

Postrimerías y devociones. Lecturas iconográficas de un lienzo perteneciente al Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela*

JUAN M. MONTERROSO MONTERO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

En ningún lugar de Europa la doble dimensión de la Contrarreforma brilló con tal claridad como en España. La iglesia procedió a una profunda reorganización, principalmente originada en su propio corazón. La piedad cristiana tuvo, en su desarrollo, en la iconografía cristiana y avanzó hacia una praxis especial, hacia un mejor conocimiento, que alimentó de temas a los artistas. Los promotores de la Devotio Moderna habían intentado darle su propia praxis, definida en unas normas claras. En este período se dan las grandes representaciones monumentales, en pintura y escultura, del cielo y la tierra. El lienzo del Museo das Peregrinación es un buen ejemplo de unos creyentes y predicadores que estaban excesivamente saturados por el pensamiento de la muerte. Los *Ejercicios Espirituales* contenían una relación detallada de todo lo relativo al infierno implicando a todos los sentidos en la descripción.

Palabras clave: Muerte. Confesión. Penitencia. Devoción. Contrarreforma. Iconografía. Alegoría. El destino del hombre. Devoción mariana.

ABSTRACT

Nowhere else in Europe did the double aspect of the Counter Reformation come to light with such a sharp clearness as in Spain. The church underwent a through reorganisation, mainly originating in its own heart. Christian piety has, in its development, always been reflected in christian iconography and the more it proceeded towards a special praxis an a better knowledge, the more definite subjects

* Debo expresar mi más sincero agradecimiento al Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela por las facilidades que han puesto a la hora de llevar a cabo este estudio. En cualquier caso, éste no hubiese sido posible sin la colaboración, apoyo y consejos de todo el personal de dicha institución y, en especial, de su director D. Bieito Pérez Outeiriño, a quien debo agradecer expresamente toda la información facilitada sobre esta obra. A todos ellos muchas gracias.

its could furnish to the artist. The promoters of the Devotio Moderna had already tried to give it its own praxis, defined in a clear order of rules. In this period it is striking what few pains were taken by the executors of the more monumental paintings and sculptures to give an adequate representation of hell and heaven. The canvas of Peregrinations Museum is a good example of the believers and preachers was excessively saturated by thoughts of death. The “Spiritual Exercises” contain a kind of detailed report concerning a visit to hell, all senses being involved in the description.

Keywords: Death. Confesion. Penitence. Devotion. Counter Reformation. Iconography. Allegory. The destination of man. Devotion to Maria.

“Securus moritur, qui scit se morte renasci: Non ea mors dici, sed noua vita potest”. (Camerarius. *Symbolorum et emblematum...*).

1. VIRGEN MARÍA. *PORTA COELI*

En abril de 2002 el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela adquirió en la casa de subastas Fernando Durán de Madrid un lienzo datado en el siglo XVII e identificado como de escuela española¹, cuyo interés radicaba en la singular presencia de Santiago Apóstol, identificado como peregrino, como protector y mediador ante la Virgen para la salvación de un moribundo² (Lámina 1).

Se trata de un lienzo, como ya se ha indicado de carácter devocional, condición que explica tres rasgos fundamentales de la tela:

-
- 1 La obra, un óleo sobre lienzo de 123 cm de alto por 97 cm de ancho, cuenta con el número de registro D-502, siendo su fecha de entrada el 24 de junio de 2002. No cuenta con ningún tipo de marca que permita establecer su autoría o una datación precisa. Su localización topográfica dentro del museo es la sala 7, pared L.
 - 2 Todas estas circunstancias ratifican el carácter devocional que, desde un principio, se ha considerado que tiene este lienzo. Asimismo confirmaría el hecho de que se tratase de un encargo particular, de los muchos que se realizaban en España durante los siglos XVII y XVIII, en los cuales el pintor, como un asalariado más, se limita a cumplir lo estipulado por el comitente sin otras pretensiones de carácter estético. Por el contrario, el mérito que se le pudiese atribuir a esta obra por parte de su propietario sería única y exclusivamente el impuesto por su devoción. En este sentido, se debe recordar que este tipo de obras, si bien se realizaban de un modo específico por encargo de un cliente, también circulaban a través de estampas que los pintores ponían a disposición del público en sus talleres, siendo esta práctica mucho más común en centros urbanos como Madrid, Valladolid, Toledo, Sevilla o Granada donde existía una tradición pictórica arraigada que en Galicia. Cfr. Martín González, J.J.: “La situación social del artista”, en *El Siglo de Oro en la pintura española*. Madrid. 1991. pp. 243-262; Escalera Pérez, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga. 1994; Agüera Ros, J.C.: *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*. Murcia. 1994; Morán Turina, M., Portús Pérez, J.: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid. 1997. pp. 157-277. Revenga Domínguez, P.: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo. 2002.

– En primer lugar, la presencia de un gran número de personajes, circunstancia que introduce múltiples referentes en la composición.

– En segundo lugar, la presencia de una importante cantidad de filacterias con texto, las cuales son la clave para interpretar y leer correctamente el lienzo³.

– En tercer lugar, la claridad compositiva y el orden que preside la obra denota su vocación devocional y, por extensión didáctica, al servirse para ello de esquemas compositivos simétricos y de una rígida geometría.

El centro focal del lienzo lo constituye la figura de María genuflexa sobre un cúmulo horizontal de nubes. Vestida con un manto de tonos verdes y reflejos dorados –color al que se recurre en el brocado de la prenda– y una túnica carmín, la posición de sus manos revela un gesto de aceptación y de comunicación con su entorno, ratificado por la inclinación de su cabeza y la elevación de la mirada hacia el ángulo superior derecho del cuadro, lugar donde se encuentra su Hijo. Tanto la posición de su mano izquierda sobre el pecho como la extensión de su brazo derecho, se han convertido en encuadres iconográficos tradicionales para la representación de la Virgen, bien en el momento de la Anunciación, bien en otros episodios posteriores de su vida como pueden ser el Calvario, la aparición de Jesús resucitado a su Madre, o el Pentecostés⁴.

Su ejecución acusa una cierta dureza y rigidez impuesta por la vocación lineal, más o menos definida según el caso, utilizada por el pintor. Si en el manto de María es

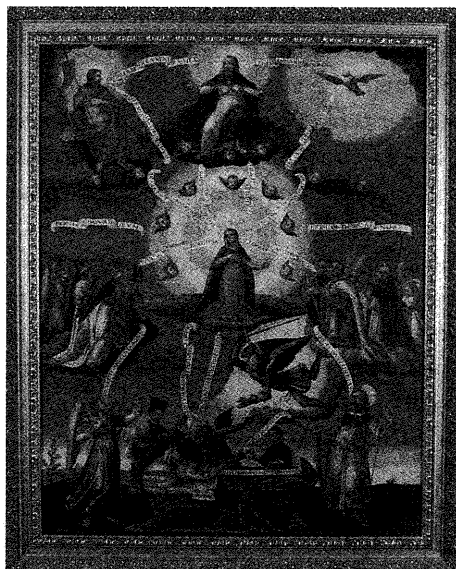


Lámina 1. Virgen María. Porta Coeli. Museo das Peregrinacións. Santiago de Compostela.
(Óleo sobre lienzo. 123 x 97 cm) (Sala 7 pared L)

3 Cada una de esas filacterias contaba una numeración específica que iría del 1 al 16, lo cual supone un orden en la lectura que, aunque se ha perdido en parte, permite una organización doble: radial y ascendente. Se comprobará más adelante como dicha disposición se corresponde en parte con la composición del lienzo y con los modos tradicionales de representar a María como interesora.

4 Los encuadres iconográficos pueden referirse indistintamente a composiciones generales como a detalles particulares. El lenguaje corporal, el lenguaje de los gestos, ha sido estudiado con atención en los últimos años en obras como: Gombrich, E.H.: “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid. 2000. pp. 63-77; Chastel, A.: *El gesto en el arte*. Madrid. 2002.

