

El arte de predicar, orar, vivir en pobreza y ser cruz: la estampa en los frontispicios de los libros franciscanos

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La orden franciscana jugará, en su diversidad, con la evolución de la imagen de su fundador. Si en un primer momento se recuerda al Santo de Asís en una de las escenas más emblemáticas de su vida como es la estigmatización –imagen del *alter Christus*–, ésta irá evolucionando hasta una clara independencia; con dos objetivos claros: mostrar, por un lado, las bases de su reforma y, por otro, el importante papel que –como orden– juegan dentro de la Iglesia Católica.

En este artículo se analizan algunos de los principales frontispicios de los libros barrocos de temática franciscana, conservados en los fondos libresco de la biblioteca universitaria compostelana. El mentor iconográfico de estas portadas utiliza la imagen alegórica para reflejar, por una parte, el ideal de San Francisco de Asís y, por otra, para enseñar –a través del juego simbólico texto-imagen– los contenidos fundamentales de la fe.

Palabras clave: orden franciscana, alegoría, Iglesia, iconografía, frontispicio.

ABSTRACT

The Franciscan order play, in its diversity, with the evolution of the image of its founder. If at first the Saint of Assisi recalled in one of the most iconic scenes from his life as stigmatization *alter-Christus*-image, it will evolve to a clear independence; with two clear objectives: to show, on the one hand, bases its reform and on the other, the major role-playing-like order within the Catholic Church.

This article discusses some of the main gables of Baroque Franciscan themed books, preserved in Compostela funds bookish university library. The iconography of these covers mentor uses the allegorical image to reflect, on the one hand, the ideal of St. Francis of Assisi and the other, teach-through symbolic play text-image-the fundamental contents of faith.

Keywords: Franciscan order, allegory, Church, iconography, frontispiece.

La función estética del libro barroco viene determinada por la calidad de las ilustraciones y el tipo de encuadernación que le acompaña. Ambas varían según la época, el lugar y las circunstancias concretas de cada momento. De esta premisa tenemos que partir a la hora de analizar las estampas grabadas de los libros del siglo XVII. Al igual que ocurría en la centuria anterior la página más importante de la obra es la portada o frontispicio que individualiza tres tipos de categorías: la del autor, la del destinatario y la del librero e impresor¹. Se trata de la carta de identidad del libro en donde se escriben los datos más relevantes del mismo²; en los incunables y en los impresos del Renacimiento, uno de los pocos elementos decorativos era la orla que rodeaba el marco del frontispicio y que se acompañaba de elementos vegetales y geométricos³. Con el tiempo, se fue incorporando la iconografía animal y la decoración a candelieri y balaustres que no aportaban ningún contenido literario ni moral al significado final de la obra. Esta situación cambia en la segunda mitad del siglo XVI. El recargamiento de las formas y el dinamismo de las composiciones se trasladan al libro.

A partir del siglo XVII es frecuente encontrarnos estampas que ocupan la mayor parte de la portada o una página entera colocada entre las primeras hojas del impreso⁴. Se empiezan a poner de moda los grandes volúmenes ilustrados con un progresivo abandono de los grabados xilográficos en favor de los calcográficos⁵. El fondo impreso analizado en este artículo procede de la biblioteca universitaria compostelana y responde a estas características. Asimismo, las escasas xilografías que ilustran los libros seleccionados son, en realidad, planchas del siglo XVI reutilizadas para la ornamentación de aquellas obras que contaban con un bajo presupuesto económico.

Por otro lado, la relación establecida entre texto y estampa es otro aspecto importante a considerar en la caracterización de este tipo de obras; un aspecto que deberemos valorar desde una doble dimensión: por una parte, desde el análisis de la afinidad entre los tipos y caracteres del libro con aquellos que acompañan al grabado y, por otra, desde la adecuada y justa colocación de la imagen en la página⁶. También, desde este punto de vista, se puede apreciar una evolución con respecto a los libros de los siglos XV y XVI. En

1 L. Braidà, (2001): *Stampa e Cultura in Europa*, Roma-Bari, p. 69.

En la parte inferior de la portada se colocaba el lugar y fecha de impresión siguiendo la Pragmática de 1558 y de 1627, según la cual se obligaba a escribir la "fecha y data verdadera". Carrete Parrondo, J. (1994): «La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII», in H. Escolar Sobrino (dir.), *Historia Ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, 1994, p. 305.

2 L. Baldacchini, (1986): *Il Libro Antico*, Roma, p. 55.

3 Vega, J., «Estampas de la imprenta en Toledo. Portadas del Renacimiento», *Goya*, 169-174, 1982-83, p. 346.

4 Esta segunda página –que complementa los datos de la primera– es considerada una continuación de la portada. L. Baldacchini, (1986): *Il Libro antico... op. cit.* p. 55.

5 Una de las principales causas de este cambio se debe a los problemas que planteaba el entintado de la madera que tenía que ser exactamente igual al de los tipos de imprenta. A. Gallego Gallego, (1999): *Historia del grabado en España*, Madrid, p. 120.

6 F. Barberi, (1965): *Il Libro a Stampa*, Roma, p. 95.

las orlas renacentistas el texto cumplía la función de elemento independiente de la ornamentación, lo que posibilitaba la repetición de motivos en diferentes portadas e impresos. En el siglo XVII, el carácter didáctico de la estampa buscará conscientemente –siempre que los recursos económicos lo permitan– un equilibrio entre los dos medios icónicos en la consecución de esa expresividad propia de la estética barroca. De este modo, empezarán a ser frecuentes los grabados a toda página, colocados en los preliminares del libro y formando parte del frontispicio. A partir de este momento aparecerá con una doble portada: la grabada y la escrita.

Siguiendo estas premisas, las órdenes religiosas desempeñaron, a lo largo del siglo XVII, una importante tarea de difusión de los santos de su congregación así como de los tipos iconográficos y del culto de las nuevas devociones⁷. Los mecenas y autores de los libros –la mayoría personajes propios de la orden– se encargaron de cubrir los frontispicios con estampas relativas a la historia de sus fundadores y a los hechos más relevantes de su vida y de su obra. Además, la representación alegórica de estas imágenes librescas se vio favorecida por las diversas reformas que sufrieron las órdenes religiosas en España desde el reinado de los Reyes Católicos⁸ y la primera mitad de la centuria siguiente.

La familia franciscana no será ajena a este fenómeno; se incide en una vuelta a sus orígenes, pero, sobre todo, se insiste en ordenar la vida que hasta entonces se llevaba en las casas conventuales, saneando la gestión de las haciendas y estableciendo una mayor organización jerárquica: sólo, así, frailes y monjas podrán dedicarse a la oración⁹ y seguir a Cristo en castidad, pobreza y obediencia.

Para recuperar los tres consejos evangélicos, los hijos de San Francisco repiten, en su particular memoria visual, la frase que el Doctor Angélico, Santo Tomás de Aquino, decía de San Buenaventura: «dejemos que un santo trabaje por otro santo». En el plano espiritual, los franciscanos tampoco serán ajenos a las reformas; se recupera, de manera especial, la piedad popular y las formas de la *devotio moderna* en un intento por volver a los orígenes; pero es aquí donde no pocas veces, en ese afán reformista, se dejan de lado los estudios teológicos, especialmente el derecho, las humanidades y la teología escolástica¹⁰. Al grito de «París mata a Asís» la facción de la reforma llevará consigo lo que Santo Tomás tomaba de su maestro Buenaventura de Fianza: buscar la santidad. Por eso, si la nueva praxis les alejó de materias que antes eran clave en las universidades medievales europeas, ahora, se acercan a la teología espiritual y a la práctica pastoral¹¹.

7 J.M. Matilla Rodríguez, (1991): *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, p. 68.

8 J. García Oro, (1969): *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica.

9 J. García Oro, (1971): *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, pp. 36-30. J. A. Beldad Corral, (2005): «La religiosidad y el espíritu tridentino en la España del Barroco. La expansión de las órdenes religiosas» in P. Sanz Camañes (coord.), *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid, p. 247.

