

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
CURSO 2021 – 2022

TRABAJO FIN DE GRADO

IMÁGENES DE LA SANTIDAD ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA POSTRIDENTINA (SIGLOS XVI A XVIII)

Autor: Daniel Paricio Rubio
Director: Borja Franco Llopis
Las Rozas, mayo de 2022

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. PROPÓSITO.....	4
1.2. TEMÁTICA.....	4
1.3. METODOLOGÍA.....	6
2. FUNDAMENTO TEÓRICO.....	7
2.1. INTRODUCCIÓN: LA DECONSTRUCCIÓN DEL CRISTIANISMO.....	7
a) La regulación eclesial de la canonización y la imagen santa.....	7
b) La consumación regulativa de Trento.....	9
c) La <i>virtus heroica</i> : una norma sin fin.....	10
2.2. LA FÁBRICA DE LA SANTIDAD.....	13
a) La transformación del modelo de santidad.....	13
b) La posibilidad de la conversión.....	14
2.3. LA ESTÉTICA CONTRARREFORMISTA.....	15
a) Barroco y Contrarreforma.....	15
b) Principios teóricos.....	16
c) Los elementos materiales: géneros y técnicas.....	18
3. PROYECTO EXPOSITIVO.....	20
3.1. EL MUSEO.....	20
a) Conceptualización.....	20
b) Caracteres.....	21
3.2. LA EXPOSICIÓN.....	22
a) Conceptualización.....	22
b) Caracteres.....	23
3.3. EL GUIÓN EXPOSITIVO.....	25
a) Catálogo general.....	31
b) Fichas de catálogo.....	38
4. CONCLUSIONES.....	47
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48
6. ANEXOS.....	50

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG) supone la culminación de un proceso de desarrollo educativo extendido a lo largo de varios años. En dicho proceso se ha efectuado una tarea de adquisición de competencias específicas vertebradas alrededor de un rico cuerpo curricular de corte histórico y artístico. A tal fin se han destacado dos objetivos principales que suponen el criterio o marcador que permite valorar el grado de logro de dicha consecución. Estos son tanto la acepción de un conocimiento crítico del proceso histórico de producción artística como la formación profesional en el campo aplicado propio del historiador del arte. En las siguientes páginas se tratará de manifestar el grado suficiente de satisfacción prescrito para tales avatares, tanto en su vertiente más teórica como en aquella más práctica.

El TFG se estructura en tres grandes bloques que sirven como guía dentro del desenvolvimiento pleno de un conjunto unitario. El primero, dentro del cual nos encontramos, se trata de un breve apartado introductorio en el que se explicitarán las intenciones últimas de la redacción textual, además de delimitar el tema de la misma así como de plantear los principios metodológicos subyacentes de trabajo. En el segundo, se explicita el fundamento teórico de este a través del análisis conceptual de los diferentes elementos que lo componen. Principalmente se observan tres componentes. El primero, la diseminación histórica de los criterios de virtud atribuidos a los santos dentro del seno de la Iglesia así como el recurrente proceso de regulación de los mismos efectuado por la Santa Sede. El segundo, la normativización que se condensó sobremano en el período cercano al concilio tridentino. Desde este punto se procederá a la asunción particular de ciertas propuestas que servirán de conexión con la parte más eminentemente práctica del trabajo. Finalmente, se observan ciertas consideraciones teóricas tocantes a la estética barroca, tocante pero no reducible al tiempo señalado previamente. El tercer estadio, aquel propio de la profesionalización del historiador del arte se subdivide nuevamente en tres momentos. El primero muestra las condiciones generales museísticas en las que se propone una exposición basada en los bloques anteriores. El segundo hace lo propio con la sala exhibitoria en la que se mostrarán las piezas seleccionadas. Finalmente, se enuncia el catálogo de obras selectas así como la ficha de tres de las mismas. A continuación se añaden unas breves conclusiones así como la necesaria bibliografía y los pertinentes anexos utilizados.

1.1. PROPÓSITO

Como se ha indicado con anterioridad, el propósito principal a la hora de elaborar este trabajo ha sido el de satisfacer los requisitos evaluativos propios del Grado de Historia del Arte. El fin último consiste pues en una redacción documental que sirva como fundamento para la posible realización de una exposición artística en un centro de exhibiciones. Se conseguiría con esto transponer los objetivos del Grado en su carácter abstracto de casos hacia otro material. De esta forma, en un doble movimiento, se puede percibir la pretendida relación entre teoría y práctica tanto en el aspecto evaluador y docente como en el evaluado o discente.

1.2. TEMÁTICA

El tema principal del TFG es aquel de la progresiva regulación en la selección de criterios para la canonización eclesiástica ejercida por la Santa Sede y la modificación iconográfica que aquella supuso en la imagen histórica de la santidad. Se trata esta de una temática de no poca importancia dada la repercusión que tiene para la estructuración confesional dentro de la propia religión católica. Cabe decir que el ejemplo de una vida puramente cristiana, tal y como se observa en estas excelsos seres, es condición necesaria de la pervivencia mundana de dicho credo y en todo caso de acceso secular al orden trascendental divino.

El fenómeno de la santidad percute de manera directa en el corazón de las creencias principalmente a través de dos vertientes. Primero, la regulativa, ejercida a través de la continua búsqueda de claridad en los contenidos y criterios doctrinales. En este caso ha sido la característica conciencia de finitud en la comunidad católica su propiciadora. La introspección en esta precariedad se ha revelado como el principal motor de reflexión que ha empujado el proceso de clarificación en la determinación de los santos y sus importantes variaciones históricas, siempre acordes al general desarrollo doctrinal de la Iglesia. Es más, el crecimiento material de la comunidad de feligreses así como de la curia romana ha urgido a establecer una progresiva burocratización de la reglamentación que permita normativizar de modo universal los preceptos eclesiásticos. Segundo, la divulgativa, practicada a través de la publicidad de los contenidos y criterios doctrinales. Análogamente, este

elemento de reconocimiento de una limitación existencial en el reconocimiento directo de los preceptos de la confesión cristiana ha tratado de superarse a través de su pública exhibición. Si la pura teoría ha sido desplegada a lo largo de la Historia en un ensamblaje siempre inacabado, no cabe decirlo menos de su manifestación publicitaria.

En el caso que nos ocupa dicha exhibición divulgativa se observa a través de su presentación artística. Cabe decir así que la teorización de la santidad encuentra su elemento bifronte en la obra de arte que la divulga. Puesto que la relación entre contenido y forma, si cabe reducir ambos polos a estas expresiones puramente instrumentales, es inexcusable en todo el orden temporal cristiano, parece conveniente seleccionar algún momento particularmente relevante en su desarrollo. Es por ello que el período recogido en el análisis orbita temporalmente alrededor del tiempo en que acaeció el Concilio de Trento. Cabe recordar la importancia crucial de este evento, pues no solo puede considerarse vagamente como el epítome de un recurrente proceso histórico, justamente adecuado a la conveniencia perfilada, sino que su influjo pervive en la actualidad como modelo de esa polaridad bifaz.

La mención actual al concilio ecuménico tridentino dirige inequívocamente la atención de sus conocedores a consabidas problemáticas, entre las que destaca sobremanera, y de manera no exhaustiva, la de la querrela contra los protestantes, y derivada de la misma, el problema de los sacramentos o del mandato papal, entre otros. No obstante, en lo que interesa para el análisis, serán los puntos concernientes a la teorización sobre la santidad y su necesidad de manifestación artística para su veneración los más relevantes. Dichas resoluciones tendrán profundos efectos sociales, destacando nuevamente el campo artístico como uno de los más transformados, máxime en el mundo católico contrarreformista. El ámbito español será certeramente influido por sus acuerdos y la monarquía hispánica tomará firme partido por su ejecución en un maridaje que le separará estrictamente del mundo protestante influido por las tesis luteranas a que se enfrentará la Iglesia católica. Serán estos efectos los que tratarán de observarse a través de diversas representaciones que se propondrán en la parte final. Igualmente, es perentorio recordar que Trento no supone ninguna ruptura particular en una cadena engarzada históricamente, sino todo lo contrario, un momento dentro de un continuo en el que se entretejen conceptos y obras diseminadas por doquier. De ahí que tanto el recorrido teórico esbozado como las piezas seleccionadas dialogan en una conversación, pudiera decirse, sin fin.

1.3. METODOLOGÍA

En todo trabajo académico la elaboración de un producto final debe verse supeditada a la utilización de un mínimo armazón metodológico. Para la consecución del resultante se ha procedido al recurso a dos procesos dialécticamente conectados y referidos al planteamiento general de la temática propuesta a abordar. El primero de los usados deviene en la revisión historiográfica de distinta documentación referida a los dos aspectos mencionados con anterioridad, el credo ecuménico y la, pudiera decirse, imagen del mismo. Una vez recogidos los mismos se procede al análisis crítico de dichas fuentes, mayormente en lo que refiere a la adecuación del presupuesto contenido doctrinal con su presentación pública. La síntesis textual producida se propaga seguidamente en su divulgación a través de una propuesta expositiva. El segundo método se asiste de los preceptos de la museografía expositiva para la realización de un diseño mínimo que sirva como pertrecho para una posible exposición sobre los resultados sintéticos obtenidos previamente. La interacción entre ambos procesos opera de forma premeditada y procura establecer de esta forma una fuerte relación entre crítica y transmisión de conocimientos.

En cualquier caso, ambos métodos están atravesados por una postura que busca sacar a la luz los prejuicios que se encuentran detrás de las narrativas acerca del pensamiento teórico y de la construcción histórica del arte (Urquizar, 2017, pp. 173-177). Se trata así de desmontar la significación unívoca de los conceptos y piezas utilizados para el desarrollo argumentativo del trabajo a través de un análisis de su temporalidad. El método deconstructivo tiene por tanto una finalidad positiva y complementaria a la metodología tradicional aplicada. Con el uso de la misma no se busca más que posibilitar la apertura a la traducción e interpretación novedosa por parte del público que accederá a la manifestación exhibitoria final del proyecto. Se presupone esta por tanto una tarea inacabable dado el carácter histórico de los elementos analizados.

2. FUNDAMENTO TEÓRICO

2.1. INTRODUCCIÓN: LA DECONSTRUCCIÓN DEL CRISTIANISMO

a) La regulación eclesiástica de la canonización y la imagen santa

El credo cristiano no surgió ceñido a ningún orden textual concreto sino que este fue concretándose históricamente a través de la labor tanto de figuras individuales como de sucesivos concilios que grabaron los mimbres especulativos con los que ordenar a sus seguidores. Ciertamente, Cristo no legó ninguna directriz fuera de su oralidad y las sucesivas interpretaciones derivadas de su ejemplo se tejieron en muchos casos a la luz de la racionalidad dirigida desde el orden natural establecido por Dios pero también al albur de la contingencia en las creencias de cada época. En cualquier caso es manifiesta la dificultad de fundamentación teológica de diversos elementos cuya regulación ha devenido problemática históricamente. Nos referiremos a dos elementos principalmente, quizá incluso paralelos, léanse, los procesos de canonización, junto con sus criterios de verificación, así como al estatuto de la imagen con respecto a la doctrina manifiesta.

En todo acontecimiento histórico la temporalidad afecta de una manera esencial a su presentación. El fenómeno de la santidad no podría ser menos con respecto a este carácter epocal. Como se podrá percibir en el seguimiento de este periplo, el proceso deconstructivo interno a los conceptos e imágenes cristianas revelará una ausencia de estaticidad o univocidad perenne. Durante el primer milenio no existió ningún proceso particular mediante el cual se regulase la veneración pública individual, sino que dependía de la aclamación popular (Castillo, 2013, p. 88). El carácter de la santidad era por ende eminentemente local y no centralizado. Las marcas reconocibles eran usualmente el martirio sufrido por el difunto, así como la consecución de milagros o la ejemplaridad virtuosa, aunque ninguno de los mismos se podía entender como un criterio necesario. Ciertos tratados

propusieron establecer normas de centralización o afinación de las marcas, pero no pasaron de mantenerse en el nivel de las sugerencias (Kemp, 1945, pp. 13-14).

