

Hacer y contemplar imágenes en la hagiografía barroca

Making and viewing images in baroque hagiography

Fazer e contemplar imagens na hagiografia barroca

Carmen Fernández-Salvador

Universidad San Francisco de Quito (USFQ)
Quito, Ecuador

<https://orcid.org/0000-0001-8124-2519>

<https://doi.org/10.29078/procesos.n59.2024.4750>

La constitución de la subjetividad en el barroco ha sido abordada en diferentes estudios de mi autoría en los que, a partir de una lectura de la hagiografía colonial —las biografías del pintor jesuita Hernando de la Cruz y la vida espiritual de Gertrudis de San Ildefonso— argumento que contemplar y hacer imágenes eran estrategias disciplinarias paralelas al examen de conciencia y la confesión.¹

El más notable e influyente de los tratadistas de la Contrarreforma fue el cardenal Gabriel Paleotti. En su *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas* (1582), Paleotti resalta la diferencia entre el artista cristiano, que buscaba la gracia a través de su arte, y otros pintores y escultores que se conformaban con fama y fortuna.² Igualmente, Paleotti señala que a las imágenes les movían tres propósitos, los que las hacía “más o menos perfectas”. El fin menos relevante era el deleite del espectador, al que le seguía la función didáctica de las imágenes. El propósito más elevado era la persuasión, pues

1. Carmen Fernández-Salvador, “Uses of Tridentine Artistic Theory in Spanish America: Imaging the Christian painter in Colonial Hagiography”, *Hispanic Research Journal* 21, n.º 5 (2020): 495-510; Carmen Fernández-Salvador, “Trazando imágenes y palabras en ‘La perla mystica’: repensando el lugar del autor”, en *Historia, arte y música en el manuscrito “La perla mystica” del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718)*, ed. por Regina Harrison (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2019), 119-152.

2. Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012), 108-111.

significaba mover a la audiencia hacia el bien, o hacia un objetivo superior, que era Dios. El pintor cristiano, a quien se comparaba con el predicador, tenía como principal responsabilidad inclinar al espectador hacia el bien.

El argumento de Paleotti sobre el pintor cristiano, y sobre la relación entre la pintura y la oratoria sagrada, migró a la tratadística española. Así, Vicente Carducho describe a los pintores como “ministros del verbo”, argumentado que la ausencia de imágenes en una iglesia era comparable a la ausencia de sermones, mientras que Francisco Pacheco habla de la pintura como “escritura viva”, pues esta era más eficiente que los libros y la palabra al momento de persuadir a la audiencia.³ Este argumento también se hizo presente en la hagiografía hispanoamericana. En Quito lo encontramos en la biografía del pintor jesuita Hernando de la Cruz, que recogen Pedro de Mercado (c. 1680) y, posteriormente, Jacinto Morán de Butrón (1697) en la vida de Mariana de Jesús.⁴

Tanto Morán de Butrón como Mercado comparan el trabajo del hermano Hernando de la Cruz con el de un orador cristiano. Describen sus cuadros del Infierno y del Juicio Final, que hizo para la iglesia de la Compañía de Jesús, como “dos predicadores tan eficaces, que sus mudas voces han causado conversiones prodigiosas”⁵ y argumentan que, aun después de su muerte, continuaba predicando “con estos lienzos con la misma eficacia en la utilidad de los fieles”.⁶ Las pinturas del Infierno y de la Gloria eran un recordatorio del futuro y marcaban el final de dos caminos. En el lado del Evangelio, dice Morán de Butrón, se encontraba “la resurrección de los predestinados y la posesión que se les da de una incansable dicha en ver a Dios, herederos de su gloria”,⁷ mientras que en el de la Epístola “puso el infierno con tantos, tan extraños y rigurosos castigos de los miserables que gimen y lloran obstinados por toda una eternidad su desventura”.⁸ El contraste entre la gloria y el infierno, que se manifestaba visualmente a través de imágenes agentes, las unas bellas y las otras desagradables a la vista, reproducía una estrategia de la retórica epideíctica, como era la contraposición entre culpar y elogiar. Por supuesto, las pinturas también servían de apoyo para sermones “de apa-

3. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Impreso con licencia por Frco. Martínez, 1633), 196; Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simón Fajardo, 1649), 144.