10 M. Andrés, (1976): *La Teología Española en el siglo XVII*, Madrid, pp. 86-101.

11 *Ibidem*, p. 101.

Al igual que San Francisco, se busca una práctica de amar a Jesucristo en su Humanidad; no resulta extraño, en consecuencia, que la pasión de Cristo sea uno de los temas preferidos de esta orden. Desde el punto de vista iconográfico, en los grabados pueden establecerse dos planos; los que ilustran directamente la pasión y aquellos que identifican al *poverello* como *alter Christus*. Será en esta última, sobre todo con la estigmatización¹²

donde al igual que San Pablo, se asocian «a las tribulaciones de Cristo, en favor de su Cuerpo, que es la Iglesia» (Col 1. 24).

De este modo, se ilustra el grabado del libro del portugués Francisco Gregorio Hurtado de Mendoza, titulado *Annotationum in Evangelia totius anni, tam dominicarum, quam festivitatum* e impreso en Barcelona en 1638 (fig. 1). Se trata de una escena que cumple, adecuadamente, con los tópicos del arte barroco presentándonos unos rasgos y unas características que coinciden con lo que, contemporáneamente, se está haciendo en los programas iconográficos de iglesias y monasterios. En este sentido, vemos a un San Francisco asceta y penitente, con unas facciones más realistas que acentúan el dramatismo alejado de la dulzura y la juventud que caracteriza al santo en su primera etapa iconográfica¹³.



Figura 1. F. G. Hurtado de Mendoza, *Annotationum in Evangelia totius anni, tam dominicarum, quam festivitatum*, Barcelona, 1638.

- 12 «Un día, el bienaventurado Francisco mientras oraba tuvo un éxtasis y vio frente a él, a cierta altura, suspendido en el aire a un serafín crucificado; pero vio más: vio cómo aquel serafín le imprimía en su propio cuerpo las llagas de la crucifixión, y se vio a sí mismo crucificado; vio en sus manos y en sus pies las heridas de los clavos, y en su costado la abertura de la lanza. Desde aquel momento los estigmas de la Pasión de Cristo quedaron permanentemente impresos en sus miembros...». S. De la Vorágine, (1997): *La Leyenda Dorada*. II, Madrid, p. 645.
- 13 La imagen de San Francisco presenta, en los primeros siglos, un carácter fundamentalmente histórico, convirtiéndose, en la época barroca, en un tipo de iconografía más devocional y popular. Del tipo italiano creado por Giotto, con el rostro dulce y afable, se pasa a un tipo con un rostro más duro y una expresión torturada, con los rasgos de un asceta macilento y descarnado que popularizan las pinturas del Greco fechadas, aproximadamente, entre los años 1586 y 1614. F. Caraffa; G. Morelli, (ed.) (1964): *Bibliotheca Sanctorum*, 5, Roma, p. 1131.

El paisaje¹⁴, con el camino que nos conduce a la iglesia representada al fondo y la figura colocada en un segundo plano, nos está hablando de un grabador que si no conoce las reglas de la perspectiva, sabe, en todo caso, manejarlas siguiendo el modelo impuesto por el mentor iconográfico.

En una cartela central se escriben los datos de la obra; flanqueándola, se sitúan las figuras de San Antonio de Padua y Santa Isabel de Portugal, con sus respectivos atributos. Dos pares de columnas salomónicas sirven de fondo decorativo a modo de hornacina. San Antonio con el hábito franciscano atado con el cordón de tres nudos; se representa joven e imberbe, con el lirio¹⁵ en una de sus manos y el niño Jesús sentado sobre el libro¹⁶, en la otra. Isabel de Portugal figura con el hábito y el cordón franciscano y con la corona de reina sobre su cabeza. Las rosas y el delantal hacen referencia a uno de los numerosos milagros que se le han atribuido a Santa Isabel de Hungría y cuya leyenda reaparece en la hagiografía de Santa Isabel de Portugal y santa Rosa de Viterbo¹⁷. Este milagro de las rosas no se representa en el arte hasta principios del siglo XIV y alude a la práctica caritativa de estas santas que consagraron su vida a los pobres, enfermos y leprosos¹⁸.

-
- 14 El vergel, el camino, la iglesia y la luz son elementos empleados para construir el paisaje sagrado. Los árboles y la vegetación simbolizaban el *hortus conclusus*, paraíso cerrado en el que se retira el alma, mientras la iglesia, representada en la cumbre de una montaña, simboliza el punto culminante al que llega el conocimiento y el esfuerzo humano; sería el camino a recorrer por el penitente, simbolizándose, con ello, la progresiva superación de etapas hasta llegar a la cima; una cima en la que se encuentran aquellos que han conseguido la interiorización de la fe y el diálogo con Dios. Martínez-Burgos García, P. (1989): «Ut Pictura Natura: La imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI», *Norba-Arte*, IX, pp. 16-18.
- 15 La rama de lirio es símbolo de la pureza y puede estar tomado de su panegirista, San Bernardino de Siena. Réau afirma que este atributo aparece a partir de 1450, fecha de la canonización de San Bernardino. Por esas mismas fechas, Donatello esculpe la estatua de bronce de San Antonio para el altar mayor de la basílica de Padua convirtiéndose en una de las primeras representaciones de este motivo y fijándolo como uno de sus principales atributos. L. Réau, (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, II, vol.3, p. 127. F. Caraffa; G. Morelli, (ed.) (1962): *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, II, p. 180. Sobre la simbología de los elementos naturales, véase: M. J. López Terrada (2001): *Tradicón y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia; López Terrada, M. J. (2005-2006): «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 14-15, pp. 27-44.
- 16 El Niño Jesús hace alusión a la aparición que tuvo en su habitación, convirtiéndose en su atributo más popular a partir del siglo XVI y constituyendo una de las escenas más representadas en la pintura española y flamenca del siglo XVII. L. Réau, (1997): *Iconografía del arte cristiano... op. cit.* p. 127. A finales del siglo XV, el motivo del Niño Jesús se convierte en el atributo distintivo de San Antonio. El santo había tenido esta visión durante un viaje a Francia difundiendo en el *Liber Miraculorum* y convirtiéndose en uno de los temas favoritos de la escuela española del Renacimiento. L. Réau, (1997): *Iconografía del arte cristiano... op. cit.* p. 130. F. Caraffa; G. Morelli, (ed) (1962): *Bibliotheca Sanctorum... II, op. cit.* pp. 180,185.
- 17 «Porque saliendo un día apresurada con unos pedazos de pan en el seno para socorrer la necesidad de unos pobres que había oído pasar por la calle la encontró su padre que venía de fuera y contraviniendo al mandato que le había puesto descubrió lo que llevaba. Mas ¡o maravilloso Dios! En vez del pan que había escondido, descubrió el seno lleno de hermosísimas y odoríferas rosas de hermosos colores, siendo por el rigor del invierno, cuando el hielo tiene todas las plantas consumadas...». P. de Ribadeneyra, (1864): *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano. Vida de los Santos*, Cádiz, pp. 247-248.
- 18 Por caridad Isabel había robado alimentos de la cocina del castillo donde vivía para entregárselos a los pobres. Sorprendida le dice a su cuñado que lleva rosas para trenzar con ellas una corona. Efectivamente,

La representación conjunta de los dos santos no es un hecho casual; por un lado, Isabel, reina de Portugal, había destacado por su labor altruista promoviendo la construcción de iglesias, monasterios y hospitales y donando gran parte de su fortuna a los necesitados¹⁹. Tras la muerte de su esposo se hizo franciscana terciaria²⁰. San Antonio, por otra parte, se había convertido en uno de los santos con más devoción después del fundador de la orden; éste es uno de los principales motivos de su riqueza iconográfica a partir del siglo XIII. Sus primeros atributos derivan directamente de la imagen de San Francisco que en 1224 le había nombrado primer maestro de teología puesto que Antonio era un gran conocedor de las Sagradas Escrituras y un gran admirador de la doctrina de san Agustín²¹.