En el caso de la escultura religiosa gallega ha sido López Vázquez el que ha puesto de relieve esta solución compositiva para la tradición iconográfica de la Virgen del Rosario, la Asunción y Coronación de María entre los siglos XVII, XVIII y XIX, tanto en publicaciones como en conferencias. López Vázquez, J.M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario en el arte gallego”, en *V Semana Mariana en Compostela*. Santiago de Compostela. 2000. pp. 111-142.

el brocado dorado el que determina ese perfil, en sus manos y rostro –marcados por cierta estilización– es la sombra ocre la que delimita su contorno. Estos rasgos, sumados a un empleo de la luz de modo intuitivo e ingenio le confieren al conjunto un resultado popular pero eficaz.

En el caso particular de la iluminación, ésta cuenta con dos focos diferentes, uno posterior –el rompimiento de gloria a base de círculos concéntricos en torno al cual se disponen perimetralmente siete cabezas de ángeles⁵, aquí la profundidad se consigue por medio del recurso de alternar los círculos de color más claro y oscuro–, y un foco exterior a través del cual el cuerpo de María adquiere volumen. Excepcionalmente, ese segundo foco de iluminación le permite al pintor conseguir un efecto de penumbra y de color reflejado en la parte interior del manto; éste le confiere a la imagen un sentido escultórico mucho mayor.

Esa plasticidad también se hace patente en el cúmulo de nubes sobre el que descansa el cuerpo de la Virgen; sólido y compacto, su carácter aéreo desaparece al jugar el pintor con una plomiza gama de grises que aclara y oscurece en función de la sensación de profundidad que desee introducir en la escena.

En cualquier caso, el doble foco lumínico, recurso eminentemente barroco, permite que la figura central de la composición se destaque del fondo perfilándose de un modo definido y claro.

Por otra parte, el plegado de la túnica muestra un acartonamiento y dureza propios del segundo cuarto del siglo XVII, donde destacan tanto la acumulación de tejido bajo las rodillas de la imagen como la concentración de pliegues en la parte central de la figura. Es en este punto donde se pueden percibir con más precisión las limitaciones del artista puesto que, al elevar el punto de apoyo de la Virgen con el objeto de estilizar su figura, sus piernas adoptan una posición convergente en relación con sus rodillas, lo cual da lugar a una solución extraña en la organicidad de su cuerpo.

A derecha e izquierda de María, también en la parte media del lienzo, se disponen dos cortejos que, si bien se mantienen fuera del rompimiento de gloria que ilumina a la Virgen, sin embargo dirigen su mirada hacia ella y reciben su luz. De hecho, tanto en un caso como en otro, se vuelve a distinguir el doble foco lumínico para crear volumen y espacio. Ambos cortejos se disponen en líneas convergentes en relación con la figura central, recurso gracias al que el pintor sólo tiene que ocuparse de la descripción pormenorizada de las figuras del primer término, mientras que las restantes se articulan con un

5 El modo de representar los ángeles a través de su reducción a cabezas aladas, recurso que se repite en los tronos de nubes situados a los pies de Cristo, Dios Padre y el Espíritu Santo, hacen referencia a modelos iconográficos procedentes del siglo XVI que reaparecen con fuerza en el siglo XIX. Del mismo modo, la utilización de los colores verdes y carmín, respectivamente, en el manto y la túnica de María, apuntan hacia una datación próxima a los años centrales del siglo XVII, anterior a los modelos impuestos por Bartolomé Esteban Murillo, momento en que María, en especial en las representaciones inmaculistas y de la *Tota Pulchra* adoptará los colores azul y blanco. Este elemento introduce un carácter retardatario en la obra que, casi con toda seguridad, obedece a la dependencia de esta imagen de estampas y grabados, probablemente, de origen italiano o flamenco.

sentido masivo y sumario. Asimismo las nubes sobre las que se posan han perdido su aspecto vaporoso para adquirir tonos oscuros y pesados.

Estos cortejos están compuestos por ángeles, en el lado derecho de María, y santos mártires y confesores en el izquierdo. Los primeros no muestran atributos que se puedan considerar destacables, con excepción de las coronas que se ciñen a las sienes de los dos ángeles del primer término. La diferencia entre ellas⁶, lo mismo que la disparidad existente en relación con la diadema que corona la cabeza del Ángel Custodio, invita a pensar en una posible jerarquización, también característica de la cultura religiosa barroca, en la que se habría optado por situar a los arcángeles –Gabriel y Rafael– en un primer plano⁷.

Al igual que ocurría en la figura de María, este cortejo angélico muestra serias deficiencias en la organicidad de sus figuras. Basta con constatar la anómala posición de una de las alas que se despliega en exceso, la posición de las manos que se cruzan a la altura del pecho, o la articulación del hombro del ángel que viste la túnica verde. En cualquier caso, la habilidad del pintor, sin ser sobresaliente, ha permitido que este cortejo sea creíble y, sobre todo, consigue dar la sensación masiva que se precisa en este caso. No interesa tanto la identidad de todos y cada uno de los ángeles que lo componen como la sensación de muchedumbre que se rinde ante María.

Algo parecido ocurre en el cortejo de los Santos. Presidido por San Pedro y San Pablo, los acompañan pontífices, prelados y mártires. Entre ellos se puede distinguir a San Pedro Mártir, San Esteban o San Lorenzo (?), como protomártir, y los Santos Padres de la Iglesia Latina –San Agustín o San Ambrosio y San Jerónimo⁸–.

Entre San Pedro Mártir y San Agustín (?) se ha situado la figura de un Papa. Éste, siguiendo el argumento expuesto más arriba, podría ser identificado con San Gregorio Magno a pesar de que su iconografía habitual lo identifica como imberbe⁹.

Al margen de esta problemática identificación de los santos que componen el cortejo, es evidente que el pintor pretende subrayar la condición de muchos de ellos como mártires, tal y como lo indican las palmas que se ven a lo largo de la comitiva.

También es interesante destacar algunos recursos plásticos que se ponen al servicio de este grupo:

– En primer lugar, la variedad cromática introducida en la paleta, en la cual abundan los oros, carmines y verdes.

6 Mientras que la corona del ángel del primer término recuerda la forma de las coronas imperiales al cerrarse sobre la cabeza. La diadema del segundo, igualmente dentada, remite a las coronas reales de tipo medieval.

7 Fue Mâle quien hizo referencia a la atención que desde el siglo XVII tuvieron las jerarquías angélicas, en especial los arcángeles, tanto los presentes en el relato Bíblico como los procedentes de relatos apócrifos. Mâle, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid. 1985. pp. 263-281.

8 La identificación con los Padres de la Iglesia es sólo una hipótesis ya que no existen elementos para su identificación más allá de su indumentaria.

9 Reau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. 2.4. Barcelona. 1997. pp. 48-57.

– En segundo lugar, los ropajes pontificales de algunos de los personajes permiten un mayor detenimiento descriptivo en sus adornos, encajes y pedrerías. Esto mismo ocurre en la identificación de sus rasgos físicos –edad, complexión, etc.–, donde se percibe un intento de realismo que no existía en la imagen de la Virgen y los ángeles.

– En tercer lugar, la figura situada tras San Esteban(?) muestra en su posición –de espaldas al espectador pero con la cabeza girada hacia él– un recurso compositivo propio de la pintura de finales del siglo XVI.

Sobre este grupo formado por los dos cortejos que se rinden ante una Virgen María genuflexa se sitúa la Santísima Trinidad. Organizada de un modo tradicional, Jesucristo se encuentra sentado a la diestra del Padre mientras que el Espíritu Santo aparece representado a su siniestra. Cada uno de ellos muestra su iconografía habitual: Dios Padre sus vestiduras pontificales bajo un manto de color verde y el tetragramatón; Jesucristo resucitado el manto carmín junto con su estandarte triunfal cruciforme; la rotundidad con que delinea su abdomen contrasta con una cabeza difusa y excesivamente pequeña para su cuerpo; y al Espíritu Santo como paloma. Sobre sus cabezas se han situado los correspondientes rompimientos de gloria que, al igual que ocurría en el caso de la Virgen, muestran una disposición en anillos concéntricos cerrada por gruesas nubes grises¹⁰.

