

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:**

García, J. (2017). Antropología del barroco (IIª parte): las implicaciones de los decretos de Trento: "un rey, una ley, una fe". *Revista de Sociología y Antropología: VIRAJES*, 19 (1), 229-264. DOI: 10.17151/rasv.2017.19.1.12

# VIRAJES

## **ANTROPOLOGÍA DEL BARROCO (IIª PARTE): LAS IMPLICACIONES DE LOS DECRETOS DE TRENTO: "UN REY, UNA LEY, UNA FE"\***

**JESÚS GARCÍA RUÍZ\*\***

Recibido: 24 de diciembre de 2016

Aprobado: 12 de febrero de 2017

*Artículo de Reflexión*

---

\* Este artículo fue publicado en: *El Cadejo* 11, 2004: 6-16. El artículo anterior: "Por una antropología del barroco: identidades e instituciones en América Latina" se encuentra en *Virajes* 14(2), 2012. El mismo artículo fue publicado en: *El Cadejo* 12, 2004: 5-21.

\*\* Director de Investigaciones emérito, EHESS- CNRS-ENS.



## Resumen

El barroco, sistema cultural que fue considerado durante mucho tiempo como un arte decadente. Componente constitutivo de la realidad histórica latinoamericana, es una variante integrante de la idiosincrasia y de la identidad, conocerlo y comprenderlo es, sin duda, un pasaje obligado para mejor conocernos. El barroco en materia religiosa es fundamentalmente un instrumento para la propagación y la articulación de la fe y para –al mismo tiempo– construir y normar una nueva fe. En el nivel civil, la situación es más compleja: está por una parte el sector oficial de las ‘instituciones’: rol del rey o de sus representantes, de los ‘notables’ representantes de dicho poder real, los organismos públicos (capitanía general, audiencia, municipalidades, etc.). Para estas instituciones, el barroco desempeña una doble función: en la representación y la afirmación de la potencia pública. Finalmente, en privado, el barroco es pensado desde una cierta sacralidad y jerarquía.

**Palabras clave:** El barroco, sistema cultural, civilización barroca, universo cristiano.

## ANTHROPOLOGY OF THE BAROQUE (PART II): THE IMPLICATIONS OF THE DECREES OF TRENT: “A KING, A LAW, A FAITH”

### Abstract

The Baroque, cultural system that was considered for a long time as a decadent art and which is constituent component of Latin American historical reality, is an integral variant of idiosyncrasy and identity. Knowing and understanding it is, doubtlessly, an obligatory passage to get to know us better. The Baroque, when it comes to religion, is fundamentally an instrument for the propagation and articulation of faith and, at the same time, to build and regulate a new faith. At the civil level, the situation is more complex: on the one hand, one finds the official sector of the ‘institutions’: the role of the king or his representatives, the role of the ‘notables’ representing the aforementioned royal power, the public bodies (general captaincy, audience, municipalities, etc.). For these institutions, the baroque plays a double role: in the representation and in the affirmation of the public power. On the other hand, at the private level the baroque is thought from a certain sacredness and hierarchy.

**Key words:** The Baroque, cultural system, Baroque civilization, Christian universe.

De Roma al sur de Alemania, de España a América Latina y a Filipinas, de Portugal a Brasil y al extremo oriente, el barroco es, sin duda, el primer fenómeno cultural y artístico mundial de su época. Encarnación, al mismo tiempo, del poder temporal y espiritual de la iglesia católica de la Contrarreforma, y del absolutismo político europeo, fue capaz de desplegarse y adaptarse a las condiciones geográficas, históricas y políticas significativamente diferentes (Gisbert, 2003). Primero fue 'romano' como consecuencia de Trento, pues fue estimulado por mecenas: papas, cardenales, nobleza romana y su apogeo se sitúa entre 1630 y 1670; seguidamente se difunde por toda Italia al incluir las regiones sometidas a la autoridad española, como Nápoles y Sicilia; desde finales del siglo XVI y principios del XVII, pero sobre todo a partir de 1650 –finalizada la guerra de treinta años– se expande en Baviera, en Australia y en Bohemia. Bajo el impulso de las misiones de los jesuitas y capuchinos, sobre todo; se difunde igualmente a toda la Europa católica rápidamente, pero también dominicos y franciscanos se implantan en las tierras de los imperios coloniales de España y Portugal: la América española, Filipinas, Macao y en este sentido, el barroco fue la primera forma de arte que haya conocido una expansión universal.

El barroco fue considerado durante mucho tiempo como un arte decadente y en contraposición con el renacimiento (García-Ruiz, 2012). Sin embargo, la historia da vueltas y hoy aparece como la marca y el sub-basamento de un sistema civilizatorio que contribuyó a la ampliación del horizonte de la percepción y de la conceptualización de lo real. Componente constitutivo de nuestra realidad histórica guatemalteca, integrante de nuestra idiosincrasia y de nuestra identidad, conocerlo y comprenderlo es, sin duda, un pasaje obligado para mejor conocernos. O dicho en otras palabras, conocerlo es mejor conocernos.

El barroco es un arte de pasiones y de éxtasis, al tiempo que de acercamiento a los límites de toda la realidad humana: el nacimiento y la muerte, como lo señala con gran pertinencia Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*. Y en este sentido, es un arte total que pone en escena fuerzas y formas patéticas con cuerpos agitados por las fuerzas sobrenaturales que pueden ser 'leídas' por los gestos, el movimiento y el claroscuro. Se trata de un arte poderoso y dinámico, evocador e individualizador de los rostros, de las actitudes, de los sentimientos destinados a responder a todos los estados del alma del espectador. Estilo agudo, sinuoso, -al que está asociado el grafismo gótico-, el barroco responde con un naturalismo más denso. Inaugura la tradición de los cuadros vivientes que, como el teatro sacro, acerca las creencias al hombre del pueblo (Fagiolo, 2003). Las figuras –esculpidas o pintadas– al tiempo que las formas arquitecturales, están

atravesadas por lo carnal y la 'gracia', siempre en tensión entre la materia y el espíritu, entre la ascensión y la caída. Pero, al mismo tiempo, es un arte político: construye una imagen del poder, lo exalta y lo glorifica, al tiempo que le enfrenta con su último destino irreversible: la muerte.

Bajo el título *II Gran Teatro del Mondo. L'Anima e il Volto del Settecento*, el Palazzo Reale de Milan organizó, del 13 de noviembre del 2003 al 12 de abril de 2004, una exposición excepcional sobre el barroco. Excepcional, por tres razones y por la concepción de conjunto basada en una clara visión del sistema civilizatorio.

- En primer lugar, porque la exposición presenta el barroco como sistema cultural y no únicamente como un 'estilo' artístico; en efecto, presenta un periodo civilizatorio llamado 'barroco', en el interior del cual tres estilos se sucedieron: el manierismo, el estilo barroco propiamente dicho y el rococó; tres estilos que, a su manera, cumplieron funciones equivalentes al servicio del sistema ideológico-cultural;

- La exposición organiza un recorrido desde el interior de la sociedad, acercándose a su 'fisionomía', a su 'psicología' y a sus valores, a su "sistema de representación del mundo", lo que permite un acercamiento desde el interior, desde el pensamiento que la sociedad producía sobre ella misma, desde la causalidad y la finalidad que el hombre barroco se asignaba y asignaba a la sociedad y al poder;

- El tercer elemento, tal vez el más interesante, es que es una exposición en la que lo religioso no está presente sino por referencia alusiva: se presentan lienzos con pinturas de la vida cotidiana de las diversas actividades y de las distintas clases sociales: desde la pareja de campesinos de Giacomo Ceruti o la escena del trabajo de campo de Giuseppe Zais hasta el pasaje urbano de Bernardo Bellotto o el mercado del Verziere de Alessandro Magnasco; de las escenas de vida galante de Jean-Antoine Watteau o de Francesco Zuccarelli y el cuadro de J.H. Fragonard intitulado "Carta de amor"; desde "El concierto" de Pietro Longhi hasta el retrato de Sir Harbord de Thomas Gainsborough o el del cardenal Luis María de Borbón, arzobispo de Toledo, de Francisco Goya.

Como lo evidencia con fuerza la exposición, el barroco no es solamente una estética. Es un conjunto coherente de ideas, es un sistema organizacional y creador de instituciones que asume e incorpora todas las formas: no solamente artísticas, repetimos, sino ideológicas, políticas, sociales, prácticas de la vida social e individual, como lo señala con insistencia Flavio Caroli<sup>1</sup> en el *Catálogo* de la exposición y como lo ha analizado José

---

<sup>1</sup> Perché la fisionomía. Perché la psicologia, Perché el Settecento. Perché in "II Gran teatro del Mondo. L'Anima e il volto del Settecento, Milán, Skira editore, 2003.

Antonio Maravall<sup>2</sup>. Se trata de un tomar en cuenta globalmente la actividad humana y sus producciones. Y en ese sentido, se trata de un esfuerzo por reconstruir una antropología que las interrogaciones post-renacentistas y manieristas no tienen la capacidad de aportar. En esta nueva fase de la historicidad humana, el principio de armonía –que prevaleció a lo largo del renacimiento- no tiene capacidad como para reconstruir la imagen de los objetos y las relaciones del hombre con el mundo. Los nuevos descubrimientos generaron rupturas y ‘tempestades’, y la visión del mundo fue transformada en profundidad. Descubrimientos y conquistas, guerras y riquezas nuevas, emergencia de una nueva concepción del poder, van a contribuir a desarrollar activamente una visión voluntarista del mundo: se reconstruye el mundo como objeto de voluntad. Se trata de reconstruir un universo en ruinas, tanto material como intelectualmente, y en ese contexto, el barroco propone un proyecto: gobernar al mundo y gobernarse a sí mismo; establecer y consolidar una visión estable y normativa que regule a los hombres y a la sociedad; consolidar nuevas formas de autoridad tanto política como religiosa.

En esta empresa, fueron –sin duda- los jesuitas los que conjugaron con el mayor entusiasmo y eficacia los dos principios conceptuales de la civilización barroca: persuadir y, al mismo tiempo, asegurar la participación de la sociedad en la construcción de un universo cristiano. La persuasión se ejercía haciendo un llamado, a la vez, a la argumentación y a los sentimientos, de tal manera que el desarrollo de las artes se impuso como una preocupación esencial en la obra de la evangelización. Se trataba de la utilización del arte como un medio de persuasión y de participación en la transformación del mensaje evangélico.

La iglesia había comprendido esa necesidad desde hacía tiempo: desde el siglo XV los llamados “esquemas iconográficos” habían aparecido en los muros de los conventos y de las iglesias. Estos esquemas estaban cargados de una significación pedagógica que exaltaba, bajo una forma apologética, el recorrido de las vidas y obras de los santos de las órdenes mendicantes y que comunicaban los primeros elementos del catecismo. Esta tradición de las “santas imágenes” remonta, en occidente, al siglo XII, como lo analiza Ringbom en su estudio sobre las *imágenes de la devoción* (1995). Pero son los jesuitas quienes recogen y se apropian la herencia de esta tradición, como lo señala Rodríguez (1974), asociándola a elementos tomados de la vida cotidiana e impuestos por el poder.

---

<sup>2</sup> *El Estado Moderno y la mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972; José Antonio Maravall, *La cultura barroca: una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

En la vida urbana, el aspecto festivo y ritual ganó importancia, y la participación de sectores populares (indígenas y otras castas, incluidos los mestizos y criollos) fue cada vez más significativa. La arquitectura de los jesuitas desempeñaba un rol esencial ya que ofrecía esta representación teatral de la existencia. Las fachadas de las iglesias jesuíticas son, frecuentemente, el límite preciso de los espacios urbanos, tanto en los planos de las ciudades antiguas como lo vemos sobre la plaza de La Habana.