La composición se completa, en el centro del basamento, con la presencia del escudo de la orden en el interior de una cartela. Los dos brazos cruzados, de Cristo y de San Francisco, son el resultado de la tabla de concordancias establecida entre la vida y los milagros del santo y el Salvador tal y como aparece en el *Liber Conformitatum vitae Beati ac Seraphici Patris Francisci ad vitam Christi Domini nostri*²². La cruz sobre el monte nos recuerda la visión en el monte Alvernia, adquiriendo, además, un valor claramente emblemático con la presencia de los clavos, atributo iconográfico de la mayor parte de los santos franciscanos²³.

en la cesta los alimentos se habían convertido en rosas blancas y rojas. L. Réau, (1997): *Iconografía del arte cristiano...* 2, vol. 4, op. cit. p. 122. G. Duchet-Suchaux, M. Pastoreau, (2001): *La Biblia y los Santos*. Madrid, pp. 204,205.

El milagro de las rosas es uno de los temas más populares en la pintura italiana de los siglos XV y XVI; su origen se remonta al último cuarto del siglo XIII en una de las leyendas que ilustraban la vida de la santa. C. Leonardi, et al., (1998): *Diccionario de los santos*, I, 1998, p. 1107.

Sobre el significado de las rosas, Böckler escribe: «Las flores en secreto significan un estado verdeante lleno de alegrías y esperanza que los descendientes reproducen como nobles y virtuosos herederos y tienen que conservar con hechos gloriosos. Entre tales flores están las rosas... y a éstas entre las demás flores se les agrega la dignidad regia, porque significan particularmente recreo, generosidad y discreción...». H. Biedermann, (1996): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, p. 404.

19 La santa había nacido en Zaragoza en el seno de una familia real al ser hija de Pedro III el Grande y doña Constanza, nieta de Jaime el Conquistador y Federico II de Alemania. C. Leonardi et al., (1998): *Diccionario de los santos...* op. cit. I, p. 1110.

20 Schaubert; H.M. Schindler, (2001): *Diccionario ilustrado de los Santos...* op. cit. p. 327.

21 *Ibidem*, p. 42. F. Caraffa; G. Morelli, (ed) (1962): *Bibliotheca Sanctorum...* II, op. cit. pp. 179-180.

22 Paralelismo establecido por Bartolomeo de Pisa. L. Réau (1997): *Iconografía del arte cristiano...* op. cit. p. 546.

23 Es una cruz sin crucificado porque se trata de un símbolo místico: el que la contempla debe situarse en ella. Así nos lo dice la cita evangélica con la que comienza la Primera Regla Franciscana: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame» (Mateo 16, 24). La cruz franciscana resume el principio y el fin de la historia de la salvación; se trata de una *thau*, no una cruz latina, tal y como lo explica San Buenaventura: «... Era entrañable el amor que Francisco profesaba a este signo sagrado, frecuentemente lo recordaba a todos con su palabra y con su ejemplo, y con él rubricaba de propia mano las cartas que escribía: diríase que como otro profeta, había recibido el encargo de señalar con la *thau* las frentes de los hombres que gemían y lloraban al convertirse de todas veras a Cristo». J. Montes Bardo, (1998): *Arte y Espiritualidad Franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, pp. 114-120.

En los pedestales laterales se escriben los nombres de «S. Antonio Lusitano» y «S. Elisabeth Reg. Por» en el interior de sendas tarjas. Bajo el nombre de la santa se firma la obra por el grabador «Raimundo Olivet F». La estructura rectangular que recoge la escena de la estigmatización se decora con motivos vegetales y cabezas de angelotes que nos hablan de una influencia todavía manierista en los elementos ornamentales, reforzándose con la presencia de los jarrones con flores que rematan el frontispicio.

A nivel iconográfico, la portada deja constancia de las raíces del autor del libro y la finalidad de este último. Gregorio Hurtado de Mendoza era de origen lusitano como se deja entrever en el título a pesar de pertenecer a una provincia eclesiástica que estaba fuera de los márgenes de su país natal. Para ello se sirve de dos de los santos que el Reino de Portugal había dado a la orden. Por una parte, San Antonio de Padua, conocido también como Antonio de Lisboa, que –como ya se ha hecho referencia– completa sus tipos iconográficos en esta imagen. Al margen de ello, la importancia de dicho Santo viene dada por dos elementos que no han de pasar desapercibidos al lector que se encuentre frente al libro; el primero de ellos es que se trata de uno de los primeros en estudiar teología, no sólo por haber pertenecido a la orden de los Canónigos Regulares de San Agustín, sino también porque es el mismo San Francisco quien le autoriza a impartirla:

«Al muy amado Fr. Antonio, Fr. Francisco: Salud en Jesu-Christo. Os doy licencia para que enseñéis teología; pero de modo, que no se resfrie en vos, ni en los demas el espíritu de la oración, de que hacemos profesion segun la Regla. Dios os guarde»²⁴.

La segunda cuestión está relacionada con la vida del santo portugués. Antonio no era sólo profesor y taumaturgo como se le reconoce en todas las épocas, sino que además era uno de los grandes predicadores que tenía la orden en vida de San Francisco de Asís; y en él se inspira nuestro autor que sigue básicamente en su obra la estructura de la homilética y la exégesis medieval, así como el paralelismo en el título de la obra de Antonio –sermones dominicales y sermones festivos– con el de Fray Gregorio Hurtado –Anotaciones a los evangelios de todo el año, tanto dominicales como festivos–.

Frente a San Antonio de Padua, Santa Isabel de Portugal se representa de manera arqueológica. El mentor utiliza para la creación de este tipo iconográfico el mismo que aparece en su sepulcro conservado en Santa Clara *a Nova* y procedente de su homónimo de *a Velha*. No sólo la corona y el hábito de clarisa la identifican sino que el «Arçobispo de Santiago le dio un baculo, y esclavina muy preciados (Insignia de los Peregrinos, que llegan a aquel Santuario) con qué la Santa Reyna se halló muy contenta»²⁵. Una insignia que responde al mismo modelo del que todavía hoy conserva el Santiago Apóstol del

24 C. Chalipe (1796): *Vida del Seráfico Padre y Patriarca San Francisco de Asís, Fundador de las Tres Ordenes de Menores, de Santa Clara, y de Tercera Orden de Penitencia*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, p. 361.

25 J. Carrillo, (1625): *Historia de Santa Isabel Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartenet, p. 77.

parteluz del Pórtico de la Gloria. Además, Santa Isabel había sido recientemente canonizada por Urbano VIII, en 1625²⁶, lo que dota a la portada de una total contemporaneidad.

Por último, y regresando al frontispicio, nos encontramos, de nuevo, en el ático de este retablo grabado, la impresión de las llagas de San Francisco. En él confluyen tres aspectos básicos propios del espíritu de Trento. En primer lugar, el alma alcanza la visión de Dios, y es aquí, en este punto, donde Francisco logra tener diálogo con el mismo Cristo que se le aparece en forma de Serafín. En segundo lugar, dicho encuentro es coloquio con el eje central de toda la Redención, Cristo crucificado, que marca el seguimiento de todo cristiano hasta su Salvador, inclusive con la vía del martirio. Por eso y, en último término, el mismo San Buenaventura afirmará que:

«¡Oh, hombre verdaderamente feliz, cuya carne, aunque no haya sido traspasada con el yerro de un tirano, ha tenido á lo menos la semejanza del Cordero conducido á la muerte! Feliz alma, que no ha perdido la palma del martirio, aunque no haya sido separada del cuerpo por la espada de algún perseguidor»²⁷.