De nuevo vuelve a ser relevante la posición y gestos que cada uno de estos personajes presenta. Mientras que Jesús muestra las yagas de su pasión en pies y manos, el movimiento de su brazo izquierdo y la inclinación de la cabeza hacia el Padre indican una clara actitud de diálogo. Por su parte, Dios Padre despliega los dos brazos en un gesto que, de forma evidente, pretende significar la atención que éste presta simultáneamente a Jesús y el Espíritu Santo.

En la parte inferior del lienzo la escena que se desarrolla es mucho más compleja y concurrida. En torno al lecho de un moribundo, que yace recostado sobre tres grandes almohadones, se disponen diferentes personajes reales y alegóricos. Entre los primeros se encuentran un sacerdote y su acólito que asisten al pecador. Éste, situado a su cabecera, vestido con alba y birrete, se encarga de suministrarle a enfermo el último de los sacramentos. El otro, a los pies de la cama, lo auxilia sosteniendo en sus manos un hisopo con el cual se dispone a realizar las correspondientes aspersiones de agua lustral¹¹.

Entre ambos se sitúan un esqueleto –la muerte seca¹²– y un demonio. Cada uno de ellos se dirige hacia el pecador con gesto y semblante amenazante. El diablo parece

10 Sobre la iconografía de las representaciones del cielo véase: Burton Russell, J.: *A History of Heaven. The singing silence*. Princeton University Press. 1996. pp. 91-100.

11 La diferencia entre los personajes reales y los alegóricos se subraya a través de las filacterias. Sólo los dos sacerdotes carecen de ellas, prueba de que su labor atañe al mundo terrestre y no al celeste, esa es la diferencia con el moribundo que, igual que la mayoría de los personajes del lienzo, sostiene una larga cartela.

12 Ariès, Ph.: *El hombre ante la muerte*. Madrid. 1984. p. 273.

mostrarle cual será su destino por haber pecado; la muerte, además de realizar una esperpéntica mueca, sostiene en su mano una vela que todavía está encendida¹³. Su localización en un segundo plano indica que está a la espera de que se produzca el fatal desenlace¹⁴. Un segundo demonio surge debajo de la cama como muestra de que la amenaza del pecado está siempre presente¹⁵.

Los restantes personajes que se reúnen en torno al lecho del pecador son el Ángel Custodio, vestido con una túnica verde con destellos dorados y tocado con una diadema, Santiago Apóstol, vestido como peregrino con bordón, esclavina y venera, y San Miguel Arcángel, armado como caballero con armadura, grebas, guanteletes, casco y espada.

El Ángel Custodio, identificado con la palabra “CVSTODIO”, y Santiago, asociado a la denominación de “PROTECTOR”, se complementan perfectamente. Sus respectivos contrapostos cierran y equilibran la composición a derecha e izquierda. Por su parte, la posición de San Miguel, volando sobre las cabezas de todos ellos, en un escorzo fallido¹⁶,

13 El tiempo se transforma en un valioso aliado de la muerte, que siempre suele acompañarla y, en ocasiones, sustituirla o cederle algunos de sus atributos particulares. En este sentido la vela alude a las acciones virtuosas que resplandecen con más intensidad en los momentos finales de ésta –*Breviora lucidiora*– y a la rapidez con que ésta se consume –*Quotidie morimur*–.

“Cosa es muy cierta, y que se ve ordinariamente que quanto mayor es el contraste, y repugnancia, que entre si tienen las cosas naturales, tanto mas cada una por su parte se esfuerça, a resistir, y a vencer a su calidad contraria; y assi quanto mayor es el ayre, tanto más el fuego se enciende, y quanto mayor es el frío sobre la tierra, tanto más la calor se encierra en las cuevas, y en los pozos que están debajo della; también se ve que quanto más cerca está a acabarse una vela, tanto mayor luz, y claridad da; esforçándose, quanto puede, a consumir, y vencer a su contrario (que es la materia, que consume, ardiendo). El que quisiere dar a entender, que quanto más cerca está su fin, debe más resplandecer con obras virtuosas, podrase aprovechar desta empresa de la vela, que se acaba con la letra: BREVIORA LUCIDORA”. Borja, J. de: *Empresas morales de... Conde de Mayalde, y de Ficallo. Dedicadas a la S.C.R.M. del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor*. Bruselas. Por Francisco Foppens. MDCLXXX. (Ed. de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1981. pp. 174-175).

“El tiempo vuela como el pensamiento,/ huye la vida sin parar un punto,/ todo está en un continuo movimiento,/ el nacer del morir está tan junto:/ que la vida segura no ay momento / y aun el que biue en parte es ya difunto/ Pues como vela ardiendo se deshaze, començando a morir desde que nace”. Horozco y Covarrubias, J. de: *Empresas moralizadas de..., Arcediano de Cuella en la Santa Yglesia de Segovia. Dedicadas a la buena memoria del presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío*. Segovia. Impreso por Iuan de la Cuesta. 1589. Emblema IX. Libro II. p. 17.

14 Sobre las relaciones entre la emblemática y la muerte véase: Mathieu-Castellani, G.: *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*. A.-G. Nizet. 1988. pp. 153-166; *La gravure et la mort*. Lieja. 1987. pp. 55-90.

15 Este segundo demonio se ha situado en un primer plano de la composición de tal modo que es lo más cercano al espectador. La intencionalidad didáctica de este recurso es evidente puesto que, de esta manera, el fiel debe entender que la amenaza es permanente. Monterroso Montero, J.M.: “La dulce vida de la muerte. Breve visión emblemática de la existencia”, en *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna*. A Coruña. 1997. pp. 21-31.

16 La incapacidad para disponer adecuadamente la figura de San Miguel obliga al pintor a buscar una posición forzada, a medio camino entre la carga y el desplome, en la que se le pueda ver completamente de perfil. La posición de las piernas, la rigidez del cuerpo parecen indicar que la imagen estuviese dispuesta a emprender una carrera por tierra más que a volar. Incluso el rompimiento de gloria pierde su forma circular para adaptarse como marco a la posición del cuerpo de San Miguel.

sirve de nexo de unión entre el grupo terrestre y el ámbito celeste. Como en los casos anteriores, el Arcángel va acompañado de un rompimiento de gloria¹⁷.

Tan importantes como los personajes que participan en la escena, dada su complejidad y carácter didáctico, son las filacterias que completan el significado de la obra y aclaran el papel desempeñado por todos y cada uno de sus actores¹⁸. En este caso para su mejor comprensión es preciso comenzar desde el lecho del pecador hasta alcanzar a la Santísima Trinidad¹⁹.

Éste se asienta sobre un pequeño pedestal en el que se puede leer: “CONFVN-DANTVR QVI ME PERSEQVNTVR ET NON CONFVNDAR EGO”²⁰.

Es sólo el principio de una serie de textos que tiene como ubicación la cama. De este modo, en sus pies se puede leer: “PRVDENTIA”, “TEMPERANCIA”, “FORTITE”, “JVSTITIA”²¹. Por su parte, el jergón sobre el que reposa el cuerpo del moribundo está marcado con las palabras “BONA OPERA”, y el embozo de las sábanas con “BONAE CONGITATIONE”²². También los almohadones cuentan con su texto particular: “FIDES”, “SPES”, “CHARITAS”²³. Se completa esta primera enumeración con el bor-

17 La posición de San Miguel, compositiva y conceptualmente, se debe poner en relación con el escorzo adoptado por el demonio situado en el suelo. Su carácter compositivo complementario, semejante al adoptado por Santiago y el ángel custodio, al equilibrar esa parte de la composición cerrándola, adquiere un valor conceptual al asociarse la actitud beligerante de San Miguel con la retirada y huida del diablo.

Desde este punto de vista, la acción de San Miguel sería la respuesta a las plegarias del moribundo y un reflejo de la intercesión de María.