La canonización aparece conceptualizada cuando el papa Juan XV declaró santo al obispo Ulrico de Ausburgo, siendo esta la primera ordenación realizada desde el pontificado. Desde ese momento el proceso regulativo fue adquiriendo consistencia a través de diferentes etapas que cristalizaron en las canonizaciones llevadas a cabo por Alejandro III, quien puede considerarse ya el primer papa con una clara ordenación proveniente del registro histórico manifiesta a través de sus epístolas (Ibíd.). Fue no obstante Gregorio IX quien estableció definitivamente una iniciática normativa papal (Burke, 1999, pp. 130-131). Como veremos, la canonización sufrió modificaciones atinentes principalmente a los criterios referentes a la virtud.

En lo que atañe a la regulación sobre el uso de las imágenes el paralelismo en el desarrollo regulativo histórico es evidente. El primer arte cristiano consideró la imagen como un signo distintivo que permitiese la identificación comunitaria fuera de las persecuciones romanas (Franco *et alia*, 2018, pp. 257-262). Los iconos básicos utilizados eran el pez, el pavo real, el cordero o el crismón. Tras la publicación de los Edictos de Milán y de Tesalónica la discusión sobre la licitud del uso de las imágenes fue una constante histórica. La tradición veterotestamentaria prohibía la representación divina y los sucesivos concilios tuvieron que lidiar con tal mandato en su intento de universalización dogmática. Los Concilios de Elvira e Hiera tuvieron resoluciones claramente iconoclastas, mientras que en el II Concilio de Nicea se tejieron los mimbres de lo que sería la propuesta tridentina en centurias posteriores. Se estableció así la distinción entre dulía o adoración, referente exclusivamente a Dios y de latría o veneración permitida a las imágenes, en tanto que participantes similares de la entidad divina (Ibíd.). Los santos, representados a través de imágenes, pueden ser por tanto venerados en tanto que referentes indirectos a Dios, máxime siendo intercesores de su potestad en el mundo. El culto a la Virgen o sus representaciones será recogido posteriormente a través de la definición de la hiperdulía como una veneración particular pero análoga a la dulía debido a la particular naturaleza de la madre de Jesucristo. La presentación artística se consideró en su función pedagógica de *Biblia Pauperum*, un vestigio que recogería en las sesiones de Trento el Cardenal Gabriele Paleotti.

b) La consumación regulativa de Trento

El Concilio de Trento no supone por tanto más que la consumación o incluso duplicación de un proceso regulativo que ya había sido parcialmente zanjado, en lo referente a nuestra temática, varios cientos de años antes. Es falaz por tanto aludir a una normativa prescriptiva totalmente original en los órdenes de la canonización y la imagen. Son ampliamente conocidos los resultados de la Sesión XXV bajo el epígrafe *De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes*, en referencia estos dos motivos:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud á los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión é invocación dé los santos, honor de las reliquias, y uso legitimo de las imágenes, según la costumbre de la iglesia católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios. (...)

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacian en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas. (...)

Enseñen (...) que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida, y costumbres a los exemplos de los mismos santos. (Ayala, 1798, pp. 355-358)

El problema tridentino apuntaba básicamente a la resolución del cisma protestante que además había sido amplificado en el propio seno de la ortodoxia católica a través de una manifiesta conjura general (Martínez-Burgos, 1990, p. 29). El origen se encuentra principalmente en la recepción erasmiana de una crítica al exceso en la funcionalidad primitiva de la imagen como principio pedagógico pero que ha transmutado en principio de superstición y engaño básicamente a través de la excesiva permisividad ateniende a las reliquias (Ibíd., pp. 24-28). La suplantación del beneficioso y auténtico sentimiento religioso proveniente de su veneración las ha convertido en el culmen de la superstición, promovida a mayor desgracia desde la propia curia romana. La distinción tradicional niceana entre imagen e ídolo, artificio puramente humano producto de su imaginación, colapsa en este momento y abre la puerta a la idolatría. Cabe preguntarse desde los círculos más ortodoxos si no debiera considerarse más que mero ornato y reducirse a su mínima expresión.

La conclusión a que se llegará en Trento supondrá, como ya se ha apuntado, consistirá en una réplica basada en los resultados del segundo concilio niceno (Ibíd., p. 39). Se mantiene la consideración de la facultad racional humana como posibilitadora de la apertura del contenido invisible manifiesto en la imagen aun cuando aquella pueda ser vencida dada nuestra frágil fortaleza, camino por el cual se cuele la oportunidad para que aparezca la idolatría. La principal argumentación a favor del culto a la imagen versará en torno al manido tema de la Biblia de los pobres, cuya exposición sentimental permite la rápida expansión doctrinal religiosa. Esta eclosión doctrinal producirá un doble movimiento de apertura y cierre reglamentario al revelar una incordiante indiscirnibilidad entre dos contrarios. La Santa Sede tendrá que manejar a la vez la libre configuración imaginativa de toda una novedosa iconografía santoral sobre la que se tratará de organizar una definida estructura racional.

c) La *virtus heroica*: una norma sin fin

A raíz de los preceptos consensuados en Trento se trataron de solventar los problemas arrastrados desde la herejía protestante que acusaba de la premeditada proliferación de la superstición en el seno de la cristiandad. A tal efecto, dada la venia en la veneración de la imagen religiosa señalada con anterioridad, se trató de establecer un mayor control sobre los procesos de canonización. Los principales cambios fueron tanto la conformación de un nuevo departamento encargado de dichos

juicios, la Sagrada Congregación de Ritos establecida por Sixto V en 1588 como una mayor supervisión del proceso, por ejemplo, a través de una revisión severa de las vidas de los santos por ese mismo tribunal a través de criterios históricos (Burke, 1999, p. 133). La organización actual que juzga los casos presentados como plausibles de canonizar es la Congregación para las Causas de los Santos, creada en 1969.

Nuevamente aparecerá un doble movimiento de cierre y apertura en su quehacer, pues existirá un punto de fuga en lo concerniente a la esencial temporalidad del ordenamiento. La proliferación del culto local florecerá al calor de la eclosión ecuménica propagandística católica, solo parcialmente cancelada por la normativa, y además no se aplicará con carácter retroactivo en muchos casos de santidad pasada (Ibíd., p. 131). El mismo devenir afectará al baremo judicial, modulando incesantemente dos de las tres vías que tradicionalmente se han utilizado para la justificación de la ordenación, esto es, la excelencia en la virtud heroica del postulado y la de las causas excepcionales, es decir, la ateniencia a la antigüedad en el culto observado. Solo la vía del martirio y la recientemente promulgada del ofrecimiento de la vida se mantendrán en un espacio estanco.

La vía del martirio quizá sea la más antigua y a la vez la más fácilmente reconocible tanto en la imaginería clásica como en la creación artística. Recordemos que en los orígenes del culto cristiano, la persecución y exterminio de los feligreses motivó la veneración de muchos santos doquiera fueran estableciéndose. Las particularidades de la exuberante estética barroca serán igualmente un acicate para la representación de estas vidas recogidas en hagiografías varias y martirologios medievales. Pero quizá sea el camino de las virtudes heroicas el más abrupto dada su complejidad conceptual subyacente.

El origen de la misma debe encontrarse básicamente en las virtudes clásicas provenientes principalmente del registro platónico y su posterior repercusión sucesiva en el mundo helénico y medieval así como de las subsiguientes teologales emanadas de la dogmática cristiana. Conceptualmente quizá sea San Agustín el que acuñó el término, aunque su desarrollo especulativo dista mucho de ser igualmente plácido. Entre los sucesivos estadios que atraviesa pueden destacarse varios hitos relevantes paralelos al desarrollo del ordenamiento jurídico de la canonización papal (Lindeijer, 2005, p. 67 y ss.). Pedro Damián, en el siglo XI, intenta promover el culto público santoral aduciendo que mientras que los milagros pueden provocar admiración en el vulgo son las vidas

excelsas las que invitan a la imitación. Por su parte, Inocencio III, en el XII, siguiendo esta misma línea señala que la realización de milagros no es suficiente a la hora de que proliferen la ejemplaridad si no se sustenta en una vida meritoria. Más tarde, Bonifacio VIII insiste en el carácter suprahumano de los santos, basado precisamente en caracteres virtuosos. Pero será Santo Tomás de Aquino quien ejerza tenga una mayor repercusión en este periplo tanto por la insistencia en la pertinencia observar dichas virtudes como manifestación del poder intercesor de Dios en los asuntos mundanos como por su influencia en el tomismo rampante que proseguirá hasta la clarificación tridentina que hemos observado con anterioridad.

No obstante, el broche definitivo al camino de la heroicidad quedará señalado en la obra de Prospero Lambertini en el siglo XVII, futuro Benedicto XIV, quien marcará el destino de la *virtus heroica* a través de diversas notas que añadió a la caracterización tradicional de esta como una excelencia a la hora de actuar elevada desde el esfuerzo proveniente de la naturaleza de la santidad individual. En su obra magna *De servorum* alude principalmente a los siguientes puntos (Ibíd., pp. 69-70). Primero, atender a las circunstancias particulares en que se produjeron los hechos manifiestos. Segundo, atender a la diversidad y constancia en la ejecución de obras virtuosas. Tercero, observar varias características en los actos que señalen su excelencia: la prontitud o celeridad en la ejecución, la facilidad de consecución de las mismas y el deleite o placer con que se realizaron. Finalmente, el inseparable virtuosismo vital del santo, cuyo ropaje moral debe haberle cubierto a lo largo de toda su existencia. La reunión de este elenco de atributos será un hecho decididamente extraño y dificultará en muchos casos la concesión de canonizaciones durante grandes períodos temporales. Del mismo modo, supondrá el humus de futuras inquisiciones sobre la naturaleza de la virtud heroica por cuanto se observarán contradicciones claras con otras atribuciones personales tales como la evolución personal del santo desde su infancia hasta su senectud, la necesidad de observación en actos fuera de toda posesión meramente potencial o la susodicha dureza requerida en la acción.

2.2. LA FÁBRICA DE LA SANTIDAD

a) La transformación del modelo de santidad

Las pesquisas teológicas que se emanan de la concepción del heroísmo virtuoso son tan amplias que sobrepasan en mucho los objetivos de este trabajo. Simplemente anotaremos que pueden dividirse básicamente en dos puntos, la cuestión filosófica sobre la relación entre la interioridad y la exterioridad de la vida santa y la teológica acerca de la metodología utilizada para la revisión histórica de las hagiografías (Ibíd., pp. 77, 84). Será menester detenerse simplemente en los puntos que servirán de conexión con la parte eminentemente artística del trabajo. Se trata de relacionar estas virtudes con el objetivo inmediato tridentino de extensión publicitaria del cuerpo doctrinal y facilitar así la devoción santoral para promover la imitación. Nos encontramos ante la denominada función puramente doctrinal de la imagen, clave de bóveda de su consideración contrarreformista como *Biblia pauperum* (Martínez-Burgos, 1990, p. 42).