La impresión de las llagas de Cristo en las manos de San Francisco es un tema frecuente en el arte posterior al Concilio de Trento²⁸. En los últimos años del Cinquecento, la orden franciscana se encargó de divulgar este tema –y otros como San Francisco consolado por el ángel o Cristo en la cruz abrazando a San Francisco– a través de la estampa, medio idóneo por su bajo coste y su fácil reproducción. Prueba de ello es la iconografía representada en estas láminas en donde el sacramento de la Eucaristía y la presencia constante de María y de la Cruz se convierten en los motivos principales de la iconografía libresca. La escena de la estigmatización se repite en los frontispicios que ilustran las obras *Empleo y Exercicio Sancto, sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año*, del Padre Diego de la Vega (Burgos, 1608), *Compendio de las Rubricas del Breviario, y Missal Romano...* recopilado por el Padre Fray Lorenzo Lobo (Madrid, 1632) y *Primera parte del tesoro de Divina Poesia donde se contienen varias obras de devocion de diversos autores, cuyos titulos se veran a la buelta de la hoja* recopilado por Esteban de Villalobos e impresa en Madrid, en el año 1604. En todas ellas, el tipo iconográfico se repite en el interior de un paisaje; un paisaje claramente inspirado en las estampas del siglo XVI. Es una vuelta atrás con respecto a las características que veíamos en la obra de Hurtado de Mendoza. San Francisco aparece, una vez más, arrodillado, con los brazos abiertos, barbado y con aureola. Su aspecto es el del santo asceta y penitente del espíritu contrarreformista; sin embargo, la imagen es más pobre debido al predominio de la

26 *Ibidem*, p.149.

27 C. Chalipe, (1796): *Vida del Seráfico Padre... op. cit.*, p. 429.

28 La Iglesia y, especialmente, los franciscanos reconocían en este episodio un signo de elección divina, teniendo San Francisco el privilegio de llevar sobre su propia carne las señas de la Pasión de Cristo. Prosperi, S.; Rodinò, V. (1982): “La diffusione dell’iconografia francescana attraverso l’incisione”, in S. Prosperi et al., (coord.), *L’immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, p. 159.

linealidad y la factura tosca en los rostros de los personajes. Por otro lado, desaparece la perspectiva del grabado de Olivet. Un tenue avance se aprecia en la portada de la obra de Fray Lorenzo, realizada con posterioridad respecto a las otras y que, a pesar de su reducido tamaño, responde a una estética más realista con la presencia del santo en escorzo y un mayor dinamismo en la composición²⁹.

El santo orando junto a la cruz es el motivo que prevalece en el resto de los grabados. Así, la segunda parte de la *Summa de la Theologia Moral, y Canonica* (Barcelona, 1640), (fig. 2) compuesta por Enrique de Villalobos, lector de Teología y Padre de la Provincia de Santiago, nos presenta este mismo tema pero, al mismo tiempo, invita al lector a la oración antes de adentrarse en el contenido de la obra. Se trata de San Francisco representado de medio cuerpo, con las manos juntas y la cabeza inclinada hacia el crucifijo que tiene delante³⁰; éste, a su vez, se representa en el medio de la naturaleza, junto a una roca y en el interior de un paisaje, lugar retirado y defendido por muchas de las órdenes religiosas por su idoneidad para la meditación y la mística³¹. A la par, se establece un juego entre escritor y lector; en este doble sentido, se refleja la necesidad que tiene el autor del libro de ser recordado. No por la fama de sus escritos, sino por su labor de ayudar a la santidad; y esa santidad es la que, de nuevo, se manifiesta en el grabado que, de forma muy sutil, marca la mano orante junto a Cristo crucificado. Frente al Francisco joven se opta por un hombre de edad avanzada; cansado por las penitencias que había



Figura 2. E. de Villalobos, *Summa de la Theologia Moral, y Canonica*, Barcelona, 1640.

29 Junto a la cartela rectangular podemos leer: «SIGNASTI DOMINE SERVUM TUUM FRANCISCU SIGNIS REDEMPTIONIS NOSTRAE» («MARCASTE SEÑOR A TU SIERVO FRANCISCO CON EL SIGNO DE NUESTRA REDENCIÓN»).

30 Esta representación iconográfica responde a la plasmación, por una parte de la literatura de la época –como *La subida del Monte Carmelo de San Juan de La Cruz*, *Vergel de oración y monte de contemplación* de Alfonso de Orozco o *El Dilucidario i demostración de las chronicas i antigüedad de la siempre virgen madre de Dios* de Fray Diego de Coria– y, por otra, de las colecciones de estampas de ermitaños y penitentes procedentes del mundo germánico. En las iglesias se evoca la Pasión de Cristo, recordada a través de la cruz y la actitud de todo cristiano ante la oración. Alfonso Tostado en su *Tratado todo fiel christiano debe saber para oyr missa y lo que es tenido hacer mientras se dice la missa* sugiere una posición: «poned las rodillas en el suelo y adorar la cruz alçando devotamente vuestros ojos al crucifijo...» aconsejando al devoto a seguir el ejemplo de Cristo «Porque según dize Sant Lucas, hincadas las rodillas Nuestro dulcísimo redempto hizo oración al Padre: entendamos con quanta humildad hemos de orar a nuestro dulcísimo Dios... Oh Rey de gloria, que confusión para los señores del mundo, que con tanto regalo de cocines de brocado y seda en las iglesias y oratorios aún se les hace mal orar de rodillas...». Martínez-Burgos García, P., “Ut Pictura Natura...”, *op. cit.* pp. 19-20.

31 *Ibidem*, p. 16.

realizado en su retiro en el Monte Alvernia para contemplar la pasión y, sobre todo, un hombre de profundo diálogo con su Redentor. Es el mismo grabado el que nos da la geografía de este particular *hortus conclusus* y que bebe directamente de Tomás de Celano y de San Buenaventura:

«No debe tenerse dificultad ninguna en creer con el Cardenal Baronio, que las rocas del Monte-Alverna, se hubiesen roto en la muerte del Salvador, pues que el terremoto fue universal, como juzgan Eusebio, San Gerónimo, y otros muchos»³².

La pasión de Cristo se convierte en un continuo *leitmotiv*; una pasión en la que los cristianos deben reflejar su vida, pero, al mismo tiempo, una pasión que interpreta el contenido del libro en el que se proyecta. El Padre Enrique de Villalobos es consciente de la necesidad que tiene el lector de identificarse con la imagen del frontispicio; para ello, en el inicio de la segunda parte de su obra, presenta un breve tratado sobre las tres virtudes teologales, sin las cuales, el Seráfico no podría haber superado las tentaciones.



Figura 3. D. de la Vega, Discursos Predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Cuaresma, Alcalá, 1611.

Con todo, la iconografía del ermitaño es constante en los libros de oración que se difunden a partir del siglo XVI y, especialmente, en el marco de discusión de los *modus orandi*; nos encontramos, así, con un tipo de anacoreta y ermitaño en la pintura española del siglo XVI que responde a la imagen de un ser respetable, sabio y comprensivo, representado como un anciano barbado y en actitud de oración³³; un ejemplo de ello es la portada del libro titulado *Discursos Predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Cuaresma*, escrito por Fray Diego de la Vega e impreso en Alcalá en el año 1611 (Fig. 3).

Sin embargo, el prototipo *más* representativo figura en el frontispicio de la obra de Fray Juan Luengo, lector de teología que escribe la *Vida del Reverendissimo, y Venerable Padre Fray Andrés de Guadalupe* (Madrid, 1680), (Fig. 4); en él, Fray Andrés, con el hábito franciscano, se arrodilla ante un altar sobre el que vemos colocado la Sagrada Eucaristía, destinataria de la obra, tal y como se escribe en el frontispicio: «Dedicada a la Divina Majestad de CHRISTO Sacramentado». Dentro de una escenografía plenamente barroca, el santo con uno de sus brazos abiertos y la mano sobre el pecho, se representa en un momento de éxtasis místico que lo acerca a la iconografía carmelitana de Santa

32 C. Chalipe, (1796): *Vida del Seráfico Padre...* *op. cit.*, p. 153.

33 Martínez-Burgos García, P., "Ut Pictura Natura...", *op. cit.* p. 18.

Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Del cordón cuelga el rosario, atributo identificativo de los dominicos pero que ha sido tomado, por su significado, como complemento iconográfico de santos pertenecientes a otras órdenes. Junto al altar se coloca la mitra como cargo de su magisterio y dignidad de prelado.