De hecho es el único de los personajes celestes que no cuenta con filacteria. Su papel, por lo tanto, no tendría carácter de intercesor sino de protector.

Otro dato complementario a lo dicho hasta ahora sería que su actuación se origina desde el mismo lugar donde está Santiago y desde donde el acólito realiza las aspersiones con agua lustral. V. lámina 4.2.

18 Esta concepción de la obra barroca como una compleja puesta en escena ha sido puesta de relieve por diversos autores. Flor, F. R. de la: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid. 1995. pp. 109-180.

19 La razón última para adoptar esta lectura encuentra su justificación en el convencimiento de que, al tratarse de una obra de carácter devocional con una intencionalidad aleccionadora evidente, la disposición de las filacterias y su numeración obedecen a un interés por situar al espectador ante el drama del pecador que está a punto de fallecer y revelarles todas las fuerzas que pueden intervenir en su salvación.

20 “Sean confundidos aquellos que me persiguen y no sea yo confundido”.

21 “Prudencia”, “Templanza”, “Fortaleza”, “Justicia”.

22 “Buenas obras”, “Buenos Pensamientos”. Los cimientos en los que se fundamenta la salvación del hombre son las virtudes cardinales, las obras y los pensamientos. La interacción de todos estos factores –directamente enfrentados con la idea de la predeterminación– es la que permite alcanzar las otras virtudes, las teologales, que definen el cuerpo místico de la Iglesia.

23 “Fe”, “Esperanza”, “Caridad”. Esta identificación con el cuerpo místico de la iglesia con las virtudes teologales aparece recogida en la obra de Sor María de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, segunda parte, libro VI, capítulo XXVIII, número 1498. En este contexto María asume un papel relevante: “Las almas que debían ir al Purgatorio, aguardaban en el Cenáculo sin ver al Señor, unas tres, otras cinco, otras más o menos días. Y en este tiempo la Madre de misericordia satisfacía por ellas con genuflexiones, postraciones y alguna otra obra penal, y mucho más con el ardentísimo amor de caridad con que oraba por ellas, y les aplicaba los méritos infinitos de su Hijo por satisfacción; y con este socorro se les abreviaba y recompensaba la pena de no ver al Señor, que del sentido no la tenían, y luego eran beatificadas y colocadas en el coro de los Santos”. Coll, J.: *Incendio del divino amor ó sea el Purgatorio en ejemplos*. Madrid. 1901. p. 99.

dado que luce el gorro del pecador: “TIMOR DEI”²⁴ y la filacteria que sostiene a lo largo de su cuerpo a modo de estola: “MISERERE MINI MEI SALT EN VOS AMICI MEI”²⁵.

Las siguientes filacterias tienen como punto de partida, respectivamente, al Ángel Custodio –“OCCVRRITE ANGELI DOMINI”²⁶–, Santiago Apóstol –“4. SVBVENITE SANCTI DEI”²⁷–, el pecador –“2. MARIA TU NOS AB HOSTES PROTEGE ET HORA MORTIS SUSCIPE”²⁸–, y el diablo –“PECCASTE NON SPERES VENIAM”²⁹–.

Las comitivas de ángeles y santos que rodean a María cuentan con dos cartelas cada una. En las primeras, a modo de título identificativo, se puede leer: “PER HANC NOS AD DEVM” y “PER HAN DEUS AD NOS”³⁰. En las segundas, se recupera el tono de súplica de forma que, desde el grupo de ángeles, se puede leer “4. IVVAPVSI (...) ANGELORUM REGINA”³¹, y desde el correspondiente al santoral “SVCORRE MISERO SANCTORUM MATER”³².

Todas estas peticiones se elevan a la Virgen María –“PORTA COELI”– que a su vez las dirige a su Hijo –“9. FILI ASCIPE (...) QVA TE LACTAVERUNT”³³–, a Dios Padre –“8. PATER RESPICE IN FACIEM (...) TUI”³⁴– y al Espíritu Santo –“SS DVS ECCE QUEM AMAS INFIRMITUR”³⁵–.

Consecuencia de la labor mediadora de María, Jesús se dirige, respectivamente, a Dios Padre –“11. PATER RESPICE VVLNERA MEA”³⁶– y a su Madre –“MATER MEA FIAT TIBI SICVT VIS”³⁷–. Algo parecido a lo que ocurre con el Espíritu Santo que habla con Dios Padre en los siguientes términos: “13. VENIT TEMPUS MISERENDE EIVS”³⁸–, mientras que a la Virgen le dice: “15. SPONSA FIAT TIBI SICVT VIS”³⁹–. En este mismo grupo habría que incluir la respuesta de Dios Padre cuya cartela indica: “13. FILIA FIAT TIBI SICVT VIS”⁴⁰.

24 “Temor de Dios”.

25 “Al menos compadéceme, por lo menos en vos mi amigo”.

26 “Presentaros ángeles del Señor”. Esta filacteria se eleva desde la boca del Custodio hacia el cortejo de ángeles que rodea a María.

27 “Venid en socorro santos del Señor”. Esta filacteria, en paralelo a la anterior, se dirige hacia el cortejo de Santos.

28 “María tu nos proteges de los enemigos y haces frente a la hora de la muerte”. En esta ocasión el mensaje va dirigido, a modo de súplica y oración, directamente a la Virgen.

29 “Pecastes no esperes perdón”. Ver nota 17.

30 “Por nosotros hacia Dios”, “Por Dios hacia nosotros”.

31 “Auxilianos (...) reina de los ángeles”.

32 “Socorre al mísero Madre de los santos”.

33 “Hijo escucha (...) a la que te ha amantado”.

34 “Padre mira hacia la cara de tu hija”.

35 “Espíritu Santo aquí tienes a la que amas infinito”.

36 “Padre mira mi herida”.

37 “Madre confía con igual fuerza”.

38 “Ha llegado el tiempo de tener compasión de este”.

39 “Esposa confía con igual fuerza”.

40 “Hija confía con igual fuerza”. Como se habrá podido observar, las respuestas de Jesucristo, Dios Padre y el Espíritu Santo repiten la misma formulación con la única modificación de los términos en que se dirigen a María: Madre, Hija y Esposa.

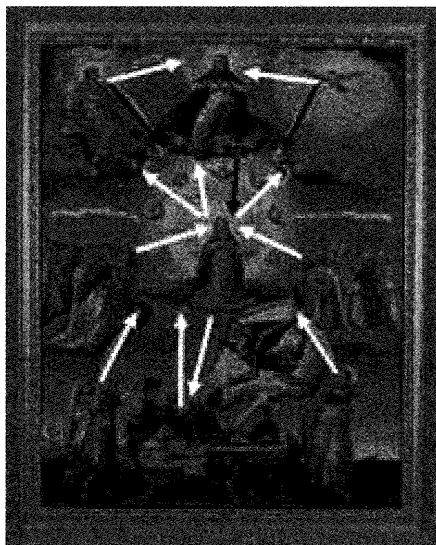


Lámina 2.1. Virgen María. Porta Coeli. Líneas de fuerza y dirección de las plegarias.

Concluye esta compleja representación con la respuesta de María al pecador: “16. CONFIDE FILI, EXAUDI A EST ORATO NOSTRA”⁴¹.

Como ya se ha indicado más arriba, esta obra se presenta al espectador como una compleja y rica solución compositiva. Ésta viene explicada desde la propia distribución de los textos que imponen un flujo ascendente de plegarias, las cuales convergen en María, desde donde se distribuyen hacia la Santísima Trinidad y, de nuevo, a través de la Virgen el pecador obtiene su respuesta. Sólo la advertencia sostenida por el diablo parece que no se dirige a ninguna parte en concreto⁴² (Lámina 2.1).

