

Encuentros retóricos en las artes: La pintura y la predicación áureas

Carmen M. Grace
(College of Charleston)

Hasta la primera sesión del Concilio de Trento (1545-48), imperaba en España la ignorancia acerca de lo que era la Reforma protestante. El objetivo de celebrar este Concilio fue revitalizar la institución de la Iglesia reafirmando sus creencias doctrinales y contrarrestando las formas de cultura religiosa popular que se consideraban poco ortodoxas. La Iglesia encontró dos medios idóneos a sus propósitos institucionales: la predicación y las artes. En cuanto a la oratoria sagrada, el propósito era formar mejores ministros que fueran capaces de transmitir la doctrina persuasivamente. Por otro lado, y en respuesta a la iconoclastia protestante, se ratificó el culto a los santos, porque contenían misterios que iban dirigidos a la salvación (Rawlings 89).

La interrelación teórica e ideológica de los tratados de predicación y de pintura fue un reflejo del programa evangelizador de la Iglesia. La Contrarreforma fijó de manera oficial toda una serie de teorías que, desde la Antigüedad, habían especulado sobre el impacto que la vista tenía en el conocimiento y en el ánimo de los humanos.¹ En la predicación, se hizo imperativo estimular los sentidos de los fieles en base a que, para ser persuadidos, no solo tenían que escuchar y entender el sermón, sino “ver” las escenas y personajes contenidos en el mensaje para sentir el deseo de conversión. Para ello, la retórica clásica ofrecía un recurso que estimulaba la visualidad del discurso: la hipotiposis (también conocida como *enargeia*) trasladaba a la mente “una imagen veraz e integral, que además pudiera conmover al espíritu” (Villamía 5). Su habilidad en conmocionar los ánimos la hacía imprescindible para la persuasión del mensaje evangélico, un objetivo que la oratoria y la pintura sacras tenían en común. El pintor y teórico Francisco Pacheco (1564-1644), en su *Arte de la pintura* (escrito en 1638 y publicado póstumamente en 1649), definía la pintura como que representaba “a la vista las cosas en el modo propio que pasaron.” La visualidad, como cualidad propia de la pintura, y la capacidad de expresar el mundo material de manera precisa, casaba con los objetivos persuasivos del sermón. Es más, Pacheco reafirmó que los fines de la pintura coincidían con la predicación: “hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión” (252).

Las confluencias entre imagen y discurso venían de antiguo. La primera comparación fue formulada por Horacio (*Ars poetica*) con su conocido *ut pictura poesis* (“como la pintura, la poesía”); su sentido teórico respondía al principio de *imitatio* aristotélico, en cuanto a que ambas artes imitaban la naturaleza. Por su parte, los humanistas usaron el apotegma horaciano para aproximar la poesía al campo de la retórica con el argumento central de que la poesía, como la oratoria, estaba determinada por el auditorio al que se dirigía, por tanto, su fin era asimismo persuasivo. Cicerón (*De oratore*) reconocía el hermanamiento de ambas disciplinas en la parte retórica de la *elocutio*, sin embargo, la formación del “perfecto orador” seguía siendo superior al del poeta. En la Edad Media y en el Renacimiento la supremacía de la retórica fue innegable; *ut pictura rhetorica* se constituyó en el cimiento por donde se empezó a construir la teoría pictórica (González García 40-78).

¹ Tradiciones filosóficas occidentales que tratan del efecto visual: Platón, Aristóteles, la mente como *tabula rasa*, la filosofía tomista y los místicos españoles (Villamía 4).

No cabe duda de que, después de las sesiones del Concilio de Trento (1545-63), el proyecto político, social e ideológico de la Iglesia encontró su fundamento en la retórica clásica. En el contexto humanista, “arte” significaba “utilidad o provecho social” (Moreno y Rubio 11-12); esto es como decir que se consideraba un medio más de conocimiento general, tanto como los libros y la oratoria. El carácter didáctico intrínseco en las artes coincidió con los objetivos evangelizadores de Trento; es más, el Concilio aprobó en el Decreto de 1562 que la iconología era un vehículo apropiado para instruir a los fieles (Villamía 4). En consecuencia, las prácticas artísticas tendieron a una marcada moralización, tendencia que marcó la cultura y la mentalidad de la sociedad desde el último tercio del siglo XVI y, con mayor fuerza, durante todo el siglo XVII (Moreno y Rubio 12). Pero, además, influyó en que los artistas concibieran la obra según las leyes de la retórica.

El afán revitalizador de la ideología católica dio sus frutos en un nutrido tratado cristiano que revolucionó el pensamiento teórico tanto en España como en Europa: la *Rhetorica Ecclesiastica libri sex* (1576) del predicador y escritor ascético fray Luis de Granada (1504-1588). El fin de la predicación católica era persuadir a los feligreses de que practicasen modelos de conducta cristiana que el Evangelio mostraba. Para conseguir adecuadamente este objetivo, Granada adoptó los tres fines de la retórica clásica: *docere* (enseñar), *delectare* (deleitar) y *movere* (persuadir). De entre ellos, Granada señaló el tercero, *movere*, como el propósito crucial de la predicación, pues en él recaía el éxito del sermón. La persuasión se llevaba a cabo al final de la plática, cuando el orador sagrado buscaba afectar emocionalmente a los oyentes a través de una variedad de recursos patéticos.