El legado tradicional iconográfico de la santidad nunca desapareció en la estética cristiana incluso después de la conclusión tridentina. Son de hecho muchos los rasgos que confluyen en la concepción moderna de los mismos. Comencemos por destacar algunos puntos señeros en lo concerniente a estas biografías medievales que serán relevantes para los motivos iconográficos que los perfilen (Ibíd. pp. 147-149). Como se podrá observar, sin embargo, no serán precisamente los motivos virtuosos los que resultan más patentes a la hora de abordar su recreación. Destaca así la cercanía mundanal del santo, su individualismo y carácter local, así como una devoción marcadamente utilitarista, ceñida a los beneficios que puede proporcionar a los residentes de su área de influencia. Estos caracteres serán trasladados por lo tanto en formas simples y realistas, tanto humanas como paisajísticas, que entroncarán en el terreno español con un naturalismo emocional propio del mundo hispano-flamenco y se manifestarán en temáticas cargadas de anecdotismo a la par que una contradictoria taumaturgia.

Con la llegada de Trento, la santidad quedará marcadamente transformada debido a los certeros ataques protestantes contra la superstición a que llevaban los mencionados caracteres (Ibíd., pp. 154 y ss.). Se establecerán a este menester los también suscritos reglamentos de vigilancia hagiográfica, tanto moral como documental, y se producirá un alejamiento de esa cercanía personalista aunque no tanto de su poder intercesor. En el aspecto iconográfico, se retomarán las fórmulas renacentistas, lo cual supondrá un límite para la imaginación del creador, y se recogerán en diversos tratados, como los de Palmireno, Prades, Sigüenza o Pacheco los aspectos que deberán explicitarse públicamente, nuevamente alejados de su virtuosismo esencial. Caben destacar al respecto circunstancias básicas del santo como su emparejamiento con su localidad, la grandiosidad que deben presentar o el aspecto seco que debían mostrar para producir mayores efectos en el espectador.

b) La posibilidad de la conversión

Desde una perspectiva externa no queda clara la correlación de la imagen de la santidad con su causa inmediata. No bastará por tanto en muchos casos acudir a la imagen iconográfica para certificar la santidad de un personaje. Al contrario, tampoco será suficiente en muchos casos aludir a sus excelsas virtudes vitales, pues precisamente el objeto de la presentación artística es acercar sin otra mediatez que la santidad la intercesión divina para con el mundo.

Alguna de las hipótesis de trabajo que tratan de resolver el enigma de la canonización postridentina apuntan a los condicionantes sociales que afectan a su elección (Burke, 1999, p. 135). La premisa básica consiste en considerar a los santos como señales de las creencias sociales en el momento de la canonización, y no precisamente durante su periplo vital. De este principio no se concluye necesariamente la incorrección en la ejecución del proceso de examinación. Lo que sí que se puede extraer de ella es la inclinación a la selección prejuiciosa de unos candidatos sobre otros basándose en vicisitudes arbitrarias en referencia a las credenciales básicas de la santidad, esto es, la posesión de una virtud heroica.

De esta guisa son fácilmente extraíbles diferentes prototipos característicos resultantes de las estructuradas miradas pertenecientes tanto a la curia enjuiciadora como a la población propositiva

(Ibíd., p. 138). Así, son claros tanto los influjos que obedecen a intereses personales en las altas instancias como los esquemas epistemológicos heredados de la tradición en el caso de la ciudadanía. Los resultados son claros, las características compartidas más comunes de la santidad postridentina son la masculinidad, la nacionalidad itálica o española, la nobleza, la clerecía y la regularidad clerical, mientras que los prototipos básicos serán los del fundador de una orden, el misionero, el actor caritativo, el pastor predicador y el místico. A la hora de realizar la selección de obras para el catálogo estos serán los modelos básicos que servirán para reconstruir la imagen de la santidad postridentina.

2.3. LA ESTÉTICA CONTRARREFORMISTA

a) Barroco y Contrarreforma

Ciertos aspectos de la estética de la Contrarreforma se encuentran en relación con los objetivos marcados por el concilio tridentino. La función doctrinal será el eje que vertebrará las manifestaciones artísticas de tipo religioso a lo largo de las décadas siguientes. Del encuentro con las formas renacentistas recogidas del período anterior se compondrá un novedoso estilo que solapará elementos de movimientos antecesores con metas diferentes. Además, la extensión de la Contrarreforma fijará sus límites con otros ámbitos disímiles. El avance de la reforma protestante llevará a la fijación iconoclasta en el ámbito religioso, lo que supondrá la inmediata explosión de creaciones relacionadas con la sociedad civil y burguesa. Territorialmente, no serán idénticos los desarrollos en todas las marcas europeas, existiendo grandes divergencias, y también encuentros, entre naciones. Es debido a estas razones, entre otras, que no cabe a este respecto reducir directamente la estética del Barroco con la de la Contrarreforma. Siguiendo esta premisa indagaremos cuáles fueron las ideas fuerza que guiaron esta última, recordando la importancia que tienen en relación al espíritu difusor pretendido por la Santa Sede.

b) Principios teóricos

Tomaremos como rasgos distintivos los ámbitos en los que buscará actuar este reformismo católico, así como sus caracteres más distintivos y finalmente el legado con el que se enfrentará a futuro. En cuanto al primer aspecto, la premisa básica de esta nueva estética, se ha comentado repetidamente, será conseguir aumentar el efecto sentimental en el espectador para así despertar su fervor doctrinal. La función de las imágenes girará hacia nuevos derroteros, enfrentándose en primer lugar a los caracteres precedentes. Las imágenes serán defendidas como medios correctos de la predicación religiosa aunque se limite decididamente el abuso que se hacía de ellas en el pasado (Urquizar y Cámara, 2017, p. 306).

La contrarreforma, no obstante, se enfrentará a graves problemas en lo concerniente a la difusión de las imágenes como ilustraciones del contenido religioso (Ibíd., pp. 308-309). Así, por ejemplo, se deberá matizar, aun teóricamente, la supremacía del concepto, hacia la cual se dirige la devoción (*vid. supra* Sesión XXV del Concilio) sobre la materialidad de la imagen. Igualmente, se producirá un choque con la acepción de cierto clasicismo dentro del naturalismo, lo cual retrotraería las sospechas de paganismo. La veracidad de las imágenes nuevamente quedará marcada por una estética rayana en el barroquismo, que abundará en excesos formales, como los escorzos o perspectivas forzadas. Finalmente, la aparición de la devotio moderna en el ámbito septentrional europeo, apoyada también en la empatía expresionista y de corte privado, tendrá su contraréplica en la proliferación del retrato en las imágenes religiosas de santos y papas, creando un mayor cisma con las inquisiciones reformistas acerca de la impropiedad del uso de las mismas.

En cuanto a los caracteres básicos estéticos, la reforma se referirá al formalismo manierista, plagado de simbología y lenguaje alambicado, y se buscará una simplificación epistémica basada en la realidad natural y en el aspecto emocional (Cámara y Carrió-Invernizzi, 2016, pp. 45-46). Todos los esfuerzos artísticos intentarán realizar una exposición de los contenidos doctrinales de la religión en un orden clarificante y además que mantenga coherencia con las fuentes teológicas aceptadas, alejándose de la fábula y la antigualla (Urquizar y Cámara, 2017, pp. 295 y ss.). En el ámbito italiano será el naturalismo de Caravaggio quien sustente esta primera disputa contra el clasicismo, que verá en la familia de los Carracci a sus más eminentes sucesores. En la Francia católica se producirá nuevamente

una mezcla de modelos clasicistas y naturales, siendo en el ámbito de la monarquía hispánica donde se precipite con mayor fuerza el espíritu contrarreformista, sin llegar a extinguir en ningún caso las influencias foráneas. De este modo se desarrollará el estilo escurialense de Herrera en arquitectura o el tenebrismo pictórico de Zurbarán, tan propios del gusto contrarreformista.

El legado de la estética contrarreformista será ampliamente recogido por el pleno barroco. Como se ha apuntado, serán claves puntos como la omnipresencia del influjo español, junto con el desequilibrio que se produce con respecto al Renacimiento, del cual adoptará temáticas pero variará su expresión, manifestándose exteriormente de manera mucho más vital, pasional e irracional, pudiera decirse (Miramón, 2015, p. 349). Cada aspecto referido supondrá un testigo a pasar, pues se continuará con la premisa doctrinal, la promoción del énfasis en la expresividad y la ambivalente permisividad con respecto a las fuentes documentales, que mantendrán en perpetua rivalidad el carácter publicitario de la imagen con su rechazo a la superchería (Urquizar y Cámara, 2017, pp. 295 y ss.).

La representación pictórica de la santidad será el primer estadio de un recorrido que llegará hasta las altas esferas de la curia romana. A los problemas ya suscitados por la reforma protestante con respecto a la imagen del santo se le añadirán ahora los provenientes de aquella referida al monarca papal en su condición de doble corporalidad (Cámara *et alia*, 2015, pp. 77 y ss.). La legitimación provendrá, como en el caso de la canonización, de la propia naturaleza jerárquica y mundana del pontífice. La derivada interesante será la creación papal de órdenes, como la jesuítica, bajo su manto, que redundará en la creación y representación artística de nuevos santos provenientes de su área de influencia. Nuevamente la órbita española será la más representativa, pues también acogerá figuras emblemáticas como la de Santa Teresa de Jesús. Todo este santoral contrarreformista deberá configurarse iconográficamente de manera adecuada siguiendo los diseños reglamentarios tridentinos que se verán arrastrados a su vez por el embate del libre ejercicio creativo floreciente desde la creación artística individual.

Si la imagen de la santidad será un requerimiento con triple finalidad devocional, pedagógica y moral, cabe destacar cómo se estructurará la representación hagiográfica a partir de los breves apuntes referidos en las sesiones tridentinas y los sucesivos ensayistas que completaron los indicios de las mismas (Soto *et alia*, 2016, pp. 36 y ss.). Los postulados tridentinos apuntan a que se deberá evitar lo

profano, lo insólito y lo deshonesto (Ayala, 1798, pp. 354 y ss.; Martínez-Burgos, 1990, p. 206). En cuanto a lo primero, deberán tenerse en cuenta solo los textos canónicos o las nuevas hagiografías, como el *Flos sanctorum* para santos recientes. En cuanto a lo segundo, se evitará de este modo la creación de ídolos provenientes de la dispersión imaginativa. Por lo que respecta al último punto, el decoro se actualizará superponiendo a su sentido de adecuación contextual el de la decencia, particularmente contra el desnudo, como tanto insistirá Pacheco, aunque también se referirá a la temática bélica, la arquitectura pagana o el retrato sagrado, siempre que contradigan las funciones básicas de la imagen señaladas.

Por último pueden destacarse ciertos aspectos del santo contrarreformista retratado que convergerán, no sin cierta polémica, con los emergentes en la época barroca moderna (Soto *et alia*, 2016, pp. 187 y ss.). Pensemos así en cómo la funcionalidad mimética y salvaguarda dignataria y memorística del retrato barroco puede encajar con la exaltación externa del virtuosismo idiosincrásico del santo presentado en la obra. O al contrario, cómo el rechazo a la fisiognomía aristotélica, la expresividad de los caracteres subjetivos a través de la corporalidad, supone asimismo un recorte a la dureza expresiva propia del esfuerzo santoral proveniente justamente de su virtuosismo heroico. No obstante, el concepto clásico de mimesis se verá lacerado progresivamente en el período barroco por la irrupción rampante de un retrato soportado en los caracteres más subjetivos de los retratados.

c) Los elementos materiales: géneros y técnicas

Las propuestas de la Contrarreforma supondrán un acicate para la proliferación de nuevos elementos artísticos que se verán arrastrados por sus planteamientos. A este respecto cabe destacar la importancia que tendrán manifestaciones artísticas cuya naturaleza sea más propicia para los deseos doctrinales católicos. Entre ellos serán claramente destacables las imágenes vertidas en procesiones, funciones teatrales, emblemas y reliquias (Martínez-Burgos, 1990). La importancia de la pintura en clave retratística merece un punto aparte tal y como se ha ido desglosando por ser el tema del cual tratamos en este trabajo. Igualmente, no debemos olvidarnos en cualquier caso de que la estética contrarreformista no agota todo el arte de la época, por lo que podemos incluir entre estos desarrollos

genéricos, tanto en el seno reformista como fuera de él, a la escultura, la música o la literatura. Lo mismo puede decirse de las técnicas, entre las que puede mencionarse el crecimiento en el uso de la acuarela, el grabado, el vidrio y la cerámica, la orfebrería, la tapicería o los encajes, entre otras.

