

# SANTOS DE FÁBULA. FANTASÍAS HAGIOGRÁFICAS EN EL ARTE, LA ORATORIA Y EL TEATRO.

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

Entre los varios significados del término fábula, decía el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias que “algunas vezes damos nombre de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas, pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y loçano ingenio. Los que avéys leydo las Crónicas de las Indias, cosa que pasó ayer, tan cierta y tan sabida, mirad cuántas cosas ay en su descubrimiento y en su conquista, que exceden a quanto han imaginado las plumas de los vanos mentirosos que han escrito libros de cavallerías, pues éstas vendrá tiempo que las llamen fábulas y aún las tengan por tales los que fueren poco aficionados a la nación Española y para evitar este peligro, se avía de aver defendido que ninguno las escribiera poéticamente en verso, sino conservarlas en la pureza de la verdad con que están escritas, por hombres tan graves y tan dignos de fe, sin atavío, afeyte, ni adorno ninguno. Muchas vezes, por la razón dicha arriba, algunas historias notables y de gusto las llamamos fábulas considerando su artificio, porque no le tienen mayor las que lo son; y assí San Gerónimo en la *Epístola ad Philemonem* llama fábula la historia de Sansón, y lo mesmo Orígenes, *Homilia 5, in Genesin*, lo acaecido a Loth con sus hijas, lo qual refiere el Doctor Montoya en un erudito libro que hizo de *Concordia Sacrarum editionum, fol. mihi 15*”.

La definición de Covarrubias marca los límites de este trabajo dedicado al análisis de las formas en que tales fabulaciones se transmitieron, bien en forma de escritos hagiográficos (muy comunes a partir de un determinado momento cuyos ecos se perciben en el teatro, a través de las llamadas comedias de santos), o en las arrebatadas palabras de los oradores sagrados. Aunque los vehículos fueran de naturaleza diferente, todos tienen un punto en común: la necesidad de hacer creíbles los extraordinarios prodigios narrados a través del pincel de los artistas, su espectacular puesta en escena en el teatro o la excitación de la fantasía mediante los artificios de la retórica.



Louis Réau, entre otros, puso de relieve la conexión existente entre iconografía, oratoria sagrada y teatro, tras los estudios pioneros de Springer y de Emile Mâle, con nuevas consideraciones acerca del verdadero alcance de esta teoría sobre la evolución del arte a finales de la Edad Media, cuestión que obligó al historiador Emile Mâle a rectificar sus planteamientos iniciales tras las dudas suscitadas por Mesnil, Kunstle, Leclerq y el propio Réau.

No obstante, los métodos utilizados por los predicadores medievales por medio de los llamados *exempla* (anécdotas con las que captar la atención del auditorio o combatir tesis contrarias al dogma) dieron origen a la aparición de verdaderos pronuntarios en los que se relataban mil y una anécdotas, especialmente desde que la predicación alcanzó su cenit con la fundación de las órdenes mendicantes y sobre todo con el valor concedido a la misma por los dominicos.

Muchos de aquellos *exempla* tenían su fuente de inspiración en la fábula, en la literatura popular, en las vidas de santos o en los Bestiarios, repertorios con los que se fue acumulando un material interesante en cuya selección privaba el deseo de agradar.

Aunque el entusiasmo inicial de Emile Mâle se vio pronto contestado, no dejó, por ello, de reconocerse un constante intercambio entre teatro, oratoria y obra de arte tanto como para valorar las sucesivas aportaciones en el retablo (en su especial distribución de personajes e historias, en las tramoyas utilizadas, etc.) en los grupos procesionales españoles o en los conjuntos inspirados en determinados dramas sacros del ciclo de la pasión (1).

Las fuentes indispensables para su estudio son bastante conocidas. Desde los *Apócrifos* a las *Acta martyrum*, desde *La Leyenda Dorada* a su difusión a través del *Flos sanctorum*, la exaltación de las heroicas virtudes de los santos apasionaron a todos (2). Fueron, en efecto, las narraciones de los martirios de los primeros cristianos las que originaron de forma parcial el primer género hagiográfico. A la exactitud

(1) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, pp. 254-268. vol. I, 1. Entre las grandes aportaciones a la renovación de la iconografía medieval suele concederse una gran importancia a la nueva visión, lírica y romántica, propia del pensamiento franciscano (*Meditaciones* del Pseudobuenaventura), cuyo influjo se percibe, entre otras cosas, en las escenificaciones propias de los momentos más importantes de la liturgia cristiana como fueron los tiempos de Navidad y de Pasión. La representación de la *Visitatio sepulcri*, por ejemplo, introducida en el desarrollo de la liturgia, produjo una atmósfera propicia, por la fascinación que ejercía su puesta en escena y cuyos resultados se perciben en la forma de componer y ambientar los grupos que representaban estos ciclos pasionarios dotados de un gran efecto dramático.

(2) La edición más común de los *Evangelios Apócrifos* es la publicada por la B. A. C. en la que se contiene un número considerable de citas y referencias críticas sobre esos textos, su transmisión, origen, reelaboraciones e influjo en la Historia del Arte. Una versión española muy conocida es la de E. González Blanco, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1934, 3 vols. Por su relación con el arte español puede consultarse las obras de F. J. Sánchez Cantón, *Los grandes temas del arte cristiano en España: I Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, 1948 y M. Trens, *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Barcelona, 1954. Respecto a *La Leyenda Dorada*, vid. la edición castellana de Alianza, Madrid, 1990, 2 vols. Las llamadas *Acta martyrum*, documentos que narran el proceso y posterior tortura de los primeros mártires del cristianismo, fue objeto de análisis crítico de



con la que se describían los pormenores del suplicio, utilizando las *actas proconsulares*, sucedió pronto un deseo incontenible de exaltar las figuras de aquellos heroicos personajes. De la historia se pasó a apologismo y desde éste a la fabulación, favorecida tanto por la escasez de fuentes documentales fiables como por la urgente necesidad de conocer más datos de los santos locales, para lo cual los apologistas no dudaron “en juntar los elementos más disparatados, acumular diversos géneros de tormentos e introducir poco a poco hechos cada vez más extraordinarios y milagrosos, describiendo las figuras de los mártires según un modelo irreal” (3).

El creciente interés por estos temas amplió notablemente el campo de atención de las hagiografías. A los mártires siguieron los eremitas y ascetas, a éstos los santos fundadores de grandes órdenes religiosas, formando un *corpus* biográfico de notable extensión, en el que junto a obras de un gran rigor histórico se mezclaron otras en las que predominaban los elementos más fantásticos (4).

La indiscutible autoridad de la *Leyenda Dorada*, obra de Jacopo de la Vorágine, hizo posible la adaptación hispánica de sus biografías (que con el paso del tiempo conocieron un notable aumento desde las ciento ochenta y dos originales) conocidas como *Flos Sanctorum* (5). Esta nueva versión española incorporó la historia de diversos santos locales hasta la verdadera culminación de los estudios hagiográficos en las obras de Alonso Villegas y Pedro de Ribadeneira, realizadas entre 1578 y 1599 (6).

En cierta medida este resurgimiento de la hagiografía (que dejaría su huella en el teatro del Siglo de Oro y en el del postbarroco) venía condicionado por el valor

los Bolandistas, cuyas primeras obras, publicadas entre 1643 y 1794 aún siguen editándose en las llamadas *Analecta Bollandiana* (Bruselas). El jesuita Ribadeneira escribió un espeluznante prólogo a su *Flos Sanctorum* titulado *De los tormentos de los mártires*, cuya lectura ya pone sobre aviso de las intenciones de aquellos relatos: el deseo de conmover o de reprobar está por encima de cualquier exactitud, no extrañando la refinada crueldad que el autor atribuye a los “sayones y verdugos” a quienes identifica como ministros de Satanás. Acerca de la labor crítica de los Bolandistas en relación a los Apócrifos, vid. la parte correspondiente a la *Bibliotheca hagiographica graeca, latina y orientalis*, publicadas entre 1895 y 1910.

(3) E. Ancilli, *Diccionario de la Espiritualidad*, Barcelona, 1984, pp.215-218, corresponde a la voz redactada por Molinari.

(4) Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne* Paris, 1907, vol. I, 1, pp. 373-388. En el amplio estudio dedicado a las *Acta martyrum* se establece una clara distinción entre las llamadas *Acta* (textos de gran rigor histórico) y las *Passio*, o narraciones fabulosas, redactadas a lo largo de la Edad Media en las que ya se contienen muchos de las fabulaciones que posteriormente se incorporaron a la *Leyenda Dorada*.

(5) Aunque no se conocen ediciones latinas impresas en España, sí circularon versiones en catalán y castellano. El considerable aumento de las vidas de santos, que ya experimentara La *Leyenda Dorada* desde su aparición, se vio enriquecida en el caso español por la presencia de santos locales. La publicación de las obras de Ribadeneira y Villegas desplazaría a esas versiones.

(6) Aunque la obra de Alonso de Villegas se publicara en 1578, ya se conocían en España otras adaptaciones de la *Leyenda Aurea*, al menos desde el siglo XV. En 1566 el franciscano Fr. Martín de Lilio editaba en Alcalá una cuidadosa versión del *Flos sanctorum*, precedente inmediato de la de Villegas. A pesar del éxito que parecen demostrar las sucesivas ediciones de la primera parte de Villegas, y la periodicidad con que se dieron a la imprenta la segunda parte (Toledo 1589), Tercera (Toledo 1588) y cuarta (Madrid, 1589), la aparición de la correspondiente al historiador jesuita Pedro de Ribadeneira (Madrid, 1599) oscureció su popularidad.



concedido por el Concilio de Trento al culto a las imágenes. Los nuevos ideales que aquella reunión ecuménica, de singular trascendencia para el arte barroco, trataba de introducir, crearon un verdadero cuerpo doctrinal sobre su misión ejemplificadora al tiempo que constituían poderosos ejemplos con los que contrarrestar los efectos de la herejía protestante que había dividido a Europa, enfrentada a cruentas guerras de religión (7).

