la Fiesta de la Espectación de Nuestra Señora, que poco antes se avia establecido en el Concilio dezimo de Toledo"; por último, Inocencio IV "instituyó la Octava de la Natividad de Nuestra Señora, por la singular devoción que siempre tuvo con esta Soberana Reyna del cielo y la estendió a toda la Iglesia". Heredia, Fray A. de: *Vidas de Santos Bienaventurados y...*, op. cit., II, p. 100; I, p. 419; II, p. 382.

<sup>47</sup> Estaríamos ante una tetrarquía de doctores benedictinos en la que, junto a las figuras de San Ildefonso y San Anselmo, reconocidos como doctores de la iglesia, se nos presentaría a San Bernardo, doctor meliflúo, y a San Ruperto, "resplandor de sabiduría".

La inclusión de San Ruperto, monje de San Jerónimo de Lieja, se debe explicar a partir de la devoción que éste le profesó a la Virgen - "... de aquí vino Ruperto a ser tan devoto, aficionado a nuestra Señora, reconociendo la gran merced, que por su mano le avia venido, y por no ser ingrato a tan alto beneficio, después quando ya estava consumado en doctrina, y erudición, escribió siete libros sobre los

Cantares, poniendo el blanco en acomodar los lugares a nuestra Señora. Salìo tan bien con este intento, aplicando el sentido a las excelencias, y prerrogativas de la Sacratissima Virgen, que no parece sino que Salomòn pretendió tambien en aquellos libros acomodar los amores espirituales que tuvo entre Iesu Christo, y nuestra Señora...". Idem: *Vidas de Santos Bienaventurados y...*, op. cit., II, p. 23-24.

"El nombre de María, como la Imagen manifiesta; lo están predicando, y publicando quatro Angeles, para denotar, que la alabanza de esta Señora ha de promulgarse en todas las quatro partes de la tierra; esto es, en todo el Mundo... por qué no ha de ser predicada María, que quebrantó la cabeza de la serpiente infernal, y parió al Salvador de todo el genero humano? O MARIA! Tu eres digna de toda exaltación, y por esto no se aparte tu alabanza de la boca de los hombres...". Dornn, F.X.: *Letania Lauretana de la Virgen Santissima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones y Oraciones*. En Valencia. Viuda de Joseph de Orga. 1768. p. 51.

<sup>48</sup> El escudo de la Congregación es el habitual: el castillo almenado, el león rampante sobre un báculo y los fustes de unas columnas caídas en tierra. Repite el mismo modelo que aparece en la *Crónica General* del padre Yepes.

Por lo que se refiere a Lourenzà, sus armas son los dos lobos y el sarcófago del Conde Santo.

El monasterio de San Salvador de Lourenzà se incorporó a la Congregación de San Benito el Real de Valladolid en 1505, siendo abad el padre fray Fernando de Villamor. Sa Bravo, H. de:

*El monacato en Galicia.* A Coruña, 1972. I. p. 463.

<sup>49</sup> Según Moral, la regla de San Benito fija dos votos específicos para los monjes que profesaban en la orden: la *stabilitas* y la *conversatio morum*. En el caso de la estabilidad, San Benito menciona este voto en el fin del prólogo, donde indica que "De esta manera, si no nos desvíamos jamás del magisterio divino y perseveramos en su doctrina y en el monasterio hasta la muerte, participaremos con nuestra paciencia en los sufrimientos de Cristo, para que podamos compartir con él también su reino. Amén". Cfr. *La Regla de San Benito*. (Introducción y comentario de García M. Colombás). Madrid. 1993. p. 71 (Prol. 50); Moral, T. OSB: "La estabilidad benedictina: fuentes, doctrina, proyección actual", en *Hacia una relectura de la Regla de San Benito. XVII Semana de Estudios Monásticos (XV Centenario del nacimiento de San Benito. 480-1980)*. Abadía de Silos. 1980. pp. 325-358.

<sup>50</sup> Dentro del pensamiento de San Benito se han llegado a distinguir tres modos de estabilidad diferentes; la estabilidad fundamental o primaria que vincularía al monje con la regla monástica y con la obediencia al abad a lo largo de su vida; la estabilidad material, que supondría la práctica de la vida monástica dentro del monasterio; y la estabilidad formal, por medio de la que el monje se incorpora voluntariamente a la comunidad en la que ingresa en el momento de su profesión. Moral, T. OSB: "La estabilidad benedictina:...", op. cit., pp. 336, 345.

<sup>51</sup> Cfr. *La Regla de San Benito...*, op. cit., p. 86. (V.1).