4. Pedro de Mercado, *Historia de la Provincia del Nuevo Reino de Quito de la Compañía de Jesús II* (Bogotá: Empresa Municipal de Publicaciones, 1957), 353-367; Jacinto Morán de Butrón, *Vida de santa Mariana de Jesús* (Quito: Imprenta Municipal, 1995), 362-371.

5. *Ibíd.*, 367.

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*

rato”, que utilizaban otros recursos más dramáticos con el fin de mover a su audiencia. Morán de Butrón, por otro lado, resalta la capacidad de interpelación de la pintura del infierno, un espejo en el que el observador podía reconocer sus faltas y que, como tal, invitaba al examen de conciencia y a la disciplina: “ahí tienen los poderosos desengaños, los lascivos horror, los que ultrajan la inocencia espanto, y muy proporcionado a cada culpa el castigo”.⁹

Paolo Prodi señala que la preocupación de Paleotti en torno a la persuasión, o el *movere*, muestra la influencia que recibió de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.¹⁰ También en las cualidades inherentes del “pintor cristiano” reconocemos las preocupaciones de la Compañía de Jesús en torno a la puesta en práctica de instrumentos para el examen de conciencia. Para Paleotti y Pacheco la habilidad del artista devoto era una manifestación visible de su piedad; para ejercer su trabajo manual se requería de una preparación espiritual previa. Ideas similares están presentes en relatos hagiográficos, particularmente de la orden jesuita. En *Firmamento religioso de lucidos astros* (1643), Juan Eusebio Nieremberg habla de la confesión y oración que practicaba el pintor valenciano Juan de Juanes antes de hacer una pintura religiosa.¹¹ Mientras tanto, Giovanni Anello Oliva señala que el pintor italiano Bernardo Bitti, activo en el Virreinato del Perú, no solo fue “tan primo en el arte de la Pintura” sino que también de excepcionales virtudes.¹²

No sorprenden las coincidencias entre las biografías de Hernando de la Cruz y Bitti, siendo los dos pintores jesuitas. Sin embargo, los biógrafos de De la Cruz explican de forma más acertada de qué manera el hacer imágenes estaba relacionado con la introspección y la disciplina. Así, resaltan el esfuerzo que realizaba De la Cruz para domesticar su imaginación, manteniéndola ocupada con actos de virtud y de oración. De igual forma, el trabajo manual, o “las ocupaciones del pincel”, como él las describe, iba acompañado de ejercicios de reflexión espiritual, mientras su asistente le leía en voz alta. Este es un detalle importante porque nos habla de la regulación externa, a diferencia de la meditación y lectura silenciosas y solitarias, que tanto temor generaban en las autoridades eclesiásticas.

Preocupaciones similares están presentes en las vidas espirituales de místicas quiteñas, notablemente, en *Historia, arte y música...*, como se titula la biografía de Gertrudis de San Ildefonso, monja del convento de Santa Cla-

9. *Ibíd.*

10. Paolo Prodi, “Introduction”, en *Discourse on Sacred...*, 23.

11. Citado por Miguel Falomir Faus en “La construcción de un mito: fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte* 12 (1999): 146-147.

12. Giovanni Anello Oliva, *Historia del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús* (Lima: Imprenta de San Pedro, 1895), 205-206.

ra.¹³ Compuesta por la misma Gertrudis, quien redactó testimonios íntimos de sus experiencias místicas, y su confesor, el religioso carmelita Martín de la Cruz, quien estructuró la historia, guarda similitudes con otras obras del mismo género literario. No obstante, es singular por la importancia que concede al componente visual. A más de la ornamentada portada, y del retrato de Gertrudis, que aparece al inicio de cada uno de los tres volúmenes del manuscrito, se incluyen varios dibujos, la mayoría de los cuales representan las visiones de la monja.