Por su relevancia doctrinal quizá podamos apuntar brevemente los caracteres básicos del arte procesional, que además tendrá un amplio refuerzo en aquellos propios de la retratística pictórica (Soto *et alia*, 2016, pp. 168 y ss.). En cuanto a la figura del artista, se producirá una estricta división interna a los escultores (de tallas, de romano, etc.) y externa (ensambladores, entalladores, doradores, estofadores) que desarrollarán técnicas e instrumentales de manera autónoma aun cuando el producto final sea único. Pueden destacarse así los nuevos sombreados o sonrosados en las encarnaciones, los diferentes tipos de dorado, los textiles con que se cubren las figuras o las nuevas configuraciones formales en la estatuaria o la estructura de los pasos.

Nuevamente son destacables los cruces que se producen con el género pictórico del retrato (Ibíd., p. 175). En primer lugar, cabe destacar la supremacía general concedida por los tratadistas al arte pictórico sobre el escultórico, basándose primariamente en su supremacía formal y mimética, de la cual podrá verse beneficiada la escultura cuando adquiera la imprimación externa. Igualmente, esta primacía se apoya en la mayor veracidad vital proporcionada por la pintura, que no esconde impostura alguna, tal y como hacen las piezas escultóricas no tratadas y envueltas. Finalmente, el efectismo pictórico apunta a la devoción individual de manera directa mientras que la procesión seguirá envuelta en un halo de sospecha por su desmesura colectiva. Cabe decir que los modelos de ambos géneros fueron influidos en todo caso por la retratística septentrional del mundo flamenco, como se ha señalado con anterioridad. Esta influencia se dejará notar de manera similar en ambos casos, al producir retratos de la santidad basados más en elementos hagiográficos que en semblantes particulares, los cuales serán máximamente débilmente idealizados.

3. PROYECTO EXPOSITIVO

Los contenidos recogidos en la fundamentación teórica del anterior punto engarzan en un triple anudamiento que los recoge por medio de los cabos explicitados en los propósitos generales del trabajo y su metodología propuesta. De esta forma, a través de la exposición pública de diferentes obras de arte se pueden anudar las bridas teórica y práctica del trabajo del historiador del arte, así como del método historiográfico y museístico planteado. En lo que respecta a este punto cabe destacar la importancia del proyecto expositivo como espina dorsal de cualquier proyecto que se plantee en términos de las labores profesionales de los historiadores. Actuando a modo de comisariado se asumirán sus funciones básicas de elaboración del mismo apuntando al doble objetivo investigador y divulgativo que los asumidos conceptos de museo y exposición poseen (Fernández, 1999, p. 226). Concretando analíticamente deberán satisfacerse las funciones de selección de piezas, elaboración de proyecto y discurso y creación del contenido informativo de estos últimos.

Será necesario formalizar por tanto un planteamiento cohesivo que vertebre la exposición unificando sus elementos básicos y que la distinga de un mero acto exhibitorio (Gutiérrez, 2012, p. 18). La naturaleza principiante del presente trabajo unificará las sucesivas fases lógicas del proyecto expositivo en su dialéctica continua de boceto, anteproyecto, planificación, ejecución y evaluación. Entre los principales aspectos sintéticos que se desglosarán encontramos la concepción general sobre el museo, el guión expositivo, la estructura y los elementos técnicos.

3.1. EL MUSEO

a) Conceptualización

La concepción sobre el museo ha revelado su impronta temporal y así variable desde la aparición de las primeras caracterizaciones clásicas hasta los registros más actuales. Originándose en los relatos míticos y canonizándose en la modernidad como archivo temporal, su funcionalidad actual proviene más bien de unos caracteres que persiguen disipar el aspecto sacro de la historia del arte para

permitir el acceso a un público partícipe de ese revisionismo interpretativo efectuado sobre los objetos artísticos (Fernández, 1999, p. 233). Nos encontramos pues en un punto limítrofe en el cual la crítica posmoderna parece incluso haber sido superada dejándonos en un punto muerto ante la naturaleza exacta del museo. La perspectiva general adoptada en el trabajo será la de considerar incluida la exposición en un centro de arte. Este debe ser entendido como aquel que fuera de toda categorización tradicional se comprende como un espacio cultural que más allá de la conservación artística persigue su exposición y creación bajo los requerimientos comunitarios de representación cultural (Ibíd., p. 233).

b) Caracteres

El museo o centro escogido para la presente exposición se trata del complejo cultural de la Concejalía de Educación y Cultura de las Rozas, sito en la Calle Camino del Caño, número 2, en las Rozas de Madrid (Anexo 1). En el mismo se encuentran diferentes espacios, ubicándose la sala de exposiciones a la entrada del Auditorio Joaquín Rodrigo. La justificación de la elección se basa en diferentes puntos. Primero, el conocimiento propio del espacio y el facilitado acceso a sus datos esenciales a través del funcionariado encargado del mismo. Seguidamente, las características del centro, que permiten la realización de una exposición acorde a los requisitos y propósitos planteados en el trabajo. Por último, la previsible buena acogida que podría tener la misma en una localidad madrileña tan cercana a otras manifestaciones artísticas contrarreformistas como es el Monasterio del Escorial. Podemos dar diversas notas tipológicas acerca del planteamiento arquitectónico del mismo siguiendo las guías museológicas básicas (Gutiérrez, 2012, pp. 53 y ss.).

La organización espacial se despliega a través de los ejes funcional y estructural. En cuanto a lo primero, el corte es más bien neutral y utilitario, sin lindar con la idea de espectacularidad referencial postmoderna pero tampoco con la mera concepción de archivo documental. En cuanto a lo segundo, se observa una organización híbrida al componerse de compartimentos espaciales continuos pero de especie distinta, en los que se incluyen tanto zonas de acceso público con gestión municipal (escuela de danza, escuela de idiomas, Concejalía de Cultura, sala de exposiciones) o privada (bar), como otras cerradas nuevamente con ese doble carácter (depósitos en cualquier caso). Igualmente, dando salida a los nuevos requerimientos de la ciudadanía, se incluyen elementos de accesibilidad (aparcamiento,

ascensores, rampas, puertas sin manillar), seguridad (extintores, puertas de emergencia), representatividad (originalidad y publicidad municipal en la construcción) y flexibilidad adaptativa (múltiple funcionalidad). Además, en su diseño parecen haberse tenido en cuenta también aspectos de sostenibilidad. Estos pueden observarse en los medios de financiación compartida utilizados (presupuestos municipales y venta de entradas) y el tipo de construcción escogida (materiales pétreos y plásticos duraderos, aprovechamiento lumínico por vanos y orientación sur, tipología funcional).

3.2. LA EXPOSICIÓN

a) Conceptualización

De modo análogo a como ocurriría con la idea de museo, el concepto de la sala expositiva también ha sufrido una transformación progresiva en el tiempo. Superando la idea moderna de colección exhibida, se trata en la actualidad como una faceta más del prisma museístico general en que se sitúa (Fernández, 1999, pp. 202 y ss.). De esta forma, la exposición sirve como reclamo publicitario para conocer la actividad orgánica cultural del centro y por tanto debe seguir reglas comunicativas en las cuales todos los interlocutores, trabajadores y público, se sitúan en un plano de igualdad formal. La caracterización seleccionada de la sala se guía por los rasgos de los modelos expositivos más actuales en los que se entremezclan rasgos diversos, entre los que se incluyen la necesidad de espectacularidad pero también de financiación y divulgación.

La clasificación de la exposición se sitúa en un plano tangente a los tipos básicos reconocidos (Gutiérrez, 2012, p. 85). Atendiendo al estatuto epistemológico del objeto hay una ambivalencia entre la consideración de la exposición como ideal u objetual. Ciertamente, con respecto a la segunda, encontramos los caracteres más manifiestos, pues el encuentro del público con los objetos puede revestir un sesgo cientificista y elitista en la selección y comprensión de las obras, dado el profundo fundamento teórico que las liga. Sin embargo, en cuanto a la primera, la dinámica exhibitoria, circular y holística, junto con el contexto semiológico de la temática, inscrita en el espíritu católico español, permite contrapesar aquella fuerza. Si observamos la conceptualización prefijada sobre el visitante

nuevamente podemos encontrar una postura tangencial, aunque rayana en la consideración del público como especialista. Verdaderamente el aspecto lúdico queda minimizado al carecer de grandes dispositivos tecnológicos audiovisuales o estrategias de espectacularización. Sin embargo, cabe esperar un mínimo entretenimiento basándonos en la inclinación social hacia la temática y un somero conocimiento de la misma.

En cualquier caso, la estrategia comunicativa escogida buscará satisfacer mínimamente la comprensión del público en estos diferentes perfiles, sin querer reducirse a ninguno en particular (Ibíd., p. 85). Tal cometido se conseguirá a través de una perfilada hibridez que contemple las apuntadas funciones estéticas, pedagógicas y lúdicas, en sucesivo grado decreciente de importancia. La primera, por la sencillez del diseño en cuanto a la información aportada y a la disposición de las obras. Esto permitirá aumentar la experiencia estética basándose en la contemplación de las obras. La segunda, más reducida, aportará ciertos datos al público de cada pieza y del tema en general. La última, todavía más menuda, se conseguirá a través del mencionado diseño holístico que carece de recorrido trazado y lo suplanta por una presentación global.

b) Caracteres

Como se ha señalado en el apartado anterior la sala escogida como centro de exposiciones se sitúa en el primer piso del Centro Cultural de Las Rozas (Anexo 2). La exposición tendrá ciertas características que configuran su tipología particular (Ibíd., pp. 85 y ss.). En primer lugar, será de carácter temporal, adecuado a la conceptualización museística apuntada anteriormente en la cual el contexto ciudadano ejerce un papel crucial en los intereses culturales del centro. La duración de la misma se prevé de tres meses, superando ampliamente la media de las exposiciones habituales, de un orden mensual, dadas sus características usualmente locales o itinerantes. Consideradas la naturaleza original de las obras expuestas, parece requerirse una mayor extensión, más acorde con otras propuestas de museos más grandes. Esta esencial originalidad de la exposición se verá correspondida finalmente con el mensaje que se pretende dirigir, de corte temático. Este se verá desarrollado narrativamente y con una polivalencia conceptual que permitirá múltiples niveles de lectura según los conocimientos del público.

Los condicionantes de la producción se han tenido en cuenta para la elaboración del catálogo de piezas (Ibíd., pp. 94 y ss.). Contamos con un espacio expositivo pequeño pero suficiente para la exhibición de pinturas, con una magnitud cercana a los 250 m² (Anexo 3). Los espacios de almacenamiento se sitúan en la planta inferior. El acceso a la sala es compartido con el Auditorio y una sala de estudio, pues aquella le sirve de vestíbulo a la primera los días de función, careciendo de otros espacios de exhibición. La sala es única, con planta centralizada y cuasi circularidad más un pequeño anexo rectangular adherido en el lado oeste. En este confluyen las escaleras y ascensor de acceso a la sala y se disponen diversos sillones que hacen la vez de área de descanso. El ritmo de visita se ve truncado espacialmente por ese hiato entre círculo y paralelepípedo que se aprovechará para dar entrada y continuidad a la exposición. La accesibilidad física se verá asegurada por las adaptadas entradas señaladas. En cuanto a facilitación intelectual a la exposición se conseguirá mediante el uso de cartelería y publicidad municipal con información precisa.