<sup>52</sup> Desde un principio, anacoretas y cenobitas le otorgaron a la tradición el

máximo prestigio, estando encarnada ésta por los ancianos, los cuales además de desempeñar una función casi sacramental cumplían un papel pedagógico o, al menos, respondían a una necesidad de esas características. Casiano, lo explica en sus *Conlationes* (2, 11), subrayando los riesgos que suponían la innovación o la iniciativa propia. Cfr. Ballano, M. OCSO: "La obediencia en la RB", en *Hacia una relectura de la Regla de San Benito...*, op. cit., pp. 104-116.

<sup>53</sup> Cfr. *La Regla de San Benito...*, op. cit., p. 86. (Prol., 40, 50).

<sup>54</sup> Porcel, O. M<sup>o</sup>.: *La doctrina monástica de San Gregorio Magno y la "Regula Monachorum"*. Madrid. 1950. pp. 100-101.

<sup>55</sup> Estas pinturas han sido ampliamente estudiadas por Fernández Castiñeiras quien, además de señalar su posible vinculación con Manuel Landeira Bolaño, ha realizado un detallado análisis iconográfico. Cfr. Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega. 1750-1850*. Santiago de Compostela. 1992. pp. 82-89, 579-582; Idem: "Puertas de la *Statio* de San Martín Pinario. Escudo de la Congregación de San Benito; Iglesia triunfante y ángel turiferario", en *Santiago. San Martín Pinario...*, op. cit., pp. 297-300.

<sup>56</sup> Autor: Manuel Landeira Bolaño (?). Título: *Iglesia triunfante*. Cronología: 1768-1772. Soporte: Tabla. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Suciedad, soporte agrietado y pérdida de policromía. Medidas: 268 x 141 cm. Localización: Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Statio.

<sup>57</sup> Autor: Manuel Landeira Bolaño (?). Título: *Escudo de la Congrega-*

*ción de San Benito*. Cronología: 1768-1772. Soporte: Tabla. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Suciedad, soporte agrietado y pérdida de policromía. Medidas: 256 x 125 cm. Localización: Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Statio.

<sup>58</sup> Autor: Manuel Landeira Bolaño (?). Título: *Ángel Turiferario*. Cronología: 1768-1772. Soporte: Tabla. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Suciedad, soporte agrietado y pérdida de policromía. Medidas: 268 x 141 cm. Localización: Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Statio.

<sup>59</sup> Lausberg, H.: *Elementos de retórica literaria*. Madrid. 1975. pp. 213-214; Carrere, A., Saborti, J.: *Retórica de la...*, op. cit., pp. 421-428.

<sup>60</sup> Fernández Castiñeiras, E.: "Puertas de la *Statio* de San Martín Pinario...", op. cit., p. 298.

<sup>61</sup> La escena aparece enmarcada en una sencilla arquitectura, a modo de baldaquino, que en su configuración general recuerda el recurso escénico empleado por Claudio Coello en el lienzo de Nuestra Señora del Socorro, conservado en el monasterio compostelano. *Ibidem*, pp. 298-299.

<sup>62</sup> Se debe tener presente que, si bien la mayoría de los Reformados aceptaron la comunión eucarística como un sacramento por medio del cual se conmemoraba la Última Cena del Señor, éstos no llegaron a aceptar la unión mística que se producía en dicho sacramento, la transustanciación o presencia de la divinidad en las especies del pan y el vino. Esta cuestión se convertirá en uno de los puntos cruciales de discusión entre protestantes y católicos, a la vez que la devo-

ción eucarística generará un gran número de imágenes que, directa o indirectamente, harán alusión al tema, como por ejemplo en el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera* (Museo del Prado, 1625-1628) o el *Emperador Rodolfo de Habsburgo y un sacerdote llevando la Eucaristía* (Museo de Prado, 1636), ambas obras de P.P. Rubens, o el lienzo de Cornelis de Vos *San Norberto recibiendo la Sagrada Forma de los ciudadanos de Amberes* (Royal Museum of Fine Arts de Amberes, 1630). Igualmente, ese es el asunto al que se refiere la portada del libro publicado en Amberes en 1611 por Hieronymus Verdussen, titulado *De Victorieuse Transubstantiatie de Joannis de Gouda*. Cfr. Knipping, J.B.: *Iconography of the...*, op. cit., II, pp. 299-305.

<sup>63</sup> Este autor la describe como una "desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcido, y descubierto el pecho, así como casi todo el resto de su cuerpo, viéndose sus senos secos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco". Ripa, C.: *Iconología de ... en la que se describen diversas imágenes*. Siena. Herederos de Mateo Fiorinni. 1613. (Madrid. 1987. I. pp. 475-476); Fernández Castiñeiras, E.: "Puertas de la *Statio* de San Martín Pinario...", op. cit., p. 299.

<sup>64</sup> Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., II, pp. 187-188.