Tal fue la importancia que llegó a cobrar el fin de la persuasión que, en su *Arte o Instrucción de predicadores* (1617), el obispo Francisco Terrones del Caño (1550/1551-1613), predicador real de Felipe II y Felipe III, propuso como únicos fines de la oratoria sacra *docere* y *movere*, que él tradujo como *edificar* y *aprovechar*, respectivamente (177-191); dicho de otro modo, la enseñanza del Evangelio edificaba y la agitación de las emociones cambiaba las voluntades. No es casualidad que la traducción en castellano que propuso Terrones de *movere* coincidiera con la definición de “arte” de los humanistas, pues fue en el Renacimiento cuando se fijó una conexión interna entre persuasión y prácticas artísticas y discursivas. A este respecto, *ut pictura rhetorica* (como una derivación del *ut pictura poesis*) fue el presupuesto teórico que dictaba que, por su misma naturaleza, tanto la oratoria sagrada como la pintura eran elaboradas pensando en el público heterogéneo a quienes iban dirigidas. Esto quería decir que sus técnicas discursivas se modelaban para interpelar la participación del oyente y del espectador en el acto comunicativo que establecían el sermón y la obra artística.

Además de la correspondencia teórica, existía un entendimiento simultáneo entre predicadores y pintores. Durante la prédica, los oradores sagrados hacían referencias pictóricas e interactuaban con las imágenes del templo, animando a los fieles a contemplarlas. Los cuadros y estatuas eran una gran ayuda pedagógica en dos sentidos: complementaban y clarificaban la enseñanza homilética (Orozco Díaz 121-124) y, paralelamente, los predicadores ayudaban a descifrar los símbolos iconográficos contenidos en los cuadros para recordatorio evangélico cuando no había sermón. Los pintores, por su parte, eran alentados a instruirse de los eclesiásticos con el fin de producir historias evangélicamente correctas y apropiadas (González García 121). Todo formaba parte de una gran máquina de conocimiento e intelectualidad cuyo principal objetivo era la reafirmación de la fe; se fue ensamblando durante la Contrarreforma (con la colaboración de preceptistas, autoridades eclesiásticas, artífices y oradores sacros) y tuvo sus más esplendrosos resultados en el Barroco.

Los tratados de pintura postridentinos que tuvieron un gran impacto en Italia y en España fueron el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti y el *Trattato della nobilit  della pittura* (1585) de Romano Alberti.² Ambos te6ricos defendieron la nobleza del arte de la pintura en los cuadros de temática sagrada, en base a que sus imágenes elevaban a los fieles hacia Dios enseñando y mostrando a los iletrados lo que los libros a los cultos.³ En paralelo a los tratados de ret6rica cristiana, ambos te6ricos se decantaron por el “efecto psicosocial del *movere*” (González García 348). La experiencia que podía sentir el fiel rezando en silencio o escuchando un serm6n podía ser equivalente a la vivida observando un cuadro de tema sagrado, y más aún, los que representaban escenas dramáticas de Cristo (79-80). Precisamente, el tratado de Paleotti fue el que más influy6 en la “asociaci6n ideol6gica entre pintor y predicador” de Pacheco (349).

De 1480 a 1630, se produjo ante todo pintura religiosa en España y en Europa. Esta circunstancia se debi6, no solo porque la Iglesia comisionara asiduamente lienzos para sus fines devocionales, sino tambi6n porque el tema religioso pertenecía a un corpus de teología de la imagen que empez6 con San Agustín y fue fijado por santo Tomás de Aquino.⁴ El papa San Gregorio I había dictado que las imágenes eran útiles para enseñar a los ignorantes; en cambio, los pintores italianos renacentistas (como Leon Battista Alberti, Dolce y Paleotti) reconocieron la “funci6n mnem6nica” y el “estímulo empático” que las imágenes sagradas provocaban tambi6n en los espíritus más cultivados (González García 302). La funci6n de la imagen se correspondía con cada una de las potencias visivas del alma: memoria, entendimiento y voluntad. En Trento se asent6 que los fines de cada potencia eran respectivamente: refrescar la memoria, enseñar al intelecto y estimular la voluntad. Concretamente, la imagen de culto tenía que ver con la memoria, pues la funci6n de las representaciones simb6licas de los misterios y de los conceptos teol6gicos actuaban como evocaci6n a trav6s de la plasmaci6n pict6rica. Por su parte, las imágenes hist6ricas instruían moralmente, mientras que las devocionales apelaban a los sentimientos.

Desde los primeros tiempos del cristianismo, la Iglesia consideraba peligroso el fin de *delectare*, debido a la tendencia id6latra de la época. Por este motivo, se reforz6 el sentido simb6lico y evocativo entre la representaci6n (la pintura) y lo representado (la Divinidad o persona sagrada). Ante esta tradici6n de control eclesiástico sobre la obra artística, el Concilio de Trento propuso una soluci6n de compromiso: aceptaba el *utile dulci* horaciano, es decir, la combinaci6n de lo útil (*movere*) con lo agradable (*delectare*), siempre y cuando se evitara la lascivia, ya que el público, sobre todo el ignorante, era demasiado impresionable (González García 281-282).