Detrás del Santo Sacramento una estructura cuadrangular completa la escena. Este esquema compositivo es frecuente en las vidas ilustradas de los principales santos de las órdenes religiosas como en el pasaje de la llegada de San Ignacio de Loyola al monasterio de Montserrat, correspondiente al capítulo segundo de su autobiografía³⁴. El tipo iconográfico es el mismo con el santo arrodillado delante del altar venerando la Cruz –acompañada de dos cirios–, el cuadro de fondo con la imagen de la Virgen de Montserrat y el niño sobre la ladera del monte. En la estampa que analizamos la custodia se rodea de una aureola de rayos que ilumina la parte superior de la escena, actuando el marco de fondo como un espejo que refleja la luz divina desprendida del Cuerpo de Cristo.

El espejo se convierte en uno de los accesorios más utilizados por la emblemática del Siglo de Oro. En una de las empresas morales de Juan de Borja se interpreta como símbolo del conocimiento de sí mismo y del esplendor del Amor Divino reflejando los rayos del sol³⁵. Saavedra Fajardo lo emplea, con el mismo sentido, en su empresa 33 con



Figura 4. J. Luengo, Vida del Reverendissimo, y Venerable Padre Fray Andrés de Guadalupe, Madrid, 1680.

34 J. Iturriaga Elorza, (1995): *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, Bilbao, pp. 41,53,117.

35 «SPECIEM TUAM VISITA» («CONÓCETE A TI MISMO») es el mote de la empresa de Borja, con el comentario: «En mucho son estimados, y tenidos los hombres, que han visto, y conocido à muchos Principes, y han sido muy conocidos en sus Cortes, y son muy platicos de todos Reynos, y Provincias, sabiendo sus leyes, y costumbres, y sus lenguas; y aunque esto les aya costado muy gran parte de sus haziendas, y aun de sus vidas, lo tienen por muy bien empleado, à trueque de conocer à muchos Principes, y Señores, y ser conocidos de muchos; gran lastima es, que trabajando tanto por esto, se procure tan poco, en conocerse cada uno à sí mismo, importando esto tanto, y todo lo demas tan poco; lo que para esto aprovecha mucho, es, considerar el hombre sus obras, pues por ellas vendrá à conocimiento de quien el es, y viendo, quales ellas son, si es cuerdo, procurará, el remedio dellas: lo que nos enseña esta Empresa del espejo con la letra de Job. VISITANS SPECIEM TUAM NON PECCABIS. Que quiere

el lema “siempre el mismo”, en donde un león rampante mira a un espejo quebrado en dos que refleja en cada una de las partes su figura completa, significando «la fortaleza y generosa constancia que en todos tiempos ha de conservar el príncipe»³⁶.

Santa Teresa de Jesús también le da el significado de alma devota en una contemplación mística, comparando el alma en pecado mortal con un espejo ennegrecido y al hereje con un espejo roto. Desde la Antigüedad, el espejo es símbolo de la Verdad³⁷ y de la Prudencia³⁸, puesto que es símbolo de María³⁹, ya que en la Virgen se

decir, que quien se conociere à sí mesmo, no pecarà». J. de Borja, (1981): *Empresas Morales*, C. Bravo-Villasante (trad.), Madrid, pp. 350-351. J. Gállego, (1996): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, p. 223.

36 D. Saavedra Fajardo, (1999): *Empresas Políticas*, S. López Poza (ed.), Madrid, p. 450.

37 Cesare Ripa, al describir la alegoría de la Verdad, defiende que: «el espejo por su parte nos enseña que la verdad sólo se encuentra en toda su perfección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan, siendo indicio la balanza de la misma igualdad y equivalencia». C. Ripa, (1996): *Iconología*, II, Madrid, p. 392.

El espejo es, según Ripa, atributo de la Acción Perfecta puesto que en él «se ven las imágenes que no son reales, se ponen a semejanza de nuestro intelecto, donde siguiendo nuestro albedrío, y auxiliados por la natural disposición, damos nacimiento a multitud de ideas que corresponden a cosas que no se ven, aunque se puedan realizar mediante las artes, que operan con las cosas sensibles, utilizando instrumentos materiales». *Ibidem*, p. 62.

38 «El mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos». *Ibidem*, p. 233.

Saavedra Fajardo lo explica en su empresa 28 con el lema: «Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur» («Lo que es, lo que ha sido, lo que pronto será»). En la imagen se representa un montículo central sobre el que se coloca un reloj de arena con una serpiente enroscada en un cetro; este motivo se refleja en dos espejos, uno a cada lado, situados en sendos montículos significando que las acciones del gobierno (cetro) asistidas de la prudencia (serpiente) deben realizarse teniendo en cuenta el pasado y considerando el futuro (los dos espejos). D. Saavedra Fajardo, (1999): *Empresas Políticas... op. cit.* p. 412.

Sebastián de Covarrubias en uno de sus emblemas recoge la imagen del espejo que, reflejado en el sol, causa fuego sobre una roca. El lema “Imperium reflexum” (“Autoridad reflejada”) hace referencia a la idea del gobierno del monarca: «Los Reyes traen tan hermanada la justicia con la misericordia, que imitando (en la manera que pueden) a Dios, siempre castigan menos de lo que la culpa merece, y premian con exceso la virtud y servicios. Pero comunicando este poder con sus ministros, quanto ellos son mas inferiores, y se alexan de su principio, tanto son mas vanos, sobervios, crueles, y desaforados. El ejemplo puesto en el emblema, viene muy a proposito, porque los rayos del sol que inmediatamente nos toca, conserva nuestra vida, y la da a todas las cosas que cría la tierra. Y estos mesmos rayos dando en un espejo con su reflexión abrasa la materia que se le pone delante». S. de Covarrubias, (1978): *Emblemas Morales*, C. Bravo-Villasante (trad.), Madrid, pp. 269,270. A. Bernat Vistarini; J.T. Cull, (1999): *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, p. 320.

39 Con el lema “Speculum sine macula” (“Espejo sin mancha”) aparece en la obra de Nicolás de la Iglesia: «Ayude a descubrir lo Inmaculado de la cordera, un espejo Inmaculado, sin mancha purísimo, y vistosisimo... Es espejo sin mancha. Espejo, porque en María, como en espejo se ven todos los bienaventurados... sin mancha... porque no cometió, no hizo pecado, y estuvo tan lexos de la culpa, como el hijo que parió, y el espejo en que se mira. Es tambien espejo de la majestad de Dios, y imagen de aquella Divina grandeza». La fuente literaria está tomada del Libro de la Sabiduría (7,26): «Candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei potentiae et imago bonitatis illius» («Como que es el resplandor de la luz eterna, y un espejo sin mancha de la majestad de Dios, y una imagen de la bondad»). A. Bernat Vistarini; J.T. Cull, (1999): *Enciclopedia de Emblemas Españoles... op. cit.* p. 320.

reflejó y se reprodujo Dios, por medio de su trasunto Jesús sin herir y sin alterar el espejo mismo⁴⁰.

Con este significado se explica en el prólogo al lector cuando hace referencia al Altar:

«En vuestro Sagrario tuvo presto su coraçon este siervo vuestro; luego alli hallò su tesoro el Altar de vuestro Sacramento fue el centro de sus deseos; luego de alli salieron todas las lineas de perfeccion, que se terminaron en la circunferencia de su vida. Este era el espejo en que se mirava, porque sabia, que sobre descubrir en el la hermosura de vuestro ser en él se comunican tambien vida celestial, nobleza Real, y admirable hermosura, la mas bien parecida a la vuestra à quien en este Divino espejo se mira...»⁴¹.