<sup>65</sup> Gravelot, H., Cochin, C.: *Icono-*

*logie par figures ou traité complet des allégories, emblemes*. Le Pan. París. 1791. (Traduc. de María del Carmen Alberú Gomez. México. 1994. p. 138).

<sup>66</sup> Entre esos ejemplos se podrían citar la portada grabada en la imprenta plantiniana de la *Summa Conciliorum Omnium*, editado en Amberes en 1623, la realizada por Jerónimo Verdussen, también en Amberes, en 1652 para el *Thesaurus Morales de R.P. Francisci Labatae...*, los *Annales Ecclesiastici* de Caesare Baronio Sorano –oficina plantiniana, Amberes, 1654–, o la la *Kerckelijke Historie van de Gheheele Werelt Naemelyck...*, publicada en 1667 y grabada por Cornelis Hazart.

<sup>67</sup> Knipping, J.B.: *Iconography of the...*, op. cit., II, pp. 351-354.

<sup>68</sup> Cfr. Fernández Castiñeiras, E.: "Puertas de la *Statio* de San Martín Pinario...", op. cit., p. 299.

<sup>69</sup> Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., II, pp. 282-287.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 159-161.

La vinculación del incensario con el Antiguo Testamento aparece reiterativamente en las portadas de algunas Biblias de los siglos XVII y XVIII, siendo uno de los ejemplos más conocidos la *Biblia Sacra cum Glossa Ordinaria*, obra de Baltazar Bellerus y Ioannes Keerberger, publicada en Amberes en 1617. Dicha portada fue diseñada por P.P. Rubens y grabada por Jan Collaert.

<sup>71</sup> Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., II, pp. 260-261. Se debe observar que, en las obras mencionadas en la nota anterior, el Nuevo Testamento cuenta como atributo con una cruz igualmente estilizada.

<sup>72</sup> Gravelot, H., Cochin, C.: *Iconologie...*, op. cit., p. 137.

<sup>73</sup> Cfr. *La Regla de San Benito...*, op.

cit., pp. 91-92. (VII, 10-13).

Se ha considerado tradicionalmente que el primer grado de la humildad forma un entramado bastante complejo que puede reducirse a los siguientes términos: temor de Dios, recuerdo de los mandamientos divinos y del resultado de su inobservancia –el infierno– y de su cumplimiento –el cielo–, la renuncia a todos los vicios y malos deseos, Dios que nos está mirando continuamente, los ángeles que dan cuenta de nuestras acciones, abstenerse de hacer la voluntad propia. Por su parte, Casiano había convertido este planteamiento en el principio de la conversión, en custodia y salvaguarda de la salvación, "pues bajo su influencia se realizan la purificación de los vicios y se mantienen las virtudes". *Ibidem*. pp. 308-309.

<sup>74</sup> Cfr. Fernández Castiñeiras, E.: "Puertas de la *Statio* de San Martín Pinario...", op. cit., pp. 299-300.

<sup>75</sup> Mâle, E.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 304-306; Knipping, J.B.: *Iconography of the...*, op. cit., I, p. 141.

<sup>76</sup> Según Lausberg, la hipérbola es instrumentalizada por la retórica para la evocación patética de los afectos en el público, posee un efecto poético-evocador. Lausberg, H.: *Elementos de retórica...*, op. cit., pp. 112-113; Carrere, A., Saborti, J.: *Retórica de la...*, op. cit., pp. 443-444.

<sup>77</sup> Autor: Anónimo. Título: *Apoteosis de San Benito*. Cronología: Último tercio del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Ha sido restaurado con motivo de la celebración del Año Santo de 1999. Medidas: 275 x 193'5 cm. Localización: Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Sacristía.

Autor: Anónimo. Título: *Apoteosis de Santa Escolástica*. Cronología: Último tercio del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Ha sido restaurado con motivo de la celebración del Año Santo de 1999. Medidas: 275 x 193'5 cm. Localización: Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Sacristía.

<sup>78</sup> Sobre estos dos cuadros y su programa iconográfico, véase: López Añón, E.M<sup>a</sup>.: "Apoteosis de San Benito y Santa Escolástica", en *Santiago. San Martín Pinario...*, op. cit., pp. 374-377,

<sup>79</sup> En este caso, como ha señalado López Añón, se puede observar una clara equivocación por parte del pintor que, a la hora de asignarle a la alegoría de América un animal como atributo, ha optado por el elefante eliminando el caimán. La explicación de este error se debe buscar en que el primero de los animales, lo mismo que el león, está asociado con la alegoría de África. López Añón, E.M<sup>a</sup>.: "Apoteosis de San Benito...", op. cit., p. 375; Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., II, pp. 104-109.