Este interés por las biografías de santos, fomentado por la iglesia desde la Alta Edad Media mediante la lectura de ciertos pasajes de sus vidas en las que ya se había introducido un extraordinario juego de elementos fantásticos, vino a confundir iconografía con hagiografía, favoreciendo ciertas ediciones en las que se recuperaba con una envidiable precisión los rasgos físicos de Cristo o de los primeros santos (8). Ya la Iglesia, desde el famoso *Decretum gelasianum*, había salido al paso de las diferentes versiones escritas que circulaban por la cristiandad por considerar que su contenido era claramente atentatorio a la defensa de la unidad dogmática o por encontrar pocos elementos fiables sobre su carácter revelado (9). Este deseo de rigor histórico no impidió la divulgación de los relatos fantásticos que con el tiempo se transmitirían a la *Leyenda Dorada*, o que el influjo de la obra de Jacopo de la Voragine, escrita hacia 1260, se convirtiera en una fuente inevitable para los artistas, quienes encontraban en ella un rico y jugoso muestrario de situaciones muy adecuadas para su propia versión plástica.

Fue, sin embargo, el influjo tridentino (y el control establecido en determinados países fieles a la ortodoxia sobre el imprescindible decoro de su representación) el que marcó la pauta iniciada por la monumental obra del jesuita Jan van Bolland (1564-1628) y por el grupo reunido bajo el nombre de *Bollandistas*. Por primera vez se sometió a riguroso examen histórico y arqueológico toda la literatura hagiográfica con el propósito de trazar la frontera entre lo verdadero y lo fantástico. Esta profunda indagación no impidió el manejo de las fuentes habituales ni la propagación de todos los relatos fabulosos que habían tenido una gran aceptación, aunque resulta evidente

---

(7) El clásico libro, que estudia las consecuencias del Concilio de Trento sobre las renovaciones iconográficas, sus principios doctrinales y el nacimiento de nuevas formas de representación y contenido, es el de Emile Mâle *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932; A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, Madrid, 1991.

(8) Es importante reseñar que desde la Contrarreforma se esbozaron ciertas reflexiones cuya finalidad era la de destacar la función asignada a la obra de arte como vehículo del dogma y que inspiraran textos como los de Molanus (*De picturis e imaginibus sacris*), de 1570 o el de Reiske (*De imaginibus Jesu Christi*), de 1685 o la proliferación de representaciones de Cristo y de los santos identificados bajo la leyenda de *Vera Effigies*. No extraña, pues, que coincidiendo con la actividad de los *Bollandistas* y con el efervescente clima religioso propiciado desde las altas esferas eclesiásticas, los descubrimientos de las catacumbas y la identificación de los restos de famosos mártires romanos, reavivaran este clima. En ese contexto se explican tanto la renovación y construcción de las antiguas iglesias y *tituli* de la Ciudad Eterna como las ediciones de Bosio sobre la Roma subterránea (1632) o de Ciampini (*Vetera Monumenta*, 1690).

(9) Vid. E. von Dobschütz, *Das Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*, en *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, III, (Leipzig, 1912).



que los escritores españoles que teorizaron sobre la adecuada representación de las imágenes (especialmente Francisco Pacheco o Interián de Ayala) ya introdujeran abundantísimas referencias literarias con las que justificar su pretendido rigor histórico (10).

En todos los relatos prevaleció siempre la necesidad de justificar la intervención divina por medio de prodigios que iban más allá de las leyes de la razón y de la ciencia, llegando a veces a aceptar milagros irrisorios y grotescos que quedaron plasmados en el arte, en la escena teatral y en la oratoria sagrada. Un incesante repertorio de santos de dudosa historicidad hizo acto de presencia junto a los más horrendos martirios de los que salían ilesos. En unos casos se trataba de demostrar las pretendidas glorias de cualquier iglesia local y en otros de probar su heroica resistencia (11).

Por otra parte, la mezcla de magia y de milagros era frecuente en esta clase de relatos acompañados de súbitas levitaciones, de bilocaciones impensables, de cambios de sexo, de extrañas personificaciones, de circulaciones aéreas, en fin, de un cúmulo de situaciones aptas para su traslado a la escena de un teatro (12). Es cierto que todo el panorama descrito puede ser rastreado en cualquier momento y en cualquier país, pero no menos cierto es el valor irremplazable que tienen las imágenes, el poder de convicción de la palabra y sus formas de representación plástica. En definitiva, era fundamental el valor visual de la palabra, como afirma Ignacio Arellano.

Sea cual sea el vehículo por el que se transmitieron tales historias y el público al que iban dirigidas, a menudo crédulo y fiel, el elemento más destacable de su propagación acaso fuera el del lenguaje empleado (visual, oral o escrito) y la necesaria finalidad del mismo de ilustrar y de moralizar. El carácter espectacular y fantástico de aquellos relatos cautivaba al público, no importa el medio utilizado, pues era capaz de comprender, dada su educación religiosa, la extraordinaria testificación de San Antonio de Padua en favor de su padre en las tallas de un retablo, que de entusiasmarse por el vuelo sin motor de San Jacinto de Cracovia o por el espectacular

(10) El *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco ya cuestiona ciertas formas de representación iconográfica, aunque su visión de ciertos temas lógicamente se atiene a las pautas establecidas en toda la literatura hagiográfica.

(11) Una simple lectura al aludido texto de Ribadeneira es suficiente para comprobar el clima de credulidad fomentado por ciertas publicaciones, cuyas exageraciones eran literalmente transmitidas por los artistas, por la encendida oratoria de los predicadores y por los efectos sorpresivos del teatro. Dice el jesuita: "...Demás de estos tan atrozes y horribles tormentos inventó Satanás otros muchos más crudos y atrozes para quemar a los gloriosos cavalleros de Christo. Porque unas vezes los echavan y encerravan en un toro de metal ardiendo: otras en una olla grande y capaz así mismo de metal, llena de azeite, pez y plomo derretido para que allí se coziessen". Lo curioso es que sucumbían los verdugos al cansancio antes que aquellos pobres atormentados, pues "quebrantavan y despedaçavan los cuerpos de los santos Mártires con tanta perseverancia y bárbara crueldad que muchas vezes quedavan ellos más cansados de herirlos que los mismos Mártires de ser heridos y atormentados".

(12) Vid. Ignacio Arellano, "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina" *Cuadernos de teatro clásico*, nº 8, Madrid, 1995. La relación escenografía y pintura ya fue analizada por A. E. Pérez Sánchez. "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en Aurora Egido (cord.) *la Escenografía del teatro barroco*, Madrid, 1989.





desarrollo de un drama hagiográfico de Tirso, Lope o Calderón (13). Todo formaba parte de un mismo lenguaje que en cierta medida explica las claves tradicionales de unas “formas complejas” de entender la religiosidad, utilizando palabras de Julio Caro Baroja. Al estudio de ese fenómeno, visto en las artes, en el teatro o en la oratoria sagrada van dirigidas estas páginas con la consiguiente limitación impuesta a un trabajo que no ha hecho más que comenzar.

### Iconografía y recursos escénicos

Fue el teatro un instrumento de gran importancia para la difusión de la temática religiosa hasta el punto de desarrollar argumentos que tenían sus fuentes de inspiración en las piadosas tradiciones recopiladas por el *Flos Sanctorum* y difundidas por los artistas. Si la obra de arte visualizaba aquellos fenómenos portentosos admitidos sin ningún género de reservas, el teatro añadía la espectacularidad de su puesta en escena. El éxito de las fabulaciones narradas por *La Leyenda Dorada*, por Ribadeneira o Villegas y por tantos otros escritores y oradores sagrados, encontró en el escenario un sorprendente vehículo por el que transmitir aquellas míticas vivencias. El poder de convicción de tales espectáculos y la abundancia de medios escénicos puestos a su servicio originaron una literatura específica que en el transcurso de los siglos dio lugar al nacimiento de la llamada *comedia hagiográfica* o *comedia de santos*, variante del teatro religioso que alcanzó rotundos éxitos. Sus más remotos orígenes hay que buscarlos en la Edad Media en conexión con los componentes teatrales de la liturgia y en la atmósfera plástica y sensual creada para una mejor evocación de sus contenidos religiosos (14). El oscuro simbolismo de los gestos, giros y palabras de un fastuoso ritual encontraba fácil acomodo en la escena sacra presidida por la tramoya pétrea o pintada de sus retablos cuyos inmóviles actores adquirían vida en la escenificación teatral o en los calculados movimientos del celebrante.

Por otra parte, el teatro barroco produjo abundantes ejemplos de este tipo de representaciones en las que, si era importante su argumento, mucho más decisiva era su puesta en escena. Fueron de gran utilidad los medios empleados y el desarrollo de una sofisticada tecnología teatral adecuada a las complicadas situaciones explicadas en aquellas fantásticas biografías. Todo el escenario contaba con los medios precisos para asombrar a aquellos crédulos y entusiastas espectadores: decorados fabulosos, alturas diferentes, cortinas que permitían contemplar y comprender lo que pasaba fuera de la escena, elementos móviles para un rápido cambio de situación y sobre

---

(13) Las comedias de santos han sido objeto de una abundantísima bibliografía. J. L. Sirera resume muchas de las grandes aportaciones historiográficas a este tema en “Los santos en sus comedias. Hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico” en *Comedias y Comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, 1991. A esas reseñas pueden unirse las aportadas por Ignacio Arellano expuestas en la nota anterior.