Parte de la formaci6n de los ministros sagrados postridentinos fueron los estudios humanistas. En consecuencia, existía un debate acerca de si se podían traer a colaci6n los sabios

² Los tratados italianos renacentistas fueron el puente entre la oratoria clásica y la teoría española de la pintura. *De pictura* (1435) de Leon Battista Alberti fue el primero que aplic6 la ret6rica clásica a la teoría del arte. Los otros preceptistas influyentes antes de Trento fueron Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Lodovico Dolce, Paolo Pino y Giovanni Paolo Lomazzo; este último public6 sus dos tratados despu6s de Trento (González García 83-97).

Además de Francisco Pacheco, los tratadistas que en España teorizaron sobre las artes siguiendo el modelo italiano fueron Pablo de Céspedes (1604), Juan de Jáuregui (1618), Vicente Carducho (1633) y Jusepe Bautista Martínez (1673).

³ En Madrid, Vicente Carducho gan6 el “pleito” (en 1633) para que los pintores no pagaran el impuesto del diezmo de alcabala en los cuadros religiosos (González García 79-80).

⁴ El II Concilio Ecum6nico de Nicea (año 787) aprob6 el uso de imágenes religiosas y, de manera implícita, el culto a las imágenes sacras, debido a la preeminencia que los tratadistas de la Antigüedad (Heráclito, Her6doto) y de la Patrística (San Agustín) le dieron a la vista. Cicer6n, en cambio, consideraba más persuasiva la combinaci6n de ambos sentidos: se podían conectar mejor los argumentos con imágenes mentales cuando el auditorio ya los conocía (González García 282-285).

clásicos en el sermón. Terrones pensaba que “en los estudios de humanidad podemos sacar lo dulce y provechoso sin tragar lo salobre” (209). Para explicarse, el obispo puso la comparación de los peces que pueden nadar en agua salada, pero se mantienen de “la grasa del agua dulce” que está mezclada con ella; de la misma manera y autorizándose en San Agustín, el predicador podría mencionar en el sermón conocimientos de los clásicos con dos condiciones: se debía hacer con “sobriedad y cautela”, y solo mencionando “lo bueno y curioso” para la moral cristiana. Basándose en Jeremías (23:28), recalcó mejor su argumento:⁵

Los predicadores, que tratan de predicar sus sueños, hinchan los sermones de fábulas y pinturas, que el predicador de veras no a de predicar sino grano de palabra de Dios, en cuya comparación, las fábulas y geroglíficos son paja, saluo si, para que el auditorio coma el grano y no se acebade, fuere menester mezclar un poco de esta paja. (211)

Si mezclar la “paja” con el “grano,” o lo “dulce” con lo doctrinal significaba que los fieles iban a ser mejor persuadidos de la enseñanza del sermón, Terrones aceptaba también el apotegma horaciano. La controversia de *delectare* tenía que ver con la teoría del decoro retórico, basado en lo que era apropiado (*aptum*) y digno (*dignitas*). En la oratoria sagrada, el predicador debía regirse por el “principio de acomodación,” o lo que es lo mismo, descender al caso particular de la congregación, conocerla para hablar con más propiedad y circunstancia (Terrones 247, 251; Granada 223, 741). En el contexto pictórico, el decoro consistía en que las imágenes debían ocultar o manifestar ciertas emociones; todo dependía de si era apropiado o si la técnica artística podía representarlo debidamente (González García 108-109).

Por influencia aristotélica, Granada fue pionero en tratar la *elocutio* y la *actio* como las partes de la oratoria que el predicador mejor debía dominar. El libro quinto de su *Rhetorica* contenía los criterios para hablar bien, mientras que el sexto estaba dedicado a la elocución del cuerpo del orador sagrado (la voz y la pronunciación, junto con el gesto y el movimiento). Sin embargo, la *elocutio* también permeó los tres libros dedicados a la *inventio* (libros segundo, tercero y cuarto). Concretamente, en el tercer libro, Granada desarrolló dos teorías que se complementaban, constituyéndose en el pilar teórico de la persuasión emotiva: la *amplificatio* (265-335) y el *effectus*, o teoría de las emociones (335-361).

En la *inventio* se tenía en cuenta el entendimiento humano porque era la potencia que comprendía los argumentos que desarrollaban el asunto del discurso. Sin embargo, como la persuasión estaba ligada a los sentimientos, el orador debía recurrir a la psicología de las emociones si quería imbuir la plática de carga suasoria. La patología aristotélica ofrecía recursos eficaces que podían conmocionar con una variedad de sensaciones, todo dependía del objetivo del orador y del tema que estuviera tratando. Aquí entraba en juego la teoría de la *amplificatio*, que se fundaba en la exageración del argumento con el fin de hacer huella en el ánimo del oyente. La amplificación retórica contenía dos operaciones discursivas: la descripción y el diálogo. En este último, se acomodaban discursos a diversas personas que el predicador debía representar con palabras, tono de voz y gestos adecuados. Con respecto a la descripción,

es cuando no exponemos sumaria ni ligeramente algo que es o ha ocurrido, sino que lo ponemos a la vista teñido de todos los colores para que el oyente o el lector capte como en un teatro lo que ya se le ha puesto fuera de sí. Los griegos lo llaman *hipotiposis* porque

⁵ “El profeta que tuviere un sueño, cuente el sueño; y aquel a quien fuere mi palabra, cuente mi palabra verdadera. ¿Qué tiene que ver la paja con el trigo? dice Jehová” (*La Santa Biblia*).