Por lo general, Gertrudis accede al conocimiento divino a través de los sentidos, una característica de la mística barroca. Algunos dibujos siguen una iconografía convencional. Entre ellos se encuentran la visión del intercambio de corazones con Jesucristo o aquella otra en que el mismo Jesucristo le invita a beber de la sangre de su costado. Ante el espectador se muestra una historia completa, que tiene acceso a la experiencia visionaria a través del cuerpo de la monja. Otros, más innovadores, muestran la visión de forma inmediata. En estos casos, el objeto está removido de una narrativa pictórica, y es el texto, en primera persona, el que lo contextualiza.

La autoría es un tema complicado en este manuscrito. En la narración tenemos dos voces, pero es difícil saber cuántas manos intervienen sobre la página, es decir, cuesta discernir quién traza las palabras o los dibujos. Martín de la Cruz es un personaje solitario, que carecía de los recursos para componer la obra. Es posible, por tanto, que las monjas de Santa Clara, y tal vez la misma Gertrudis, hayan tenido una participación más decidida en su redacción e ilustración. Queda claro que los dibujos que presentan visiones contextualizadas por la voz íntima de Gertrudis, como es el caso del compás, son cuando menos una copia de los que ella misma habría entregado a su confesor. Lo que es más importante, se revelan como el resultado de un acto de introspección. Esto lo evidencia una instancia en la que Jesucristo pinta sus iniciales y los monogramas de José y María sobre el corazón de Gertrudis. La traducción de esta visión, a través de palabras y del dibujo, parecerían tomar forma en un momento de autocontemplación. Así, ella anota que se grabaron los “nombres sagrados con las letras y cifras ya referidas en mi corazón, y por orla tenía un letrero que decía: Jesús es dueño de este corazón flechado de su amor. Como en el presente se demuestra”. Al texto sigue el dibujo.

Para concluir, quiero resaltar los aportes de estos estudios para la comprensión de la cultura barroca en Quito. Por un lado, si las preocupaciones de la teoría artística migran hacia la hagiografía, también es importante considerar su circulación transatlántica, y la activa participación de autores y ar-

13. En este volumen se encuentran importantes contribuciones de Regina Harrison, su editora, Alison Webber y Catalina Andrango-Walker.

tistas hispanoamericanos en un debate intelectual de alcance global. Destaca el papel que juega la Compañía de Jesús y el peso de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola en torno al uso de las imágenes, pero también en la regulación corporativa de la subjetividad. Por otro, estos también invitan a pensar en las imágenes no solo como objeto de contemplación, sino que el proceso de hacerlas, particularmente en espacios monásticos y conventuales, también era importante; operando sobre la subjetividad, el trabajo manual iba atado a un ejercicio de reflexión y disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

- Anello Oliva, Giovanni. *Historia del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús*. Lima: Imprenta de San Pedro, 1895.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Impreso con licencia por Frco. Martínez, 1633.
- Falomir Faus, Miguel. "La construcción de un mito: fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII". *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte* 12 (1999): 123-148.
- Fernández-Salvador, Carmen. "Trazando imágenes y palabras en la 'Perla Mística': repensando el lugar del autor". En *Historia, arte y música en el manuscrito "La perla mística" del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718) Sor Getrudis de San Ildefonso: la historia, el arte y la música en el manuscrito de la venerable Virgen del Monasterio Santa Clara, Quito (1709-17)*, editado por Regina Harrison, 119-152. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2019.
- . "Uses of Tridentine Artistic Theory in Spanish America: Imaging the Christian painter in Colonial Hagiography". *Hispanic Research Journal* 21, n.º 5 (2020): 495-510.
- Mercado, Pedro de. *Historia de la Provincia del Nuevo Reino de Quito de la Compañía de Jesús II*. Bogotá: Empresa Municipal de Publicaciones, 1957.
- Morán de Butrón, Jacinto. *Vida de santa Mariana de Jesús*. Quito: Imprenta Municipal, 1995.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo, 1649.
- Paleotti, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.
- Prodi, Paolo. "Introduction". En *Discourse on Sacred and Profane Images*, 1-42. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.