Si bien es cierto que las diversas sociedades responden condicionadas por el contexto socio-económico en que se encuentran, no es menos cierto que el proceso en 'general' de las ideas va más allá y articula –a la vez que es articulado– por lógicas societales. En ciertos casos –como en Polonia– el inicio de la decadencia de la nobleza como clase dirigente deja un espacio abierto a la iglesia católica (Michel, 1988), y es esta la que se convierte en el vehículo de la ideología y de la visión del mundo barroco; en España, es lo religioso lo que se convierte en ideología reguladora de los grupos sociales comunitarios, siendo lo 'eclesiástico' quien asume la reglamentación y regulación de la sociedad. Pero, al mismo tiempo, el Estado –bajo la forma de la realeza– asume la regulación y el reforzamiento de las estructuras administrativo-burocráticas que, en muchos casos, están orientadas por visiones totalitarias. En efecto, el "príncipe monárquico", de derecho divino, legitimaba su poder a partir de una visión teológica de la ley, la cual era pensada como portadora de sacralidad: la regulación se construía por la relación con una ley revelada dictada de manera imperativa. "Un rey, una ley, una fe", (que corresponde a una concepción de la unidad política, administrativa y religiosa) es una primera forma de construcción identitaria, de una idea de nación que se transformará a través del tiempo hasta convertirse en la forma de estado-nación a partir del siglo XVIII. La monarquía absoluta es, por lo tanto, el régimen político mayoritario, que tiene que ver con el pensamiento monoteísta, su unicidad y la centralización del cosmos.

Y en este sentido, el rey es el primer componente del régimen monárquico absoluto; la ley, el segundo, -y en este sentido, la monarquía se diferencia de la tiranía-; el tercero es la religión, una religión que es pensada como única, ya que la verdad no podía ser sino como única y unívoca, es decir, hegemónica, también.

Sin embargo, "el hombre de finales del siglo XVI sucumbe a un exceso de cultura", afirma Dubois y prosigue

(...) La época abunda en 'casos' pintorescos: la originalidad equivale a la gloria, y las aberraciones del comportamiento definen las personalidades. Se siente que existe algo podrido en esta atmósfera

de fin de siglo, en el que el espectro de la muerte se entremezcla con los bailes de la corte, donde el sentimiento amoroso oscila, de manera ambigua entre el erotismo y el misticismo. (1995, p. 145)

Pero el hecho mercante de la época es “el estado de guerra”, la guerra permanente. Se trata de guerras en las que el fundamento mismo de la sociedad está en juego. Y lo primero que está en juego es, sin duda, la unidad: el mundo

cristiano había vivido durante siglos en el interior de la idea de unidad, y había sido esa ‘unidad’ la que había presidido todas las empresas y todos los estados: monoteísmo, iglesia única y universal, monarquía, había sido –históricamente– la triada de referencia y el fundamento de articulación de las sociedades. Se trataba en realidad de los dos motores que forjaron la conciencia proto-europea: el sueño de imperio y la noción de cristiandad. Y es durante la edad barroca que perderá su significado, aunque permanecerán como un referente, como un modelo imaginario inspirador de utopías, reactivador de nostalgias o cobertura hipócrita de sueños hegemónicos. El fantasma del monarca universal sigue existiendo, no obstante, como arquetipo cultural. En efecto, los soberanos se encuentran con la necesidad de moderar su periodo y las llaves de San Pedro ya no abren todas las puertas. El sueño de imperio abandona el territorio europeo e intenta su desarrollo en ‘ultramar’: después de España, son Italia, Portugal, Inglaterra, Holanda, Francia, Países Bajos, Austria, Alemania, etc., que se lanzan en su construcción, transfiriendo, de esta manera, la concurrencia entre las naciones. Ante la imposibilidad de continuar existiendo como ‘cristiandad’, el cristianismo, bajo una forma diversificada, se instala y con ello desaparece el sentimiento de pertenencia que los pueblos de Europa podían tener al estar integrados en una misma comunidad religiosa.

En efecto, el movimiento de Reforma iniciado por Lutero y sus seguidores, pone todo este imaginario religioso unitario en tela de juicio: transforma la causalidad, desarticula los territorios y los espacios nacionales, crea fronteras internas de pertenencia, y obliga al posicionamiento de intereses y de referentes. Un dualismo religioso se instala en la historia, la monarquía centralizadora pierde parte de su legitimidad, el poder se divide entre las manos de múltiples fracciones. Y es aquí donde encontramos otro marcador profundo de la civilización barroca: la multiplicidad es su territorio, la dispersión y la multiplicación de señales de la imbricación en su tiempo.

Estas guerras, en su gran mayoría, son civiles y en ellas, la clandestinidad y el secreto son centrales: es el tiempo de las conspiraciones, de las intrigas subterráneas –al estilo italiano– y son la ilustración operativa



y concreta de esta tensión entre el ser y el parecer, efecto de desdoblamiento que marca también el arte de su tiempo. Guerras clandestinas, guerras crueles. Las pasiones, cubiertas y justificadas por la opción religiosa, se exacerban y, paradójicamente, dan la impresión de que se dispersan de la moral. La muerte y el horror son cotidianos. Las represalias forman parte, y se organizan, a partir de la visión teatral como lo evidencian las descripciones macabras de testigos, el nuevo género literario y los grabados. El sadismo es concomitante con la victoria. Y estas guerras, alimentan un estado de tensión, de inseguridad y de inestabilidad permanente.

Esta es la época que da origen a ese arte y a esa literatura que pueden ser considerados como las últimas manifestaciones del manierismo del siglo XVI o como las primeras de la edad barroca. Y era la iglesia católica a quien le correspondía intentar una reunificación institucional e ideología, de la que la Compañía de Jesús fue la punta de lanza desde mediados del siglo XVI, junto con los capuchinos y los oratorianos. Este proceso de reforma lleva a la iglesia a restaurar una cierta unidad dogmática y litúrgica, lo que conllevó la voluntad de dar nuevamente una unidad interna a ciertos Estados fortificando su carácter unitario y centralizador, pero fracasó en la mayor parte de los casos de reconquista interna. Reforzó el rol de los Estados que eran ya católicos, sin crear entre ellos una comunidad política.

En la Europa barroca surgen otros principios de unificación: un principio de reconocimiento identitario, la nación, el cual será conocido al final de la época, pero que entra en la historia en forma metonímica antes; un principio de unificación con vocación universalista, la noción de derecho y de razón; y finalmente el principio de 'completud' cuyo objetivo es el de llenar los vacíos creados por los límites de la conciencia de pertenencia nacional y de estructuración intelectual: hace referencia a la subjetividad y a los "derechos del corazón", del imaginario y del derecho a la fantasía.

Como lo señala Tapié(2005), en su obra clásica *Baroque et classicisme*, "el trabajo del investigador tiene por misión plantear problemas y buscar las explicaciones: no hace ni la apología ni el alegato" (p.53). Teniendo en cuenta el rol central que la civilización barroca desempeñó en América Latina en general y en Guatemala en particular, nuestra intención en esta serie de artículos es precisamente esa: plantear un cierto número de interrogantes a los decretos del Concilio de Trento que rigieron la iglesia católica durante cerca de 500 años –hasta el Concilio Vaticano II- y aportar variables que pueden cumplir una función explicativa.



## Contextos de una época

El gran siglo histórico de España comienza con el casamiento de Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla, en 1468, que une dos reinos que habían sido rivales durante largo tiempo. Su gobierno fue una época voluntarista y de “actividad nacional”. Desde Santiago de Compostela (Galicia) a La Alhambra (Córdoba) encontramos indefectiblemente los emblemas con los que los reyes católicos marcaron los monumentos y sus realizaciones; el yugo y el haz de flechas, símbolos de los dos reinos y de los dos esposos, y el escudo de armas, con los emblemas de sus reinos respectivos (un castillo y un león), sustentado por un águila nimbada, el águila de San Juan evangelista, a quien Isabel la Católica profesaba una devoción particular.

Finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI estuvieron marcados por los grandes descubrimientos y, en consecuencia, por una ruptura con la visión y la experiencia del mundo de la edad media. En efecto, se ha dicho que la edad media (Le Goff, 1985) estaba organizada por el signo de la eternidad, una eternidad pensada como la realidad estática o como la cíclica. El renacimiento introduce el tiempo como dimensión fundamental del conocimiento, pero una concepción de tiempo pensada, a su vez, como lineal y estable y se caracteriza por una sed de conocimientos, una alegría de vivir y una búsqueda del pasado. En el barroco, el tiempo se convierte en tumultuoso, es decir, sometido a sus propios caprichos. La nostalgia de eternidad se convertirá en realidad trágica e insoportable, lo que lleva, en numerosos casos, a un “retirarse del mundo”. Este sentido agudo del movimiento incide igualmente sobre la concepción del espacio, que es percibido también como inestable y sometido a procesos de cambio. A la definición tradicional del ser por lo estable, el triunfo de la inestabilidad lleva –y obliga– a pensar que el universo no es sino un juego de formas inconsistentes (Maravall, 2000). Esta distinción entre el ser y el parecer, al que la filosofía platónica había dado consistencia, es el fundamento de los dispositivos y de las opciones existenciales y estéticas del barroco y que podría ser formulado a partir de dos preguntas esenciales: ¿qué son las cosas?, y ¿qué somos nosotros?

El barroco opta –y cultiva– por la ilusión y la metamorfosis, de las que no están ausentes ni las máscaras ni las mentiras: el *trompe-l’oeil* adquiere rango de procedimiento artístico, la metamorfosis se expresa como ilusión en acto: en el teatro los travestis son legión y la lógica de la ‘ semejanza ’ se expresa a través del desdoblamiento y de la ambigüedad. Pero, al mismo tiempo, el hombre barroco cultiva un sentimiento exacerbado por el ‘ parecer ’ que ciertos autores interpretan como mecanismo de compensación de la angustia; es orgulloso, desarrolla una afirmación de sí, al tiempo que es

obstinado y desmedido. Se siente atraído por las decoraciones lujuriantes, multiplicadas, y la exterioridad es, también, una “manifestación de sí”. Es por eso que las fachadas –que son el lugar por excelencia de la aparienciason particularmente importantes y se desarrollan masivamente, en relación con el cuerpo del edificio. Las vestimentas, los adornos y las joyas se convierten en conjuntos complejos, refinados al tiempo que sobrecargados. La vestimenta es pensada como “otro yo”, como apariencia que el hombre y la mujer cultivan y cuidan. Esta misma lógica de la apariencia la encontramos en el gusto por las fiestas suntuosas<sup>3</sup>, en el fasto, en la voluntad de deslumbrar y que, probablemente es un medio de camuflaje del aislamiento en el que el ser se encuentra frente a la inquietud que le genera la muerte. Dicho con otras palabras, la desmesura es un componente psicológico de la sociedad y el periodo. Y, en este sentido, se ha dicho que la cultura barroca se sitúa en las antípodas de la ‘sabiduría’ ya que esta última es un cierto equilibrio existencial que reposa sobre la conciencia de lo relativo. El barroco, contrariamente, se sitúa permanentemente en una búsqueda, en una conquista de lo absoluto: para la mentalidad barroca todo tiene que ser grande, incluso sus debilidades. Pensamiento de los extremos: entre desmesura y melancolía. El héroe barroco resume, en sí mismo, todas las aventuras del alma, excepto la moderación. Y en este sentido, la hipérbole es la figura por excelencia del barroco: en la pasión o en la acción, lo épico es su paradigma; epopeya permanente entre la realidad e imaginación hiperbólica.

Y es en este nivel –en el de la desmesura- que se sitúan sus grandes virtudes: el ascetismo y el misticismo. Se trata de una cierta concepción del ‘despojo’ al tiempo que de una cierta concepción de lo absoluto. Y en este sentido, se puede afirmar que la sensibilidad barroca entrelaza, por una parte, una inquietud fundamental y, por otra, una voluntad compensatoria de sublimación.