perfila una representación de las cosas, supuesto que esta denominación es genérica para todos los casos en que algo se pone ante la vista. Consta este género principalmente de la explicación de las circunstancias, y sobre todo de las que más ponen un asunto ante la vista y enlentecen la narración, esto es, las que muestran los estados de ánimo, hábitos e inteligencia de las personas. (297-299)⁶

Las hipotiposis eran descripciones que suspendían el devenir pedagógico del discurso evangélico (“enlentecen la narración”), debido a que se elaboraba algo (un personaje o un elemento de la naturaleza) con más detalle. Para transformar la palabra en una imagen visualmente nítida, el predicador tenía que ser elocuente. Granada comparaba el efecto de la hipotiposis con la pintura y el teatro, en el sentido de que se nutría al discurso de una capacidad plástica y escénica que activaba la imaginación de los oyentes afectando sus estados de ánimo. Más adelante volveremos a la *actio*, como el componente teátrico de todo discurso, esencial para volver la palabra poderosa.

Ahora sigamos analizando la cita de Granada a partir de la afirmación “lo ponemos a la vista teñido de todos los colores.” En los textos renacentistas, el término “color” podía referirse al elemento pictórico literal o al sentido ciceroniano de *ornatus*. La afinidad entre color retórico y color pictórico consistía en que ninguno era tanto un instrumento descriptivo del mundo real como un modo de afectar los sentimientos del oyente o del espectador; la intención de ambos era claramente hacerle experimentar unas emociones predefinidas por el orador o el artista. De hecho, para Quintiliano, “color” era más que un ornato, era dar a la narración la “ilusión de realidad,” esto es, de verosimilitud, y la clave estaba en la actitud del orador (González García 143-145).⁷

Los recursos retóricos más comunes de la hipotiposis eran las comparaciones, las metáforas, las alegorías y los epítetos. No obstante, para conmocionar al auditorio Granada insistía en que, no solo valía ser elocuente, sino que el predicador debía estar sinceramente conmovido. Era como la versión cristianizada de la “actitud” quintiliana de dar apariencia de veracidad, la diferencia radicaba en que el orador sagrado debía mostrar sentimientos sinceros. La única forma de conseguir esta espontaneidad y veracidad en la conmoción era haberla experimentado con anterioridad, o bien desde la realidad, o bien estimulada en la imaginación por la lectura de literatura espiritual y ascética o por la contemplación de un cuadro religioso.⁸

Una parte primordial en el proceso de acercamiento del fiel a la Divinidad a través de la empatía era la presencia del predicador en el púlpito. Además de la teoría de la amplificación, fray Luis de Granada consolidó la *actio* como el fundamento de la persuasión. La conexión de la acción con el fin de *movere* significaba que, aunque los oradores sagrados tuvieran erudición para disputar, elocuencia para escribir y moralidad en sus vidas, el dominico atestiguaba que los fieles “apenas les pueden, no obstante, aguantar sus prédicas con paciencia”, porque “carecen, con todo, de gracia en su expresión, esto es, que por el nombre gracia dan a entender la virtud de la actuación y pronunciación” (Granada 641). El pueblo llamaba “gracia” a la *actio* retórica y, sin ella, el

⁶ En la edición, se han conservado las grafías griegas de la edición original en latín en la traducción española de la palabra *hipotiposis*.

⁷ La hipotiposis griega era la *demonstratio* del autor de la *Retórica a Herenio*, y la *subjectio* de Cicerón y Quintiliano (González García 239).

⁸ Con el *Tercer abecedario espiritual* (1527) de Francisco de Osuna empezó la literatura mística en España y el uso de la imagen devocional para la oración. Le siguieron los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (1548), el *Libro de la oración y la meditación* (1554) y la *Guía de pecadores* (1556) de fray Luis de Granada, el *Audi Filia* (1556) de Juan de Ávila, *El Libro de la vida* (1562-1566) de Santa Teresa de Jesús y escritos de San Francisco de Borja y San Juan de la Cruz (González García 388-410).

predicador más excelso podía cansar con su plática porque “los oyentes se ven tan involucrados que el gesto y la palabra les entran por los ojos y los oídos” (643). Autorizándose en San Bernardo y Quintiliano, Granada asentó como precepto en la teoría del arte de predicar que los sentidos de la vista y la audición eran los sentidos de la persuasión; la voz emotiva y vivaz del predicador atravesaba el ánimo a través del oído, mientras que el gesto devoto (o indignado, sorprendido, etc.) a través del ojo (647). No obstante, San Pablo había adoctrinado (y ahí radicaba la gran diferencia entre la retórica pagana y la sacra) que la *gratia* era infundida por el Espíritu Santo, es decir, era la Divinidad la que hacía invencible la palabra del orador sagrado y, consecuentemente, la edificación espiritual del fiel (González García 209).

A este respecto, fray Diego de Estella (1524-1578) insistía en evitar la desentonación durante el sermón: “la oreja del oyente tiene tal instinto natural que siente cuándo va fuera de tono el predicador, y se ofende gravemente. Y si van desentonados, les falta una de las más principales partes que ha de tener el predicador, que es el representar” (157-58). Como se ve, la gracia en realidad era “el representar,” es decir, tener cierta desenvoltura en la gesticulación y el movimiento, parecido —aunque con más moderación y seriedad— a los actores de teatro.