Ese discurrir de plegarias ascendentes y descendentes, aparentemente desordenado, responde a su vez a una rígida compo-

sición geométrica gracias a la cual la obra gana en claridad y precisión. Desde este punto de vista, la tela puede descomponerse en tres líneas paralelas entre sí que siguen el eje vertical del lienzo; éstas sirven para unir los ámbitos terrestre y celeste: Jesucristo, el cortejo angélico y el Ángel Custodio; Dios Padre, la Virgen María y el grupo del pecador; el Espíritu Santo, la comitiva de santos mártires y confesores y Santiago Apóstol. Estas líneas verticales pueden complementarse con otras horizontales a través de las cuales se presentarían el grupo terrestre –Custodio, pecador y Protector–, un grupo glorioso –la Santísima Trinidad– y un grupo celeste intermedio –ángeles, Virgen y santos–. Por último, esta cuadrícula cuenta dos diagonales perfectamente delimitadas. La que discurre desde el ángulo superior izquierdo del lienzo hasta el lado opuesto –Jesucristo, María y Santiago– y la que establece el Espíritu Santo, María y el Ángel Custodio.

Esta composición basada en ocho líneas perpendiculares entre sí permite constatar como María es el centro focal, además de argumental, del lienzo; como el grupo de pecador moribundo queda inscrito en un triángulo equilátero cuyos vértices coinciden con el Ángel Custodio, Santiago y María; y como ese mismo triángulo –en esta ocasión invertido– se repite en la parte superior, siendo sus elementos constitutivos la Santísima Trinidad y la Virgen⁴³ (Lámina 2.2).

41 “Confía hijo, escucha nuestra oración”.

42 Esta es una impresión engañosa puesto que no parece casual que esa filacteria tenga como dirección la figura del Arcángel San Miguel. Si bien este lucha contra el demonio como capitán de las huestes angélicas también es el encargado de pesar las almas, las obras buenas y malas del pecador. En este contexto, la sentencia del diablo se debe entender en relación con ese carácter psicopompo de San Miguel. Ver nota 17.

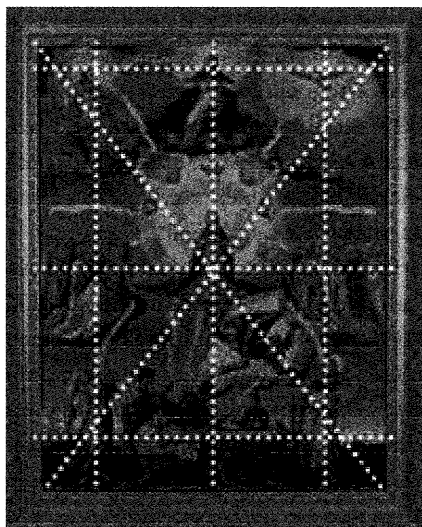


Lámina 2.2. Virgen María. Porta Coeli. Trama compositiva lineal.

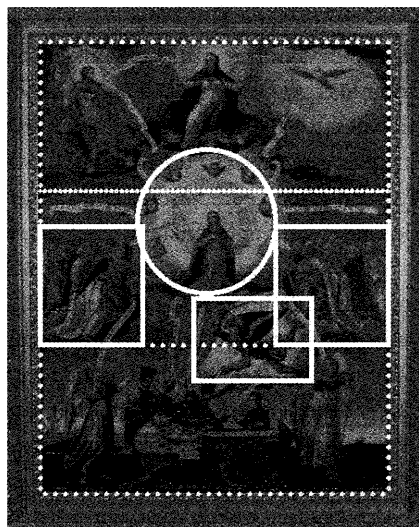


Lámina 2.3. Virgen María. Porta Coeli. Trama compositiva por grupos de acción.

Por último, aunque ya se ha realizado de un modo implícito en el momento de la enumeración de los personajes que participan en la acción desarrollada en esta tela, es necesario establecer una serie de agrupamientos que, de algún modo, también contribuyan a clarificar la escena. De este modo, se puede hablar de dos grandes bloques que enmarcan al personaje principal, se trata de la Santísima Trinidad y la escena terrestre. La unidad de estos dos elementos contrasta con la fragmentación del bloque central, donde María se aísla dentro del círculo formado por el rompimiento de gloria y los cortejos de ángeles y santos que sencillamente la flanquean. Esta nueva organización regular y ordenada se ve alterada por la posición de la figura de San Miguel Arcángel, cuya posición lo sitúa a medio camino entre la disposición horizontal y un escorzo totalmente fallido (Lámina 2.3).

2. VIRGEN MARÍA. ARS MORIENDI⁴⁴

Como ya se ha explicado, son dos los temas fundamentales de este lienzo: el lecho del pecador acompañado de diversos santos, demonios y confesores y el papel de suma intercesora desempeñado por María en relación con la Trinidad, santos y ángeles.

43 Sobre los estudios de composición véase: Bouleau, Ch.: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid. 1996. pp. 169-190.

44 *Ars moriendi* es el título de un libro anónimo de carácter devocional, acompañado de xilografías, originario de la región del Alto Reno, muy difundido a lo largo de Europa durante la segunda mitad del siglo XV. En él se representaba el último instante de la vida humana, el momento decisivo desde la perspectiva cristiana. Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta Bertarelli*. Milán. 2001. p. 210.

La primera de las dos escenas tiene su origen último en los libros de carácter piadoso y devocional dedicados al *Ars moriendi*. En el texto original el moribundo era un sujeto pasivo asediado por las tentaciones demoníacas –un total de cinco– a las que se le sucedían los cinco buenos consejos dados por el ángel de la guarda; aquellos que permitirían que el alma del difunto acabase en las manos de los ángeles⁴⁵. En estas escenas era frecuente que apareciesen también las representaciones de horribles y grotescos demonios, así como la Santísima Trinidad, la Virgen, los santos y los ángeles⁴⁶.

En este tipo de representaciones hubo una serie de personajes que se fueron incorporando lentamente. El primero de ellos era la alusión directa a lo macabro, es decir, a la muerte, que supone la introducción de una idea propia del mundo medieval que tuvo su prolongación en la cultura barroca⁴⁷ como era el destino inexorable al que el ser humano está condenado⁴⁸. El segundo es el confesor, cuyo carácter emotivo, nos introduce de lleno en la ideología contrarreformista desde el momento en que le brinda al fiel la posibilidad de utilizar un arma infalible como la confesión sacramental⁴⁹.

Las transformaciones que sufrió este tema se pueden ver a través de unas sencillas comparaciones con algunos grabados del siglo XV, XVI, XVII y XIX. En todos ellos el tema del *Ars moriendi* se interpreta de un modo ligeramente diferente⁵⁰.

El primer ejemplo es el frontispicio de la *Predica dell'arte del Bene Morire di Girolamo Savonarola*, atribuido a Bartolomeo di Giovanni y fechado hacia 1496⁵¹ (Lám. 3.1). La xilografía presenta una composición sencilla puesto que la muerte, portando una larga guadaña, vuela sobre un paisaje desolado en el que se puede ver a cuatro figuras tiradas en tierra: un joven, un monarca, un papa y una dama. La filacteria que sostiene en su mano –“EGO SUM”– nos recuerda que la muerte nos iguala a todos, independientemente de nuestra condición, de nuestras obras en este mundo⁵².

45 Véase, Turelli, E.: *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale Braidense*. Florencia. 1985. pp. 210-221.

46 Cfr. Salsi, C.: “L'allegorie della vita e della morte. Immagini a stampa nei secoli XV, XVI, XVII”. *Rassegna di Studi e Notizie*. (1993) XVII. pp. 235-267.

47 Knipping, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. I. Nieuwkoop-Leiden. 1974. pp. 84-87; Monterroso Montero, J.M.: “La dulce vida de la muerte...”, op. cit., pp. 21-24; R. de la Flor, F.: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1590-1680)*. Madrid. 2002. pp. 43-76.

48 “HOMINEM TE ESSE COGITAT” No ay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será sobervio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que ay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dexar”. Borja, J. de: *Empresas morales de...*, op. cit. Empresa 100.