(14) Clarín (en *El diablo en Semana Santa* y en un artículo de fecha 28-XII-1875 editado en el *Solféo*) trató la especial atmósfera de sensualidad creada por la música y el ceremonial religiosos. En *La Regenta* abordó el mismo tema al explicar Fermín de Pas a la protagonista la fascinación de estas celebraciones cuyo sentimiento debería de producir sensaciones muy diferentes a las sentidas por Ana de Ozores en la representación del Tenorio de Zorrilla.



todo, mecanismos como el llamado *bofetón* por medio del cual los actores aparecían y desaparecían ante los asombrados ojos del público. No extraña, por lo tanto, que un amplio sector del arte religioso de indudable importancia en la configuración del santuario cristiano, como el retablo, se dejara influenciar por estos sistemas y que incorporaran parte de sus recursos a los tabernáculos y expositores o a las mismas historias de sus cuerpos y calles. Ese fondo de santos y misterios podía cambiar según la ocasión del mismo modo que lo hacían los actores en el teatro de acuerdo con las necesidades impuestas por un argumento determinado en las que el santo había de hacerse invisible o ser raptado en apoteosis en el momento culminante de la acción (15).

Domingo Sánchez-Mesa califica al retablo barroco como una realización llena de libertad y de fantasía dotada de “importantes efectos escenográficos”. Uno de los aspectos fundamentales fue el de sus estructuras cambiantes ante “el seguimiento atento y sorprendido de los fieles”. Se destacó su naturaleza teatral, la presencia del drama y del dolor de acuerdo con las más estrictas leyes de la retórica. El famoso ejemplo granadino de la iglesia de los jesuitas permitía ese juego de escenografías cambiantes: tabernáculo giratorio, lienzos montados en corredera para variar, según la ocasión, su visión iconográfica y para mostrar en apoteosis los relicarios, los lienzos de Bocanegra, la imagen del crucificado (16).

Todos estos efectos ambientales (en los que solía predominar el valor simbólico) se adaptaban perfectamente a las historias fantásticas narradas en las vidas de los santos, puesto que la naturaleza de tales prodigios necesitaba de una aplicación escénica igualmente sorprendente: dragones furiosos muertos por intercesión divina, cadáveres que resucitaban ante la poderosa voz de los santos, cabezas cortadas rodando por los escenarios, personajes que se despeñaban entre el griterío entusiasmado del público. Todos estos medios, unidos a la fuerza de convicción del texto, garantizaron el éxito de la comedia hagiográfica y las pingües ganancias obtenidas por las compañías teatrales hasta la prohibición de esta clase de espectáculos (17).

Fueron, sin embargo, los grandes autores españoles del Siglo de Oro los que contribuyeron a difundir el teatro religioso. Además de los *Autos Sacramentales*, paradigma de una forma de teatro en el que la riqueza de medios técnicos venía exigida por el profundo sentido simbólico y teológico de su nudo argumental, la

(15) A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1995, pp. 13-27. Era importante, como en el teatro, provocar un efecto rápido y sorpresivo.

(16) Domingo Sánchez-Mesa Martín, “El retablo barroco como máquina y espectáculo. Tres ejemplos granadinos” en *el Barroco en Andalucía*, Córdoba, 1986, vol. III. Sobre el mismo tema y acerca del verdadero alcance de sus recursos teatrales, A. R. Gutiérrez de Ceballos, “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, *En torno al retablo del Siglo de oro*, Almería 1992. J. J. Martín González, “El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro”, *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994.

(17) René Andioc ha estudiado estos fenómenos en su obra *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.



comedia de santos se abrió paso al calor del poder evocador de las imágenes. Tirso de Molina dio buena cuenta de este tipo de teatro en obras como *Santo y sastrero* (biografía de San Homobono) o en la trilogía de *Santa Juana*, pieza capital, al decir de Ignacio Arellano, para entender cuánto de extraño, pintoresco, contradictorio e ingenuo tenía este tipo de comedias (18).

Muchas de las obras escritas por Tirso encuentran fácil acomodo en los episodios clásicos de la *Leyenda Dorada* y en el *Flos Sanctorum*, en las que la piedad aparece adormecida bajo la naturaleza fabulosa de los prodigios y sólo florece en las repentinas conversiones de sus protagonistas. En *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor*, la protagonista muere en los brazos de Cristo; en *Quien no cae, no se levanta* la casquivana Margarita se salva al enamorarse de su Ángel de la Guarda. Aquellas santas de vida disoluta eran presentadas por la Iglesia para acentuar el valor de la contrición y de la penitencia. La Contrarreforma había concedido un valor singular a las imágenes, fomentando, bajo reglas precisas, su difusión. La vida ejemplar de los santos, sus heroicos martirios, las virtudes que les adornaron, encontraron en las artes el vehículo más directo para transmitir este mensaje. Aún en los casos delicados de la Magdalena y de Santa María Egipciaca no se ocultaban los episodios más sórdidos de su alocada existencia (19). Por eso, las pinturas evocaron la hermosura de sus cuerpos, el brillo dorado de sus cabellos junto a otros pasajes en los que la imaginación fantástica de quienes contaron sus historias desbordó los límites de la cordura.

En efecto, cuentan que *Santa María Egipciaca* era una conocida ramera de Alejandría. En sus deseos por adorar la reliquia de la Santa Cruz ideó un plan para que los miembros de la tripulación, que habían de conducirla hasta Tierra Santa, le dejaran embarcar a cambio de pagar el pasaje con los favores corporales que ella podía ofrecer. Llegada a su destino era arrojada misteriosamente de la iglesia hasta que expiara sus culpas. Lo más sorprendente del caso no fue su arrepentimiento ni su retirada vida como asceta, sino la forma milagrosa de alimentarse con tres panes durante cuarenta y siete años. Por más que comía de ellos no menguaban. Si estas historias fantásticas quedaban reflejadas en las pinturas, en las que ante todo predominaba el valor del ascetismo y la protección sobrenatural, las comedias de santos incidían en valores similares. En *La Buena guarda* de Lope de Vega es la Virgen María la que sustituye a una monja fugada de la clausura siguiendo a su amante para que no se note su ausencia hasta su arrepentido regreso. Algunos autores del siglo XVIII volvieron sobre el tema de las famosas conversiones (no faltaron ejemplos de calaveras ilustres como D. Miguel de Mañara en la Sevilla del seiscientos), tales como el autor de la obra *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, de 1735. Sin embargo, un fenómeno de gran impacto dentro de las clásicas comedias, el cadáver que se levanta, fue utilizado por Tirso en *El Mayor desengaño*. Es fácil imaginar la espectacularidad de la acción narrada en la vida de San Bruno y la tensión surgida en

(18) Ignacio Arellano *Historia de la literatura española. Barroco*, Madrid, 1993, vol. II.

(19) Vid. Manuel Alvar, *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, 1989.





su dramatización. Las vidas de los santos abundan en parecidos episodios. *San Romualdo* fue víctima de un episodio similar en la iglesia de San Apolinar de Rávena. El santo titular se levantó de su tumba con un incensario de oro en las manos y una vela con la que fue encendiendo todos los altares. *San Suitberto*, misionero muerto hacia 713, se levantó sonriente de su tumba para curar a una niña ahogada. *San Estanislao de Cracovia* utilizó como testigo en su defensa ante el rey Boleslao II a un cadáver. Y en fin, *San Antonio de Padua* en su famosa bilocación (estaba en Padua y en Lisboa al mismo tiempo) hizo lo propio para defender a su padre. Calderón en su obra *La cruz en la sepultura* utilizó estos recursos: un cadáver resucita para recibir la confesión.

Pero los fenómenos de santos que protagonizaron hechos semejantes no acaba con esta simple relación. *San Pablo*, una vez decapitado, soltó con sus manos el pañuelo que una piadosa mujer le había prestado para cubrir sus ojos en el terrible momento de la ejecución, cumpliendo una promesa como *Santa Dorotea*. Rojas Zorrilla (*La vida en el ataúd*) hizo hablar a la cabeza de *San Bonifacio* después de rodar por el suelo con lo que se demostraba el poder mágico de los cráneos denunciando su inocencia.

Pero el fenómeno más extravagante se produjo precisamente con el hallazgo del cráneo de San Pablo y la forma con la que fue acoplándose a su cuerpo. No todo acaba aquí. *Santa Solange* de Caen recogió su cabeza (brutalmente separada de su cuerpo por un amante rechazado) y fue caminando con ella bajo el brazo hasta reposar en el lugar que ella escogió para su sepultura. La enseñanza moral del episodio era precisamente la conversión del verdugo y su retiro monacal. Sin duda alguna, todas estas historias palidecen ante la fantasía de quienes tejieron la biografía hispánica de *San Ginés*. Este santo, convertido en sobrino de Carlomagno y Par de Francia, peregrinó un día a Compostela con la secreta intención de abandonar la corte y retirarse como eremita. En su posterior periplo por la costa atlántica la divina providencia originó una tempestad que alertó a los marinos sobre las verdaderas causas de su inevitable naufragio. Escogido el santo como víctima para aplacar la tormenta, se arrojó voluntariamente al agua y, como nuevo Jonás, extendió su manto sobre las olas. En este extraño vehículo vino a dar en las fértiles costas de Cartagena. Allí se estableció, fundó un floreciente monasterio cuya capilla construyeron los ángeles y murió. Cuando el emperador quiso recoger su cuerpo para enterrarlo con los honores debidos a su rango y condición, el santo mostró su voluntad de permanecer para siempre en solar hispano, permitiendo que sólo su cráneo viajara a Francia, cosa que no ocurrió, pues Dios castigó la codicia del emisario imperial con un ataúd vacío. La fantasía popular inventó en época reciente unas famosas letrillas tan fantásticas como los milagros atribuidos. Nada impidió, sin embargo, que su efigie figurara en la fachada principal de la catedral murciana y que su nombre se diera a una de las puertas abiertas en tan majestuosa portada (20).