Por espejo ha de entenderse, en la mística y en la ascética, no sólo el emblema, sino también el culto a la Eucaristía, reforzado ahora no sólo en contraposición a las ideas reformadoras sino también a las erasmistas⁴², introducidas de manera paulatina en muchas casas de las órdenes religiosas en las que permanecía soterrado de manera indiferente⁴³. Con la implantación del Concilio de Trento se recupera nuevamente y, en el ámbito del clero regular, prácticas que, entre otras, están centradas y regladas en el culto eucarístico. Aunque se sigue el esquema compositivo del grabado de Ignacio de Loyola, en Montserrat, se prefiere el tema de la adoración porque la teología, al decir de los tiempos en que se escribe la obra, tiene que hacerse como la escribió el Aquinate: de rodillas y delante del Sagrario. Y esa ciencia divina adquirida queda representada en los libros de teología mística, escritos por él y colocados en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, al igual que la mitra, dignidad de prelado que había alcanzado, tal y como narra su biografía. Como indica el mismo libro, la fuente de su teología mística la encontraba en la oración delante del Santísimo y, a la manera escolástica, en la capilla del convento de San Antonio de Sevilla. A este respecto, el grabado ilumina lo que el lector se encuentra en el interior. Si nos fijamos, enmarcado en un retablo en el fondo de la escena, aparece una efigie, posiblemente la del santo titular, San Antonio.

Paralelamente a este hecho, no podemos obviar la importancia que, en su día, dominicos y franciscanos habían dado a la fiesta de Corpus, en especial a la composición de la misa y al oficio divino. Para ello Urbano IV había convocado a dos de los mejores

40 H. Biedermann, (1996): *Diccionario de símbolos... op. cit.* pp. 178,179. El místico islámico Rumi (1207-1273) veía el espejo como símbolo del corazón, que debe ser claro y limpio para poder reflejar cabalmente los rayos de luz de la divinidad. H. Biedermann, (1996): *Diccionario de símbolos... op. cit.* p. 179.

41 J. Luengo, (1680): *Vida del Reverendissimo, y Venerable Padre Fray Andres de Guadalupe*. Madrid, Juan García Infançon, s.p.

42 Martínez-Burgos García, P. (2002): «El simbolismo del recorrido procesional» in G. Fernández Juárez; F. Martínez Gil (coord.), *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, pp. 157-158.

43 Cotelo Felípez, M. (2006): «Tradición, propaganda e ideología beneditina: a construcción da imaxe xacoba: San Salvador de Celanova» in J. M. Monterroso Montero; E. Fernández Castiñeiras (coord.), *Arte beneditina nos camiños de Santiago: Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela, p. 488. M. Andrés Martín, (2005), *Ensayo sobre el cristianismo español*, Madrid, pp. 88-100.

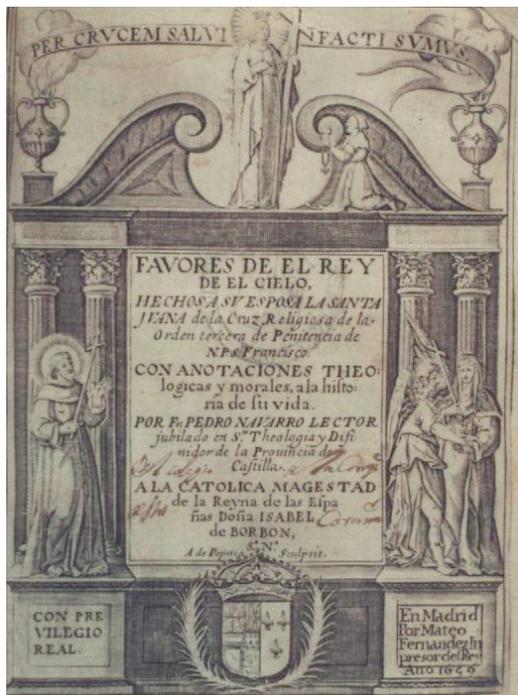


Figura 5. P. Navarro, Favores del Rey de El Cielo. Hechos a su esposa la Santa Juana de la Cruz. Religiosa de la Orden Tercera de Penitencia de N.P.S. Francisco, Madrid, 1659.

en Madrid, en 1659 (Fig. 5). Una estructura arquitectónica sirve de marco a la escena; en la parte central, una cartela rectangular recoge los datos de la obra. A los lados, las imágenes de San Francisco y Santa Juana de la Cruz colocados delante de sendos pares de columnas estriadas. San Francisco se reconoce por las marcas que nos muestra en su mano izquierda, mientras sujeta una cruz con la otra. Santa Juana, con el hábito de la orden, el rosario colgado del cuello y la cruz, está siendo asistida por su ángel custodio y protector⁴⁴.

44 «Mas después que con los años, y ejercicio de la Religión su espíritu se hizo mas capaz, y la viveza de su juicio le perfeccionò, el trato, y comunicación con el Santo Angel, se assentò de manera, que se hablaban, y querian los dos, como dos familiares amigos. No emprendia, ni hazia, ni respondia cosa la sierva de Dios sin consultarla primero con él, y tomar su consejo; a èl preguntava, a èl se quexava, con èl se consolava... porque conocia por experiencia, que le era en las necesidades, padre, en los trabajos refugio, en las dudas maestro, en los desconsuelos amigo; y en fin todo por ella en quanto podia dessear... (...) Entre las personas que con mas crecidas demostraciones han gozado en este mundo del amor, y familiaridad de sus Angeles custodios, puede ponerse en cabecera la santa virgen Juana de la Cruz cuya alma candida, y purissima, y cuya vida celestial, y angelica, conciliò assi de tal suerte por el Symbolo, y semejança la voluntad de aquel soberano espíritu de su guarda, que el amor que tiene el amigo a su prenda querida, el esposo a su esposa, y la madre al hijo que formò de sus entrañas quedan inferiores, y cortos en comparación del inmenso que el la tuvo, y en todas ocasiones manifestò». P. de Navarro, (1659): *Favores de el Rey de el Cielo...* op. cit. pp. 139-140.

teólogos: Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. Cuando este último escuchó los himnos compuestos por el Doctor Angélico, cuenta la leyenda que rompió su obra. Es en uno de esos himnos donde, nuevamente, se alude a ese ver en un espejo, Santo Tomás –parafraseando al apóstol Pablo en su epístola I a los Corintios (13, 12)– deja constancia de la importancia de la máxima *fides ex auditu*. Con el texto y la portada se quiere hacer evidente el papel relevante del Venerable Fray Andrés dentro de la orden, quien supo conjugar la herencia escolástica de su ciencia con su sentido de oración.

Favores del Rey de El Cielo. Hechos a su esposa la Santa Juana de la Cruz. Religiosa de la Orden Tercera de Penitencia de N.P.S. Francisco es el título de la obra escrita por Pedro Navarro e impresa,

En el ático, sor Juana de la Cruz se arrodilla ante la imagen de María que sostiene la cruz y que alude al nombre de la santa. Se trata de una de las escenas más representativas de la vida de sor Juana; Pedro Navarro lo explica en los primeros folios del libro: «... La Madre de Piedad le apareció por quarta vez en el termino que llamavan de la Ciroleda...»⁴⁵. Flanqueando los aletones del frontón dos jarrones humeantes sujetan un epígrafe: “PER CRUCEM SALVI FACTI SUMUS”⁴⁶.

Aunque los santos más venerados a partir del Concilio de Trento fueron los mártires de la fe, fundadores o reformadores, es durante la segunda mitad del siglo XVI cuando empiezan a proliferar obras y colecciones sobre las biografías de hombres y mujeres famosos por su santidad. A este nuevo género pertenece la obra de Pedro de Navarro sobre los favores que concedió Dios a la santa y los milagros realizados por ella. A principios del siglo XVII se había publicado una compilación acerca de la vida y milagros de sor Juana de la Cruz escrita por Antonio Daza, fraile de la misma orden; en ella se habla de la vida de la santa, sus milagros, visiones tocando temas controvertidos para la época, como el de las ánimas del purgatorio, su actuación en este mundo y el papel de San Miguel como juez de las almas⁴⁷.