### **La muerte**

Calderón de la Barca, en su obra clarividente –que como lo han señalado numerosos especialistas encarna las lógicas internas y profundas de la ideología barroca- *El gran teatro del mundo*-, coloca la muerte en el centro del dispositivo de la visión del mundo: de ser pensada como “reposo en las sombras”, pasa a ser quien gobierna al mundo, desencarnada, presente por todas partes y persiguiendo indefectiblemente a la juventud y a la belleza.

Es esta idea que expresa con un realismo incomparable Hans Baldung Grien en su pintura de 1517 intitulada *La joven y la muerte*, que se encuentra

---

<sup>3</sup> Ver H. Cox, 1959.

en el Kunstmuseum de Basel (Suiza) y en la que un esqueleto con pie de macho cabrío, que son símbolos tradicionales de la muerte, tiene abrazada por detrás a una joven semidesnuda con la que intercambia un beso. Pero es *El triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel el viejo datada de 1562 (que se encuentra en el Museo del Prado, Madrid) que encarna esta filosofía de la existencia con fuerza y excepcionalidad estética. Numerosos atributos de la muerte están representados: la guadaña está representada bajo la forma de un esqueleto que ríe y se burla de la fragilidad humana; representa también diferentes tipos de muerte: la muerte violenta, las ejecuciones públicas, la muerte accidental, la muerte del que se ahoga; recurre al simbolismo inglés y alemán que representa a la muerte montada en un caballo; el reloj de arena representa el paso del tiempo y de las estaciones, al tiempo que la fugacidad de la existencia; en la danza macabra están presentes (emperador, cardenal y campesino); el tablero de ajedrez caído en el suelo hace referencia a los juegos de azar y es un motivo recurrente de referencia del destino humano en las representaciones alegóricas; un ejército de esqueletos avanza en aleras compactas para confrontar a los vivos; en la parte del ángulo inferior derecho, una pareja de enamorados tocan instrumentos musicales y dan la impresión de no tener conciencia del destino que les amenaza.

En España fue también central –el tema de la muerte y las vanidades– en la pintura, siguiendo las conceptualizaciones de Calderón de la Barca. La sangre y el *rigor mortis*, el esqueleto y el rictus se manifiestan como las constantes del gran Juan de Mesa, una de cuyas representaciones más sorprendentes es la *cabeza cortada de san Juan Bautista*, esculpida en 1625 y que se encuentra en la catedral de Sevilla. Pero el concepto de muerte de este periodo no es lúgubre: en la concepción cristiana se trata del inicio de la verdadera vida. Se trata de una visión vitalista –irónica y dialéctica, al mismo tiempo– expresada con gran eficacia por Quevedo en su descripción literaria de la muerte en *Visiones*. Es en esta visión que se enraízan las pinturas de Juan de Valdés Leal, quien, al igual que Bartolomé Esteban Murillo recibió encargos para la iglesia del hospital de la caridad de Sevilla –fundado por el rico comerciante Miguel de Mañara, quien en 1662 se incorporó a la cofradía de caridad– y pintó dos alegorías.

En el siglo XVII, Sevilla era –después de Madrid– el principal foco artístico de España. La implementación de los decretos de Trento –donde España había desempeñado un rol de primera importancia– y de la Contrarreforma, conllevó a una verdadera explosión en Sevilla, donde fueron fundados numerosos establecimientos religiosos a lo largo del siglo XVII, gracias a las riquezas provenientes de América. A los 37 existentes se sumaron 15 nuevos. Se trataba de un gran mercado para la actividad intensa de los artistas. A eso es necesario añadir el cargamento de pintura

religiosa, de escultura, de los ornamentos rituales, etc. que partía para el nuevo mundo. Llamada la “nueva Roma”, Sevilla atrajo artistas de renombre: Francisco Pacheco, Juan de Reolas, Francisco Herrera -trío central de la escuela sevillana-, y a más jóvenes pintores como Diego Velázquez, Francisco Zurbarán, Alfonso Cano, Francisco Herrera el joven, Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal (1622-1690). Este último, formado posiblemente en el taller de Antonio de Castillo, en Córdoba, se instaló en Sevilla en 1656 donde permaneció hasta su muerte, excepto durante una corta estancia en Madrid en 1664.

Miguel de Mañara, habiendo sido toda su vida “parrandero y disoluto”, después de la muerte de su esposa, decidió dedicar el resto de su vida a la “redención de su alma”. Algunos consideraron que fue la vida del ‘donante’ la referencia que dio origen a la leyenda de don Juan Tenorio, que inspiró al mercedario y gran escritor español Tirso de Molina (1625), a Molière (1665) y a muchos otros. Pidió ser enterrado en la entrada de la capilla, mostrando de esta manera que se juzgaba indigno de entrar a la casa de Dios y que, por humildad, los fieles más desheredados le pisarían al entrar al templo. Para la decoración interior don Miguel de Mañara recurrió a dos grandes artistas: Juan de Valdés Leal y Esteban Murillo, para que se hiciesen los intérpretes de su deseo apasionado de redención, a través de la expresión de tres conceptos apocalípticos: el de la muerte, el del hambre, el de la sed (referencia barroca –implícita- a las ‘vanidades’). A Murillo le confió el exaltar la caridad que saciar la sed y el hambre. A Juan de Valdés Leal<sup>4</sup> le confió el tema de la muerte con toda su brutalidad y el de la vanidad, expresiones de la caducidad del ser humano. La genialidad de Miguel de Mañara residió en esta doble opción para interpretar la doble temática: por una parte, Murillo, pintor de la “dulzura evangélica”, de fineza simple, era el intérprete ideal para llevar a cabo (entre 1670 y 1674) en dos cuadros principales (aunque eran 11 en total) la apología de la caridad con el *milagro de la multiplicación de los panes y de los peces* y el *milagro de Moisés haciendo surgir las aguas de una fuente* para saciar la sed del pueblo. La opción de que Juan de Valdés Leal (Valdivieso, 2002) tratase el tema de la muerte y de las vanidades, fue también excepcional: por su visión pesimista del mundo, el artista sevillano era el más apto para transcribir la muerte con todos sus horrores, en acuerdo con el ascetismo exacerbado del caballero arrepentido.

---

<sup>4</sup> Juan de Valdés Leal era uno de los pintores sevillanos –como F. Pacheco- muy cercanos a la compañía de Jesús. Para decorar el claustro su establecimiento religioso de Sevilla, encomendaron al artista 12 cuadros (de los cuales se conservan 8) en torno a la vida de San Ignacio de Loyola. E. Valdivieso, Juan de Valdés Leal, España, Sevilla, 1988; P. Rodríguez G. de Ceballos, “sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola pintados por Valdés Leal del museo de Bellas Artes de Sevilla”, in *Archivo Español de Arte*, IXL, 1969.

Juan de Valdés Leal organizó sus pinturas en torno al tema de los “fines últimos” entre 1670 y 1672: el uno intitulado *In Ictu Oculi* (frente a la muerte) y el otro *Finis Gloríae Mundi* (el fin de la gloria del mundo). Se trata de ‘vanidades’ que recuerdan el carácter fugitivo de todo lo terrestre (Male, 1985, p. 187). Los dos cuadros tienen las mismas dimensiones: 220 por 216 cm; con la parte superior redondeada.

El primero, *In Ictu Oculi*, presenta a la muerte como destructora de todo aquello que una vida humana puede amontonar: el saber, los cargos y las dignidades, los bienes materiales. La muerte, simbolizada por un esqueleto, apaga la llama de la vida y fija el tiempo. El poder y la ciencia, incluso, le son inútiles al hombre frente a ella. El segundo cuadro, *Finis Gloríae Mundi*, muestra una cripta en la que se encuentran varios cuerpos de difuntos. En el primer plano, se reconoce el de un obispo y el de un caballero de la orden de Calatrava. En la parte central superior, la mano de Cristo sostiene una balanza cuyas bandejas contienen, en la de la izquierda, los símbolos de los siete pecados capitales y en el de la derecha, las virtudes cristianas del amor al prójimo, de la oración y de la penitencia. Los dos bloques de atributos recuerdan al espectador que todos los hombres son iguales ante la muerte y que únicamente sus buenas y malas acciones serán tomadas en cuenta en el momento del juicio final.

Estas dos obras, sorprendentes y portadoras de una fuerza indiscutible, inspiraron a la gran escritora francesa Marguerite Yourcenar –la segunda que hemos presentado– una reflexión sin equívoco: (...) no existe arte más despojado de metafísica que este arte tan empapado de intensiones religiosas: no es la muerte que nos es presentada en ese cuadro de Valdés Leal –del que Murillo decía que apeataba–, es un cadáver, y ese cadáver es un retrato.

En ese sentido, se trata de dos cuadros que encarnan con fuerza lo mejor del realismo español. Estas obras expresan con claridad la preocupación barroca por unir los contrarios en oposiciones inesperadas: muerte/placer, muerte/amor, etc. en este sentido, la muerte se convierte en un espectáculo: el hombre barroco –como en el tema manierista por excelencia de san Antonio y las tentaciones– se piensa atormentado y sometido al suplicio de un mundo fantasmagórico de formas cambiantes y crueles.

### *Vanitas vanitatum*

Asociada a la concepción de la muerte –y como prolongación de la visión de la misma– está la noción de ‘vanidad’ –particularmente presente en la obra de Calderón de la Barca–, que en el siglo XVII se desarrolla como un tema pictórico independiente y autónomo: expresa el sentimiento de precariedad que se manifiesta y extiende en la cultura europea, se refiere

a la fragilidad de la existencia, a la inexorable progresión del tiempo y a la inconsistencia de los placeres terrestres. Significativo en este “sujeto pictórico” es el cuadro de Hans Holbein el joven, intitulado *Los embajadores franceses Georges de Selve y Jean de Denteville*, de 1533 y que se encuentran en la *National Gallery* de Londres. Presenta a los dos embajadores ricamente vestidos y teniendo en las manos un catalejo, que es el emblema de la prospección. Entre los dos, un mueble con numerosos objetos: la cabeza de muerto en un primer plano, disimulada por la técnica deformante de la metamorfosis, que es una alegoría refinada de la vanidad de las ambiciones y de los conocimientos terrenales.

Este mismo tema es retomado en 1640-1645 por el pintor español Antonio de Pereda y cuyo cuadro, *Vanitas vanitatum*, se encuentra en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. El cuadro es una ‘vanidad’ con fondo político y a través del cual se nos presenta la pérdida de la hegemonía de España en la Europa del siglo XVII. El centro está ocupado por la representación de un ángel ‘femenino’ que tiene un globo terráqueo en el que se muestra la extensión del imperio desde Europa oriental hasta América. En su mano tiene un camafeo que es un retrato del emperador Carlos V. El mueble en que está apoyado el globo terráqueo está recubierto de un paño rojo y sobre el mismo están representados objetos preciosos, que eran símbolos de la nobleza de España en la época de Carlos V. Delante del ángel, una mesa de madera tosca usada y estropeada, se encuentran una serie de elementos que representan el tema de la vanidad: una vela apagada en una candelero, un reloj de arena, piezas de la coraza de guerra, hacen alusión a la decadencia del imperio español y a las guerras sucesivas que fueron necesarias para conquistarlo y mantenerlo. Finalmente, en la parte delantera de la mesa se encuentra en primer plano una cabeza de muerto y, grabado en la madera, la inscripción *Nihil omne: “eres nada”*.

### **Tiempo de rupturas**

Al mismo tiempo, en 1517 en un año de rupturas, de confrontación, de puesta en tela de juicio de instituciones, de ideología, de las formas de existencia social: un monje alemán, Martín Lutero, pone en tela de juicio todo el edificio religioso que había prevalecido, con un absolutismo inquebrantable, en occidente, durante siglos. Colocando sus tesis en el exterior de la puerta de la iglesia de Wittenberg, Lutero ataca el sistema de colecta de dinero para la construcción de la iglesia de San Pedro de Roma, ataca la institución de las indulgencias asociada a la colecta, pero al mismo tiempo –y esto es más trascendente- el principio de sí mismo y la noción de redención de las faltas a través de la ‘compra’ de las indulgencias, ataca la autoridad del Papa, el lujo y las condiciones de vida de los grandes prelados, etc.