49 El confesor aparece por primera vez en la iconografía del *Ars moriendi* en el mundo florentino. La confesión sacramental, como fórmula a través de la cual el pecador puede redimir sus malas obras y con ello modificar su destino, evitar la condena al fuego eterno, introduce dos factores de reafirmación sacramental fundamentales para la Contrarreforma: la penitencia y la negación de la predestinación. Mâle, E.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 88-90.

50 En el caso del lienzo que aquí nos ocupa, se puede afirmar que se trata de una de las versiones más completas y complejas de este tipo de iconografía debido al gran número de personajes que participan en la misma.

51 Biblioteca Trivulziana. Triv. Inc. D. 102

52 Pagnoni, L. (dir.): *Dalla collezione savonaroliana dell'Ariosteia: la Bibbia di S. Maria degli Angeli. I codici, le edizioni più preziose*. Ferrara. 1998. pp. 92-93; Alberti, A.: “126. Frontespizio della Predica

Mucho más parecido en cuanto a su configuración iconográfica sería la xilografía titulada *Inspiración contra la vanagloria* (1569) (Lám. 3.2), obra del monogramista BP. Con una extraordinaria economía de medios, este grabador consigue presentarnos en un espacio reducido el lecho de muerte de un pecador al cual dos ángeles aleccionan sobre su posible destino⁵³. Uno de ellos señala hacia el suelo, en dirección al infierno –representado por un dragón de grandes fauces- donde se queman los soberbios; el otro ángel señala hacia el cielo donde se encuentran María, Jesús, Dios Padre y el Espíritu Santo. Junto a todos ellos se puede ver a San Antonio Abad. Por primera vez, en una escena dedicada a la buena muerte, aparecen integrados todos los personajes que se incluyen en el lienzo compostelano, incluso la Virgen María que ocupa una posición semejante a la Santísima Trinidad⁵⁴.



Lámina 3.1. Predica dell'arte del Bene Morire di Girolamo Savonarola. (ca. 1496). Atribuido a Bartolomeo di Giovanni.

Entre las estampas del siglo XVII que, de un modo u otro, hacen de referencia al *ars moriendi* cabe reseñar dos grabados alegóricos de Philippe Galle correspondientes al sacramento de la unción de los enfermos⁵⁵. En el primero de ellos, en la parte central de la portada, junto con otras imágenes, se puede ver el momento en que un sacerdote, acompañado de un acólito, le administra a un moribundo la “extremaunción”, cuyo efecto es doble: alivio de la enfermedad y remisión de los pecados. De ahí la asociación con la figura del confesor⁵⁶ (Lám. 4.1).

dell'arte del Bene morire di Girolamo Savonarola”. Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 210-211.

53 El tema del moribundo tendrá también cabida en otro lugar: la escalera de la vida humana. Ejemplos como el editado en 1780 por Remondini –*La escalera de la vida del hombre y la escarrela de la vida de la mujer*–, así como el de Gaetano Riboldi y el de Jean Basset, presentan el final de esa gráfica ascendente y descendente que es la escala con este motivo. Foglia, P.: “120-123. La scala della vita umana”, Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 202-205..

54 Civica Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli”. Milán. Vol. F 64.
Como es lógico, algunas de las figuras incluidas en este grabado desempeñan papeles diferentes. Así se podría hablar de un ángel custodio –el situado a los pies de la cabecera– que señala hacia San Antonio Abad, recordándole al pecador cual es el deber de las devociones, o de ángeles de la humildad, en oposición a los condenados por soberbia. Alberti, A.: “127. Ispirazione contro la vanagloria”. Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 211-212.

55 Sant. 5,14-16.

56 En cualquiera de los casos aquí presentados se trata de una confesión auricular; aquella que el penitente realiza al oído del sacerdote.



Lámina 3.2. Inspiración contra la vanagloria. (1569). Monogramista BP.



Lámina 4.1. Philippe Galle. Los siete sacramentos. Sacramentum Unionis Extremus.



Lámina 4.2. Philippe Galle. La muerte.

En el segundo, Philippe Galle sigue un diseño de Maerten van Heemskerck sobre la *Muerte*. En esta ocasión la novedad radica en la presencia del sacerdote, que sostiene en su mano una candela encendida –la misma que muestra la muerte en el óleo compostelano–, mientras que su acólito se dispone a realizar las correspondientes aspersiones con un hisopo rematado en un manojito de cerdas (Lámina 4.2).

Cualquiera de estas dos imágenes ilustran el valor que la iglesia católica le concede a la unción de enfermos y a la confesión como parte del sacramento de la penitencia.

Asimismo, como reflejo de esa cultura barroca católica que expresa su confianza en la fe y el arrepentimiento, se puede hablar del grabado de Romeyn de Hooghe –*El moribundo que confía en Cristo*–, incluido en el libro *Spiegel om welt te sterven*, escrito por Daniel de la Vigne. En la escena se pueden contemplar algunos personajes ya conocidos:

dos frailes que, orando y mostrándole un cuadro con el monograma de Jesús, incitan al pecador a expresar su confianza en la resurrección y salvación gracias al sacrificio de la cruz –cuadro que es sostenido por dos ángeles–; o un ángel custodio que con su mano izquierda señala hacia ese tondo con la crucifixión (Lámina 5.1).

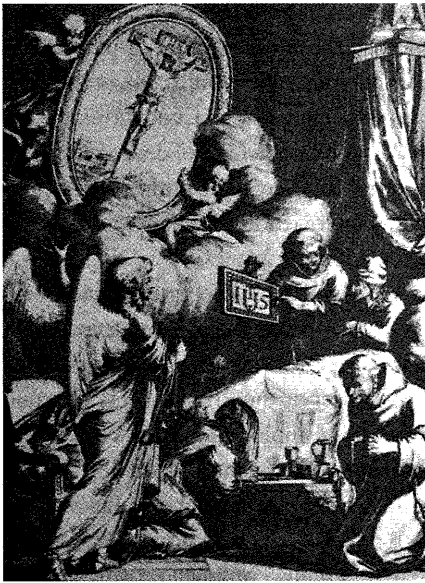


Lámina 5.1. Romeyn de Hooghe. El moribundo que confía en Cristo. Daniel de la Vigne (1673). Spiegel om welt te sterven.



Lámina 5.2. Romeyn de Hooghe. La agonía del moribundo. Daniel de la Vigne (1673). Spiegel om welt te sterven.

Totalmente diferente es la estampa complementaria –*La agonía del moribundo*–, correspondiente a la misma serie, en la que éste es atormentado por un demonio que intenta arrastrarlo hacia sus dominios mientras el mismo ángel custodio al que se aludía con anterioridad intenta acercarlo al Señor a través de una referencia clara a la pasión de Cristo. El cuadro que sostienen los ángeles en la parte superior de la escena representa el momento en que Jesús es presentado ante Pilatos, es decir, una lección sobre el sacrificio de Cristo, su humildad y la proximidad del juicio; de hecho, en un primer término se puede ver una vela encendida que alude a la brevedad de la existencia (Lám. 5.2)⁵⁷.

Un mayor paralelismo lo encontramos en dos estampas de datación posterior y significado complementario. Las litografías realizadas por Doyen & C^a (Piazza Carignano) en 1841 presentan la *Muerte del pecador* y la *Muerte de justo*⁵⁸ (Lámina 6.1-2).

57 Knipping, J.B.: *Iconography of the Counter...*, op. cit., I, lám. 80, 81. La obra de Daniel de la Vigne tiene su correspondiente traducción e interpretación castellana en el texto de Carlos Bundeto, publicado en Amberes, en casa de Jorgio Gallet, en 1700, bajo el título *El Espejo de la Muerte*.

58 Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli". Milán. SP m.49-72; SP m.49-70.



Lámina 6.1. La muerte del justo. Doyen & Cª. 1841.



Lámina 6.2. La muerte del pecador. Doyen & Cª. 1841.