Para la santa, la salvación viene dada por la cruz y Juana, al igual que Francisco, se convierte en cruz viviente dentro de la orden. Las devociones a las que se han aludido no sólo se fomentan en la piedad de la gente, sino también dentro de la familia franciscana. No se trata de recuperar una *theologia crucis*, sino de ahondar sobre ella, de manera práctica, a través de los ejercicios de piedad. Si la pasión de Cristo se convierte en un *leitmotiv* mucho más será la representación de ella a través de sus insignias y, en especial, de la cruz. De ahí, que en la portada, a manera de un triángulo imaginario, confluyan todos los vértices. Es un volver al *in hoc signus vincit* constantiniano, pero no aplicado –en esta obra– a las herejías sino a las tentaciones que el alma tiene que sufrir constantemente en

45 «Y la dixo: Levantate, hija, y no hayas temor. Cobro animo con aquello la pastora, y preguntandola, quien era, nuestra Señora la respondiò: yo soy la Virgen María Madre de Dios; y llegando à ella la ssiò la mano derecha, y se la apretò con el pulgar, de tal suerte, que los dedos quedaron pegados con la palma, y el pulgar puesto sobre el indice en forma de Cruz: y como Ines se quexasse en el dolor, dixola nuestra Señora: Con esta señal te daràn credits todos, y este dolor passaràs tu por ellos, buelve à la Iglesia de tu lugar, y llegaras cuando salgan de Missa; enseña essa mano en la forma que la llevas a todos, para que assi te crean. Con esto se despidiò la Madre de Dios, y caminando la pastorcilla al lugar, llegò à la Iglesia, al mismo tiempo, que la Virgen Santísima la dixo, y postrada humildemente ante su altar, à voces publicò lo que la avia mandado, confirmandolo con la señal, que en la mano traía... y volviendo la cabeça à Lope de Lorbes, y Andres Hernandez regidor, que iban ordenando la procession de los niños, les dixo, que se estuviesen quedos; porque avia oido por dos vezes la voz de la Madre de Dios... Oyendo esto el sobredicho Lope de Lorbes, le dixo a su compañero: Pues la Madre de Dios manda a esta niña, que se acerque a ella, demosla esta Cruz de palo que lleve. Y como no pudiesen ponerla en la mano derecha, por tener pegados los dedos della... quitaronla de la siniestra la candela que llevaba, y pusieronla en ella...». P. de Navarro, (1659): *Favores de el rey de el Cielo... op. cit.* s.p.

46 “POR LA CRUZ HEMOS SIDO SALVADOS”.

47 J. Caro Baroja, (1978): *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, pp. 82-84.

su camino de ascesis. De manera sutil, es lo que nos propone la obra de Pedro Navarro al hablar de la biografiada. No es un simple epíteto de su vida en religión sino que es la pauta por la que se va a regir. No resulta extraño, por tanto, que ahora con la evolución de la implantación del concilio de Trento, la representación de San Francisco no aparezca con los estigmas como había sucedido en los primeros tiempos; lo que se pretende vincular es la manera en que esa pasión ha sido insertada, de manera natural, en aquel que es fundador de la orden. La caracterización de los estigmas se resuelve en un hombre de quien no es necesario recordar su vida ya que la orden estaba reformada o terminando su proceso de reforma. Pero además, paralelamente, se han ido introduciendo nuevas devociones como el culto al Ángel de la Guarda, que es el que guía la vida en religión, pero es al mismo tiempo el encargado de equilibrar la balanza entre el bien y el mal; o el que instruye a Sor Juana en la piedad del rezo del rosario, devoción mariana en la que se incluye la meditación de la pasión y que nos lleva a la iconografía del ático, donde María porta esta insignia. En este sentido, se hace alusión al Santuario de Nuestra Señora de la Cruz en Cubas de la Sagra (Madrid) que, a imagen de beaterio, la presencia de la franciscana lo convierte en santuario de peregrinación. De este modo, de lo específico, el artífice construye un espacio general por medio de tres imágenes que, nuevamente, a la manera de una escena sinóptica, resume el contenido del libro y su finalidad.

No obstante, si en vida de San Francisco se habían fundado las tres ramas principales de la orden, constantemente éstas se van reformando y reorganizando, sin abandonar, por ello, el estilo primitivo al que el Seráfico los había llevado. De todas ellas, la que perdurará de manera más firme es la orden de los Capuchinos. A esta orden pertenece la obra de Zacarías Boverio de Salucio, sobre la *Tercera Parte de las Crónicas de los Frailes Menores Capuchinos de N.P.S. Francisco*, impresa en Madrid en el año 1647 (Fig. 6). Los personajes se colocan en el interior de una estructura arquitectónica flanqueada por dobles columnas laterales de orden corintio; a la izquierda se representa la Virgen de la Misericordia quien acoge, bajo su manto, a los monjes de la orden; se acompaña de una filacteria con el epígrafe: «AEDIFICABUNT DESERTA A SAECULO»⁴⁸. Al otro lado, San Francisco se retrata delante de la puerta de una estructura a dos aguas, en referencia al momento de su hallazgo incorrupto al abrir su sepulcro.

Bajo la figura de María se representa otra escena alusiva a la historia de la orden. San Francisco –acompañado de un monje– se arrodilla ante el Papa que, sentado en su cátedra, le da su aprobación para fundar la orden. En la parte superior podemos leer: “Zelus Religiones” y en la mano del Papa una palabra: “CLEM” aludiendo a su nombre, Clemente VII, quién autorizaría la orden. La misma escena, con el Santo Fundador y un grupo de frailes, se representa en la cartela que sirve de base a San Francisco. Esta vez, el santo besa la mano del papa que bendice la orden con su brazo derecho y sostiene una cartela con su mano izquierda con las letras: “URBS”, en referencia a Urbano VIII, quien ratifica las constituciones.

48 «Los cuales repoblarán los lugares que desde tiempos remotos están desiertos» (Isaías 61,4).

El friso se decora con guirnalda y cabezas de angelotes alados y, sobre él, dos ángeles niños portan los escudos pontificios (parte izquierda) y franciscano (parte derecha). En el centro, dos monjes de la orden capuchina plantan un árbol en el interior de un paisaje desierto y Dios Padre, sobre la nube, bendice la acción desde el cielo en un recuerdo de las estampas flamencas de la segunda mitad del siglo XVI. Dos cabezas de ángeles soplan para infundir fortaleza al árbol. Diversas filacterias completan el significado de la escena; sobre el ángel que porta el escudo del papa con las tres abejas, se lee: “SAEPE”; al otro lado el mismo término se repite debajo de la alegoría del viento; detrás de los frailes labradores una misma palabra: “NEQUE” se completa, en la parte superior, con la frase: GERMINANS GERMINABIT⁴⁹.

La imagen del árbol y los vientos aparece en una de los emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias con el mote: “Virtutes radices altae” (Firmeza de la virtud arraigada)⁵⁰ y en otro de Juan de Borja, en alusión al sufrimiento fortalecedor, acompañado del lema: “IncurSIONIBUS SOLIDATUR” (“Con los contrastes se hace más fuerte”)⁵¹. Sebastián de



Figura 6. Z. Boverio de Salucio, Tercera Parte de las Crónicas de los Frailes Menores Capuchinos de N.P.S. Francisco, Madrid, 1647.

49 «FRUCTIFICARÁ COPIOSAMENTE» (Isaías 35,2).