Es necesario entender que, en esta época, la iglesia católica impregna completamente el desarrollo de la vida cotidiana, sin contrapesos, como un a priori, sin tener que rendir cuentas a nadie. Está íntimamente ligada al poder terrestre y su presencia es incontestable e incontestada en todas las manifestaciones de la vida pública y personal. Los intereses que están en juego son excesivamente importantes como para que el conflicto sea reducido simplemente al terreno religioso. Rápidamente la confrontación se convierte en política con características salvajes (ataque, destrucción y vandalismo en ciudades y pueblos...), lo que exacerba el fanatismo de uno y otro lado.

Y en este sentido, el barroco es el producto de una crisis, al tiempo que una respuesta a la misma. El espíritu de los hombres y mujeres de los siglos XVI y XVII no incluye la noción de bienestar individual: es una idea que tomará forma a través de los filósofos y escritores del siglo XVIII. Para los hombres y mujeres de la época barroca, las angustias, la tranquilidad y el reposo solo pueden ser encontrados en la "bienaventuranza divina". Y en ese sentido, se produce una transformación en las representaciones y en la visión del mundo que había prevalecido en el renacimiento: se pasó del juicio a partir de una razón personal a la observancia estricta del principio de autoridad en general y de autoridad religiosa en particular (que es uno de los aspectos centrales de la civilización barroca), que era en realidad un refugio frente a la obsesión de la muerte presente indefectible e irremediamente, lo que generó un sentimiento social e individual de angustia, que es el fundamento de la sensibilidad barroca. El fiel, producto de la visión del mundo barroco, vive su vida como si tuviera que morir hoy, como si el futuro estuviese hipotecado, como si vivir un día más fuese un don más que un derecho. El tiempo, en consecuencia, era más un pasado que un futuro; la vida era más lo que se había vivido que lo que quedaba por vivir.

Como lo han señalado investigadores contemporáneos<sup>5</sup>, el espíritu, el imaginario y el arte barroco son una reacción emocional a las catástrofes: para escapar a la desgracia que el tiempo vehicula y de la que es testigo, a la muerte que el tiempo 'transporta', el hombre barroco aspira a lo maravilloso, a lo espiritual; el espíritu razonable del renacimiento le es sustituido el temperamento apasionado. Pero existe, no obstante, una racionalidad propia e interna al barroco que está caracterizada por ser un universo de contrastes.

El barroco en materia religiosa es, fundamentalmente, un instrumento para la propagación y la articulación de la fe y para –al mismo

---

<sup>5</sup> M. Battistini, 2002; S.Sarduy, 1975; A-L. Angoulvent, 1994; G. Parker, 2000.



tiempo- construir y normar una nueva fe. En el nivel civil, la situación es más compleja: esta por una parte el sector oficial de las 'instituciones': rol del rey o de sus representantes, de los 'notables' representantes de dicho poder real, los organismos públicos (capitanía general, audiencia, municipalidades, etc.). Para estas instituciones, el barroco desempeña una doble función: a nivel de la representación y de la afirmación de la potencia pública. Finalmente, en privado, el barroco es pensado como un medio de mejoramiento del confort al tiempo que es un medio de manifestación de una cierta sacralidad y jerarquía.

### 'Barrocos', más que barroco

Una primera observación, es que es necesario hablar de 'barrocos' más que de barroco y que la temporalidad del mismo no es igual según que se trate de Italia, de Alemania, de España o de América Latina.

Como lo hemos señalado, el punto de partida del barroco religioso fue, incontestablemente, la Contrarreforma la cual tiene su punto culminante en el Concilio de Trento (1545-1563), aunque no comienza con él, pero sus consecuencias prácticas se harán sentir durante largo tiempo en la iglesia y en la sociedad, en realidad, hasta el Vaticano II. En efecto, Trento permite a la iglesia católica encontrarse consigo misma: codifica la fe, codifica los sacramentos, codifica la celebración de la misa, codifica las lógicas de mediación y retoma confianza en sí misma. Estas 'codificaciones' son, en realidad, todo un arsenal de reformas que van a dar origen a nuevas formas institucionales y jerárquicas, lo que implicará una clericalización acelerada y profunda de la iglesia.

Consecuencia de estas 'codificaciones', es la emergencia de un arte religioso, tanto en el "edificio-espacio-hábitat-iglesia", es decir, de la arquitectura, de la escultura, de la pintura, de la decoración, de los elementos de culto, etc. se trataba, ante todo, -y frente a la nueva teología protestante-, de reafirmar los principios esenciales de la teología católica y de convencer a los grupos sociales de que siguiesen "la verdadera fe". Los protestantes ponían en tela de juicio y rechazaban el principio de poder ser redimidos por las 'obras', la autoridad pontifical, el valor de los sacramentos y valorizaban -inversamente- el rol de la gracia divina que le era acordado a cada ser humano, la relación directa y sin intermediarios con Dios (de ahí el rechazo de la confesión), de las escrituras como única fuente posible de la práctica religiosa...

Por su parte, la iglesia católica reformada en Trento, va a construir una estrategia que podríamos sintetizarla como sigue:

- La **exaltación de los sacramentos**, sobre todo el de la eucaristía en la misa, durante la cual se repite el sacrificio de Cristo para redimir al hombre

del pecado original y de los pecados personales;

- **Señalar claramente “la regla”**, hacerla respetar en las prácticas religiosas: de ahí la importancia acordada a la confesión, para cuyo ejercicio son escritos un sinnúmero de manuales; y al púlpito, desde donde es transmitida y afirmada la norma, las lógicas de su observancia y de transgresión y, en consecuencia, la administración de las conciencias; confesión y predicación, dos lógicas centrales del control social: la primera es una interferencia en la intimidad del hombre, una apropiación de la cuestión de sus derivas y transgresiones, sabiendo que la transgresión es un componente central no solo de lo social, sino del principio mismo de toda realidad, a tal punto que es un componente inseparable de lo real; la segunda es la incorporación del grupo social a la categoría de testigo del deber ser y, en consecuencia, del juez del otro a través del control social cercano y territorializado: se toma al otro como testigo, al tiempo que se construye, mediante su entorno, una “obligación de retorno”, es decir, de pasaje por el arrepentimiento para ser objeto de perdón de nuevo reconocimiento.

- **Exaltación del rol de las ‘obras’ por medio del culto de los santos**, como lo señala el Concilio de Trento de manera precisa: “por las historias de los misterios de nuestra redención que son expresados por pinturas u otras cosas semejantes, el pueblo es enseñado y confirmado a recitar y rememorar continuamente los artículos de la fe”.

- **Incidir en la población** a través de un espacio religioso escenificado y en el que acumula la riqueza, que es símbolo de la grandeza de lo divino y de lo excelso de su culto: de ahí el resplandor a través de los dorados, de lo espléndido de los objetos de culto, al tiempo que una insistencia en la “devoción social”.

Este último elemento nos interesa particularmente, ya que es un componente central del proceso de evangelización y, al mismo tiempo, de la interacción entre ideología y sociedad, devoción y cotidianidad, prácticas y universalización de los referentes y de las referencias, compromiso y pertinencia. En efecto, quien entra en una iglesia barroca tiene que ser impactado inmediatamente por la grandeza y la belleza artística: un arte concreto cuyo rol era particularmente importante en el caso de las iglesias rurales, pues servía –al mismo tiempo– de materialización de la creencia, de contenido pedagógico y de construcción de la adhesión. Fue en estas iglesias –sobre todo– que se desarrolló una devoción que se expresaba, a través de la presencia de esculturas, cuadros, decoraciones, etc. y que ha sido designada –sin razón– como “cultura popular”. En efecto, durante el periodo civilizatorio barroco no existió una “religión popular” contrapuesta a una “religión de elite” o elitista. Se trataba de la existencia de formas de evolución que tenían que ver con un fondo de tradiciones y creencias

rurales en el mundo históricamente católico o que fueron creadas a través de los procesos de organización de la evangelización y que se convirtieron –con el tiempo- en fondo de referentes, de significados y de componentes del imaginario. Esas formas de evolución permanecieron muy vivas durante los siglos XVII y XVIII, lo que significa que, en Europa, la líneas de ruptura –o de contacto- entre fe y superstición, es particularmente difícil de diferenciar entre la apoca barroca, como fue –y lo que es- en América Latina: tener puesto un medallón o una “imagen santa” era particularmente recomendado, mientras que –por ejemplo- colocar sobre la espalda la llave de una iglesia consagrada a San Pedro para protegerse contra la rabia, era prohibido y considerado como supersticiones... y esto lo encontramos igualmente en América Latina, aunque inserto en otras tradiciones, pero con efectos cercanos, por no decir semejantes.

Al igual que en Europa, en América Latina se planteó la implementación de las prescripciones del Concilio de Trento que había prohibido explícitamente la utilización de la lengua ‘vulgar’ (el español), en la liturgia. Esto generó una ‘para-liturgia’ en la lengua ‘vulgar’ de explicación afectiva, oral, que se llevaba a cabo en el púlpito y que, en Guatemala, se expresaba en numerosos lugares a través del uso de las lenguas autóctonas. Esta liturgia oral, afectiva y explicativa era un recurso del corazón mismo de los dispositivos del barroco. Asimilando, en numerosos casos, las tradiciones locales, incorporándolas, al mismo tiempo tamizadas por la pedagogía barroca que recurría a lo expresivo, a lo llamativo, a lo chocante incluso, con el fin de hacer penetrar mejor en la población, la fe católica exaltada en Trento. Y en este sentido, prácticas y representaciones, procesiones y cofradías, etc., fueron componentes centrales de la construcción de un sistema de representaciones y de un imaginario social.

### **Las implicaciones de los decretos de Trento en la fe barroca**

Este ‘trabajo’ de reconstrucción intelectual, de normatividad pastoral sacramental y de afirmación teológica, se expresa en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en las artes decorativas y en el conjunto de las profesiones artísticas a través de una serie de registros que podían ser sintetizados como sigue:

**-Recurso a la monumentalidad:** los preceptos de Trento se contraponen a la sobriedad del individualismo protestante; frente al poderío divino que aplasta al individuo –pero que es, al mismo tiempo, esclarecido por el-, la visión de la contra-reforma afirma y valoriza el esfuerzo humano, aquí en la tierra, como medio para elevarse hacia lo divino, lo que conlleva a la realización de santuarios capaces de aportar repuestas a este proceso. Podemos afirmar que Trento propone una exteriorización constantemente

‘exteriorizada’ de un Dios que los protestantes piensan como interior y ‘escondido’, como personal e individualizado. La Contrarreforma reafirma la capacidad de la representación figurada en evidenciar los misterios de la verdad revelada por medio del poder subjetivo de la ilusión. Y en ese sentido, el barroco es teatralización de lo sagrado para subyugar y anonadar por lo monumental de las obras.

- **Recurso de los sentidos:** si el protestantismo –y sobre todo el jansenismo– es la reacción purista y puritana, y la Contrarreforma se presenta como la hipérbole católica; transforma los hábitos, actúa sobre los sentidos, estimulando la afectividad y la imaginación, son los objetivos y las metas estratégicas de las nuevas políticas implementadas a partir de los decretos del Trento (Male, 1951). Lo ‘espectacular’, lo sorprendente, lo excepcional, se convierte en cotidiano: milagros, visiones, éxtasis, transformación de los sentidos, ambigüedad de la sensibilidad y del misticismo, etc.; todo ello será convertido en ‘motivos’ en la decoración de los edificios religiosos, de los espacios sociales, del arte de lo efímero –que es una vertiente central del barroco– a través de las procesiones organizadas por las cofradías y la teatralización de lo sagrado.