En la primera de ellas el cortejo de acompañantes del moribundo está compuesto por horrendos y monstruosos diablos de las más diversas formas que contemplan el sufrimiento de éste y los esfuerzos desplegados por su confesor, a quien secunda el ángel de la guarda. La escena, planteada como una verdadera *vanitas*⁵⁹, se completa con la aparición de Cristo resucitado que, desde el ángulo superior izquierdo, lo fulmina con un rayo, convirtiéndose a la vez en Cristo juez y Júpiter tonante⁶⁰.

En paralelo a lo que ocurre en el lienzo del Museo das Peregrinacions, como una fórmula de contrapunto, se puede observar una figura femenina que se arrodilla implorante ante Jesús⁶¹ y un demonio que, sosteniendo un libro en sus manos, parece dar cuenta de las obras y actos realizados por el hombre⁶².

La escena contrasta profundamente con la estampa dedicada a la muerte del gusto. Éste aparece en su lecho auxiliado por su confesor y su ángel custodio que, además, lo ayuda a incorporarse con su brazo izquierdo. En torno a él se sitúan dos ángeles -San Gabriel, que en su mano sostiene la balanza en la que se pesan las obras buenas y las malas, y San Miguel⁶³- y varios santos entre los que se puede distinguir a San José,

59 Entre los objetos de *vanitas* que aparecen en la estampa se pueden destacar: la máscara, la partitura, el laud, los naipes, el dinero, el cofre, la espada o el retrato de una dama. Pérez Sánchez, A.A.: "La *vanitas* de Antonio de Pereda", en *Speculum Humanae Vitae...*, op. cit., pp. 31-35. Brysson, N.: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid. 2005. pp. 101-142.

60 Sobre las relaciones entre iconografía mariana y emblemática, véase: Monteroso Montero, J.M.: "Mitología y emblemática en la iconografía mariana", en *Barroco. Actas II Congreso Internacional*. Porto. 2002. pp. 365-376.

61 Caben dos hipótesis para su interpretación: la de María que estaría actuando de intercesora o bien la del alma del pecador que se presenta para su juicio. En este último caso su papel estaría en relación directa con la figura del demonio que aparece a su espalda.

62 Se trata de una reinterpretación de un motivo habitual en la iconografía lauretana, el ángel que acompaña a María en su labor de intercesora ante su Hijo. Véase apartado III.

63 La razón de esta identificación obedece a la fórmula adoptada en la estampa siguiente, obra de Gaetano Riboldi, donde un mismo ángel sostiene un lirio y la balanza. El hecho de que los dos ángeles se pudieran identificar con San Miguel, invita a suponer que uno de ellos deba asumir la identidad del otro arcángel que se menciona en la Biblia: San Gabriel.

San Francisco de Asís, San Felipe o el propio Santiago –identificado por el bordón de peregrino–.

Tan interesante como la referencia a Santiago, sería constatar la presencia de la Virgen María por medio de una estampa de Nuestra Señora del Populo situada en la cabecera del lecho⁶⁴ y del diablo, que se esconde derrotado en el suelo, en una posición semejante a la que adopta en la obra de Santiago de Compostela⁶⁵.

Un último ejemplo completaría este repertorio de imágenes relativas al *Ars moriendi* (Lámina 6.3). Se trata del aguafuerte coloreado de Gaetano Riboldi, datado en el primer tercio del XIX⁶⁶, en el que simultáneamente se nos presenta la muerte del justo y del pecador. El ambiente desolador de la estancia de éste contrasta con la iluminación y alegría de aquél. Su mayor novedad radica en que, junto con el rompimiento de gloria en el que se ve ascender el alma del justo al cielo –donde es recibida por los Santos, los Ángeles, María y la Santísima Trinidad–, se puede observar como el lecho está presidido por un Cristo crucificado y, sobre él, de nuevo una estampa de la Virgen con el Niño⁶⁷.



Lámina 6.3. *Ars moriendi*. Gaetano Riboldi. Primer tercio del siglo XIX.

Ahora bien, quizás el rasgo más sobresaliente se encuentra en las figuras que acompañan al moribundo en su lecho de muerte. Además del confesor y su acólito, se puede ver a un grupo de mujeres que, dependiendo del caso, están abrazando a dos niños, sostienen una cruz, llevan la cabeza velada, muestran un ancla, una clava o, sencillamente, se arrodillan a rezar. Esta sumaria descripción no impide descubrir en estos personajes las alegorías de las virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– y las virtudes cardinales –Fortaleza, Prudencia, Justicia y Templanza–⁶⁸, las mismas cuyos nombres figuran en la cama y las almohadas del cuadro aquí estudiado⁶⁹.

64 La puesta en escena desplegada en esta estampa se completa con un rosario, un cilicio y un duro almohadón, para representar la penitencia a la que se somete el justo.

65 Alberti, A.: “128. La morte del peccatore”, “129. La morte del giusto”, Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 212-214.

66 Civica Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli”. Milán. SP m.49-58.

67 También se debe subrayar que es la Virgen la que guía al alma y su ángel de la guarda en su ascensión a los cielos.

68 Ripa, C.: *Iconología de ..., Caballero de San Mauricio y San Lázaro, en la que se describen diversas imágenes...* En Siena. Herederos de Matteo Fiorimi. 1613. (Edic. preparada por Juan Barja y Yago Barja. Madrid. 1991).

69 Alberti, A.: “130. Ars Moriendi”, Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., p. 214.

3. VIRGEN MARÍA. SALUS INFIRMORUM ET REFUGIUM PECCATORUM

En esta aproximación a las lecturas iconográficas resultantes del cuadro *Virgen María. Porta Coeli*, es inevitable realizar una última reflexión que debe tener como eje central la figura de María y las excelencias que en loor de ella se difundieron, alcanzando su mejor expresión plástica durante el primer tercio del siglo XVIII, en obras como la *Elogia Mariana* de A.C. Redelio, y *Letanía Lauretana* de Francisco Xavier Dornn⁷⁰.

El hecho de tomar como referencia estas dos obras, posteriores a la ejecución del cuadro conservado en el Museo de Peregrinaciones, obedece a que el simbolismo mariano del siglo XVIII es el resultado de todo un proceso espiritual, ideológico y cultural que tiene su punto de partida en la devoción del rosario a finales del siglo XV; es ahí donde se comienza a fundir lo teológico con lo afectivo hasta el punto de que será este segundo aspecto el que se imponga⁷¹.

Por otra parte, no se puede obviar que el título de esta obra hace referencia a una de esas mariologías, aquella en la que la Virgen se identifica como “Janua Coeli”. Tanto en el caso de la obra de Redelio como en la de Dornn, la estampa que ilustra esta letanía es una puerta abierta al “hortus conclusus”, custodiada por un ángel armado con adarga y espada. En este caso, mucho más interesante e ilustrativa que la estampa es la explicación que se puede obtener de ella, muy cercana a lectura completa del lienzo. La “Porta Coeli” o “Janua Coeli” se puede identificar al mismo tiempo con Cristo⁷² y con la Iglesia⁷³; en cualquier caso es el camino a través del cual se puede alcanzar el cielo⁷⁴.

70 Monteroso Montero, J.M.: “Valores iconográficos de las mujeres del Antiguo Testamento en *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn”, en *Memoria Artis*. I. Santiago de Compostela. 2003. pp. 379-394; Idem: “Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn”, en *Florilegio de Estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. Ferrol. 2004. pp. 541-552.

71 Sebastián, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid. 1985. pp. 207-214; Praz, M.: *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Madrid. 1989. pp. 180-181.

72 “Esta imagen representa la puerta del Cielo, con el cual título acostumbra la Iglesia, y con ella los fieles de Cristo, honrar e invocar a María. Porque así como Cristo dice de sí: *Yo soy la Puerta, si alguno entrare por mí se salvará*, así María puede llamarse puerta del Cielo, por la cual pasó Cristo desde el Cielo a la tierra, y al mismo tiempo nos enseñó que nosotros con facilidad podíamos entrar por esta puerta al Cielo”. Dornn, Fr.X.: *Letanía lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones y oraciones*. Valencia. Viuda de Joseph de Orga. 1758. (Madrid. 1978. pp. 88-89).