(20) La fantástica biografía de San Ginés de La Jara fue objeto de atención de los predicadores franciscanos quienes glosaron la vida y milagros del santo, especialmente el padre Melchor de



Una obra de Calderón merece ser tenida en cuenta por su relación con ciertos repertorios iconográficos. *El Purgatorio de San Patricio*, aún con las dudas que genera el origen de su argumento puestas de manifiesto por Ruano de la Haza, narra la salvación de Ludovico Ennio gracias a la intervención del santo (21). El evangelizador de Irlanda fue presentado como protagonista de ciertos prodigios en los que se mezclaba magia y religión. Este era uno de los problemas capitales de la comedia de santos, es decir, la confusión creada por ciertos argumentos, de gran aceptación por el público, en los que no quedaba clara la frontera que dividía a ambas. El precedente lo sentó Calderón con su obra *El mágico prodigioso*, drama hagiográfico inspirado, al parecer, en el *Flos Sanctorum* del padre Villegas (22). San Patricio había derrotado a un druida local haciendo que se precipitara desde el aire, ardid ideado por el mago para demostrar la falsedad de la religión predicada por el santo. Tras su victoria, abrió una profunda sima en el suelo por el que se veía el Purgatorio, zona en la que se precipitaron todos los incrédulos y de la que sólo unos pocos regresaron. Este episodio convirtió al santo en un equivalente de San Miguel como conductor de las almas además de ser su exclusivo juez en el Juicio Final.

Sin embargo, el prodigio del druida pone de manifiesto no sólo la necesidad de la Iglesia de luchar en los momentos de la evangelización contra el poder de la magia (cuyo precedente más claro había sido el episodio de San Pedro y Simón el Mago), sino también la relación existente entre las comedias de santos y las de magia, argumento esgrimido por sus detractores para facilitar su eliminación de los escenarios españoles. En ocasiones la vida de tales santos era sólo el pretexto para hacer una espectacular demostración de medios escénicos provocando terremotos, ángeles que luchaban en caballos voladores (tal es la descripción que hizo Leandro Fernández de

---

Huélamo en su *Libro primero de la vida y milagros del glorioso confessor Sant Ginés de la Xara...* Murcia, por Agustín Martínez, 1607. Diego Nebot Faxardo, *Vida prodigiosa y admirable de el esclarecido San Ginés de la Xara*, Sevilla, en D. Juan de Basoas, s. a. Los pliegos de cordel antes citados, en A. Sáez, *Monasterio de San Ginés de la Jara y en pliegos de cordel vida y milagros del santo*, Cartagena, 1968. El estudio más completo de este establecimiento monacal fue realizado por Juan Torres Fontes ("El Monasterio de San Ginés de La Jara en la Edad Media", *Murgetana*, XXV, Murcia, 1965, pp. 39-90).

(21) La bibliografía fundamental y las diversas interpretaciones de este tema fueron expuestas por el autor, arriba citado (Liverpool, 1988). Aunque las fuentes del mismo siguen siendo objeto de polémica, cabría recordar que una de las más antiguas fue la conocida como *Diálogos* de San Gregorio Magno. En esta obra el soldado Esteban baja al Purgatorio y, al regresar, expone los peligros que acechan al alma humana. Fue en Irlanda el país en el que nació tal leyenda, según aparece narrada en la obra de Jacopo de la Voragine, de la que, al parecer, procede la versión española (vid. A. G. Solalinde, "la primera versión española de "El Purgatorio de San Patricio" y la difusión de esta leyenda en España", en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, vol. II, pp. 219 y ss). Santiago Sebastián (*Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978) relacionó tales relatos con las traducciones catalanas de Ramón Ros y con el libro de Perellós. La relación existente entre el Purgatorio de San Patricio y las llamadas *Misas de San Amador* puede verse en G. Llompert, "Aspectos populares del Purgatorio medieval", en *Revista de Dialectología y Tradiciones*, XXVI, 3-4 (Madrid, 1970), según costumbre bajomedieval típica de los territorios de la corona de Aragón.

(22) Aunque no existe unanimidad a la hora de fijar la fuente iconográfica de esta obra en la que se narran las vidas de San Cipriano y de Santa Justina, Ignacio Arellano sugiere al padre Villegas como la más próxima (vid. I. Arellano, op. cit. p. 444).





Fig. 1.- San Dionisio Arcopageta. Traslado del Martyrio y Milagros del glorioso S. Eugenio.



Fig. 2.- San Liciniano y San Ginés de la Jara. Fachada principal de la Catedral de Murcia.

Moratín sobre el *San Juan de Capistrano* de Antonio Zamora), peñas que se abrían, etc. Dice René Andioc que tan importante era la historia que se narraba como su puesta en escena y la música que le acompañaba. En el siglo XVIII el éxito de tales obras fue total, las recaudaciones en las temporadas de Navidad y Año Nuevo, sustanciosas, por lo que no extraña que a esta temática contribuyeran autores como Manuel Francisco Armesto, Bernardino José Reinoso, Joaquín de Amaya, Tomás de Añorbe, Vicente Camacho y, sobre todos, los especialistas Antonio Zamora y José de Cañizares (23).

La biografía de San Patricio era, por otra parte, rica en episodios pintorescos. Además de la metedura de pata del santo al herir al rey de los irlandeses con su bastón en un momento de arrebató predicador, fue singular la forma con la que descubrió a un ladrón de ovejas. Robado uno de tales animales, no hubo forma de averiguar quién fue el autor. Durante una celebración religiosa pidió que el presunto culpable balara como una oveja para de esta forma confesar ante todos su culpa. En efecto, el ladrón no pudo reprimir un estridente y sonoro balido, con lo que quedó al descubierto. Además San Patricio transformaba las aguas en fuego y convertía la nieve en leche y mantequilla.

Era frecuente que los santos utilizaran animales para sobrevivir o que se alimentaran por medio de mensajeros celestes. San Pablo ermitaño subsistía con el pan que un cuervo le traía diariamente. A San Cutberto (abad y obispo de Lindisfarne) un águila le ofreció un pescado para garantizar la supervivencia del santo y de un niño que le acompañaba. Con San Onofre hacía lo propio un ángel con un pan además de administrarle semanalmente la comunión. San Félix de Nola fue ocultado de sus perseguidores en una cueva cuya entrada cubrió una araña con una espesa tela. San Günter resucitó a un pavo real ya cocinado para no comer carne y de esta forma no contrariar a su anfitrión el emperador Enrique II. Y, en fin, San Osvaldo agotó toda nuestra capacidad de sorpresa, pues tenía un cuervo que hablaba latín.

Todas estas fabulaciones eran seguidas con entusiasmo por un público enfervorecido cuyas máximas atracciones fueron el teatro y el sermón (24). La fastuosa retórica del predicador así como la espectacularidad de los mecanismos teatrales eran parte de un lenguaje convenido en el que también participaron con evidente acierto las fantásticas historias pintadas por los artistas. La fascinación ejercida por estos medios justificó su éxito, a pesar de que en muchas ocasiones, como ocurrió con el teatro, las representaciones fueran poco a poco careciendo de sentido, desvirtuándose el contenido alegórico de los temas en favor del entusiasmo que despertaba su puesta en

---

(23) La distinción entre realidad y fantasía se hacía difícil en este tipo de obras más aún cuando sus argumentos confundían la magia con la santidad de sus protagonistas. Las feroces críticas levantadas contra este tipo de obras revelan con claridad cuál era el ambiente hostil con el que fueron recibidas por gran parte de los ilustrados españoles y la atmósfera que precedió a su supresión en 1788.

(24) Ambas formas de transmisión de pensamientos e ideas participaron de recursos comunes con los que se creaba un estado de opinión muy familiar al público asistente. De ahí que se haya de valorar su gran influencia en la creación de imágenes plásticas, en los recursos expresivos puestos al alcance de los artistas y en sus posibilidades visuales como vehículo de comunicación.



escena. En efecto, cuando en el siglo XVIII se alzaron las primeras voces contra la representación de los Autos Sacramentales y de las comedias de santos, los argumentos esgrimidos centraban la crítica tanto en la estructura del teatro tradicional (Clavijo, Feijóo, Moratín y otros) como en ciertos aspectos morales favorecidos por la autoridad religiosa. Muchas de las críticas iban dirigidas al grotesco espectáculo protagonizado por ciertas actrices, por lo demás conocidas ramerías de la corte, al representar a la Virgen María y a los comentarios obscenos suscitados entre el auditorio. La falta de moralidad, el deterioro del sentido originario del espectáculo, la pérdida de interés y la nefasta influencia sobre la mentalidad religiosa, fueron además de los juicios vertidos por los ilustrados, algunas de las causas que llevaron al rey Carlos III a dictar la supresión de los Autos Sacramentales y con ellos la de las comedias de santos (25).