- **Recursos a la riqueza como exhibición del poderío de lo celeste y de lo terrenal:** oro, plata, piedras preciosas, perlas, materiales nobles, etc., no son únicamente utilizados “como materia decorativa” sino que son componentes centrales de estupefacción y de simbolización de lo barroco a través del ritual (Vanuxem, 1974). En efecto, la contrarreforma católica es nuevamente aquí la antítesis de la reforma protestante que avanza una ética de la sobriedad, una lógica de producción y organización que valoriza el trabajo y el enriquecimiento como expresión de la elección divina. Roma impone un arte que valora el lujo exteriorizado y ostentoso: objetos en oro y plata, relicarios con piedras preciosas, tapices, pinturas, esculturas, etc., pero al mismo tiempo, estas lógicas son estrategias de incautación de las riquezas: se trata de una modalidad de extracción de objetos del circuito comercial, ya que los objetos de culto y para el culto son pensados como “lugares propios” y no como objetos de intercambio. Y es aquí donde se consolida lo que posteriormente será analizado por Weber. Por un lado, la reforma constituye una ideología que operacionaliza la implementación de un sistema económico cuyo fundamento es el trabajo individual, el intercambio y la rentabilización de tipo capitalista; por otro, la institucionalización instrumental de un sistema destinado a la apropiación de excedentes, a la apropiación del producto del trabajo del trabajador para llevar a cabo operaciones de prestigio cuya finalidad es la valoración política y psicológica de la aristocracia y de los clérigos, dos clases sociales que son exteriores a los procesos de producción directa. Particularmente

significativa, en este sentido, es la justificación ideológico-teológica elaborada por Giovanni Paolo Oliva que fue general de la Compañía de Jesús de 1661 a 1681. Amigo personal de Bernini y particularmente sensible al arte, es durante su generalato que la Iglesia del Gesù de Roma, emblemática de la orden, se 'barroquiza' confiando al pintor Baciccia (quien consagró, prácticamente, 20 años de su vida a tal obra). Pintor de talento e intérprete vigoroso que introduce en imágenes un tema central de la compañía: la oración que se transformaba en impulso arrebatado hacia el atletismo (Fagiolo, 1980). Lo mismo ocurre con la iglesia de San Ignacio, que había sido construida para su canonización, y es al gran artista Pozzo, miembro de la compañía, a quienes le son confiados frescos. Giovanni Paolo Oliva afirma que la austeridad de la simplicidad es esencial en los edificios en los que viven los jesuitas: "hablo de nuestras residencias, destinadas a nosotros mismos y a Cristo". Pero esta simplicidad y pobreza no convienen a las iglesias, casa de dios: "en consecuencia, Ignacio nuestro padre, y nosotros mismos, sus hijos, intentamos responder a la grandeza del todo poderoso eterno desplegando lo más posible de grandeza y de gloria". Y prosigue: "intentamos estar a la altura del todopoderoso eterno"<sup>6</sup>.

- **Recurso a la superposición decorativa:** la reforma desarrolló una crítica de las prácticas y una puesta en tela de juicio de los principios que la sustentaban; la contrarreforma implementa una contra-ofensiva a partir de la reforma y de la apariencia que se concretiza en una arquitectura que es, -al mismo tiempo escultura y arte total- a través del recurso a figuras expresivas específicas: la línea retorcida y espiral inciden en el espíritu en sus representaciones y en el imaginario con confusiones de perífrasis o alegoría, sugiriendo más que demostrando, induciendo más que articulando denominación directa; esta misma es la función asignada a la línea quebrada, que es como anacolutos y equivalentes del llamado "estilo abrupto". Y, en este mismo sentido, las fachadas desarrollan un estilo pomposo -al igual que los retablos- del exordio de las cúpulas oratorias ostentosas de una nueva retórica. En la arquitectura religiosa, la fachada desempeña un rol esencial: es la anticipación del retablo (y frecuentemente es construida a través del mismo registro decorativo) y del altar que, en el fondo del espacio sagrado, le hace eco retomando sus disposiciones formales. Su decoración es, sobre todo, la celebración simbólica del acceso de los fieles a la iglesia. El descubrimiento del espacio interior que se despliega para el asombro de la mirada, una vez franqueada la fachada, es una experiencia que tiene que ver esencialmente con el orden visual.

---

<sup>6</sup> In F. Haskell, "Il roulo dei mecenati: mutamenti nel barocco", in R. Wittkower, I. B. Jaffe, *Architettura e arte dei Gesuiti*, Electa, Milan, 1992: 51.

- **Recurso a lo insólito y a lo singular:** el manierismo había manifestado una tendencia marcada por la diferencia y la variación y, en este sentido, el barroco lo retoma proyectándolo en la exaltación de una especie de cultura de la personalidad que se concretiza en la exaltación de héroes, de santos y de personalidades fuertes- que, tal vez, es lo mismo-. Y en este sentido, es a través de la arquitectura religiosa que se glorifica la advocación a la que está dedicada, y la arquitectura civil se convierte en alabanza y en gloria del destinatario. La materialización realista mediante una iconografía normanda es, sin duda uno de los recursos de individualización y singularización; en este sentido, son una estrategia retórica de la construcción de lo singular.

Estas variables, sintéticamente presentadas, podemos observarlas conjugadas al infinito: en los países protestantes el barroco se manifiesta como un estilo de expresión de elocuencia severa; en los países católicos es la apoteosis del rol universal que reivindica Roma –la Roma universal– y que se manifiesta a través de una visión agresiva y triunfante de las obras del hombre y de su relación con lo sagrado, la cual se expande –reapropiada– en los países católicos y sobre todo –por lo que nos interesa– a la América española y portuguesa, donde se encuentran como fundamento de la acción misionera –que es pensada como acción civilizatoria– de la construcción de sociedad y de la identidad social política del nuevo mundo ‘redimido’.

Estas variables inciden e incitan a la totalidad de las formas y expresiones artísticas: desde la arquitectura a la pintura y escultura, desde la literatura a la música, pasando por las diferentes formas de producción artístico-artesanales y decorativas.

## 1. La arquitectura

Si bien es cierto que el Concilio de Trento no abordó puntualmente problemas específicos –ningún decreto conciliar prescribe directivas precisas sobre la construcción de iglesias– numerosas referencias prescriben el uso del espacio interior en los procesos litúrgicos y su decoración.

El programa político–religioso del Concilio de Trento conlleva a la búsqueda de nuevos medios materiales y técnicos para estimular, formalizar y enraizar la fe tanto en los territorios católicos como en los reconquistados al protestantismo, como en los nuevos territorios descubiertos. Las consecuencias de este programa se hicieron sentir por todas partes y, evidentemente, en la materialidad del espacio por excelencia de la fe, que eran las iglesias. La iglesia barroca, en consecuencia, se diferencia de la románica y de lo gótica, aunque está más cercana a la del renacimiento, que la habían precedido.

Al ser la arquitectura –el espacio interior construido– el marco de interacción por excelencia del ritual, y en el que se inscriben la decoración,



la escultura, los frescos, los cuadros, el mobiliario, la reorganización del espacio interior es un eje central de las políticas de la contra-reforma. En efecto, los planos, las fachadas, los espacios y la dimensión estética son programados en función de una concepción de la acción ritual litúrgica.

### **El laboratorio de Milán**

Una de las primeras manifestaciones es la nueva codificación planificada desde Milán: Alejandro Farnese, que será canonizado con el nombre de San Carlos Borromeo<sup>7</sup> (1538-1584), obispo y cardenal de Milán. Hombre excepcional, nacido en una familia de la aristocracia lombarda (Italia), hace sus estudios en Milán y en Pavía y, a la edad de 22 años es nombrado cardenal de la diócesis de Milán y secretario de Estado por su tío, Juan Ángel de Médici que había ascendido al trono de San Pedro bajo el nombre de Pío IV. Esta función de secretario de estado el permitió desempeñar un rol central en el reinicio y en las conclusiones del concilio de Trento.

En 1564 fue ordenado sacerdote y consagrado como Obispo de Milán y el Papa le autoriza a instalarse en dicha ciudad, dejando sus funciones de secretario de Estado. Dos años más tarde, es decir, en 1566, inicia un importante proceso de reforma: asume una vida austera<sup>8</sup> y se consagra a la formación de seminarios que van a servir de ejemplo, apoyándose en las nuevas órdenes religiosas como los jesuitas y los Barnabitas, congregación que él mismo funda. Fiel a los decretos de Trento, organiza la diócesis y efectúa numerosas visitas pastorales sistemáticas a lo largo y ancho de los valles alpinos. Durante la peste de 1576 desarrolla una actividad intensa ocupándose de los apestados, lo que fue inmortalizado, en 1616, en un cuadro de Tintoretto intitulado *San Carlos Borromeo aporta la comunión a los apestados* que se encuentra en Domodossola, en la iglesia de San Gervasio y Potasio y en el que está representado con los atributos de obispo.

Alejandro Farnese era un hombre del Renacimiento que concebía el espacio arquitectónico como en el siglo XVI: ordenado, organizado, alrededor de un punto central, enteramente a la disposición de los hombres, pero al mismo tiempo, expresión de grandeza y de dignidad del principio que debía ser celebrado a través de la obra. Para "su iglesia", que debería inmortalizar el renombre y el prestigio de su familia, el cardenal imaginaba masas majestuosas, espacios abiertos e imponentes y perspectivas espectaculares. Y, en este sentido, jugó un papel de primera importancia en la construcción de la iglesia del Gesù de Roma, central de los Jesuitas, y de

<sup>7</sup> Que es el patrono de la Universidad de San Carlos de Guatemala y con cuyo nombre fue creada.

<sup>8</sup> Lo que fue inmortalizado en la pintura de Daniele Crespi en el cuadro pintado en 1627 e intitulado "el ayuno de San Carlos Borromeo y que se encuentra en la iglesia Santa Maria della Passione en Milán.



la iglesia de San Ignacio en Milán. La comunicación fue estrecha entre San Francisco de Borja, general de los jesuitas cuando la orden decidió construir la iglesia de Gesù en Roma. El padre Pirri<sup>9</sup>, relata el encuentro entre el cardenal Alejandro Farnese, en su residencia de verano en Caprarola, y los enviados del general de la orden, su secretario personal, el padre Juan de Polanco y Giovanni Tristano, arquitecto oficial de la orden. El viaje se llevó a cabo el 26 de agosto de 1568 y en la entrevista no participó Jacopo Vignola, arquitecto del cardenal que, en la práctica, había sido impuesto a los jesuitas para la formación de arquitectos y directores de construcción. Como resultado de esta reunión, Alejandro Farnese redactó dos cartas que envió inmediatamente: una al general de los jesuitas, Francisco Borgia y la otra a su arquitecto Vignola, donde le informan de las decisiones tomadas en lo referente a la tipología arquitectónica en relación con la futura construcción de la iglesia jesuita.

En la primera, que entrega el mismo día al padre Polanco para que se la entregue a Borgia, le comunica las decisiones concernientes a la ubicación de la nueva iglesia: que esté orientada este-oeste, que la fachada dé sobre la vía, que el ábside este en dirección del palacio Venecia, que tuviese en la parte de la fachada una gran plaza al igual que una calle ancha y accesible, de tal manera que pudiese ser apreciada la perspectiva y la globalidad del edificio.