Terrones del Caño siguió de cerca la *Rhetorica* de Granada, pero fusionó de forma más armoniosa las reglas retóricas clásicas con los fines de la predicación. En el caso de la “hipotiposis o descripción” las trató como sinónimos en castellano y las conectó también con la *elocutio* y la *actio*: “[e]stas descripciones dan mucha luz y ornato al sermón, si se hazen con propiedad y con gracia, de manera que nos pongan presente y viua, como si la viésemos, la cosa que se pinta” (262). Al igual que Granada, el obispo resaltó la importancia de la *gracia* del predicador como parte indiscutible de la persuasión, pero aplicada específicamente al uso de la hipotiposis. Asimismo, en la cita hace referencia directa al vocablo ciceroniano “ornato,” intensificando su significado o efecto decorativo en el discurso con la expresión “dan mucha luz,” Por último, unió semánticamente el acto de describir con el acto de pintar (“nos pongan presente y viua, como si la viésemos, la cosa que se pinta”). Francisco Pacheco decía que la pintura era un arte que debía imitar la realidad con propiedad, a través del dibujo y el color, pero también dar un movimiento que mostrara las pasiones del ánimo.⁹ Igualmente, a este ideal aspiraba la amplificación retórica de la oratoria sagrada a través de un impecable dominio de la *elocutio* y la *actio*.

Un testimonio sobre el efecto del buen uso de la hipotiposis lo tenemos a cuenta de otro predicador real de Felipe II y Felipe III, el dominico fray Agustín Salucio (1523-1601). En sus *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio* (ca. 1601), cuenta que un predicador llamado fray Tomás Dávila, sin saber perfectamente todas las “buenas partes que para el oficio se requerían,” sin embargo, “tenía singular don en referir una historia, de las que la Iglesia celebra, con tanta propiedad y eficacia, que la ponía delante de los ojos, y, a quien lo oía, no le parecía que oía aquello, sino que se hallaba presente a ello y con sus ojos lo miraba,” De hecho, por sola esta *gracia* —sigue Salucio—, era mejor predicador que el que fue el primero de su tiempo en Valladolid, fray Diego de Vitoria. La anécdota radicaba en que, en uno de sus sermones, el Emperador Carlos I salió a la puerta de la capilla con el propósito de escucharle mejor. El mismo Salucio explica que, si una persona de la realeza venía al sermón, se predicaba en la capilla, pero, como concurría tanta gente a aquellos sermones, ese día se decidió hacer la homilía desde el púlpito

⁹ “la Pintura era arte que imitaba con líneas y colores los efectos de la naturaleza, de la arte y de la imaginación, pero hase de entender que las líneas han de ser proporcionadas, y los colores semejantes a la propiedad de las cosas que imita; de manera, que siguiendo la luz perspectiva, no sólo represente en el llano la grosseza y el relieve suyo, mas también el movimiento; y muestre a nuestros ojos los efectos y pasiones del ánimo” (Pacheco 78).

de la iglesia; de ahí que el emperador saliera de la capilla para disfrutar mejor de la oratoria de dicho predicador (179-180).

El maestro fray Alonso de Cabrera (1549?-1598) también ostentó como Terrones y Salucio el título de predicador real de Felipe II y Felipe III. Este dominico fue uno de esos doctos predicadores de gran fama por su elocuencia y seriedad en su profesión. Por fortuna, su sermonario se publicó en 1601 (póstumamente), en el que demuestra ser un maestro de la amplificación y de todos los preceptos retóricos y del oficio dictados por Trento y teorizados por Granada.¹⁰

Podemos contemplar de cerca un ejemplo de hipotiposis perteneciente a la Epifanía. En este ciclo litúrgico, además de la enseñanza doctrinal sobre la liturgia de la Navidad y los primeros misterios salvadores de Jesús, el dominico trata temas de gran actualidad de la época, como eran las bulas papales, la limosna, la herejía, el bautismo, la educación de los hijos y el matrimonio. La condensación de asuntos de tipo sociopolítico es una característica que se daba en exclusiva en los predicadores reales y cortesanos por su aproximación al poder. Este ciclo, además de evidenciar la alianza indivisible entre la Iglesia y el estado, se convierte en un magnífico modelo donde se manifiesta el sermón como uno de los mejores vehículos eclesiásticos para implantar con rigor la nueva moral tridentina en el pueblo.

En los últimos domingos de la Epifanía, los evangelios y las imágenes se explicaban en función del objetivo primordial: cinco homilías sobre el problema de la herejía y el anuncio de la Bula de la Cruzada. Los sermones de la herejía tenían el fin pedagógico —*docere*— de enseñar las directrices de Trento sobre el peligro que acechaba a los territorios españoles. Esta materia también servía como argumento contundente para que los fieles compraran la Bula de la Cruzada; la limosna iría destinada a la financiación de las guerras políticoreligiosas de Felipe II en Europa. Cuando salían las bulas, el obispo de la diócesis contrataba a los mejores predicadores para anunciarlas en el sermón, ya que, en cuestiones de urgencia monetaria, se necesitaba ser eficazmente persuasivo con la congregación.