El suelo está compuesto por baldosas de color blanquecino y las paredes de ladrillo tienen una tonalidad suave semejante debido a su pintura. La sala carece de suelo técnico pero sí que dispone en las paredes de todo el instrumental técnico requerido para una correcta exhibición, así como de dimensiones propicias para la instalación de cuadros, contando con una altura máxima de 3,2 m. Existen dos carriles en su parte superior que permiten tanto colgar las piezas como iluminarlas (Anexo 4). El riel de cuelgue es manual y utiliza un sistema de suspensión mediante varillas fijo en el techo. El riel de iluminación también es manual y utiliza focos a discreción del comisariado. El techo está jalonado con focos fijos de lámparas LED. La presencia de la luz natural es máxima pues las paredes poseen vanos en dirección meridional. Se aprovechará esta particularidad dando prestancia al color real de las obras. Sin embargo, como el factor de deterioro producido por la misma sobre los lienzos es mayor, se procurará su difusión a través de los estores dispuestos en todos los ventanales. En el carril electrificado se utilizarán por tanto focos LED con máxima eficacia energética y funcional y mínimo deterioro sobre las piezas, al desacelerar los procesos térmicos o fotoquímicos producidos respectivamente por las ausentes radiaciones infrarrojas y ultravioletas. No se habilitarán más elementos expositivos que los señalados muros en los que se colgarán las piezas, permitiendo así la libre circulación del público.

3.3. EL GUIÓN EXPOSITIVO

El guión expositivo ordena la información de la exposición en una misma trama que unifica los diferentes núcleos semánticos que comparecen en ella. Básicamente consiste en elaborar un relato que permite conducir al espectador a través de los contenidos sedimentados en la exposición y hacerse cargo de la narrativa como intérprete válido (Ibíd., p. 89). A tal fin se utilizan diferentes recursos que permiten la accesibilidad epistemológica del público, comenzando en la recepción publicitaria de la exposición, confluyendo en la visita a la sala y terminando con la revisión del contenido posteriormente. En lo que sigue se irán desgranando los niveles informativos requeridos así como sus registros en los recursos utilizados (Ibíd., p. 91).

Comenzamos por el tema, nivel jerárquico principal, que se explicitará a través del título de de la exposición, homónimo al del presente trabajo. Dado el carácter holístico de la exposición proveniente de su configuración espacial, el siguiente nivel informativo será el de la unidad, que se corresponderá plenamente con aquella. En este estadio se utilizarán para explicitar tal capa dos párrafos que hará las veces de ideas o explicaciones narrativas primarias. El primero servirá de acompañamiento principal del título y el segundo de relato general de la exposición.

“Una selección de quince retratos desde los que se pretende dar cuenta de la función doctrinal que revistió la imagen artística de la santidad en los tiempos del espíritu contrarreformista y dentro del panorama español. A través de composiciones de Zurbarán, Josefa de Óbidos o Rubens, entre otros, la exposición busca en primer lugar dar a conocer algunas de las obras más relevantes de esta temática religiosa dentro del período artístico postridentino. Además, se busca que el espectador interprete el alcance de esa función de exhibición moral a partir de los caracteres personales de los santos expuestos”.

“El Concilio de Trento supuso uno de los acontecimientos históricos más relevantes para la sociedad occidental en el comienzo de etapa moderna. En las reuniones del consenso, que duró casi veinte años, se abordaron temas tan trascendentales como la afirmación de los sacramentos, la autoridad de la jerarquía eclesiástica o la revisión de los modos de realizar la liturgia. El propósito del enclave era claro, consumir los principios de reforma que se habían ido anticipando durante el siglo

XV dentro del seno de la Iglesia católica y enfrentarse a los intentos de separación que se habían dado en el seno del cristianismo desde las posturas protestantes.

La mayoría de las reglamentaciones establecidas en Trento tuvieron que ver por tanto con asuntos de corte teológico que amenazaban con quebrar los dogmas católicos. Sin embargo, en el Concilio también se abordaron aspectos que tenían que ver con la función que se le daba a la imagen artística dentro del ámbito religioso. Ciertamente no se establecieron grandes innovaciones en este asunto con respecto a los acuerdos que se habían llegado en otras épocas, como por ejemplo en el famoso segundo Concilio de Nicea. La novedad importante de Trento estriba en el uso doctrinal que se le dio a la imagen como medio de publicidad y expansión del espíritu católico a través del orbe. La importancia de las representaciones postridentinas estriba precisamente en esa funcionalidad propagandística que había sido tan bien fundamentada en el cónclave italiano.

Gracias al poderoso aparato estatal y social, la Iglesia católica consideró oportuno utilizar la imagen como instrumento para expandir su pensamiento y combatir la revuelta protestante. Muchos fueron los estilos artísticos utilizados, entre los que destacaron mayormente en nuestro territorio ibérico las pasionales procesiones o las misas dominicales. En la presente exposición se observará el alcance de esa función doctrinal a través de la representación de diferentes santos católicos cuyas imágenes fueron pintadas en los años posteriores a la finalización del Concilio, entre los siglos XVI y XVII. Encontramos así portentosos retratos de santos de reciente canonización como San Ignacio o Santa Teresa, cuya influencia fue igualmente enorme en este intento de expansión dogmática.

Es importante señalar varios aspectos a tener en cuenta a la hora de valorar esta imagen de la santidad española en los albores de la modernidad. En primer lugar debe recordarse la novedad en la iconografía de este santoral de reciente creación, pues muchos de los personajes seleccionados tenemos que recordar que estaban siendo evaluados dentro del proceso de canonización y aún no contaban con elementos personales distinguibles de cara al público. Además, cabe recordar que el principal objeto doctrinal contenido en la retratística buscaba la imitación del carácter santo de estos destacados personajes. Deben buscarse por tanto en estas imágenes aquellas características que hicieron merecedoras a sus originales de este título destacado.

Tradicionalmente se utilizó la devoción popular o la realización de milagros como signos de mérito santo. Sin embargo, desde la Edad Media, se produjo un continuo intento de regulación de los criterios de canonización que pasaba por realizar una evaluación de las virtudes manifestadas por las santidades en vida. La época de Trento no prosiguió en este desarrollo evaluativo por el cual la *vir heroicus*, es decir, la virtud llevada al terreno sobrehumano era señal identificativa del vestigio santo de su portador. Tradicionalmente se ha considerado que las cuatro virtudes clásicas, es decir, la templanza, la fortaleza, la sabiduría y la justicia, más las tres teologales, fe, esperanza y caridad, eran los aspectos morales de los cuales toda persona debía preciarse. La distinción de los santos se encontraba en el modo en que ejercitaban esas virtudes en su día a día, llevándolas a cabo de manera excelsa y con un esfuerzo floreciente desde su propia naturaleza. Es interesante buscar por tanto en estos retratos alguno de estos signos para observar si su testimonio prende esa llama que a juicio de la Iglesia podía hacer despertar el fervor de una imitación de la capacidad virtuosa de los santos.

Pero la época postridentina también es muy relevante por el influjo que tuvo el arte en el pensamiento religioso. Debido a la importancia que había tenido el Renacimiento como movimiento artístico son fácilmente reconocibles en los retratos elegidos formas y estilos procedentes del momento artístico precedente. Transformándose poco a poco en un estilo cada vez más contradictorio, la irrupción del barroco en los siglos XVI y XVII es considerada como una revolución en la que los mismos temas y caracteres se vuelven contra sí mismos, creando un arte especular. De esta forma, la temática religiosa sigue siendo importante pues se aborda el motivo de la lucha de las pasiones contra la razón. Igualmente, los paisajes urbanos renacentistas van dando paso poco a poco a grandes paisajes naturales. También la técnica pictórica va cambiando, alejándose cada vez más de la importancia del dibujo y dando paso a la pincelada suelta y llena de colorido. No hay que olvidar tampoco el influjo que tuvo la reglamentación católica al respecto, que se apropió de estas características buscando aumentar el efecto de zozobra que tenían estas piezas en las almas de los espectadores. De ahí que el arte de la contrarreforma se nutra de esta irracionalidad y falta de armonía que era tan importante para que los feligreses sintieran el impulso a participar de la doctrina católica.

En la elección de los retratos de la exposición se han tenido en cuenta tanto criterios temáticos como artísticos. La cuidada selección de piezas realizada por la organización responde a un intento de poner al público en un lugar de curiosidad que le lleve a interrogarse por el papel que tiene la imagen

como expresión de pensamientos sociales. También se persigue dar a conocer algunas obras que nunca han sido exhibidas fuera de sus lugares habituales y que los habitantes de Las Rozas van a tener el placer de ver en primicia. Igualmente, otras piezas poseen una gran calidad artística y han sido fruto de continua contemplación y evaluación a lo largo de las últimas décadas.

La restricción del santoral al campo español responde a la facilidad de identificación que tendrá el público. Particularmente, se han dispuestos las obras en diferentes secciones que se corresponden con algunos de los modelos estándares de canonización de la época, es decir, santos de culto antiguo (San Jorge), santos creadores de órdenes religiosas (San Ignacio de Loyola y San Juan de Dios), santos predicadores (San Pío V) y santos místicos (Santa Teresa de Jesús). Se ofrecen diferentes representaciones históricas girando doscientos años alrededor de la celebración del Concilio para poder observar el desarrollo artístico y teórico que hay detrás de esa función doctrinal de la imagen.

El Ayuntamiento de Las Rozas a través de la Concejalía de Cultura da la bienvenida a todos los visitantes que estén interesados en participar en esta actividad de redescubrimiento artístico de una de las etapas más importantes de nuestro pasado reciente. La temática escogida y las piezas con que se transmite el relato son de esta forma instrumentos de enorme interés para el desarrollo cultural y crítico de la ciudadanía que desee acudir al centro de arte.”

Título e ideas, por otra parte, servirán para la difusión de la exposición a través de la página web habilitada por el ayuntamiento a tal fin y que se acompaña. Igualmente serán publicitados por los carteles que se dispondrán convenientemente en la entrada del Centro Cultural y en otros espacios similares. El diseño de estos tendrá un carácter iniciático (Anexo 5).

Ayuntamiento de Las Rozas (s. f.). *Exposiciones*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.lasrozas.es/cultura/programacion-cultural/exposiciones>

Cabe reseñar que el modelo general de cartel será repetido en todos los niveles informativos y sus correspondientes cartelerías. En el caso de la cartelería de la sala, la composición será de cartón plastificado con adhesivo en su reverso. Se utilizará un único tipo de fuente Baskerville, fondo blanco interlineado 1,5 y justificación compacta. El tamaño aproximado de la misma será de 60 puntos en los

carteles referentes al tema y las ideas generales y de 20 puntos para las correspondientes a secciones y obras (Anexo 6). En el caso de las cartelas individuales se indicará la siguiente información si se dispone de ella: título, autoría, lugar de realización y fecha. El tamaño de las cartelas individuales será de 10x15 cm y el de las de grupo DIN A2. El idioma utilizado será exclusivamente el castellano. La disposición siempre será la misma, a la izquierda de la primera obra del grupo y a una altura mural intermedia para las de sección y a la derecha y más abajo para las individuales.