La segunda carta estaba dirigida a su arquitecto Vignola y es particularmente interesante ya que evidencia ejes centrales de las concepciones del “laboratorio de Milán”, y presenta un interés para la comprensión de la arquitectura jesuítica del siglo XVI y para la arquitectura barroca en general. Después de indicarle que recibió a Polanco, enviado por el general de los jesuitas y que él no estaba presente, le presenta algunos elementos que considera importantes:

sabe que la suma total que pienso gastar por la iglesia es de 25.000 ducados y por ese monto, y no más, quiero un plano bien proporcionado en longitud, en anchura y en altura según los principios de la buena arquitectura; no quiero tres naves, sino una únicamente, con capillas en uno y en otro lado. En lo que se refiere a la localización del edificio, quiero que la fachada dé sobre calle, y la casa de Casarini. Quiero también una cobertura en bóveda –únicamente–, aunque el general plantee dificultades a causa de la predicación, pues piensa que con esa forma de techo corre el riesgo de que la voz resuene y que no sea tan inteligible como lo sería con un techo plano. Eso no me parece muy

<sup>9</sup> Giovanni Tristano e i primordi della architettura Gesuítica, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1955: 248-256.

convinciente cuando vemos otras iglesias, más grandes, las cuales son apropiadas a la voz del predicador que el público escucha bien.

En un documento intitulado *Instrucciones*, publicado en 1577, – elaborado para su diócesis de Milán, pero que tuvo un gran impacto en todo la cristiandad– se codifica el uso de toda una serie de reglas. En primer lugar, y para que los fieles puedan ver claramente lo que se lleva a cabo en el altar, prescribe que la luz debe penetrar abundantemente en la iglesia, lo que llevó a los arquitectos a planificar grandes ventanas con vidrios blancos situados en la parte alta del edificio. Y eso fue evidentemente, una ruptura clara con el pasado: La iglesia romana valoraba recogimiento, la oscuridad, por lo que las ventanas eran extremadamente estrechas y la luz escasa. El gótico, por su parte, transformó el rol de las ventanas, lo que ha llevado a los especialistas a decir que la iglesia gótica contiene tiene más vidrio que piedra (como en el caso de la catedral de León), pero se trataba de rituales, es decir, vidrio pintado, por lo que la luz en la iglesia gótica es masiva, pero multicolor. La luz en el barroco es natural, proviene de las ventanas que están situadas en las partes superiores del edificio, de la manera que no fuera directa lo que implica el dorado de los retablos y de los mismos santos recibía la luz indirecta, con lo que los respaldones y destellos del oro eran mucho más suaves y multiformes. Este tipo de luz permite claroscuro, que es una variable central de la arquitectura barroca, sobre todo el retablo que tiene el volumen.

Prescribe, igualmente, la creación del púlpito de tal manera que los feligreses pudieran entender las prédicas hechas en la lengua ‘vulgar’. Situado sobre el lado izquierdo cuando el fiel mira al altar, está cubierto con un ‘*abate-voz*’ para contribuir a mejorar la acústica. El púlpito se convierte en el espacio decorativo particularmente importante: relacionado con el conocimiento, la enseñanza y, con la tradición teológica, está decorado frecuentemente con los cuatro evangelistas, con doctores de la iglesia como San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio, San Gerónimo, etc. El púlpito sirve en primer lugar, y fundamentalmente, como lugar de la predicación del sacerdote. En estas prédicas de la época barroca, el sacerdote se esfuerza por atraer a los fieles a la práctica de la fe por el temor: es necesario que el devoto –por miedo al infierno– rechace el pecado. Cuando uno analiza los materiales y cursos dirigidos a los sacerdotes como los modelos para las prédicas, se da cuenta de las descripciones “casi etnográficas” y terroríficas del infierno. La predicación se dirige a la masa inculta, a la que es necesario incorporar al conocimiento del contenido de la fe cristiana. Por lo que se refiere a la predicación para las élites, la prédica se concentra en provocar una meditación sobre el peligro de morir en estado de pecado. En los dos

casos, no obstante, se insiste sobre la necesidad de vivir cada día como si fuese el último que le toca vivir a uno, como si hoy fuese el día de su muerte: de ahí la idea de que la fe barroca exige “mortificación, ayuno, abstinencia y gemidos”.

Pero el púlpito tiene también una función ‘civil’: es desde el púlpito que se transmiten las informaciones de interés general (desde las batallas ganadas, hasta los edictos reales, pasado por informaciones sobre matrimonios reales, etc.) y noticias más locales (como casamientos, nacimientos, decesos, visitas del obispo, colecta de diezmos, etc.). A esto es necesario añadir la práctica del ‘monitorio’, proceso en el cual el sacerdote manda a los fieles revelar lo que saben sobre tal o cual acontecimiento (robo, muerte, etc.).

La colaboración de los jesuitas con el cardenal Alejandro Farnese fue estrecha: hizo venir a Milán a treinta jesuitas para que se encargasen del seminario y de la formalización operativa de los decretos de Trento en el contexto de la Contrarreforma. Participaron también en la elaboración de *instrucciones*. En realidad, fue un encuentro entre dos mundos culturales (jesuitas –Borgia, por una parte, Farnese<sup>10</sup>- Vignola, por otra), en el que, cada uno con sus aportes específicos e irremplazables, dio origen al nacimiento de un tipo de iglesia –que algunos historiadores llamaron “la iglesia jesuita”, o “arquitectura jesuita”- y cuya disfunción será, rápidamente, universal.

Tomando como base dicho modelo tipológico, con variantes evidentes en su “traducción” concreta, será construido más tarde –y más allá de la Europa católica– un tipo de iglesia parroquial, capaz de acoger las nuevas prácticas rituales, devocionales y las masas de los fieles. Con este ‘modelo’ arquitectónico, el mundo cultural de la Reforma católica absorbe larga tradición del Renacimiento: quien aporta aquello que es considerado como más útil con el fin de recrear estructuras apropiadas al orden social, particularmente religioso, querido por el Concilio de Trento, pero que había que concretizar. Se trató de una maduración lenta y no fácil, pero que logró ampliamente sus objetivos, en el terreno de la arquitectura religiosa como resultado de intercambio y de diálogo de dos mundos culturales diferentes pero comunicantes, como eran el laboratorio del obispo de Milán y el proyecto jesuítico.

### **El laboratorio jesuítico**

La gran innovación arquitectónica –y que iba a tener una trascendencia temporal duradera– de esta doble confluencia, se concretiza en la iglesia de Gesù y en las soluciones organizadoras del espacio, es decir,

---

<sup>10</sup> San Carlos Borromeo, obispo de Milán.

la concepción de un espacio enteramente disponible, funcional y simple, avocado únicamente hacia la práctica litúrgica.

Pellegrino Tibaldi fue uno de los arquitectos a quien San Carlos Borromeo<sup>11</sup> (Farnese) confió numerosos trabajos en la Diócesis de Milán y fue a él a quien los jesuitas confiaron la elaboración del proyecto de la Iglesia de San Fedele, cuya construcción comenzó un año más tarde de la del Gesù de Roma. En San Fedele, la organización del espacio sagrado desarrolla, de manera autónoma, varias ideas tomadas en parte del Gesù : gran sala abierta enteramente sobre el coro, pero contrariamente a la arquitectura del laboratorio de Milán, se desarrolla una separación entre las dos partes del edificio por una especie de arco de triunfo de medio punto que delimita –reduciendo el espacio– la superficie del coro, el cual es organizado como cruz griega y coronado por una cúpula. Amplia e iluminada por grandes ventanas, la nave central está bordeada por las capillas laterales no muy profundas.

Por su parte, la Compañía de Jesús toma particularmente en serio la cuestión de la arquitectura como espacio litúrgico y estético, a tal punto que la congregación general de 1558, convocada después de la muerte de San Ignacio de Loyola para elegir a Diego Laínez como superior de la orden, establece una regla intitulada *De ratione aedificiorum* que va a convertirse “*il nostro modo di costruiré*” y en la que se establecen una serie de principios específicos argumentados con una causalidad precisa. Fue Giovanni Tristano –quien al fin de su vida entró en la orden como hermano coautor– el arquitecto emblemático a quien la compañía confía el control y la supervisión de todas las primeras construcciones y, como lo señala el padre Pietro Pirri (1955), el gran biógrafo de Tristano fue la cabeza pensante de las obras que la orden construía o debía construir y fue el responsable del nuevo tipo de edificios religiosos o profanos, que era necesario construir respondiendo a las nuevas exigencias litúrgicas, pedagógicas o pastorales. Y en este sentido, es un personaje clave de las primeras décadas de la historia de la arquitectura jesuítica. El cargo de *consiliarius aedificorum* fue creado por la primera congregación General de 1558 y fue Tristano quien asumió esta función hasta la muerte.

Este control centralista se reforzó a partir de la tercera congregación General, que se llevó a cabo en Nápoles, la cual avanzó: “pedimos (...) que la forma de los colegios y casas que serán construidas sea prescrita por el General” (Perri, 1955, p. 268). Inmediatamente le fue confiada al Padre Giuseppe Valeriano<sup>12</sup> la función de concebir y elaborar planos tipo para

---

<sup>11</sup> C. Robertson (1992).

<sup>12</sup> Fue también el padre Pietro Pirri quien ha consagrado un estudio monumental a la obra de este arquitecto jesuita: Giuseppe Valeriano, S.Larchitetto e pittore, 1542-1596, Roma, IHSI, 1970

ponerlos a disposición de los responsables de las provincias. El modelo creado es una alternativa al propuesto por Vignola, del “laboratorio de Milán” y que se concretiza, entre otros, en dos monumentos jesuíticos en Italia: Gesù de Nápoles (1582- 1596) y el Gesù de Génova (1582-1595), que fueron construidos pocos años después del templo farnesiano. Valeriano propone un plan en cruz de griega, pero con varias naves (la del medio es, sin embargo, claramente más ancha y más luminosa), reelaborando, en consecuencia, ideas tradicionales:

en una interacción tipológica entre el plan centrado y el de Vignola, muy importante, pues encontramos ya las grandes aperturas espaciales que serán desarrolladas posteriormente en el siglo XVI, por arquitectos –la mayoría de ellos Barnabitas, es decir de la orden creada por San Carlos Borromeo– como Binago, Mazenta Rosati y otros. (Benedetti, 1984, p. 84)

Nuevamente, bajo el generalato del padre E. Memercurian (1573-1580), las provincias españolas solicitaron que fuesen concebidos en masa los edificios de la orden, pero se mantuvo, no obstante, una cierta diversidad, lo que permitió a la arquitectura jesuítica una especificidad estilística en los diferentes contextos nacionales. Esto permitió la emergencia de soluciones arquitecturales diferenciadas, aunque articuladas siempre por un denominador común impreso por la regla del “*modo nostro*”: la racionalidad y la funcionalidad.

Fue durante el generalato de del Oliva (1661-1681), que se exigió que fuesen enviados a Roma, no solamente los planos, sino también los diseños de las fachadas y sus elevaciones, los proyectos de decoración y otras medidas; la justificación de tal decisión es argumentada como sigue: “con el fin de los artistas y artesanos locales no tengan ninguna posibilidad de añadir nada que le pueda chocar a nuestra pobreza” (Pirri, 1955, p. 49).

Evidentemente, las grandes realizaciones se suceden posteriormente y Roma se convierte en el polo arquitectónico de la cristiandad. Nuestra intención era presentar ciertas consecuencias inmediatas de los decretos de Trento sobre la concepción del espacio ritual y pastoral, es por eso que en este artículo nos hemos circunscrito en las experiencias de Milán y de los jesuitas.

## 2. Las disposiciones de Trento y la decoración interior

La incidencia de los decretos de Trento sobre la decoración interior fue, igualmente, central e, incluso, más preciso: en el decreto XXI sobre “De la invocación, veneración de las reliquias de santos y de santas imágenes”,

se insiste sobre dos lógicas centrales, que tendrán gran incidencia sobre la naturaleza de la decoración y la disposición de las imágenes.