50 «Proveyendo la naturaleza a la necesidad de las plantas, y de los árboles, para que estuviesen firmes a los combates de los vientos, ordenó que las rayzes se extendiesen dentro de la tierra, conforme al peso que avían de sustentar. Y desta manera los más crecidos árboles, y que más avían de contrastar con el ímpetu de las tempestades, les dio muy hondas y muy firmes las rayzes. Y a semejança desto se dize, que la virtud quanto mayor fuere, y por esso mas combatida, tanto mas se defiende por la fortaleza que en sí tiene, quando de veras està arraygada...». A. Bernat Vistarini; J. T. Cull, (1999): *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados...* op. cit. p. 93.

51 «Los que están ejercitados, y hechos al trabajo, y ejercicio corporal, no ay duda, sino que viven mas sanos, y son mas fuertes, que los que se crien y viven en delicias, y ociosidad: de la misma manera es nuestro animo, si fuere acostumbrado, à passar trabajos... Porque assi como el Arbol, que es combatido de los vientos, hecha mayores rayzes, y se haze mas fuerte, que el que se cria en los valles, y lugares

Covarrubias nos muestra un árbol caído por el soplo de los vientos contrarios significando la recompensa y el fruto recogido del trabajo y el esfuerzo –como se representa en la estampa– pues a pesar de los vientos que soplan en diferentes direcciones, el árbol se mantiene firme gracias al cuidado de los frailes capuchinos. El mote “Ibi manebit” (Allí permanecerá”) se completa con el comentario:

«Nuestra vida se compara al día, en el qual el jornalero afana de sol a sol, y cada uno mire a que punto se le pone, porque en llegando la noche de la muerte, y su oscuridad, no es ya tiempo de trabajar, sino de dar razon de su jornada y trabajo, para recibir igual paga: y es semejante a un roble, o pino, que sobreviniendo un rezio viento le derrueca, y en aquella parte donde cae, alli se queda, hasta que el leñador, o aprovecha su madera, o la destroça y parte en leños para el fuego»⁵².

La portada recoge, nuevamente y de manera magistral, la reforma que se pretende llevar a cabo. Al abrir el libro, el lector se encontraba con un retablo, no sólo en el sentido cultural, sino también literario. Los frailes asentaban su vida en la aprobación de la orden y de la regla, en las basas de la predela. Las columnas que los sostenían eran María y Francisco, mientras que en el ático, donde se mostraba siempre en esta época un relieve aludiendo a la gloria o virtud de vida, estaba el árbol de la orden que continuamente crecía, pero *semper reformanda*.

Con sus cartelas y lemas actualizan –a manera de relato visual– la crónica de la orden. En un sentido ascendente nos encontramos, primeramente, las ratificaciones de la nueva reforma llevada a cabo por Clemente VII y la aprobación de las constituciones por Urbano VIII. Siguiendo, en el plano central, figura María, con la iconografía de las misericordias renacentistas, a quien consagran, de manera especial, estos nuevos hermanos menores. Se utiliza, asimismo, un tema que será recurrente a partir de la eclosión del Barroco como es la imagen de la mujer apocalíptica coronada con doce estrellas. En este sentido, el autor recuerda el paralelismo que la exégesis mantenía con la Iglesia, al acoger a todos sus hijos con la Madre del Redentor. Frente a ella, el origen de los que quieren ser fieles. San Francisco de Asís sosteniendo la iglesia de San Damián, donde empieza todo el movimiento del *Poverello*, en alusión a su sueño: «ve y repara mi Iglesia». Y en el ático, los dos personajes, posiblemente los hermanos Ludovico di Fossombrone y Rafaele di Fossombrone, que junto con Mateo de Bascio, llevarían a cabo la nueva reforma, en ese intento de devolver a la orden sus raíces, significadas por la imagen del árbol.

sombrios; de la misma manera, el animo exercitado en los trabajos, serà mas firme, y mas constante, para resistir, y vencerlos, por grandes que sean, que el que no estuviere acostumbrado, à sufrirlos, ni passarlos». J. de Borja (1981): *Empresas morales... op. cit.* pp. 184-185.

52 S. de Covarrubias, (1978): *Emblemas morales... op. cit.* pp. 6-7. Bernat Vistarini; J. T. Cull, (1999): *Enciclopedia de Emblemas morales... op. cit.* p. 92.

REFLEXIONES FINALES

La estampa barroca se convierte en un instrumento de codificación de imágenes creando un lenguaje iconográfico que se difundirá a lo largo de toda la Edad Moderna. Un lenguaje que, a la manera de las tipografías que aparecen en el interior de los libros, jugaba a ser un modo de expresión ya conocido pero que ahora va a obtener un papel decisivo a la hora de representar lo que había de contenido en toda la obra escrita. De ahí, que la sintaxis que se utiliza, no sea solamente el recurso al tipo común como el hábito o el paisaje, aspectos externos de una iconografía ya consagrada; sino también la misma literatura emblemática o el lenguaje iconográfico serán utilizados en aras de una iconología que no pretende ser únicamente una biblia *pauperum*, sino un tratado de piedad y de misericordia⁵³.

A este respecto, los franciscanos, en su diversidad, jugarán con la evolución de la imagen del fundador. Si en un primer momento, se recuerda al Santo de Asís, en una de las escenas claves de su vida como la estigmatización, en alusión a la imagen del *alter Christus*, ésta irá evolucionando hasta una clara independencia; con un doble objetivo: por un lado, mostrar las bases de su reforma y, por otro, evidenciar el importante papel que –como orden– juegan dentro de la Iglesia Católica. Y será en el campo de la mística y de la pastoral, en especial en la predicación y en la confesión, donde una vez más se recupere la esencia a la que habían sido llamados desde esa iglesia que los había visto nacer y que ahora aprobaba sus reformas.

Para ello, la imagen no sólo recrea el ideal de Francisco de Asís o de sus hijos, sino que es una continua lección de cómo ellos siguen siendo maestros de oración, especialmente de la mental y sobre todo de la adoración a la Eucaristía. A diferencia de otras órdenes religiosas, los franciscanos son conscientes que, ante todo, se deben a la Dama Pobreza. Pero no implica una pauperización del legado que a lo largo de la Edad Media han sabido sintetizar, simplemente ahora lo dejen apartado para vivir en una forma de iluminismo.

Opuestamente a lo que se pueda pensar, la exigencia de volver a una teología mística, era una asignatura pendiente desde el Concilio de Trento en muchos de sus ámbitos. La constante contestación a las herejías surgidas en la reforma protestante, el llevar una fe con obras para que ésta no estuviera muerta, habían dejado a un lado la espiritualidad que todavía vivía de lo heredado de la *devotio moderna*. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, que habían supuesto una recopilación de los misterios de Cristo, no llegaban para aquellos que no eran clérigos o religiosos; lo que se asume desde el franciscanismo es la idea de alentar una nueva vida de piedad orientada a los más sencillos, independientemente de su escala social.

53 S. de Covarruvias Orozco, (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid: Luis Sánchez, p. 588.

Por otra parte, este tipo de mística y pastoral supuso un avance en el enseñar, a través de los sermones, los contenidos fundamentales de la fe; y es eso lo que se ha visto a lo largo de este *excursus*. Si nos fijamos en los libros analizados se tratan, en realidad, de manuales de la denominada teología práctica, lejos de la dogmática o de la exégesis profunda construida por las aportaciones de los Santos Padres; unos libros que hilan todo su contenido con la meditación asidua de la Pasión; y escritos con el fin de regresar a los orígenes, para ser otro Francisco.

Sermones, manuales de moral, biografías... quedan como testimonio de una orden que ha aportado, mejor que ninguna, el acercamiento pedagógico a unos fieles que apenas eran iniciados en la lectura y en la escritura; al mismo tiempo, han sabido aportar un recurso pedagógico a través de la imagen grabada de estos frontispicios libresco. No son juegos de alarde, sino verdaderos juegos de la memoria visual que, tras pasados, se convierten en caracteres tipográficos.

En definitiva, son el resumen del cántico de las criaturas, actualizado a un nuevo lenguaje: Sol (Cristo), Luna (María)... hasta llegar a la hermana la muerte temporal, de la que, en palabras del Seráfico, «ningún viviente se puede escapar».