El evangelio de San Mateo (8) cuenta el milagro de Jesucristo curando a un leproso. Cabrera enlaza el pasaje evangélico para describir la enfermedad:¹¹

Piérdese primero el color y la buena tez del rostro con aquel color aplomado por unas partes y descolorido de amarillo, y por otras quemado de encendido en un color de sangre corrompida: hínchase el rostro, cómense los ojos, las orejas y narices, púdense interiormente los huesos y hay en todos ellos dolores; corrómpense los miembros interiores, como el pulmón y el hígado y las entrañas, y de ahí vienen a oler pestilencial; mente en anhélito, y a ser cosa insufrible ver a un hombre antes podrido que enterrado, comido en vida y no entregado a la sepultura.¹²

El predicador empieza la hipotiposis refiriendo los efectos de la lepra en el aspecto físico exterior. Se pierde el color sano del cuerpo y del rostro cambiándose a un tono diverso, en unas partes *aplomado*, en otras, *amarillo* e, incluso, rojo oscuro (“quemado de encendido en color de

¹⁰ Su sermonario se publicó en dos partes, las *Consideraciones sobre los Evangelios de la Cuaresma desde el Domingo cuarto y Fiestas hasta la Resurrección*, fue publicado en Córdoba en 1601 y las *Consideraciones en los Evangelios de los domingos de Adviento y fiestas que en este tiempo caen hasta el domingo de la Septuagesima*, en Barcelona en 1609.

¹¹ “*Cum descendisset Jesu de monte, secutae sunt eum turbae multae, et ecce leprosus, veniens, adorabat eum dicens: Domine, si vis, potes me mundare*” (San Mateo, 8). “Cuando bajó del monte, lo siguieron las multitudes. En esto se le acercó un leproso, se puso de rodillas ante él y le dijo: ‘Señor, si quieres puedes limpiarme’” (*La Santa Biblia*).

¹² “Sermón del Domingo segundo después de la Octava de la Epifanía” (*Sermones* 659).

sangre corrompida”); el rostro se hincha de tal forma que parecen desaparecer (*cómense*) los ojos, las orejas y la nariz. Lo primero que llama la atención en la descripción es el uso de diferentes tonalidades de color haciendo, en principio, referencia directa al color pictórico. Pero siguiendo la minuciosidad de los detalles, nos damos cuenta de que el fragmento contiene también el color retórico: hay ornamento descriptivo y un intento de dar verosimilitud al relato —fusión de las teorías de Cicerón y Quintiliano— con el propósito de influir en los ánimos de los oyentes —fin de *movere*—.

En las teorías coloristas renacentistas, se concebía la idea aristotélica de que los colores tenían la capacidad de transmitir el “espíritu vital” al lienzo, o lo que era lo mismo, los colores producían un engaño visual derivado de la imitación perfecta del objeto (Villamía 13 y 15). A este respecto, Pablo de Céspedes elogiaba a Miguel Ángel y Tiziano por sus técnicas pictóricas, porque conseguían tal naturalismo en la imitación que, el que observaba las obras, se confundía con la realidad (262-263). Ya dijimos que para Pacheco la pintura debía transmitir los sentimientos de las figuras con el dibujo, el color y el movimiento: “la pintura no muestra sino lo de encima en una superficie llana, manifestando a una luz un solo lado o apariencia, y con líneas simples y colores engaña la vista, la cual no es más cierto sentido” (100). La capacidad de la pintura de engañar a la vista la hacía superior a la escultura; de hecho, esta última necesitaba de ella para adquirir apariencia de realidad. Desde otra perspectiva, los diferentes matices de color fueron cargándose de significado hasta convertirse en símbolos reconocibles por el público. Por ejemplo, Leon Battista Alberti, asoció los cuatro colores básicos (rojo, azul, verde y pardo) con los cuatro elementos —fuego, cielo, mar y tierra— (Villamía 15). Tres de estos colores aparecen en la cita de Cabrera: rojo, “amarillo” y “aplomado” (pardo).¹³

Si tenemos en cuenta la teoría psicagógica medieval, o interpretación moralizada del color (González García 146-149), lo significativo en la selección de Cabrera no es tanto la veracidad de los colores que pudiera generar la enfermedad, como la capacidad de conmocionar a los oyentes despertando en ellos un estado de ánimo determinado. Según Julián Gallego, el símbolo es “una figura o imagen empleada como signo de una cosa, siempre que señalemos que esta *cosa* es, en principio, abstracta: virtud, vicio, etc.” (31), mientras que el signo permitiría a una “colectividad histórica, genealógica o territorial atribuir a individuos o a objetos ciertas cualidades previamente determinadas” (25). Teniendo en cuenta la tradición simbólica cristiana, es factible entender que, en la hipotiposis de Cabrera, el rojo/fuego crearía una imagen ligada con el infierno, mientras que el aplomado/tierra y el amarillento, parecería asociarse con los pecados terrenales.

El mismo caso tendríamos cuando Cabrera abre retóricamente el cuerpo del leproso para mostrar su corrosión interior: se van pudriendo los huesos y los órganos internos (“miembros interiores”) con un gran dolor; esta corrupción se evidencia en el olor “pestilencial” que desprende el leproso. Las enumeraciones, las metáforas, los adjetivos descriptivos, epítetos y verbos de acción expresan cómo el organismo, estando aún vivo, experimenta la descomposición propia de un cuerpo muerto (“podrido”, “comido en vida”). En definitiva, la descripción de la enfermedad junto con la presueta *actio* del predicador contribuirían a formar una vista horrenda capaz de producir un estado de ánimo basado en el asco y el pánico, consumándose así el fin de *movere*.