### Los tópicos de la palabra

Al igual que el teatro fue la predicación una forma privilegiada de “percibir la literatura”. El espectáculo del sermón, cuyas máximas virtudes ejemplificó Hortensio Félix Paravicino, era semejante a una obra de teatro. El secreto radicaba en el gesto y en la expresión del predicador y en las virtudes retóricas con las que cautivaba al auditorio. El valor de la palabra era uno de los signos fundamentales de la sociedad barroca, ya que su objetivo fundamental consistía en su poder de convicción para mover el ánimo y persuadir al espectador. No extraña, por ello, que al margen de la literatura de exequias (panegírico exagerado más proclive a la adulación que a la objetividad) la oratoria sagrada acudiera a esta clase de fuentes o que ciertos predicadores tomaran ejemplo de conocidos actores para perfeccionar sus dotes retóricas (26). El público se sentía igualmente atraído por la fastuosidad de una representación teatral que por la florida oratoria del predicador de turno. Su formación religiosa le mantuvo constantemente en contacto con lo maravilloso y sobrenatural, aceptando sin ningún género de críticas los milagros y fabulaciones narradas con una facilidad que repugnaba al padre Feijóo (27). Que el teatro y la predicación eran un interesante

---

(25) René Andioc (*Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, B. H. E. H. 1970) relaciona la supresión de los Autos Sacramentales con los artículos publicados por Clavijo y Fajardo en el *Pensador* a partir de 1762 y en general con el clima de oposición manifestado por Feijóo, Moratín y muchos otros. Por otra parte, M. Bataillon (*Ensayo de explicación del Auto Sacramental*, Madrid, *Varia lección de clásicos españoles*, 1964) huye de los clásicos tópicos de la religiosidad española. No encuentran en este contexto fácil acomodo las tesis de Menéndez Pelayo sobre este tema, basadas en la teoría de que fue obra de afrancesados.

(26) Vid. I. Arellano (op. cit. p. 357) cita el caso de los predicadores que acudían al teatro a estudiar los gestos y formas de expresión del actor Roque de Figueroa.

(27) El *Teatro Crítico* de Feijóo es un verdadero compendio de demostraciones contra la superchería y los falsos milagros. Sus auténticos propósitos (desvanecer errores científicos o populares) claman contra la facilidad con la que se probaban los prodigios en los que subyacían la ignorancia, la credulidad o cualquier otro interés. Sus *Cartas eruditas y curiosas* (publicadas a partir de 1742) conectan con el clima que combatieron con otras armas los *Caprichos* de Goya y su intento de denuncia de una triste realidad dominada por el *Sueño de la Razón*. Vid. igualmente J. López Marichal “Feijóo y su papel de desengañador de las Españas”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V, 1951.





punto de atracción singular lo demuestra el D. Gonzalo de Iriarte en *La señorita malcriada*, cuando asegura:

“Voi lo mismo a una comedia  
que a ver una encorazada.  
Viene algún predicador  
famoso: no se me escapa”.

Esta relación entre teatro y sermón fue ya advertida por el padre Isla en su famoso *Fray Gerundio*. La descripción del padre Blas, maestro del parodiado predicador, se asemeja más a las condiciones físicas de un actor que a la de un orador sagrado. Moratín llegó a comparar la vacía oratoria de los predicadores de su época con la vacuidad que observaba en los Autos Sacramentales, en unos momentos en los que ya se cuestionaba su presencia en los teatros españoles y se abogaba por su supresión.

La familiaridad de la sociedad contemporánea con el hecho religioso garantizó el éxito de ciertas obras de literatura piadosa y devocional en un público contradictorio que confundía lo mágico con lo religioso o que aceptaba el *Flos sanctorum* y los *Almanaques o Pronósticos* de Torres Villarroel y el *Lunario Perpetuo* de Cortés.

El sermón escondía, dentro de sus ricas imágenes literarias, un valioso repertorio de contenidos útiles para los artistas. A menudo abundaban las citas a los emblemas y empresas, a la obra de Cesare Ripa o a visiones celestiales atribuidas a algunos santos cuando no eran relaciones históricas sobre las que fundamentar la antigüedad de tal o cual iglesia diocesana o su primacía sobre las demás. Las páginas de los sermonarios son una fuente inestimable de recursos literarios y de poéticas alusiones a la divinidad, cuyas acciones siempre eran puestas en relación con los más dignos oficios artísticos para fundamentar, casi sin pretenderlo, el origen divino de todas las actividades humanas (28). Muy valiosas referencias encontraron en ellos los artistas a la hora de fundamentar sus históricos derechos con los que reivindicar una posición social más digna y excelente. Y de ello sabía mucho Palomino, el tratadista que más y mejor entendió el singular argumento que defendía el origen divino de la pintura. Nada quedaba fuera de la fina escrutación de los artistas y este conjunto de referencias demuestra el camino paralelo que siguieron las artes, consideradas en su conjunto, a la vista de las conexiones existentes entre la obra plástica, la puesta en escena y la encendida prosa del predicador (29).

Las virtudes de los santos y sus fantásticos milagros ocuparon un lugar privilegiado en estas disertaciones de las que se hizo eco también otro tipo de literatura menor, carente de aspiraciones creativas, como fueron las novenas. Unos y otros contribuyeron

(28) Vid. J. J. Martín González, “El lenguaje artístico de los sermones” en *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, III, Vitoria, 1992, pp. 103-110.

(29) Una referencia muy común entre los predicadores españoles fue la de mostrar a Dios como supremo artista, según la herencia platónica del “artista demiurgo en relación con la naturaleza que es su obra”. Vid. J. von Schlosser, *La Literatura artística*, Madrid, 1976, p. 89.



ron a fomentar un fácil clima de credulidad y una singular forma de transmitir las mismas exageraciones de las fuentes habituales. Los recursos literarios, los tópicos constantes y la frecuencia en el uso de sonoras expresiones, carentes de contenido o de farragosas y ampulosas citas latinas (incomprensibles al auditorio) comenzaron a abundar en un género que pronto perdió su calidad originaria sustituida por una vacua alocución en la que importaba más el valor sonoro de la palabra que su significado.

La condición de pintor atribuida a San Lucas fue uno de los recursos más utilizados por los predicadores para corroborar la antigüedad de ciertas imágenes y su milagrosa realización (30). No bastaba sólo con reconocer este hecho en la famosa pintura existente en la iglesia romana de Santa María la Mayor, sino que el privilegio correspondía por igual a otras iglesias españolas, depositarias de esta preciosa reliquia. Decía Antonio de Lorea que la Virgen de Atocha la “izo San Lucas y la traxo San Pedro a España”. Lo más sorprendente del caso era que el tal retrato había sido hecho del natural, “viviendo en este mundo María Santísima” -aseguraba el orador- mezclando una piadosa tradición (muy bien instrumentalizada por los artistas cuando luchaban por el reconocimiento oficial de la pintura como arte liberal) con la creencia fabulosa de la llegada de San Pedro a España (31). Esta última afirmación se entroncaba con una pretendida demostración del origen apostólico de ciertas iglesias hispánicas para justificar la primacía de algunas sedes episcopales que en el siglo XVIII luchaban por abrirse paso entre las demás. La encomiable labor historiográfica de la época no encontró reparos, como veremos, en tan singulares y poco fiables demostraciones, convirtiendo portadas y presbiterios en verdaderas fabulaciones históricas.

Parecidas (demostraciones se encuentran en los sermones de Domingo Pérez (1745) y Juan Bautista de Murcia (1753), pero la fantasía de tales predicadores palideció ante la poética descripción de Cristóbal de Avendaño, cuyo sermón *Marial de las fiestas* describía el color de los ojos de la Virgen que eran “verdes, que ordinariamente son los más hermosos, permitió el cielo que assi los tuviese la Madre de Dios y Madre nuestra: porque como el color verde es simbolo de esperanza, entendemos que un mirar de ojos de la Virgen nuestra Señora, llena a sus siervos de esperanza de gloria”.

No era de extrañar que en tan fantásticas alusiones, en las que prevalecía más que la certeza de tal o cual afirmación su contenido simbólico, pronto se deslizara algún concepto “extraño” al argumento central de la predicación. Cuando Miguel de la Sierra, en su *sermón Elogios de santos aplicados en los Evangelios de sus fiestas*, de 1650, aludía al San Lucas pintor recordaba que tal profesión era arte liberal. No parece banal la relación entre esta sugerencia y la enconada lucha mantenida durante aquellos años por los pintores en sus reivindicaciones sociales. Todo ayudaba. Igual valor tenían, para las demostraciones históricas de la dignidad de la pintura, estas

---

(30) Fue muy antigua la creencia de que San Lucas había sido el primero que hizo un retrato de la Virgen María. Vid. A. Grabar, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1991, p. 70.

(31) Es fundamental la consulta de la obra de M. P. Dávila Fernández, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980. Las referencias que siguen a continuación pueden consultarse en las páginas de su libro.



contundentes afirmaciones que la argumentación realizada sobre principios intelectuales con los que se quería trazar la frontera entre lo liberal y lo mecánico. Pero además no era sólo San Lucas, evangelista y pintor, sino que San Pablo también fue considerado artista, “cuyo arte aprendió quando joven como noble”, en rápida afirmación de Juan Bautista de Murcia en su *Clarín Evangélico*.