<sup>80</sup> En nuestra opinión, los animales que aparecen representados junto a cada una de las virtudes deben hacer referencia a un tipo de virtud particular, cuestión que se cumple en el caso del ciervo y el cordero –humildad y prudencia– pero no termina de adecuarse en el caso del caballo, habitualmente asociado con el valor.

<sup>81</sup> Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., I, p. 395, II, p. 360.

<sup>82</sup> Véase nota 22.

<sup>83</sup> Éste fue uno de los monasterios vinculados a la orden benedictina que sufrió las consecuencias del proceso

centralizador que, a finales del siglo XV, llevó a cabo el padre Francisco Rodrigo de Valencia; dicho proceso supuso la reunión de todas las monjas benedictinas bajo un mismo techo –San Paio de Antealtares– y, a la vez, el abandono de los antiguos centros conventuales que pasaron a convertirse en meros prioratos regidos por un administrador y dependientes del monasterio compostelano.

Este hecho, la relación de dependencia que perduró entre ambos centros monásticos, hace comprensible que en la bóveda de cañón del tramo recto del presbiterio de esta iglesia del siglo XII se conserve un conjunto de pinturas murales cuya interpretación se debe hacer a la luz de dichos vínculos y de la descripción facilitada por Ramón y Fernández Oxea.

San Salvador de Sobrado fue considerado tradicionalmente como un monasterio dúplice que, en la actualidad, se piensa que estuvo integrado exclusivamente por monjas benedictinas. Su dependencia de San Paio de Antealtares se extendió desde el siglo XVI hasta la desamortización.

Véase, Ramón y Fernández Oxea, J.: "A eirexa de San Salvador de Sobrado de Trives". *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*. III. (1929). pp. 261-265; Gallego Armesto, H.: "La iglesia de Sobrado de Trives". *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*. IX. (1932). pp. 59-64; Duro Peña, E.: "El monasterio de San Salvador de Sobrado de Trives". *Archivos Leoneses*. XXI. 41. (1976). p. 40; Sa Bravo, H. de: *El monacato en...*, I, op. cit., p. 183; García M. Colombás, M.B.: *Las Señoras de San Payo. Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*. Santiago

de Compostela. 1980; Singul Lorenzo, Fr. L.: *San Salvador de Sobrado de Trives: seis siglos de arte y cultura*. Ourense. 2002.

Autor: Simón Maceira (¿?). Título: *Exaltación de la orden benedictina*. Cronología: Tercer cuarto del siglo XVIII. Soporte: Mural. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Presenta amplias zonas con pérdidas de pigmentación y humedad. Medidas: 375 x 420 cm. Localización: A Pobo de Trives. Sobrado de Trives. Iglesia Parroquial de San Salvador. (Ourense).

<sup>84</sup> Véase Piquer i Jover, J.J.: "Aportaciones a la iconografía de San Benito". *Cistercium. XV Centenario del Nacimiento de San Benito*. 158. XXXII. (1980). p. 191; García Iglesias, J.M.: *Pinturas murales de Galicia*. Santiago de Compostela. 1989. XIII-4; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura...*, op. cit., pp. 876-877.

<sup>85</sup> En este caso, Simón Maceira está tomando como referencia los modelos dictados por Ripa. Sólo cabría señalar que, en el caso de la Templanza, su descripción coincide más con la "Fortuna favorable", en la medida en que ésta, como la imagen de Sobrado, se representa como una "mujer sentada, que apoya con el brazo diestro sobre una rueda, en lugar de hacerlo sobre el globo celeste, mientras que con la mano izquierda sostendrá una cornucopia". Cfr. Ripa, C.: *Iconología...*, op. cit., I, pp. 162, 354, 401, 437, 442; II, pp. 15.

<sup>86</sup> Autor: Anónimo. Título: *Apoteosis de San Benito*. Cronología: Último tercio del siglo XVIII. Soporte: Lienzo. Técnica: Óleo. Estado de conservación: Presenta graves pérdidas de policromía, así como huellas del bastidor. Medidas: 103 x 78 cm. Localización:

Santiago de Compostela. Monasterio de San Paio de Antealtares. Clausura.

<sup>87</sup> En el libro que sostiene en su mano se puede leer: *Omnium iustorius spiritu acenus fuit. S. Greg. Dial. 2. Cap. 8.* Se trata de una clara referencia al texto de los Diálogos de San

Gregorio, una de las fuentes más apreciables para la historia del monaquismo, en particular del italiano. Cfr. Porcel, O. M<sup>o</sup>.: *La doctrina monástica de...*, op. cit., pp. 15-57.

<sup>88</sup> Fernando de Castilla fue canonizado por el papa Clemente X en

1671. Sobre su presencia en el ámbito monástico de San Paio véase, Folgar de la Calle, M.C., López Vázquez, J.M.: "Los retablos" ..., op. cit, pp. 133-162.