Esta hipotiposis no estaba aislada, al contrario, servía de contexto para introducir los síntomas, características y efectos que producían los pecados en el cuerpo social. Cabrera se aproximó al problema dividiéndolo en dos ramificaciones: por una parte, estaría el *leproso espiritual*, que es el católico enfermo de pecados; y, por la otra, la *lepra pestilencial*, es decir, la

¹³ González García ha hecho un análisis bastante completo sobre la teoría del color en los tratados italianos y su influencia en los tratados españoles (144-169).

herejía. Y aunque Cristo —aclarar el predicador— tiene el poder de sanación, la soberbia es la causa de la desobediencia.¹⁴ Si enlazamos este argumento con la descripción de la enfermedad, tiene más sentido la asociación de los colores leprosos con los castigos del infierno, destino de los herejes debido al pecado capital de soberbia.

Como el cristianismo era la religión de la esperanza, los predicadores siempre debían endulzar el amargor de la reprensión de los pecados. Por este motivo, en el siguiente domingo, se compensaría el temor de los fieles reafirmando la seguridad que ofrece Dios. El evangelio de San Mateo (capt. 8, 23) narra el milagro de Cristo calmado una tempestad cuando estaba a bordo de una nave con sus discípulos.¹⁵ Cabrera enlaza este episodio con la tradicional metáfora de la nave de la Iglesia universal. La imagen representa la confianza que el fiel, ante los peligros de la navegación (los pecados), debía depositar en Dios. El capitán de la nave es Cristo —sigue Cabrera— y, por ello, la nave no puede naufragar, sin embargo, las tormentas le arrebatan “grandes pedazos” (671), donde infiere cómo la rebeldía contra el papa acechaba al cuerpo místico de la Iglesia.

En la colección pictórica del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, hay un cuadro anónimo titulado *La nave de la Iglesia y el puerto de la salvación*.¹⁶ Se cree que data de principios del siglo XVII y que el pintor sería un seguidor de la escuela flamenca de El Bosco, porque el tema es la antítesis de *La nave de los locos* (El Bosco 1490-1500), ubicada en el *Musée du Louvre* (Vincent-Cassy 44). Como indica el título, el lienzo de las Descalzas Reales trata el binomio metafórico, inseparable desde los tiempos patrísticos. En el centro de la composición aparece una gran nave (la Iglesia), donde el papa (representante de Dios en la tierra) es el capitán y los santos y fundadores de órdenes religiosas forman la tripulación. El mar está lleno de monstruos marinos y demonios que devoran a los infelices (los herejes), mientras que hay demonios que intentan atacar el barco. Hay tres barcos de creyentes, guiados por un ángel, que se acercan al barco de la Iglesia; los eclesiásticos del barco los rescatan ayudándoles a subir (uno en la popa y otro en el centro del barco). Hay un cuarto barco que está tripulado por un demonio y los que van dentro están siendo saetados, igual que los que están en el agua. En la parte derecha del cuadro hay una población, y en la izquierda se ubica el puerto de la salvación, que es anunciado con una leyenda en el mar en lengua latina (*Portus salutis*); Cristo está esperando el barco al pie de una escalinata, rodeado de numerosos bienaventurados.

Las palabras *Portus salutis* no son las únicas que se inscribieron en el cuadro de las Descalzas Reales. De hecho, sorprende la gran cantidad que se incluyó por todo el lienzo. Muchos *tituli* aparecen como volando en el aire cerca de ciertas figuras para simular la palabra hablada, y otros escritos como pancartas. Por último, aparecen también inscripciones talladas en los barcos; una en el barco de creyentes que llega por el medio del barco principal (*Navis in credentium religionem*), y otras en varias partes del barco de la Iglesia señalando, por ejemplo, las virtudes cristianas como *obetientia* y *castitatis*, y en las tres antenas del barco las tres virtudes cardinales: *spes* (esperanza), *charitas* (caridad) y *fides* (fe).

A partir de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci, que avanzaron el desarrollo de la gestualidad de las figuras en la pintura, el uso de escritos en los lienzos fue considerado de artistas

¹⁴ “[S]oberbia, aquel no querer adorar a Cristo y arrojarse a sus pies, ni a sus vicarios que él en la tierra tiene, es la causa potísima de su perdición” (*Sermones* 660).

¹⁵ “*Ascendente Jesu in naviculam, secuti sunt eum discipuli ejus*” (San Mateo, 8, 23). “Jesús subió a una barca acompañado de sus discípulos” (*La Santa Biblia*).

¹⁶ El cuadro está ubicado en el antiguo Cuarto Real que ocupó María de Austria (entre 1582 y 1603), hermana de la fundadora del monasterio Juana de Austria, ambas hermanas de Felipe II.

poco capaces, sin la suficiente técnica pictórica para hacer claro el mensaje con solo imágenes (González 305-306). Sin embargo, durante la Edad Media, los *tituli* habían adquirido un gran valor simbólico, que respondía a la esencia del cristianismo: la religión del Verbo encarnado, que propagaba su mensaje a través de la predicación (304). También justificaban o explicaban los símbolos pictóricos y podían contener fórmulas descriptivas reconocibles como HIC (aquí), SIC (así) y UBI (donde). Según González García, estas convenciones colocaban al público en el “espacio pictórico” y disponían su “experiencia visiva” alrededor de las imágenes: “señalaban al observador que lo que veía estaba sucediendo ante sus ojos, que era algo real y cercano, en evocación plástica del recurso retórico de la hipotiposis” (305).