Es cierto que los predicadores, además de echarle al asunto mucha fantasía, se hicieron eco de cuantos progresos habían hecho los artistas en el campo de sus reivindicaciones profesionales. Pacheco, como antes Carducho y posteriormente Palomino y otros, habían defendido el arte de la pintura como propio de príncipes, nobles y papas. Ahora le tocaba el turno a San Pablo, el cual “en el estado de Discipulo de Christo, enderezava sus pinturas... de cuyo pincel se hallan varios re-tratos de Christo y de Maria en la Iglesia de Dios”. Era frecuente que a Dios se le presentara como arquitecto, pintor o escultor, modelando a sus criaturas y que ciertas obras de arte se atribuyeran a manos angélicas como se ve en un cuadro de Lucas Valdés, historiando la vida de San Francisco de Paula. También abundaban, aún en los más rigoristas censores de la pintura como Francisco Pacheco, las alusiones al mítico Nicodemo en tareas de escultor (32). Todo tendía a demostrar la veneración existente por ciertas imágenes sagradas y la atribución de cuantiosos milagros. Estas creencias entroncaban fácilmente con las leyendas tejidas en torno a ciertas obras, cuya belleza no era comprendida sin un soplo de inspiración divina. A San Ginés ayudaron unos ángeles a construir su monasterio en las cercanías de Cartagena y a Francisco Salzillo se le asignaba la no menos fantástica solución de su conocido Ángel en *la Oración en el Huerto*, hecho una noche por un misterioso personaje, cuyo rostro pudo ser reconocido en la escultura.

Las fabulaciones no se detenían ni ante los asombrados límites de la credibilidad y de la inteligencia. Es fácil comprender el impacto de las palabras del predicador contando estas anécdotas y las airadas voces del padre Feijóo condenando la superchería y los falsos milagros.

Pero es que las afirmaciones del citado Miguel de la Sierra contenían otros pintorescos juicios que pretendían convencer a su auditorio de que San Pablo había hecho diferentes versiones para que “otros angeles sacassen copias y se repartiessen por el mundo”, cuestión que nos pone en relación con el delicado problema de ciertas reliquias como el anillo de los Desposorios, la cruz de Caravaca arrancada del pecho del patriarca de Constantinopla para favorecer la conversión de un rey moro, los pañales del Niño Jesús y la faja de la Virgen conservados en Lérida o la Leche virginal de los relicarios de Granada y Murcia y el conocidísimo santo prepucio que

---

(32) Vid. F. Pacheco, *Arte de la Pintura. Adiciones a algunas imágenes*, cap. XV, p. 732 y ss. “Y, dando razón en el cap. IV de cómo vino de unos en otros a su poder, heredándola de sus padres, dice, que Nicodemus, el cual había venido de noche donde estaba Jesús, le había hecho con sus propias manos y que, muriendo, se la dexó a Gamaliel y Gamaliel, maestro de San Pablo Doctor de las gentes, viendo que se acercaba su fin, la dexó a Santiago, y Santiago, a Simeón y Simeón a Zaqueo y, así, por los sucesores de los tiempos duró en Jerusalem hasta que llegó la destrucción de aquella ciudad a los cuarenta y tres años después de la subida de Cristo nuestro Señor a los cielos”. La edición citada es la de Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990.





Fig. 3.- Dios padre pinta a la Virgen de Guadalupe en el ayate de Juan Diego.



Fig. 4.- Mateo Pérez Alesio, *San Cristóbal*. Catedral de Sevilla.

las leyendas convirtieron en el anillo de los Desposorios Místicos de Santa Catalina de Siena.

Interián de Ayala en *Varios sermones predicados en Diversas Oraciones y a Diversos Assuntos*, 1722, ponderaba por encima de todas estas imágenes a la Virgen de Guadalupe. Nada podía compararse a ella, ni en la belleza del lienzo ni siquiera en el misterioso proceso de su pintura. Esta asombrosa afirmación quedaba corroborada por los *Sermones Panegyricos en culto de la Ssma. Virgen María* (1729) de Nicolás de Segura, “porque -afirmaba el predicador- aunque las otras Imágenes sean admirables o por su antigüedad y sus Autores, como la del Populo que pinto San Lucas, las de Loreto y Zaragoza, que dicen ser talla de Nicodemus, todas estas Imágenes hechas por mano de hombres o de Angeles, mas la de Guadalupe no reconoce otro Artifice que al mismo Dios, no admite otro Pincel que el de la Omnipotencia diestra del Altissimo, como consta de los testimonios autenticos é irrefragables de su Aparición milagrosa” (33).

Un lienzo mexicano reproduce literalmente las palabras del predicador. Dios padre sentado, paleta en mano, pinta sobre el ayate de Juan Diego la sombrosa imagen, cuyo enigmático origen sigue aún alimentando las sólidas creencias de la tradición. Aquí no se trata de una poética referencia al Dios pintor que separa las luces de las sombras, sino a un fantástico hecho cuyo final adornó los milagros atribuidos a su modesto receptor.

La relación existente entre la oratoria sagrada y la obra de arte es clara. La desbordante imaginación de los predicadores no conocía más límite que el impuesto por su propia fantasía, a veces situada en el extremo mismo de la ortodoxia. Predicadores y escritores religiosos recurrieron a las más extrañas demostraciones para justificar ciertos desvaríos. Julián Gállego ha demostrado la extraña tesis mantenida por un clérigo del siglo XVII en su intento de justificar la concepción sobrenatural de Cristo en el corazón de María y no en su vientre como asegura la biología (34). El poder de las palabras era tan decisivo como el de la imagen pintada o esculpida y de esto eran conscientes quienes las instrumentalizaban por su valor educativo. El mencionado Cristóbal de Avendaño así lo entendió al decir “que las pinturas de la Yglesia tienen mucha autoridad”, lo que equivalía al reconocimiento de la inestimable función que representaban como transmisoras de ideas y conceptos, aunque éstos fueran disparatados. Pintor y predicador cumplían una función similar puesto que “pintores evangélicos son todos los predicadores que con los retóricos pinceles de el

(33) F. Ansón (*Guadalupe. Lo que ven sus ojos*, Madrid, 1988) ha resumido el proceso de análisis efectuado sobre el ayate de Juan Diego y sobre la milagrosa impresión en el mismo de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Debió de ser muy extendida la teoría sobre el origen divino de tal pintura, pues el sermón antes mencionado parece una transcripción literal de la piadosa tradición. De esta obra están tomadas las ilustraciones. Véase igualmente a E. Vargas Lugo, “Iconología guadalupana”, en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, 1987 y Juan Miguel Serrera, “La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura”, en *Academia*, 81, Madrid, 1995, pp. 277-288.

(34) Vid. J. Gállego Serrano, *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de oro*, Madrid, 1992. Se refiere esta cita a la representación iconográfica de la Coronación de la Virgen de Velázquez.







Fig. 5.- Jerónimo Caballero. San Jacinto de Cracovia Coro de la Iglesia de Santa María de Huéscar. (Granada).



Fig. 6.- Zambrano. El milagro de la barca. Catedral de Sevilla.

ingenio y los sutiles colores del discurso, solicitan siempre cuidadosos copiar las excelencias y perfecciones de los santos” (35).

El campo para dar cabida a cualquier fabulación quedaba abierto. La autoridad del predicador y la del pintor no se ponían en duda. Los fieles estaban acostumbrados a contemplar la imponente figura de San Cristóbal, omnipresente en todas las catedrales españolas, representado como un soberbio gigante. “Tenía San Cristobal –aseguraba Juan Bautista de Murcia– dieciocho pies de largo... ciento y ocho palmos de alto. En Toledo se halla un pie de la vera efigie de San Christoval el qual tiene tres palmos de largo. En el relicario de la Cathedral de Valencia se muestra un quixal de San Christoval y es tan grande como el puño de un hombre”. No sabemos de dónde procede la exactitud de tales medidas que son igualmente precisas en *La Leyenda Dorada* en la que se lee que el santo cananeo llegó a medir “doce codos de estatura”. En realidad no sabemos quién midió el cuerpo del santo. Que estas afirmaciones eran exageradas no sólo lo demuestran las dudosas fuentes utilizadas, sino también las indicaciones iconográficas de Francisco Pacheco. “Comunmente –decía el suegro de Velázquez– se pinta con el Niño Jesús en el hombro, como que pasa por un río, dice el P. Rivadeneira, y no hallo qué fundamento tenga el pintarlo asi. Y, antes desto, no dice que sea gigante, si bien que era de gentil disposición y alta y grande estatura”. Más adelante, reproduciendo parte del himno del poeta cremonense Jerónimo Vida, recordaba la fórmula habitual de pintarlo y la exclusividad de su presencia en las catedrales: “Pintante, oh ilustre Cristóbal, llevando a Cristo en los hombros, porque lo tenías en tu corazón y porque, llevándolo en tu alma, padeciste muchos trabaxos por El. Representan que pasas a pie por el hondo mar y, no pudiendo hacer eso sino con cuerpo grande, te pintan gigante que no cabes sino en grandes templos”. Ya está. Admitido el pasaje del río o del mar, el santo habría de ser un gigantón, por más que Molano y Pacheco no entendieran esta condición hercúlea y remitieran el origen de la misma a Jacopo de la Voragine, seguramente confundido por el significado etimológico y simbólico de su nombre como portador de Cristo (36).

De la misma forma que se deslizaban estos juicios sobre la mítica estatura de San Cristóbal, los predicadores no conocieron límite a la hora de suscitar sentimientos de compasión por la figura de Cristo. Decía Esteban de Aguilar y Zúñiga en su *Laura lusitana o sermones varios* (1678) que “seiscientos y sesenta y seis soldados con varas, con sogas y con cadenas le destrozaron el cuerpo”. Era lógico que una exageración semejante produjera los resultados funestos que Manuel Ortigas en el mismo año de 1678 proclamaba respecto al número de azotes recibidos: “Despues de haber sufrido seis mil seiscientos setenta i seis azotes (es decir, que dieron diez *azotes per capita* y alguno repitió); despues de haver derramado en el sudor noventa i siete mil trescientas i cinco gotas de sangre; en la columna doscientas i treinta mil; en las demas eridas, quarenta mil ochocientas; agujereada la cabeza por mil partes... Despues

(35) Los sermones de la Purísima Concepción de Juan de la Cueva y Bayas (1701) evocan la misión educativa de la pintura, siguiendo la pauta que sobre esta función ya habían marcado los teóricos del primer cristianismo.