En la entrada de la sala se colgará un gran cartel tamaño DIN A3 que contará con las explicaciones principales precedentes referentes a la temática y configuración prevista. Ya dentro de la misma, la disposición de las piezas en grupos permitirá distinguir un nuevo nivel informativo, el de las secciones (Anexo 1). Estas se verán correspondidas con diferentes carteles dispuestos según las instrucciones dadas. A continuación se recogen los fragmentos textuales de cada uno de los grupos. La interacción entre grupos se desprende de su relación con la temática general y con las confrontaciones mutuas que ejercen entre ellos.

Grupo 1

San Jorge de Capadocia es uno de los santos más venerados y reconocidos en todo el mundo desde tiempos inmemoriales. La riqueza de su biografía ha generado a lo largo de los siglos múltiples interpretaciones acerca de su personalidad. En un fenómeno inigualable de sincretismo cultural, San Jorge ha sido reconocido de múltiples maneras en decenas de territorios por todo el orbe. Su origen romano y pagano, su vertiginosa carrera militar que le llevó a ser guardia personal del emperador Diocleciano o su posterior transformación al cristianismo y martirio llevado a cabo por su protegido quizá no hayan sido hechos tan reconocidos como la leyenda medieval que le llevó a matar a un dragón. Las diferentes visiones acerca de este singular acontecimiento pueden verse enfrentadas en este primer grupo pictórico.

Grupo 2

Fundador de la famosa Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola fue uno de los santos más respetados en los inicios del siglo XVII. Debido a la importancia que tuvo para el papado esta

congregación, que actuaba exclusivamente bajo su mandato personal, el jesuita fue rápidamente canonizado y venerado debido a la excelencia en el ejercicio de sus virtudes. El fundador tuvo una vida fuertemente agitada, en la que pasó a convertirse al ejercicio de la predicación como clérigo tras abandonar las armas. Posteriormente redactó textos fundamentales para el cristianismo, como los *Ejercicios Espirituales* y dejó una gran huella en el seno eclesiástico. Las tres piezas que se muestran ahondan en este tránsito del orden bélico al religioso y en la manifestación virtuosa de sus actos.

Grupo 3

Quizá es San Juan de Dios uno de los casos más paradigmáticos de revelación cristiana que se dieran en el siglo XV. De la misma manera que le ocurriera a otros santos de la exposición, el portugués sufrió todo tipo de vaivenes hasta que un episodio inaudito de revelación lo transformase para siempre en un siervo excelso de la cristiandad. Soldado, librero y enfermero, el granadino de adopción se reveló siempre como un hombre caritativo en grado mayúsculo, abriendo diversos hospitales en esa capital para atender al resto de conciudadanos. Debemos destacar el testimonio manifiesto en las piezas seleccionadas para mostrar este carácter de santidad total.

Grupo 4

Múltiples intercesiones divinas completan la vida de Santa Teresa de Jesús o de Ávila, una de las místicas más famosas del mundo. Tras pasar una infancia en la que desarrolló su incipiente gusto por la literatura y la religiosidad, la santa se recluyó en un convento de carmelitas donde sufrió su famosa transverberación o éxtasis místico, entre otros episodios de unión divina. Redactó su famosa autobiografía o *Vida de la madre Teresa de Jesús* así como su *Camino de perfección*, ambos se dice que iluminada muchas veces por el Espíritu Santo mismo. Las múltiples virtudes que ejercitó en vida así se pueden complementar con estos episodios a través de los tres retratos escogidos para este grupo en el que se incluye el primer retrato original realizado sobre la misma santa directamente.

Grupo 5

Sería inexcusable no contar en la exposición con la presencia de San Pío V, quien fuera el papa que dirigió las últimas sesiones del Concilio de Trento y llevó a cabo la realización de toda la ordenanza que se consensuó a lo largo de veinte años. Proveniente de una familia de origen muy humilde, Antonio Michele Ghislieri, su auténtico nombre de pila, tuvo una vida que según los cronistas giró en exclusiva alrededor del dogma católico y fue un ejemplo máximo de virtuosismo moral. Su mandato fue tan crucial que fue uno de los pocos papas rápidamente canonizados durante varios siglos, atendiendo no solo a los milagros en que estuvo implicado sino también esas virtudes relatadas. En este grupo podemos encontrar diversos retratos realizados con anterioridad a su conversión en santo y que pueden ser recorridos a través de esa mirada doctrinal tridentina.

a) Catálogo general

La selección de piezas se vierte desde los fundamentos teóricos explicitados en la segunda parte del trabajo y expuestos sucintamente en la infografía de la cartelería de la exposición. Siendo por otra parte una condición de trabajo inexcusable contar con la dimensión del espacio expositivo, todas las obras consideradas se tratan de retratos pictóricos realizados en cuadros. Por razones señaladas en dicha fundamentación parece conveniente acudir a este género y arte.

Deteniéndonos ya en la propia selección, a tal fin se han utilizado diferentes criterios que permiten profundizar en la temática tratada. La perspectiva general ha consistido en escoger señeras santidades hispánicas afectadas por la regulación tridentina, máxime cuando su precaria modelación iconográfica se configuró con posterioridad. De manera paralela, se ha creído conveniente utilizar algunos de los prototipos canónicos realmente acaecidos en la época contrarreformista y motivados sociológicamente. Finalmente, como contrapunto a la proposición anterior, se ha querido buscar en estas personalidades la huella de la santidad reflejada en su carácter de virtuosismo heroico, fuera de la mera contextualización biográfica. Si la imagen doctrinal exige por derecho una imitación ejemplarizante cabría esperar un reflejo material de esa esencia intercesora con la divinidad. Se proponen así los siguientes retratos, incluyendo su tamaño con marco para cerciorarse de su correcta distribución en la sala, así como la localización presente y el enlace para apreciarlas (Anexo 1):

Grupo 1 (piezas 1, 2, 3):

Retablo de San Jorge matando al Dragón. Bernat Martorell, 1435 (155 x 98 cm). Art Institute of Chicago.

ARTIC (s. f.). *Saint George and the Dragon*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.artic.edu/artworks/15468/saint-george-and-the-dragon>

Retrato de San Jorge y San Vicente. Alonso Sánchez Coello, c. 1583 (208 x 117 cm aproximadamente). Real Basílica de San Lorenzo de El Escorial.

Twitter (08 de agosto de 2020). *Patrimonio Nacional*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://twitter.com/PatrimNacional/status/1292015305309458432>

San Jorge y el dragón. Martin de Vos, c. 1600 (167 x 140 cm aproximadamente, díptico). Museo Soumaya.

Museo Soumaya (s. f.). *San Jorge y el dragón (Colección/Antiguos Maestros Europeos/Escuela flamenca)*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <http://www.museosoumaya.org/obras/>

Grupo 2 (piezas 4, 5, 6):

San Ignacio de Loyola, Rubens, 1620 (223.5 x 138.4 cm). Norton Simon Museum.

Norton Simon Museum (s. f.). *Saint Ignatius of Loyola*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1975.03.P/>

San Ignacio de Loyola, Zurbarán, 1640 (192 x 109 cm). Convento de la Buena Muerte de Lima.

ARCA (s. f.). *San Ignacio de Loyola*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4440>

ARCA (s. f.). *San Ignacio de Loyola*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3955>

San Ignacio de Loyola, anónimo, c. 1650 (94 x 72 cm). Château de Versailles.

Château de Versailles (s. f.). *Saint Ignace de Loyola*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<http://collections.chateauversailles.fr/#d2b8d63d-99d5-491b-8c97-63f3ebeb1c7>

Grupo 3 (piezas 7, 8, 9):

La Virgen y san Juan Evangelista coronando a san Juan de Dios con la corona de espinas, Francisco Camilo, 1653 (268 x 164 cm). The Bowes Museum.

The Bowes Museum (s. f.). *Our Lady and St. John the Evangelist crowning St. John of God with thorns*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://bowes.adlibhosting.com/Details/collect/273>

ARTUK (s. f.). *Our Lady and St. John the Evangelist Crowning St. John of God with Thorns*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://artuk.org/discover/artworks/our-lady-and-st-john-the-evangelist-crowning-st-john-of-god-with-thorns-44239>

San Juan de Dios transportando a un enfermo, Murillo, 1672 (325 x 245 cm). Hospital de la Caridad de Granada.

Hospital de la Caridad (s. f.). *Capilla*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>

Matterport (s. f.). *Hospital de la Caridad*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://my.matterport.com/show/?m=R7jVfLvJDa6>

San Juan de Dios, Juan Rodríguez Juárez, c. 1700 (190 x 127 cm). Museo de América de Madrid.

Museo de América (s. f.). *San Juan de Dios*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%3Cb%3E%20Juan%20%3C/b%3Ede%20Dios&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MA M|&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=\[Museo%20de%20Am%20E9rica\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%3Cb%3E%20Juan%20%3C/b%3Ede%20Dios&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MA M|&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=[Museo%20de%20Am%20E9rica])

Grupo 4 (piezas 10, 11, 12):

Santa Teresa de Jesús, Fray Juan de la Miseria, 1576 (100 x 75 cm). Convento de Madres Carmelitas. Madres Carmelitas Descalzas (s. f.). *Vero Retrato de Santa Teresa*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://carmelitalba.org/portfolio-items/vero-retrato-de-santa-teresa/>

Ayuntamiento de Sevilla (s. f.). *Restauración de las fachadas neorrenacentistas y neoclásicas de la Casa Consistorial de Sevilla*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.sevilla.org/actualidad/blog/restauracion-de-las-fachadas-neorrenacentistas-y-neoclasicas-de-la-casa-consistorial-de-sevilla>

Teresa de Ávila y la visión de la paloma, Rubens, c. 1614 (97 x 63 cm). The Fitzwilliam Museum. Fitzwilliam Museum (s. f.). *Teresa of Avilà's Vision of the Dove: PD. 43-1999*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/1882>

El éxtasis de Santa Teresa, Josefa de Óbidos, 1673 (108 x 140 cm). Igreja Nossa Senhora da Assunção. Paróquia de Cascais (s. f.). *Igreja Nossa Senhora da Assunção*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://paroquiadecascais.org/paroquia/igrejas/igreja-de-nossa-senhora-da-assuncao/>

Open Art Browser (s. f.). *Transverberación de Santa Teresa*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://openartbrowser.org/es/artwork/Q10384299>

Grupo 5 (piezas 13, 14, 15):

Pío V, Passarotti, c. 1566 (166 x 131 cm). The Walters Art Museum.

The Walters Art Museum (s. f.). *Portrait of Pope Pius V*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://art.thewalters.org/detail/23806/portrait-of-pope-pius-v/>

Pío V, Palma il Giovane, c. 1600 (77 x 67 cm). Chianciano Art Museum.

Chianciano Art Museum (s. f.). *Collections – Historical Europe*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.museodarte.org/en/historicalworks>

Bonhams (s. f.). *Lot 34. Jacopo Palma il Giovane*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.bonhams.com/auctions/18674/lot/34/?category=list>

Pío V, Litterini, c. 1700 (200 x 120 cm aproximadamente). Basilica Santi Giovanni e Paolo en Venecia. Basilica Santi Giovanni e Paolo (s. f.). *Arte*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://www.santigiovannipaolo.it/es/arte-2/>

Megaconstrucciones (s. f.). *Basilica of Santi Giovanni e Paolo, Venice*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://megaconstrucciones.net/en/basilica-santi-giovanni-paolo-venice/>

Acompañando al momento de la inauguración de la exposición, se redactaría un necesario catálogo para la misma en el que constasen los siguientes capítulos elaborados por diferentes personalidades (Ibíd., p. 134). Después del índice de la misma se presenta un pequeño currículum individual como muestra de su valía:

1. Presentación (Gloria Fernández Álvarez)
2. Comentarios del curador (redactados por el presente)
3. Biografía del autor (redactada por el presente)
4. Deconstrucción del cristianismo (redactado por Miguel Cereceda Sánchez)
5. Santidad y arte en la época postridentina (redactado por Palma Martínez-Burgos García)
6. Exposiciones de arte moderno en el siglo XXI (redactado por Carlos Delgado Mayordomo)
7. Bibliografía (redactada por el presente)
8. Inventario de obras (redactado por el presente)
9. Lista de obras en la exposición (redactada por el presente)

Gloria Fernández Álvarez

Gloria Fernández ha sido profesora de danza en diferentes centros de enseñanza así como directora de la Escuela de Danza Albizua de Collado Villalba. Gloria ha sido también cofundadora del espacio de encuentro Arting y ha desarrollado diferentes proyectos culturales como coordinadora de la Escuela Municipal de Danza de Las Rozas de Madrid. Actualmente es Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Las Rozas.