En primer lugar, “el Concilio prohíbe que sean colocadas en las Iglesias ninguna imagen que no tenga que ver con un dogma y pueda extraviar a los simples; quiere que se evite toda impureza, que no se dé a las imágenes, atractivos provocantes” (Marion, 1977 p. 35). Esto significa que se rechazan representaciones que, en el arte romántico o gótico, están presentes en los capiteles, que hacen referencia a animales fantásticos, a formas provocantes del diablo, a relaciones sexuales, a representaciones del universo mágico y de las creencias mitológicas. Se trata, evidentemente, de ‘purificar’ las representaciones en el interior de las iglesias para acabar con el soporte de las creencias y de representaciones que la nueva visión de Trento se propone transformar y transmitir (Marion, 1977). Se acaba también con las gárgolas góticas, con las representaciones de animales mitológicos, de monstruos, de todo aquello que no entra en el nuevo programa político de “las imágenes” santas de la cultura barroca (Réau, 1955-1959).

En segundo lugar, asistimos al desarrollo y multiplicación de las ‘imágenes’, término con el que, en la época, eran designados indiferentemente esculturas, pinturas, frescos, etc. independientemente del material utilizado: piedra, mármol, madera, tela, estuco, etc. Igualmente, entran en la categoría de las ‘imágenes’ los relicarios en los que eran colocados ‘reliquias’ de los santos. Estas nuevas prácticas recomponen las lógicas de significación y el creyente, cuando entran en una iglesia barroca, se encuentra confrontado con las funciones y significados de tal o cual representación, de tal o cual objeto: sobre todo, la presencia de santos adquiere una relación estrecha con el contexto sociohistórico del pueblo, lo que significa que pueden ser elementos de lectura de su historia.

*La cuestión de las imágenes es, por lo tanto, un elemento central de la cultura barroca, como lo señala Prodi (1984).* En posición con los protestantes, -que consideran que el uso de imágenes en las iglesias y su culto constituye un acto de idolatría-, la iglesia católica maximaliza el recurso a esos “libros de los laicos y de los analfabetos”. La crisis abierta por la forma sobre las ‘imágenes’ engloba al mundo católico y le obligan a una nueva teorización de su función. La cuestión de “las santas imágenes” se convierte, en consecuencia, en una de las temáticas teológicas de primera importancia, como lo muestran los múltiples tratados sobre el tema, entre los cuales uno de los más elocuentes es el publicado por el jesuita Louis Richeome (1597), que recoge el estado de las controversias. Pero, al tiempo que la “cuestión de las imágenes santas” adquiere nueva importancia, el control estricto sobre sus presentaciones se acentúa y la inquisición vigila (Fantini, 2004): el artista tiene que elaborar dibujos preparatorios para representar su proyecto, el



cual tiene que ajustarse a la “teología de su representación”. Se ha hablado de una ‘tridentinización’, ente 1560 y 1580, es decir, de la aplicación de la letra y del espíritu de las decisiones del Concilio de Trento y de una ‘barroquinización’, a partir de 1600, es decir, de la exploración sistemática de dichas decisiones en el “arte religioso y civil”, los cuales reflejan las mismas características generales aun adentro de una real diversidad. La reglamentación, por lo tanto, es precisa: su finalidad es enmarcar la producción artística en el interior de los límites fijados en la representación por los dogmas y los principios iconográficos (Roggero, 1969).

Y las autoridades religiosas seguían con gran precaución y vigilancia las representaciones artísticas y sus consecuencias. Particularmente significativa, a este nivel, es la representación de la trinidad: sujeto delicado por excelencia que fue objeto de largas discusiones en los medios teológicos y artísticos y es en 1628 que el papado se pronuncia de manera definitiva sobre su representación: Urbano VIII prohíbe representación a través de tres personajes idénticos, aunque ciertas representaciones perduran hasta el siglo XIX. En efecto, se trata del dogma cristiano de la co-presencia de dios –uno y trino– en las personas del padre (potencial), del hijo (inteligencia) y del espíritu santo (amor), dogma que dio origen a un enorme trabajo teológico a partir del texto del Evangelio de Mateo (28, 19): “Id y haced discípulos en todas las naciones, bautizándoles en nombre del padre, del hijo y del espíritu santo”.

Pero la representación de la trinidad, en tanto que realidad abstracta y trascendente, tropieza con numerosas dificultades de orden teológico e iconográfico (Boespflug, 1984). En el mundo bizantino, la primera representación aparece en el siglo V en un mosaico de la iglesia Santa María la Mayor de Roma y en ella, los tres personajes tienen un rostro semejante. A partir del siglo XIV la trinidad es representada diferenciando las personas: el padre, en el centro, domina por su talla. En occidente, las tres personas pueden estar colocadas unas al lado de las otras o superpuestas. Son idénticas y portan los mismos atributos: el globo terráqueo coronado con una cruz, la corona y el cetro. A veces, el padre tiene una tiara, el hijo es identificado por las llagas de la crucifixión, y el espíritu santo está representado por una paloma. A partir del siglo XVI, el padre es representado como anciano, con barba blanca, el hijo con caracteres de joven y el espíritu santo como adolescente o como paloma.

Una nueva forma de representación, llamada “el trono de García”, aparece: el padre tiene ante él a su hijo en la cruz y la paloma es situada entre los dos personajes. El cuadro de Albrecht Dürer intitulado *La adoración de la santa trinidad* pintado en 1511, y que se encuentra en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, es excelente ejemplo de esta nueva



forma de representación. A partir del siglo XIII la representación de la trinidad se inspira de *La Pietà* y aparece el hijo en las rodillas del padre acompañado por el espíritu santo en forma de paloma. Esta representación reposa sobre el deseo místico de expresar con más fuerza el dolor del padre, como lo significa El Greco en el cuadro *La trinidad dolorosa*, que fue pintado entre 1577-1579, poco después de su llegada a Toledo por el convenio de Santo Domingo el antiguo y que fue comprado en 1827 por Fernando VII para el Museo del Prado.

Simbólicamente, el padre puede ser representado por la “mano de dios”, el hijo por el cordero, según la palabra de Juan Bautista “He aquí el cordero de dios que quita los pecados del mundo” (Juan, 1, 29), y el espíritu santo en forma de paloma o de un libro abierto, símbolo del espíritu que inspira las escrituras.

Al mismo tiempo, el signo más antiguo de la trinidad es el triángulo, pero San Agustín desconfía ya que es bajo esa representación que los maniqueos veneran a la trinidad. Reaparece en el siglo XI, pero es durante los siglos XVII y XVIII que será representado masivamente. A partir del siglo XVI, el triángulo es representado con la base hacia abajo y con el nombre de Deus-Jehovah en el centro o con un ojo para recordar que dios lo ve todo.

Pero esta “cuestión de las imágenes santas” o del “poder de las imágenes”, ¿cómo incide en la ‘identidad’ de una iglesia barroca?

En primer lugar, en el retablo de gran talla que ocupa la totalidad del presbiterio con sus líneas cóncavas y convexas. La fabricación del retablo es el resultado de un pedido a un artista que es el que dirige la totalidad de la operación, ayudado por diferentes artistas-artesanos-tableros. El pedido puede provenir del obispo, de los que financian la construcción de la iglesia, de la orden religiosa, de la comunidad parroquial, de algún rico comerciante o de algún funcionario de alto rango, etc. (Prodi, 1984). El altar mayor, visible por todos, se convierte en el soporte de las puestas en escena (Milán laboratorio) y esta nueva concepción de la interacción altar-retablo se convierte en el referente.

Pero en este terreno, también, el aporte de la Compañía de Jesús marcó estéticas y conciencias. Fueron ellos quienes transformaron la relación tradicional con el arte devocional, poniendo en evidencia su potencial emotivo y didáctico de manera sistemática, permanente y empírica de todo lo que había sido experimentado hasta entonces. Para decorar iglesias y edificios, recurren sistemáticamente al fresco de los llamados “ciclos iconográficos” o “ciclos de retablos”. Se trata de series figurativas complejas, eruditas y reflexivas y en las que se privilegia la intervención del espectador. Su finalidad es que provoquen una participación activa, al

tiempo que una respuesta individual a través de la oración, la meditación y la imaginación.

En segundo lugar, la difusión de grabado de imágenes. Aunque es cierto que estos “ciclos iconográficos” o “ciclos picturales” adquieren un carácter excepcional en iglesias como la de Gesù en Roma, la de San Miguel en Múnich, el colegio romano o el de Saint- Louis-le-Grand en París, el trabajo sistemático con los grabadores de Anvers y la publicación de dichas representaciones, hicieron posible su difusión mundial. En efecto, como lo señalan estudios recientes (Hibbard, 1972), los jesuitas asumieron las artes visuales como un espacio de afirmación de la fe católica. Favorecieron el recurso a las imágenes reales (frescos, cuadros y libros ilustrados) o mentales (central en la “composición visual del lugar” en los ejercicios espirituales de San Ignacio), lo que conllevó un efecto inmediato en la decoración de sus iglesias. Los superiores de la orden, comenzando por san Ignacio, solían tener colecciones de cuadros como instrumentos de ayuda a la meditación.

Pero también en la pintura encontramos la interacción entre los jesuitas y el cardenal Alejandro Farnese. En efecto, el general de los jesuitas, Francisco de Borgia, tanto en sus sermones como en sus escritos o como en sus propios procesos de meditación personal, recurría sistemáticamente a las imágenes: compraba, incluso, las imágenes a las especias de un plato, unas y otras estimulaban el gusto. En la Basílica de Santa María la Mayor, de Roma, se encontraba una representación de la virgen que según la tradición había sido pintada por san Lucas. Se trataba de una representación ítalo-bizantina y era considerada como una de las representaciones más milagrosas de Roma. Dicha representación era, frecuentemente, el punto de partida de sus homilías y meditaciones. Hace las gestiones necesarias y, en 1569, obtiene la autorización del Papa Pío V para hacer una copia. Se trataba de re-producir la, pero al mismo tiempo, adaptarla a los cánones del gusto de la época. Pero la autorización conlleva la condición de que el artista fuese supervisado por el cardenal Alejandro Farnese. Esta imagen fue, a su vez, sistemáticamente copiada y enviada a América española, Brasil o Irán. Este entusiasmo por la ‘copia’, en el contexto de la prolongación de las representaciones de la Edad Media, no tiene que ver, evidentemente, con la dimensión artística: se explica por la creencia, según la cual, la presencia del original y su capacidad milagrosa, es conservada en la copia, lo que significa que el original amplía y disemina su poder espiritual (Herman, 1914).

Pero es la obra del jesuita español y compañero de san Ignacio, Jerónimo Nadal (1507-1580), que bajo el título *Evangelicae Historiae imagines*, fue publicada en Anvers (Bélgica) en 1593. Se trataba de una obra a la que había dedicado los últimos años de su vida y que contenía una serie de ilustraciones, pero esta dimensión será desarrollada en otro artículo.

### 3. “**Santas imágenes**”, los decretos de Trento y el estatuto de la producción artística

A finales del Renacimiento, en el siglo XVI, una grave crisis moral y espiritual atraviesa la iglesia. El furor iconoclasta de los protestantes se expresa con extrema brutalidad. En efecto, los reformadores condenan las “imágenes santas”, citando un texto del Éxodo:

no te harán ninguna imagen esculpida, nada que se asemeje a lo que está allá arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra, en las aguas o debajo de la tierra. No te prosternarás ante esas imágenes ni les servirás (...).  
(20, 4-5)

Debido a su materialidad, la imagen es una realidad de doble filo: existe el peligro, por una parte, de que sea considerada como venerada por sí misma y no por lo que representa y, por otra parte, puede extraviar el sentido por su seducción en vez de incitar a la oración (Leclercq, 1926). Al mismo tiempo, el costo que representa su ejecución puede ser causa de que los que la pagan se enorgullecen de su donación, en vez de ocuparse de los pobres. Estos y otros argumentos fueron avanzados –con más o menos radicalismo– por todos los actores de la reforma protestante y, en ciertos casos con tal vehemencia, que –como en el Saqueo de Roma– generó confrontaciones armadas.