(36) Vid F. Pacheco, op. cit. libro III, cap. XIV, pp. 678 y ss.



de aver dado desde el Pretorio asta la Cruz mil trescientos i veinte i un pasos, destilando siempre sangre...”

El predicador trataba de conmovier a su auditorio no importaba con qué argumentos. El tono de la predicación de muchos de sus colegas era el mismo, es decir, el de la exageración verbal, el de ir multiplicando el número de heridas y de sangre derramada así hasta asegurar Antonio Quiroga y Losada (1691) con una precisión admirable las mil ciento noventa heridas producidas por la flagelación, las dieciocho mil doscientas veinticinco gotas de sangre o los cinco mil azotes y cinco mil cuatrocientas sesenta y cinco llagas de los *Ejercicios espirituales* de Antonio Molina.

Todas estas referencias a la pasión de Cristo trataban de mover las conciencias y de crear un sentimiento de compasión. Eran imágenes plásticas y duras, a pesar de su fantástico número, pero al mismo tiempo eran muy comunes en una sociedad habituada a la oratoria sagrada, a la exaltación sin límites razonables de los personajes y de las virtudes que se ponían como ejemplo. No extraña, pues, su conexión con el teatro que representó episodios pasionarios en los cortejos de Semana Santa y que tales escenarios, con sus actores, fueran tenidos en cuenta a la hora de componer grupos procesionales. El teatro como la predicación eran dos de los pilares de la cultura de la época.

Todas estas fantasías verbales fueron igualmente recogidas en las fabulaciones biográficas de muchos santos. Las fuentes habituales se habían hecho eco de prodigios y milagros que hoy nos harían sonreír y su plena vigencia en los siglos XVII y XVIII fue prestando al teatro y a la pintura cuantos episodios corroboraban la presencia de indiscutibles elementos sobrenaturales. Cuando abrieron el corazón de Santa Clara de la Cruz Montefalco encontraron grabados en él los misterios de la pasión de Cristo: el crucificado, la corona de espinas, los clavos, la lanza de Longinos, la esponja, el flagelo y la columna. En este punto la Contrarreforma fue decisiva. Unos grabados de Antonio Wierix, el Joven, permiten ver cómo el Niño Jesús introduce los instrumentos de la pasión en un corazón humano. La encantadora secuencia parece relacionada con la obra de G. D. Mallo (*Les divines operations de Jesus dans le coeur d'un âme fidelle*, París, 1673) además de con la conocida corriente de la llamada *Schola Cordis*. El ofrecimiento del corazón era bastante frecuente: desposorios místicos, corazones inflamados en amor, es decir, los componentes de un ritual propio del nuevo ascetismo en el que la víscera del amor ocupó un lugar preeminente (37).

Al parecer, el tema se remontaba a la *Leyenda Dorada*. Jacopo de la Vorágine había narrado el episodio de la vida de San Ignacio de Antioquía en el que Cristo grabó en el corazón del santo su nombre con letras de oro. El repertorio iconográfico sería amplio y en él cabría recordar a quienes se distinguieron por estos encendidos ofrecimientos: beato Enrique Suso, Santa Margarita María Alacoque, Santa Magdalena de Pazzis, Santa Margarita di città di Castello, Santa Clara de la Cruz Montefalco

(37) Vid. el catálogo *Les Estampes des Wierix*, Bruselas, 1978, vol. I y J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1974, II vols.



y Santa Teresa de Jesús. La relación con la orden carmelita resulta, por lo demás, evidente (38).

No causaban, por tanto, extrañeza los prodigios atribuidos a determinados santos, sus levitaciones, los atroces martirios de los que salían indemnes, su facilidad para las lenguas, los traumáticos acontecimientos ocurridos en sueños o su transformación en personajes reales con oficios semejantes a ellos (39).

Hubo santos cuya facilidad para moverse por los aires o por el mar fue proverbial. Desde el fabuloso episodio atribuido a *San Antonio de Padua* para testificar en favor de su padre acusado de asesinato en Lisboa (el santo sufrió una extraña bilocación sin que su ausencia fuera advertida) hasta *San Pedro Regalado* a quien los ángeles movían por los aires, hay muchos pintorescos episodios de santos aerotransportados. *San Jacinto de Cracovia* voló por los aires para salvar la imagen de la Virgen y el sacramento de la Eucaristía (40). Más ingenioso fue el ardid de *San Raimundo de Peñafort*, el santo fundador de la Orden Mercedaria. Cuentan sus biógrafos que, convertido en consejero del rey Jaime I, no cesaba en reprender la incontenible lascivia del monarca, quien no atendía los consejos del santo. Enfurecido éste, decidió abandonar a su protector desde las costas de Mallorca en las que el rey se veía secretamente con una amante. Ante la negativa real a dejarle marchar y retirar todos los barcos, Raimundo de Peñafort se refugió en una cala escondida, extendió su manto sobre el mar y así cruzó el Mediterráneo hasta llegar a Barcelona. Cuentan que invirtió seis horas en la travesía y que, al llegar, sacudió el manto, milagrosamente seco, cogió el báculo y se fue al convento tan campante como si nada hubiera ocurrido. A su compañero *San Pedro Nolasco* le ocurrió otro tanto, aunque los musulmanes que le soltaron en el Estrecho de Gibraltar fueron más piadosos y le abandonaron en una pequeña embarcación sin remos, velas ni mástiles. Su báculo y su manto cumplieron la misión de tan imprescindibles instrumentos de navegación. De nuevo volvemos a encontrar relaciones con el teatro, pues Lope historió a San Pedro Nolasco en una de sus comedias y Tirso de Molina escribió la Historia de la Orden de la Merced.

Esta facilidad para el transporte aéreo es semejante a la de la levitación. Los asistentes a las comedias de santos miraban boquiabiertos las ascensiones misteriosas de los santos. En realidad les interesaba más el espectáculo de la levitación que el fondo simbólico o doctrinal del argumento. Muchos fueron los santos levitadores o sorprendidos en levitación. Posiblemente *San José de Copertino* sea el más asombro-

(38) En la iglesia de San Pablo de Amberes existe una escultura de Santa Margarita di città di Castello (antes identificada como Santa Teresa o Santa Clara de la Cruz Montefalco) portadora de un corazón en la mano, en cuyo interior aparecen grabados en relieve las imágenes de Jesús, San José y la Virgen. El tema, como se ve, era muy popular.

(39) La levitación aparece siempre identificada como *prodigiosa elevatio*.

(40) El retablista Jerónimo Caballero talló en la sillería del coro de la iglesia parroquial de Huéscar (Granada) el episodio de *San Jacinto de Cracovia*. Vid. P. Segado Bravo, "La sillería del coro de la parroquial de Huéscar (Granada), obra del retablista Jerónimo Caballero", *Archivo Español de Arte*, 243, Madrid, 1988.







Fig. 7.- José Ribera, *S. Genaro sale ileso del homo*. Nápoles. Capilla del Tesoro de San Genaro.

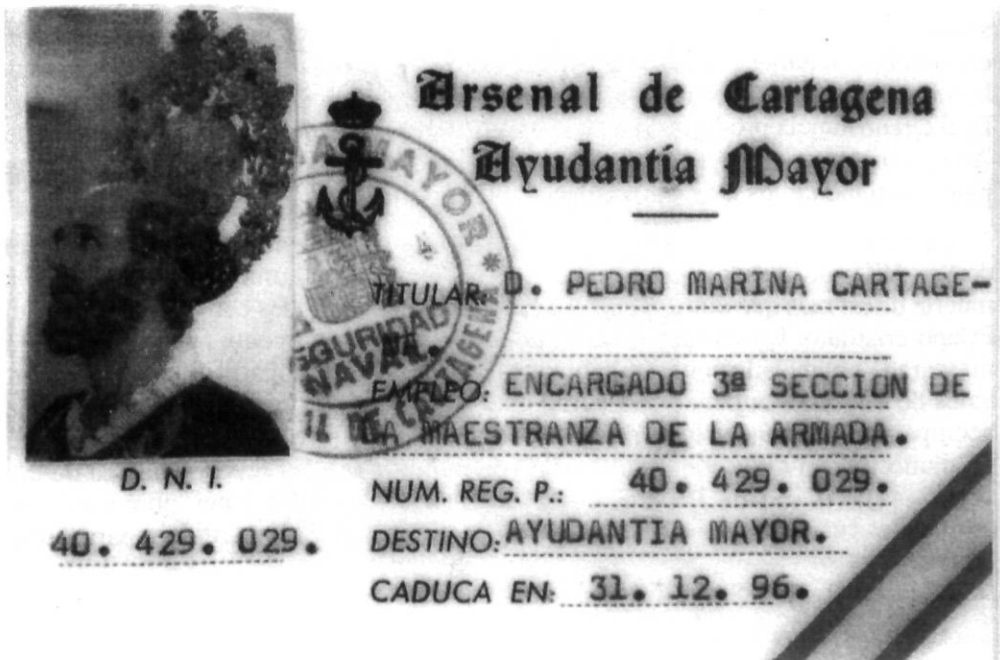


Fig. 8.- Carnet de identidad de S. Pedro. Cofradía California. Cartagena.





so. Para abrazar la imagen de la Virgen de su convento ascendía misteriosamente hasta el retablo, permaneciendo horas en místico recogimiento. Sólo bajaba a las órdenes de su prior. Se comprende que sea el patrón de los astronautas.