Las Rozas (s. f.). *Gloria Fernández Álvarez*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://transparencia.lasrozas.es/consistorio/gloria-fernandez-alvarez/>

Miguel Cereceda Sánchez

Miguel Cereceda es Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la UAM. Actualmente es miembro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid y crítico de arte en el diario ABC de Madrid. Ha indagado recientemente en el tema de la deconstrucción del cristianismo en el arte y comisariado múltiples exposiciones en las cuales ha participado en la elaboración del catálogo, siendo la más reciente, *Gabriel Ortuño* en septiembre de 2021 en la Lonja del Pescado, Alicante.

UAM (s. f.). *Personal Docente e Investigador. Cereceda Sánchez, Miguel*. Consultado el 2 de mayo de 2022. <https://www.uam.es/FyL/Cereceda-S%C3%A1nchez,-Miguel-/1242658706025.htm?language=es&pid=1242658519488&title=Cereceda%20S%C3%A1nchez,%20Miguel>

Palma Martínez-Burgos García

Palma Martínez-Burgos es catedrática de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Toledo (UCLM), donde imparte la docencia en Grado y Máster, en asignaturas como Historia del Arte Español o Patrimonio Artístico. Ha redactado múltiples textos acerca de la época barroca y sus relaciones con la Contrarreforma. Igualmente, ha participado como comisaria en diferentes exposiciones, siendo la última *El Greco. Los pasos de un genio*, marzo de 2022 en el Museo Goya de Zaragoza.

UCLM (s. f.). *Martínez-Burgos García, Palma (Dra.)*. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://humanidadestoledo.uclm.es/dr%C2%AA-palma-martinez-burgos-garcia/>

Carlos Delgado Mayordomo

Carlos Delgado es Licenciado en Historia del Arte por la UCM y actualmente trabaja como crítico de arte en ABC Cultural, profesor del Máster de Mercado del Arte y Gestión de Empresas Relacionadas de la Universidad de Nebrija y responsable de exposiciones de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Rozas de Madrid. Ha trabajado como comisario independiente en múltiples

exposiciones, como la reciente *Homo Sapiens*, en el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada en el año 2016.

Arte Informado (s. f.). *Carlos Delgado Mayordomo*. Consultado el 20 de mayo de 2022.

<https://www.arteinformado.com/guia/f/carlos-delgado-mayordomo-101067>

b) Fichas de catálogo

SAN IGNACIO DE LOYOLA

1. Ficha técnica

Título: *San Ignacio de Loyola*

Autor: Francisco Zurbarán (obrador)

Material y técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 192 x 109 cm (sin marco)

Inscripción: n/a

Datación: c. 1640

Procedencia: Sevilla

Localización: Convento de la Buena Muerte, Lima



2. Bibliografía abreviada

DELENDA (2009) pp. 361, 443, 464; ZURBARÁN (2018) p. 36.

3. Exposiciones en las que ha participado la obra

LIMA 1985-86, nº 13; BOGOTÁ 1988, nº 19; CARACAS 1988, nº 19; SEGOVIA 2001, s. n.

4. Estudio y comentario

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos, Extremadura, en 1598, donde vivió durante toda su infancia. A los quince años se traslada a Sevilla donde inicia su labor como aprendiz en el taller del imaginero Pedro Díaz de Villanueva. Tras solo tres años de estancia se instala en Llerena, donde contrae dobles nupcias, primero con María Páez y más adelante con Beatriz de Morales. Su primer gran encargo lo realizó para el Monasterio de San Pablo el Real, donde destacan sus primeras representaciones de santos. El siguiente contrato, una serie para la Orden de la Merced de la Calzada

patentiza ya sus rasgos semánticos y pictóricos más característicos. Debido a su buen hacer, el Cabildo de Sevilla le invita en 1629 a fijar su residencia en dicha ciudad, donde permanecerá permanentemente casi hasta el final de su vida. Su excelencia artística le llevó a capitanear la vanguardia local, entre la que se encontraba Francisco Pacheco o Alonso Cano, entre otros. Realizó dos viajes a la corte madrileña. El primero de dichos trayectos aconteció en 1634, en el que es nombrado Pintor del Rey, realiza su serie sobre Hércules y conoce a Velázquez. El segundo, ocurrió en 1658, tras el que ya no volvió a Sevilla, y además se casó con su tercera esposa, Leonor de Tordera. Entre medias, creó grandes obras para diferentes órdenes de la zona sur peninsular. Sin embargo, tras la llegada a la capital, su fortuna disminuyó y seguramente falleció lacerado por una austeridad máxima.

Nos encontramos ante un retrato del fundador de la Orden de los Jesuitas realizado seguramente por el taller de Zurbarán y rematado en los puntos más señalables por el director del obrador (Zurbarán, 1988, pp. 37, 77). Se puede apreciar la figura completa del santo cubierta por sotana y manto negros y un viso blanco alrededor del cuello. La figura, erguida a campo descubierto e iluminada por luz diurna, se enfrenta al espectador al cual parece dirigirse ofreciendo su presencia y objetos personales.

La figura es de moderada calidad, signo revelador de una factura sustentada por operarios (Delenda, 2009, p. 361). No obstante, estilísticamente comprende los rasgos característicos de Zurbarán (Soto *et alia*, 2016, pp. 106 y ss.; Cámara y Carrió-Invernizzi, 2016, pp. 243 y ss.). Observamos vestigios de su primera etapa en la cual se repiten caracteres y temáticas recurrentes. En cuanto a las primeras, podemos observar el distanciamiento que mantiene con respecto a otras figuras sevillanas, más proclives a la figuración con posturas complejas y con gran pompa, aunque ciertamente ha recuperado la brillantez local. El sempiterno tema es religioso, siendo comitentes casi siempre órdenes cristianas, continuando con su costumbre de retratar el santoral católico. Igualmente, tampoco se encuentra en el paisaje ningún escenario en particular, sino que San Ignacio se encuentra situado a campo abierto y cielo despejado. No obstante, dada su datación, podemos analizar otros caracteres ya más cercanos a los utilizados en la etapa final de su carrera. Podemos observar así una dulcificación general en la composición, dejando atrás el tenebrismo, debido entre otros motivos, a la influencia de Murillo y de los requisitos de los estipendiarios. Así, el naturalismo se acentúa, pues la luz se vuelve mucho más homogénea, dejando atrás los claroscuros caravaggiescos a la vez que la figura humana tiene un volumen menos escultórico.

La iconografía es fácilmente reconocible y cumple los criterios tradicionales (Réau, 1958, pp. 671-676). Aparece el santo con su frente calva, nariz hundida y barba mal rasurada. Esta tipología proviene de la consabida máscara funeraria perteneciente al fallecido y el posterior retrato realizado sobre ella por Alonso Sánchez Coello (Page, 2019, pp. 65 y ss.). La mirada, sin embargo, parece menos fijas y más cercana que lo usual. Se mantiene la tradición de vestirlo con el ropaje negro de los jesuitas, sotana o casulla, fuera de la pompa con que le retrató Rubens. Entre sus atributos, encontramos el signo de la compañía IHS (Jesús Hostia Santa) entornado con rayos de luz y el libro de las *Constituciones* de la orden, visible en el lateral. No aparecen sin embargo muchos de sus otros atributos, como el corazón inflamado, apuntado brevemente por la mano derecha, la divisa de la orden (*Ad Majorem Dei Gloriam*). Tampoco la pose es especialmente compleja, como las que suele estilar a la hora de escribir sus *Ejercicios*, pisar herejes protestantes, utilizar un púlpito desde el que predicar, o alcanzar el éxtasis mirando al cielo. De hecho, la temática es tan sobria y realista que no se podría encuadrar dentro de los usuales ciclos en que se integra, tales como los de las visiones, los milagros que realizó o el de su triunfo y gloria final.

Curiosidad produce así esta imagen en cuanto a su función doctrinal, pues cumpliendo los requisitos de veracidad biográfica, dada una ligera idealización no corroborable en su autobiográfico *Peregrino* ni en la *Vida de Ignacio de Loyola* de Pacheco, tampoco alude a la taumaturgia milagrosa del *Flos Sanctorum* para producir una mimesis espiritual (Ribadeneyra, 1853, p. 160). Ciertamente la obra, vendida a territorios americanos, pretendería ilustrar con verismo al recientemente canonizado santo. Puesto que no se le podía revestir de un aura de popularidad clásica, quizá se buscaría acudir a un registro incierto de las virtudes clásicas para alimentar el fervor sentimental que por otra parte parece teñirse de sosiego y tranquilidad en la obra.

EL ÉXTASIS DE SANTA TERESA

1. Ficha técnica

Título: *El éxtasis de Santa Teresa*

Autora: Josefa de Óbidos

Material y técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 108 x 140 cm (sin marco)

Inscripción: n/a

Datación: 1672

Procedencia: Sevilla (cuestionable)

Localización: Iglesia de Nuestra

Señora de la Asunción (Cascais)



2. Bibliografía abreviada

ALFERES (2010), pp. 52-55; DELICADO (2015) p. 592; OLIVEIRA (2015), p. 207; BASTOS (2016), pp. 198-200.

3. Exposiciones en las que ha participado la obra

NO SE CONOCEN

4. Estudio y comentario

Josefa de Óbidos, nacida Josefa de Ayala Figueira en Sevilla en 1630 hija de padre pintor portugués pero madre española. En su más tierna infancia sus padres abandonaron temporalmente la localidad hispalense y Josefa se quedó bajo el resguardo de su padrino y también pintor Francisco de Herrera el Viejo, de quien aprendió los rudimentos artísticos. Posteriormente ingresó en el convento de Santa Ana de Coímbra, donde conoció los textos de Santa Teresa de Jesús. A los veinte años lo abandona y regresa al domicilio familiar, comenzando su trayectoria pictórica como creadora de

bodegones, bajo la influencia del ámbito sevillano y de Zurbarán. Cercana a la treintena, consigue emanciparse jurídicamente y comienza su segunda etapa, en la que esta calidad de autonomía le permite ser contratada sin la figura de ningún tutor, aunque siga trabajando en el taller paterno. Comienza entonces a cambiar su temática hacia el ámbito religioso y su estilo pasa a ser más naturalista y repleto de sus característicos adornos florales y formas redondeadas. Murió en la localidad de Óbidos dejando su herencia en manos de las familiares féminas.

Nos encontramos ante una composición que estilísticamente no siempre ha sido considerada de manera positiva, sino comentándose a veces poseer un modelaje y un dibujo pobre, aunque siempre valorando su buena utilización del color (Bastos, 2016, p. 190). La forma de la misma es vagamente circular, pues representa a cuatro personajes erguidos formando un rondo. Tres de ellos rodean al central, la santa que se encuentra desfallecida ante un posible ataque de amor producido por el resto.