73 “Y así como cuando Cristo en su Ascensión entró en el Cielo, se oyó aquella voz, que decía: *Quitad, príncipes, vuestras puertas*, así desde el tiempo en que María en su Asunción entró triunfante en el Cielo, permanece abierta esta puerta Celestial, o a lo menos luego al punto se abre a los pecadores que con devoción invocan a María, y se oye aquella voz que dice: *Llamad y se abrirá*. A la verdad, no solamente de este divino Maná, Cristo, entró en el mundo por la puerta de María, sino es que todos los días nos entran por ella nuevos y grandes beneficios, y abundantes tesoros de gracias”. Dornn, Fr.X.: *Letanía lauretana...*, op. cit., p. 89.

74 No es casual que, en el caso de la estampa incluida en el texto de Dornn, aparezca como escena complementaria la escala de Jacob, como una clara alusión a ese puente que María tiende entre el cielo y la tierra.

Esta relación directa entre la condición de María como puerta y mediadora entre Dios y los hombres se puede afianzar mucho más a través de otra de estas mariologías. La estampa que acompaña el *Christe, exaudi nos* sirve para mostrar a una Virgen que con una mano recoge las papeletas que le acercan unos cuantos angelillos mientras que con la otra se dirige hacia su Hijo, representado como Cristo Sacramentado en una custodia. Lo relevante de esta imagen es que su parte inferior está ocupada por un moribundo que suplica desde su lecho de muerte (Lámina 7.1)⁷⁵.

No es esta la única ocasión dentro de las letanías en las que la figura de María se asocia con moribundos y enfermos. Mucho más específico es el significado que se le concede a su condición de *Salus Infirmorum* (Láminas 7.2, 7.3), donde el motivo iconográfico vuelve a ser el lecho en el que yace postrado un buen cristiano. Las ilustraciones de

Redelio y Dornn son coincidentes hasta el punto de poder considerarse a ésta como una parcial inversión especular de aquella, puesto que ambas juegan con los mismos elementos compositivos: mesa, crucifijo, rosario y alusión mariana⁷⁶. La interpretación de esta letanía la desarrolla Dornn en los siguientes términos:

“Esta imagen representa en lo inferior a un hombre enfermo en su cama, y en lo superior a María rodeada de diversos vasos de medicina, para significar con cuánta razón es y se llama esta Señora *Salud de los enfermos*, porque María dice con San Pablo: *¿Quién enferma, que yo no esté enferma?* Y aún como Madre del Médico celestial, es tan experimentada en el arte de curar, que se puede decir que *sana todas las enferme-*



Lámina 7-1. *Christe Exaudi Nos*. Fr. X. Dornn.

75 “Esta imagen representa a Cristo Sacramentado en una Custodia, que como el sol envía sus rayos a la Virgen María. Por estos rayos se entienden las gracias que Dios comunicó a su Madre y que a todos los hombres nos concede abundantemente por medio de esta Señora. Y todo esto, para que entendamos que María es la puerta de la gracia, y que fácilmente podrá conseguirla el que llegare a llamar a esta puerta; esto es, el que pide la gracia a Dios por medio de la Madre de Dios, y el que clama por María: *Cristo, óyenos; Christe, exaudi nos*. Dornn, Fr.X.: *Letanía lauretana...*, op. cit., pp. 18-19.

76 En el caso de Redelio esta referencia es una imagen de la Virgen con el niño que aparece adornando la cabecera del lecho. Por su parte, en Dornn se ha sustituido este motivo figurativo por otro simbólico: la venera.

dades. Y a la verdad, millares de millares de hombres fueron libres milagrosamente de enfermedades peligrosísimas por medio de María, y en todos lo libros se halla y se ven los milagros y beneficios que ha hecho esta Señora”⁷⁷.



Lámina 7-2. Salus Infirmorum. Fr. X. Dornn.



Lámina 7-3. Salus Infirmorum. A.C. Redelio.

Por último, otras dos virtudes mariológicas vinculadas con las letanías quedan integradas en este lienzo. La condición de María como *Regina Angelorum* y *Regina Sanctorum Omnium* (Lám. 8.1, 8.2) se manifiesta en la veneración y adoración que unos y otros le dispensan:

⁷⁷ Dornn, Fr.X.: *Letanía lauretana...*, op. cit. pp. 92-93.

Esta interpretación encuentra una explicación ulterior en la siguiente letanía –*Refugium Peccatorum* (Lám. 7.4)- donde un rosario en forma de corazón protege a un hombre y una mujer del acecho al que los somete la muerte y el demonio. Ambos permanecen protegidos por el manto de María: “Así como el nombre de pecado y de pecador es tan formidable, que apenas se podrá nombrar cosa más terrible, así es de grande consuelo para nosotros que María se llame y sea *Refugio de los pecadores*. Y ciertamente le conviene este título a María, porque esta Señora, como representa lo inferior de la imagen, es el arca viva, preserva a los hombres de los males del cuerpo y del alma. Ella es para los miserables y desamparados ciudad de refugio, de la cual se puede decir: *Era este refugio para ellos*: ella es la torre del faro que da luz a los hombres que navegan en este mundo como en un mar peligroso, y ha librado a innumerables del naufragio del alma, y los *ha llevado al puerto* de la salud. Ella, finalmente, es el áncora que libra de la perdición la nave de nuestra alma”. Dornn, Fr.X.: *Letanía lauretana...*, op. cit., pp. 94-95.

“*Erit mons domus Domini praeeparatus in vertice montium...* Por lo cual, aunque los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, y otros santos se llamen montes excelsos, con todo esto, María es monte mucho más alto, porque es monte en la cima de los montes, y así comienza en donde los otros acaban”⁷⁸.



Lámina 8.1. Regina Sanctorum Omnium. A.C. Redelio.



Lámina 8.2. Regina Angelorum. A.C. Redelio.

4. CONCLUSIÓN

El lienzo conservado en el Museo das Peregrinacións es un ejemplo claro del pensamiento y la cultura del barroco español. En él se resumen buena parte de los principios que, tras Trento, alienta la religiosidad católica y la práctica artística de los siglos XVII y XVIII.

Tal y como han afirmado algunos autores, la conciencia de la muerte moderna surge en la segunda mitad del siglo XVI y se consolida como imagen propia a lo largo del siglo XVII. Pero esa imagen de la muerte, lejos de transmitir una idea pesimista y letal, busca

78 Dornn, Fr. X.: *Letanía lauretana...*, op. cit., pp. 112-113.

una conceptualización esperanzadora y optimista a través de un rico simbolismo que encuentra su mejor expresión en la literatura emblemática y en estos cuadros piadoso-devocionales, verdaderas lecciones de teología y fe para todos cristianos, independientemente de su condición.

No en vano, este cuadro resume muchos de los principios básicos de la iglesia católica militante surgida tras el concilio:

Primero, ratifica el papel de intercesora que desempeña la Virgen María, justificando su dimensión teológica frente a las acusaciones de los Reformados.

Segundo, nutre de una nueva significación y expresión una devoción de carácter afectivo, más que teológico, como es el rosario y las letanías lauretanas.

Tercero, fortalece el culto y la devoción a los santos y ángeles a través de su condición mediadores ante Dios y la Virgen.

Cuarto, afianza el valor del sacramento de la penitencia a través de la confesión, al tiempo que niega la predestinación o la salvación única y exclusivamente por la fe sin tener en cuenta las obras y virtudes cultivadas por el buen cristiano.

Quinto, justifica las devociones privadas y la especial predilección por una devoción específica como ocurre en el caso de Santiago, cuyo papel de intercesor ya se ponía de relieve en el *Codex Calixtino* y en la *Leyenda Dorada*.

Por último, desde un punto de vista más general, esta obra se inscribe perfectamente en el ámbito de una cultura católica de carácter europeo, indistintamente se trate de España, Italia, Francia o los Países Bajos. Es decir, nos sitúa ante una visión ideológica que trasciende las fronteras políticas y territoriales para buscar como factor de cohesión e identidad la religión.