No digamos nada de los santos que huían del matrimonio, por considerar la unión carnal como pecaminosa. San Julián de Antfnoe, Santa Inés y su larga cabellera, Santa Edigna, urdieron medios para huir del mismo, aunque no evitaran su martirio. Fueron los suplicios los que primero suscitaron las críticas de los historiadores y arqueólogos cristianos depurando las discutidas fuentes en que se basaban. Nada que no estuviera corroborado por las actas de los procesos o por las artes del primer cristianismo fue rechazado. Pero las interpolaciones y narraciones de horribles tormentos parecían causar un mayor impacto que las exégesis históricas que no llegaban a una sociedad poco versada en historia, pero enormemente apasionada por tan tremeundos relatos. San Jorge, Santa Agueda y sus pechos seccionados, Santa Cristina que sale ilesa de un horno ardiendo, San Genaro victorioso de un tormento similar y la frialdad de San Lorenzo sobre la parrilla, cambiaban la imagen de un ser torturado por la de un héroe victorioso.

Las falsas tradiciones, originadas en su mayor parte durante la Edad Media, pusieron a disposición de los artistas unas fuentes de información poco precisas o irreales. No extraña nada que se produjeran aberraciones, involuntarias, por supuesto, a la hora de representar a algunos santos, dada la poca fiabilidad de los datos manejados. Cuando en la ciudad de Murcia se pretendió rendir homenaje a dos santos mártires, *Faustino* y *Jovita*, se encargaron a Francisco Salzillo dos bustos para situarlos sobre las urnas de sus reliquias. El fraile informador debió pensar que Jovita era nombre de mujer y ni corto ni perezoso indicó al escultor tallar dos bustos, uno de hombre y otro de mujer degollados cuando en realidad se trataba de dos hombres. Esta circunstancia produjo el primer cambio de sexo que se conoce en la historia del Arte, semejante a su ilustre precedente, éste por otras razones: el sarcófago paleocristiano de los *Dos Hermanos* (41).

La desvirtuación de las fuentes produjo también alteraciones obscenas en la figura de *San Hilario*. El santo conocido por la *Leyenda Dorada* como el provocador de la muerte de un más que dudoso papa León, fue en otras latitudes considerado como un Príapo cristiano. Un curioso proceso de la Inquisición murciana puso de relieve la mascarada organizada por unos habitantes de la ciudad de Tobarra durante los carnavales de 1640. Se organizó una parodia de las procesiones, habituales en la época, acompañada de grandes luminarias y música de fanfarrias. Sobre un trono se erguía un muñeco "con un vestido y una mano de mortero en la bragueta, colgada de una sogá" (42). Al son de los cánticos todos hacían demostraciones obscenas, más ostensibles cuanta mayor era la presencia femenina o igualmente ruidosa para llamar

(41) L. Réau en su *Iconographie de l'art chretien* justifica este hecho por las desinencias de los nombres, aparentemente femeninos, como causas del error.

(42) El proceso inquisitorial es estudiado por E. Gacto en "Un caso de Inquisición: los carnavales de Tobarra de 1640", en *Homenaje al Prof. Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, vol. I



**Este documento es personal e intransferible.**

**En caso de usarlo persona distinta a su propietario se le recogerá y anulará sin perjuicio de sufrir las responsabilidades a que haya lugar.**

**Este carnet se expide solamente a efectos de identificación para acceso al Arsenal de Cartagena y circulación por el mismo.**

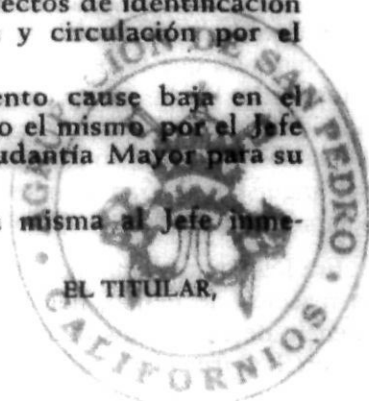
**Cuando el poseedor de este documento cause baja en el Arsenal de Cartagena le será retirado el mismo por el Jefe de su destino y remitido a la Ayudantía Mayor para su anulación.**

**En caso de pérdida se comunicará la misma al Jefe inmediato a la mayor brevedad.**



EL AYUDANTE MAYOR,

*[Handwritten signature]*



EL TITULAR,

Fig. 9.- Carnet de identidad de S. Pedro. Cofradía California. Cartagena.



*Que pico de Oro!*

Fig. 10.- Francisco de Goya, ¡qué pico de oro! Capricho nº 53.

su atención. El consiguiente escándalo de los aldeanos motivó la actuación de la Inquisición para combatir esta parodia carnavalesca (43).

No acaban aquí los prodigios. Las tentaciones sufridas por los santos dieron lugar a maravillosas representaciones en la pintura. El castigo de San Jerónimo, azotado por los ángeles por el “pecado” de deleitarse con la lectura de Cicerón, la castración en sueños de San Equicio, la genial solución de San Procopio atando al arado al demonio para que dejara de fastidiarle, la personificación de San Pedro como un obrero de las Reales Atarazanas de Cartagena, con Documento Nacional de Identidad incluido, entusiasmaron a un público que por medio de estos ingenuos milagros aceptaba sin reservas su carácter sobrenatural (44). Como sobrenatural fue la cualidad lingüística de San Vicente Ferrer, entendido en todas partes a pesar de hablar siempre valenciano.

Era lógico que la predicación sufriera las consecuencias de sus propios excesos. La reacción de Feijóo, del padre Isla y de los ilustrados puso de manifiesto la carencia de contenidos de unos discursos hechos para el personal lucimiento del orador. Si el *fray Gerundio* ejemplifica la esperpéntica imagen del predicador, Goya en sus *Caprichos* había cargado las tintas sobre la exageración verbal de la oratoria sagrada. Pero fue Feijóo quien tuvo la valentía de denunciar en su *Teatro Crítico* la credulidad, la superchería, los falsos milagros y la ignorancia reinante además de los oscuros intereses económicos que subyacían en el mantenimiento de determinadas tradiciones que dieron lugar a la vitriólica frase de Moratín del *conservare digneris* (45).

Esta aventura crítica fue seguida con mayor o menor fortuna por determinados historiadores del momento. El padre Flórez en su *España Sagrada* quedó a medio camino entre el rigor de la historia y las exigencias de la piedad. No se hizo esperar la airada reacción de Mayans y del padre Burriel, más exigentes con la veracidad por encima de cualquier otro razonamiento. Pero estas incursiones en un método crítico, que Flórez no se atrevió a consumir, no acabaron con el interés suscitado por las falsas historias y cronicones, auténtico caldo de cultivo de todas las fantasías y fabulaciones. Muchas obras renovadas a lo largo del siglo XVIII y especialmente aquéllas que ofrecían la posibilidad de cimentar el prestigio secular de la iglesia sobre la propia historia oficial, recogieron este saber tan antiguo, ajeno a la fermentación de otras formas de ver y de entender la piedad. La labor de los ilustrados y

(43) Mesonero Romanos en sus *Escenas Matritenses* narra “una burlesca y profana parodia” en el *Entierro de la Sardina* madrileño de 1839, lo que viene a confirmar la frecuencia con la que se recurrió a esta clase de escenificaciones en tiempos de Cuaresma. La costumbre era bastante extendida, como confirma el trabajo mencionado en la nota anterior.

(44) Aunque en este trabajo no queden recogidos los portentos habidos en las clausuras femeninas, hay que recordar que la literatura de los siglos XVI al XVIII también se hizo eco de las misteriosas apariciones del diablo convertido en confesor o de un sinfín de episodios en los que se ponía a prueba la entereza moral de las biografadas...

(45) El juego de palabras, hábil y malévolo, con el que se daba un significado bien distinto al deseo mostrado en la conocida imprecación de la letanía de los santos (de la que procede la frase en cuestión) resume bastante bien el clima de tensión generalizado entre los ilustrados españoles contra la Iglesia que Goya plasmó en su conocido aguafuerte ¡Qué se rompa la cuerda!



sobre todo el influjo de algunos escritores como Feijóo fue decisiva (46). Dice Sempere y Guarinos que “las obras de este sabio produjeron una fermentación útil, hicieron empezar a dudar; dieron a conocer otros libros muy distintos de los que había en el país; excitaron la curiosidad; y, en fin, abrieron la puerta a la razón, que antes habían cerrado la indolencia y la falsa sabiduría” (47).

---

(46) A. Rodríguez-Gutiérrez de Ceballos (“La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, *Fragmentos. Revista de Arte*, 12-14, Madrid, 1988, pp. 115-127) establece una interesante relación entre todo este ambiente reformista y el nuevo clima espiritual, signo de un larvado jansenismo, que se advierte en todos cuantos intervinieron en la redacción de la famosa Orden del rey Carlos III sobre la supresión de los retablos fabricados en madera. Esta disposición no obedecía –según el mencionado autor– a una mera cuestión estética, sino que se relacionaba con el nuevo ambiente vivido en aquellos decisivos años en España. De la misma manera que los Autos Sacramentales y el teatro hagiográfico vieron su final, las procesiones, la fastuosidad de las iglesias y la descomposición estructural a que habían llegado los retablos del último barroco fueron sustituidos por unos modelos más sobrios y sencillos sometidos al juicio de las Academias. De la misma forma, siguiendo los juicios de Jöel Saugnieux (*Les Jansenistes et le renouveau de la predication dans L'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Lyon, 1976) este fenómeno lo aplica al caso concreto de la oratoria sagrada.

(47) Vid. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid, edic. de 1969, vol. III.