En realidad, las posiciones de los protagonistas de la reforma no fueron equivalentes: Karlstadt, en Wittenberg, desarrolló, en 1522, un celo iconoclasta arrasador que el mismo Lutero condena; aunque critica los costos y denuncia la tentación de idolatría, Lutero mantiene una posición moderada e insiste sobre el rol educativo de esos sujetos narrativos que son las imágenes, como lo demuestra Frank Muller<sup>13</sup>. Para los primeros reformadores alemanes, las imágenes, -sobre todo los cuadros y las esculturas instalados en las iglesias-, no eran considerados en primer lugar como obras de arte, sino como objetos culturales. A veces utilizados en ciertos rituales (procesiones, por ejemplo), estos se convertían sobre todo en soportes de adoración, ante los cuales los fieles se arrodillaban y rezaban. Este tipo de imágenes fueron rápidamente denunciadas pues consideraban que no existía razón para dirigirse a intercesores como la virgen o los santos, sino había que dirigirse directamente a Dios o a Cristo. Temían que se produjese una confusión entre la imagen en tanto objeto material y la persona espiritual representada, argumento que había estado ya presente entre los iconoclastas

---

<sup>13</sup> En un artículo reciente, Frank Muller, profesor de historia moderna en la Universidad de Nancy II, que ha publicado *Artistes dissidents dans l'Allemagne du XV<sup>e</sup> siècle*, Baden-baden, Koerner, 2001) intitulado “*Images réformées*”, *notre histoire*, n 221, mayo, 2004, aborda el tema.

bizantinos, que consideraban que la especificidad de Cristo hacía que fuese imposible la representación de su naturaleza divina e indigna la de su naturaleza humana. Esta concepción fue retomada por Zwinglio y sus colegas de la Alemania del sur y posteriormente por Calvino<sup>14</sup>, en Suiza, que se apoyaba en la prohibición bíblica de fabricar ídolos, contenido en los diez mandamientos. Fueron mucho más radicales: critican duramente el uso de las imágenes y ensalzan y preconizan su suspensión o destrucción.

Y en este sentido es interesante señalar que, a diferencia de los reformadores que asumieron las posiciones doctrinales de Zwinglio que no aceptaban que fuesen pintados retratos suyos pues desconfiaban de posibles 'idolatrías'. Lutero fue objeto rápidamente de una "intensa curiosidad visual" y sus retratos son muy numerosos. Representado como monje primero, es pintado también como esposo, como predicador, profeta o evangelista. El bello retrato realizado por Hans Baldung, realizado en 1521, lo presenta con la biblia en la mano, inspirado por la paloma del espíritu santo. Pero el nimbo que rodea su rostro hace de él una especie de santo, aun cuando Lutero rechazaba toda forma de adoración e intercesión de los santos. Igualmente, las pinturas de Lucas Cranach el Anciano, pintor oficial del 'luteranismo', retoma el tema de *la ley y la gracia*. Este desvió de un motivo tradicional evidencia que la ruptura con el mundo familiar no era evidente ni tan rápido como lo pensaban los entusiastas adeptos de la reforma. Las imágenes -ellas también- son tributarias de una historia anterior...

En la perspectiva del Concilio de Trento, esculpir una imagen no es solo un acto estético, sino un proceso espiritual. A medida que evoluciona la doctrina de la iglesia y que se confrontan concepciones teológicas y prácticas devotas, la iconografía puede cambiar, pero sobre todo, puede cambiar la manera de esculpir. El Concilio de Trento preconiza una nueva manera de representación de los santos: pide que sean marcados más los rasgos individuales y los vestidos realistas. Se pone el acento en el sentimiento religioso, en la oración, en la penitencia, en la ofrenda a Dios, en el éxtasis, presentándolo de manera viva y verdadera.

El tema del "rol de las imágenes" o del "poder de las imágenes", es decir, del rol del arte en la devoción, fue retomado por historiadores en el contexto de la renovación de los estudios sobre el arte de que hemos hablado en el primera parte de este estudio<sup>15</sup>. Y esta renovación conllevó nuevos acercamientos para la comprensión del rol de las "imágenes santas"<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cf. G. Scavizzi, *Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang Publishing.

<sup>15</sup> Jesus García Ruíz (2012).

<sup>16</sup> D.Freedberg, *The power of images. Studes in the History and theory of response*, Chicago, University Press, 1989; D. Arasse, "entre dévotion et culte: fonction de l'image religieuse au XV siècle", in *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII au XV siècle*, Roma, E.F.R; 1981.

Particularmente interesantes son los trabajos de Sixten Ringbom<sup>17</sup>, quien plantea el tema:

las nociones estéticas fundamentales que nos son familiares no tienen –como ha sido frecuentemente señalado– gran cosa que ver- o incluso nada – en común con las concepciones medievales del ‘arte’, de la ‘belleza’, de la ‘Representación’, etc. La diferencia de significación es particularmente importante en lo que concierne al término de la ‘imagen’. Los pensadores de la tradición patristica de la Alta Edad Media discutían la creación del hombre a la imagen de Dios, del mundo visible como imagen de los designios de Dios, y de las imágenes presentes en el alma humana; pero, en su origen, los debates filosóficos y teológicos en relación con las imágenes no estaban en relación con el arte pictural. (1995, p. 144)

El gran aporte de Trento es la renovación de energía, el sobresalto moral y teológico de la iglesia católica frente al desarrollo e incidencia ideológica del protestantismo. Las largas discusiones de los particulares en el concilio, sometidos a presiones contradictorias, desembocan en la implementación, no de nuevas devociones, sino en el desarrollo de todo un arsenal de réplicas a las afirmaciones de los protestantes. Dicho con otras palabras, la Contrarreforma se dio como el valorizar las dimensiones del catolicismo que habían sido más controvertidas; lo que implica que la contrarreforma católica insiste, sobre todo, en la teología y en la pastoral. Y, en este sentido, el recurso a los escultores y pintores es central: se les pide que forjen imágenes religiosas accesibles a todos, que lleguen al corazón, que movilicen los sentimientos y que se acerquen al pueblo. Se trata de ‘persuadir’ y de presentarse como “discurso de verdad” (Dubois, 1995, p. 44). Para ello el artista se dirige directamente al observador a través de un doble proceso descriptivo y dramático, es decir, escenificado.

El barroco como arte es, ante todo, un arte del movimiento: es en el movimiento que privilegia la curva y la contra-curva y esto tanto en las fachadas como en los espacios interiores. La utilización de la bóveda, de las formas cóncavas, convexas y ovaladas son recursos que van en el mismo sentido. Y en la pintura y la escultura el movimiento se expresa en las vestimentas, en los pliegues y en la tensión de la morfología. Parte de este dinamismo escultural es la cúpula que para algunos es la visión copernicana del universo y para otros la reminiscencia del Panteón de Roma. Por otra

---

<sup>17</sup> “Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the place of Art in late medieval private piety” in *Gazette des Beaux- Arts*, 1969; “some pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in late medieval Art”, in *Medieval Iconography and narrative, a symposium*, Odense; “vision and Conversation in early Netherlandish Painting: the Delf Master’s Holy Famili”, Siniolus, 1989.

parte, “la búsqueda del efecto teatro” mediante la perspectiva, el *trompe-l’oeil* y la anamorfosis conlleva la voluntad de hacer desaparecer la diferencia -y la distancia- entre lo real y lo irreal, y lo que convierte al espectador en testigo. Y en ese sentido, la imagen es una especie de “lengua franca”, que crea un fondo cultural compartido.

## Referencias bibliográficas

- Angoulvent, A.L. (1994). *L’Esprit Baroque*. Paris: PUF.
- Battistini, M. (2002). *Symboles et Allégories*. Milan: Mondadori Electa SpA.
- Benedetti, S. (1984). *Fuori dal classicismo sintetismo, tipologia, ragione nell’architettura del Cinquecento*. Roma: Multigrafica ed.
- Boespflug, F. (1984). *Dieu dans l’Art*. Paris: Cerf.
- Cox, H. (1959). *The feast of tolos*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dubois, C.-G. (1995). *Le baroque en Europe et en France*. Paris: PUF.
- Fagiolo, M. (1980). Structure del trionfo Gesù itico: Baciccio e Pozzo. *Storia dell’arte*, (38-40). Enciclopedia Italiana.
- Fagiolo, M. (2003). *La scène de la gloire: le triomphe du baroque dans la théâtralité des jésuites*. Milan: Editoriale Jaca Book SpA.
- Fantini, M.P. (2004). *Pouvoir des images, pouvoir sur les images. Rites de dévotion et stratégies de censure par l’Inquisition romaine (XVI-XVII)*. Francia: Publications de l’Université de Provence.
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago University Press.
- Fulop-Miller, R. (1993). *Les Jésuites et leurs secrets de leur de leur puissance. Histoire de la Compagnie de Jésus*. Paris, Plon.
- García Ruiz, J. (2012). Por una antropología del barroco: instituciones e identidad en América Latina. *Revista de antropología y sociología: Virajes*. Vol 14 (2). Pp. 15-36.
- Gisbert, T. (2003). Modèles romains et métissage andi. En Pommier E. *Les soleils du baroque*. Paris: Editions de Paris.
- Herman, J.B. (1914). *La pédagogie des jésuites au XVI siècle. Ses sources, ses caractéristiques*. Belgique: Louvain.
- Hibbart, H. (1972). *The First Painted Decorations of the Gesù, in Baroque Art: the Jesuit Contribution*. En R. Wittkower and I.B. Jaffe (Ed.), New York: Fordham University Press.
- Le Goff, J. (1985). *L’imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.
- Leclercq, H. (1926). Culte et querelle des images. En *Dictionnaire d’Archeology chrétienne et de la liturgie VII-1*. Paris : Letouzey et Ané eds.
- Male, E. (1951). *L’Art religieux de la fin du XVI siècle, du VII et du XVIII siècle*. Paris: Armand Colin.
- Male, E. (1985). *El barroco*. Madrid: Edición Encuentro.
- Maravall, J.A. (1972). *El estado moderno y la mentalidad social*. Madrid: Revista de Occidente.
- Maravall, J.A. (1975). *La cultura barroca: una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Maravall, J.A. (2000). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Marion, J.L. (1977). *L’idole et la distance*. Paris: Grasset.
- Michel, P. (1988). *Société retrouvée, politique et religion dans l’Europe soviétisée*. Paris: Fayard.
- Parker, G. (2000). Le monde politique de Charles Quint. In *Charles Quint 1500-1558: L’empereur et Son Temps*. Hugo Soly ed., Actes Sud ed.
- Perche. (2003). *Il Gran Teatro del Mondo*. Milan: Skira editore.

- Pirri, P. (1955). *Giovanni Tristano e i primordi della architettura Gesuitica*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Prodi, P. (1984). *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nouva Alfa.
- Réau, L. (1955-1959). *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF.
- Richeome, L. (1597). *Trois discours pour la religion catholique, les miracles, les saints, les images*. Bordeaux: Theodore Reinsart.
- Ringbom, S. (1995). *Les images de dévotion*. Paris: G. Monfort Ed.
- Robertson, C. (1992). *Il Gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*. Londres-New Haven: Yale University Press.
- Rodríguez, A. (1974). Las imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la contra-reforma. *Traza y Baza*, (5).
- Roggero, A. (1969). Il decreto del concilio di Trento sulla venerazione delle immagini arte sacra. *Ephemerides Carmelitae*, XX.
- Sarduy, S. (1975). *Barroco*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Scavizzi, G. (1993). *Controversy on Images from Calvin to Baronius*. New York: Peter Lang Publishing.
- Tapié, Victor. (2005). *Baroque et classicisme*. Paris: Pluriel
- Valdivieso, E. (2002). *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Empresa.
- Vanuxem, J. (1974). La Querelle du luxe dans les Eglises après le concile de Trente. *Revue d'Art*, XXIV.