Si consideramos las imágenes de los lienzos como un “sermón mudo” —en alusión al aforismo *muta poesis* (o la pintura como poesía muda) de Simónides de Ceos—, el hecho de añadir tal cantidad de *tituli* al cuadro de las Descalzas nos hace pensar en un firme propósito del artífice de acercar su lienzo al ministerio de la predicación y las convenciones asociadas a él: la enseñanza de la prédica para todo género de gentes, la represión por los pecados, y la afabilidad al ofrecerles la llave de la salvación. La masa del pueblo, aunque iletrada, estaba acostumbrada a percibir la sacralidad de las palabras latinas, precisamente por mediación de los eclesiásticos. Por tanto, el alcance pedagógico de este cuadro se nos intuye como eficaz al validar y dar verosimilitud al simbolismo contenido en la iconografía. Este hecho señala que la combinación de representación escrita y pictórica, no solo eran artes complementarias en el proceso de reafirmación del mensaje evangélico, sino que el acto de comunicación que estimulaba entre el observador y el contenido del cuadro se correspondía con la atmósfera devocional que el predicador podía crear desde el púlpito.

Uno de estos predicadores expertos en crear una experiencia sublime para los feligreses fue el Maestro Cabrera. En los ejemplos extraídos de sus homilias pudimos comprobar cómo el uso de una descripción al vivo, de algo tan palpable como era la enfermedad de la lepra, podía desenmascarar la herejía como contaminante corrosivo del cuerpo místico de la Iglesia. También hemos visto cómo un orador sagrado interpretaba una metáfora doctrinal (la nave de la Iglesia) que el público podía observar en los cuadros colgados de las iglesias. En este sentido, el predicador era un agente que no solo explicaba el Evangelio del día, sino que también enseñaba a los feligreses a interpretar los signos visuales (imagen o palabra escrita) evocados en el simbolismo de un cuadro religioso. De la misma manera, la iconografía religiosa ayudaba a recordar las enseñanzas del sermón y complementar visualmente la comprensión de su significado. El programa contrarreformista hizo que el fin retórico de *movere* permeara más intensamente los diversos discursos evangelizadores para cumplir con el objetivo de producir esa empatía entre el fiel y la Divinidad, junto con el aborrecimiento de lo que se gestaba fuera de la ortodoxia de la Iglesia.

En suma, en los siglos áureos la palabra y la imagen llegaron a estar integradas de una carga retórica que favoreció su cooperación en la tarea evangelizadora de la Contrarreforma. Por una parte, se creó una asociación retórica entre los términos relacionados con el arte de la pintura y la descripción viva y verosímil propia de la oratoria; por otra parte, pintores y predicadores colaboraron en la creación de obras y discursos cuyos contenidos emanaban de cuadros, retablos, esculturas, textos escritos y hablados, y que se manifestaban en espacios públicos y privados. En este contexto devocional, la presencia del observador surgió con una fuerza arrolladora. El oído y el ojo, ventanas de sus emociones íntimas, se volvieron un elemento a tomar en cuenta en la expresión de la pintura y de la oratoria sacras; la seducción de los sentidos indujo a que el público contribuyera implícitamente en el proceso creativo de las artes.

Obras citadas

- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, 2005.
- Cabrera, Fray Alonso de. *Sermones*. Madrid: NBAE, 1906.
- Calvo Serraller, Francisco. “El pincel y la palabra. Una hermandad singular en el barroco español.” En Javier Portús Pérez ed. *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Mondadori España, 1991. 187-203.
- Céspedes, Pablo de. “Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura.” En Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro ed. *Escritos de Pablo de Céspedes*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1998. 241-298.
- Cicerón. *Sobre el orador*. Madrid: Editorial Gredos, 2002.
- Estella, Diego de. *Modo de predicar y Modus concionandi*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1951.
- Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1996.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2015.
- Granada, fray Luis de. *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o Método de Predicar*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Calahorra, 2010.
- La Santa Biblia*. Madrid: San Pablo, 1988.
- Moreno Cuadro, Fernando y Rubio Lapaz, Jesús. “Introducción.” *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Diputación de Córdoba, 1998. 11-12.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. En Bonaventura Bassegoda i Hugas ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2004.
- Rawlings, Helen. *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*. New York: Palgrave, 2002.
- Salucio, Agustín fray. *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*. Barcelona: J. Flors, 1959.
- Terrones Aguilar del Caño, Francisco. *Arte o Instrucción de predicadores (1617). Obras completas*. León: Universidad de León, 2001.
- Villamía, Luis. “La conspiración del pincel y la pluma: Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco”. *Hispanófila* 164 (2012): 3-19.
- Vincent-Cassy, Cécile. *Monasterios Reales de Madrid. Las Descalzas y La Encarnación*. Patrimonio Nacional: Ediciones El Viso, 2013.