El estilo es sin duda el de Josefa de Óbidos y además la propia historiografía lo corrobora (Oliveira, 2015, p. 207). No olvidemos sin embargo que es difícil discernir la autoría de Josefa con respecto a la de su padre hasta que adquirió independencia. Observamos no obstante esa novedad propia en la que aparecen reflejos lejanos sevillanos y también lusos (Soto *et alia*, 2016, pp. 122 y ss.). En cuanto a las influencias pictóricas ulteriores, provienen sobre todo de André Reinoso, pintor de temáticas religiosas e influyente por ser creador de la iconografía de San Javier. En cualquier caso, del mismo hereda su tenebrismo luminoso de corte norteeuropeo, más que caravaggiesco. Del eco hispalense persigue Josefa la senda de Zurbarán, pues de manera paralela transita de un estilo idealizado y escultórico, que se observa en esta pintura, hacia uno posterior que será más dulce y naturalista, de corte realista. La incursión en la temática de la espiritualidad es asimismo una constante en la pintora, que trata el tema de Santa Teresa, de la cual había prendada en sus lecturas monacales. El uso de los colores se corresponderá con la iconografía, como veremos, utilizando una paleta cálida, plena de negros, rojos y naranjas. El fondo no aparece, dando la impresión de una abstracción temporal acaecida en el momento en que suceden los hechos. La iluminación es de corte escenográfico, pues los diferentes focos se cruzan de manera arbitraria, de derecha a izquierda y viceversa, provocando una sensación de teatralidad en el conjunto. La escena adquiere cierto movimiento por la señalada forma circular, además de la causada por las diagonales que cual rayo atraviesan el lienzo. El decaer de los cuerpos, especialmente el de la santa, nuevamente se contrapone con esas líneas y moviliza las figuras

derredor. En las figuras también podemos observar ese atisbo de sensualidad que siempre tuvieron las obras de Josefa, y sus reconocibles pecas en las comisuras de los labios de la santa.

La iconografía del cuadro es compleja. La escena se reconoce fácilmente como el éxtasis o mejor transverberación, literalmente traspaso, que sufrió la santa y relata en su autobiográfico *Libro de la Vida* (Cap. XXIX). De esta fuente se extraen discordancias con la pintura. Primero, que además del ángel que efectúa la lanzada aparecen dos más sosteniendo el cuerpo vencido de la misma. Además, que la punta de la lanza ya no posee un material áureo tan claro. El *Flos* recoge los mismo inciertos datos. Muchos caracteres merecen un estudio propio (Bastos, 2016). La santa viste el hábito carmelita, orden de la cual fue fundadora de la rama de las descalzas, y tiene un nimbo alrededor de la cabeza. Los personajes a su alrededor más que querubines parecen identificarse con sus superiores serafines, puesto que además de alas parece ser que tienen esa habilidad que destacaba en ellos el Pseudo Dionisio Areopagita de emanar una fuente de calor purificador permanente. Igualmente, los colores cálidos del cuadro, como se había mencionado antes, provienen de estas facultades. Por otra parte, la lanza, que no flecha, igualmente refiere al mismo santo, el cual le reserva la capacidad de separar cosas que no son semejantes, siendo en este caso el amor divino el que hace vencer el hálito vital. En el lateral lleva la desfallecida un rosario con una cruz patriarcal o de lorena. En otras representaciones del mismo hecho no consta este tipo de cruz, además de variar el número de serafines y el instrumento con la cual es perforada la santa (Teresa, 1982, Sección Transverberación de Santa Teresa).

El resto de caracteres parece que cumplen los criterios tradicionales de esta temática tan cara a aparecer en sus representaciones y razonablemente reminiscencia de la que sufrió San Francisco de Asís por Cristo en su estigmatización (Réau, 1958, pp. 1258 y ss.). De hecho, no es raro encontrarse en algunas composiciones a un pequeño Cristo en vez de a un serafín disparando a la santa. En cualquier caso observamos los descritos ángeles tirando a su corazón esa flecha de fuego, aunque no la paloma que la inspiró en otro suceso crucial de su vida. Según es conocido, son las representaciones canónicas de Fray Juan de la Miseria y de Gregorio Fernández quienes comenzaron la iconografía de la carmelita. Concluimos señalando que la función doctrinal de la imagen es doblemente alcanzada por el cuadro, pues en ella se observa tanto la manifestación de un milagro como la exhibición de un virtuosismo heroico por el cual la santa se mantiene virtualmente incólume a la par que extasiada en un acto heroico que ciertamente transmite al espectador una viva pasión y un deseo de replicar aquella actividad.

RETRATO DEL PAPA PÍO V

1. Ficha técnica

Título: *Retrato del Papa Pío V*

Autora: Bartolomeo Passarotti

Material y técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 129 x 95 cm (166 x 131 cm con marco)

Inscripción: PIUS V. GHISLERIUS. P[ONTIFEX].
M[AXIMUS]. CRE[ATUS]: ID[IBUS]:
FEB[RUARIIS]: MDLXVI.OB[IIT]. K[ALENDIIS].
MAII[S] MDLXXII VIX[IT]: AN[NOS]:
LXVII.M[ENSES]. III. D[IES]. XIV.; [Traducción] Pío
V Ghislieri, hecho Papa en febrero de 1566, murió en
mayo de 1572, vivió 67 años, tres meses, catorce días.

Datación: c. 1566

Procedencia: Bolonia

Localización: Walters Art Museum

2. Bibliografía abreviada

TURNER (1996), p. 232; VENTURI (2010), pp. 731;

3. Exposiciones en las que ha participado la obra

OTTAWA, 2009, s.n.

4. Estudio y comentario

Bartolomeo Passarotti nació en Bolonia en 1529 y no hay gran recuento de sus primeros años de vida (Guirardi, 2014). Por lo que dicen los cronistas, cuando estaba en la veintena se encontraba en



Roma compartiendo residencia con otros artistas locales y practicando el arte del grabado. Posteriormente contrajo nupcias con Imperia Toselli con quien tuvo varios hijos también artistas y volvió a Bolonia hasta que en 1582 se casa con Cornelia Ricci con quien también tuvo hijos del oficio. En el aspecto profesional, en 1560 se enroló en la Compañía de las Cuatro Artes, comenzando su aventura artística como pintor. Sus primeras obras fueron altares para iglesias de la ciudad, los cuales revelan un gusto similar al norteeuropeo, junto con reflejos manieristas de Correggio. En esta época pinta a los papas Pío V o Gregorio XIII. Passerotti realizó visitas a Florencia, de donde extrajo también influencias artísticas y siempre estuvo muy atraído por la anatomía humana, la naturaleza, los bestiarios y los artefactos en general. A lo largo de su vida estuvo comisionado por comitentes eminentemente religiosos de su ciudad, en la que murió en el año 1592, dejando su legado a sus tres hijos varones.

Nos encontramos ante la figura sentada del Papa Pío V, el cual aparece identificado por la inscripción que se encuentra en la banda inferior del mismo escrita en latín. El venerable se encuentra ya en sus últimos años de vida y saluda al espectador con su mano derecha mientras se inclina levemente hacia adelante encima de un trono tapizado por completo. Los rasgos huesudos de su semblante y las marcadas venas de sus blanquecinas manos, en las cuales no se encuentra ninguna joya, revelan un aspecto decadente a la par que pudoroso. Pío, además, lleva toda la vestimenta papal y se destaca sobre un fondo en el que no se observa más que un cortinaje que tapa todo atisbo posible de localización. El misal, ricamente enjoyado, contrasta con la austeridad del pontífice, cuyos bellos ropajes no se ven jalonados con otras piezas de ornato que usualmente portaban los papas en su cuerpo. Al contrario, Pío mantiene abierto el libro con el dedo índice de su mano izquierda mientras gira levemente la cara en un ademán de atender al inoportuno espectador sobre el cual fija una mirada inquisitiva pero con labios fruncidos, desde los cuales previsiblemente no saldrá palabra inapropiada alguna. De esta forma, el presente retrato papal, en cierta manera continúa la tradición inaugurada por Rafael con Julio II de representar al papa de perfil y entronado, marcando fuertemente un aspecto psicológico y realista del retratado.

El estilo del retrato, por otra parte, coincide parcialmente con esta representación formal. La composición es muy simple. Siguiendo un estilo de corte manierista, la figura aparece ligeramente elongada, dando ese ligera impresión de deformidad producida por un alargamiento meditado que se conjuga con la esencia general del papa. La factura del cuadro no es la más elevada y de hecho se

insinúa que puede ser una copia de un original perdido. Baste compararse con el posterior retrato de Gregorio XIII posterior. En cualquier caso, existe también otra copia del mismo realizada por el Greco, lo cual continuaría una manera estilística pareja. La iluminación es tenue y adolece del uso de claroscuros que avanza en otros santos pintados por Bartolomeo en esas fechas, siguiendo las recomendaciones de repercusión efectista dictada por la Contrarreforma. En este cuadro igualmente, se manifiesta ese ligero naturalismo realista flamenco. La paleta es muy oscura, teñida de verdes y rojos contrastados por el blancor del manto y la piel. Ciertamente, comparado con otros retratos del autor, se aprecia menos su calidad en el dibujo, el cual quedó mejor destacado en grabados o en sus estudios de manos realizados para otras piezas (Moralejo, 2018, pp. 51-52). No aparecen tampoco efectos lumínicos sobre superficies, tan del gusto del autor.

Podemos observar si se encuentran en la representación los atributos iconográficos más reseñables de este santo papa (Réau, 1958, p. 1076). No se hallan los recurrentes crucifijos o rosarios que aparecen en otras piezas, ni tampoco la vestimenta habitual propia de su orden, la de los dominicos, con su típico hábito blanco cubierto de una casulla negra en circunstancias que requieran un mayor abrigo. Son ciertamente entendibles estas ausencias puesto que la transformación papal reviste al retratado de otros caracteres. Más fácilmente identificables son el escudo de armas familiar que se encuentra en la parte superior de la poltrona y tanto la tiara papal como las llaves de San Pedro, que quedan apoyadas sobre el mismo. Cabe recordar, no obstante, que la iconografía del pontífice se inicia en esta etapa, cuando no había sido aún canonizado, hecho que aconteció en 1712 y el cual le añadió una capa de significación que es importante señalar a partir del *Flos*. Dechado de virtudes, desde la fecha en que nos ocupa el retrato se destacan entre otras su caridad extrema desde el día su elección. No es óbice recordar que el virtuosismo heroico incide en que la máxima expresión del santo cristiano se encuentra justamente en la excelencia de esta facultad teologal. Se elogia también su humildad máxima, incidiendo en el préstamo del hábito que heredó de su predecesor papal, el cual fue remedando sin cesar cual balsa de Teseo. También se destaca su virginidad y reticencia al trato con las mujeres en el Vaticano, así como un desmedido esfuerzo que le pasó factura en los años que duró su pontificado. De sus destacados milagros, entre los que se encuentran sobre todo intervenciones contra el hereje, no podemos dar cuenta a partir del retrato. Por mor de brevedad recapitularemos concluyendo que la fugaz expresividad del santo pontífice revela quizá de la mejor manera posible ese esfuerzo natural con el cual la *vir heroicus* ha sido tan repetidamente señalada a lo largo de este trabajo.

4. CONCLUSIONES

Con la redacción de este texto se da comienzo a una tarea sin fin de de contemplación e investigación acerca del fenómeno artístico. No obstante, en el breve instante en que se ha detenido dicha tarea para la realización del presente trabajo se han podido quizá atisbar, cual guiño hacia unos elementos difícilmente capturables, ciertos vestigios de esa aparición.

La temática de la santidad manifestada en la obra de arte se ha percibido cruzada por dos grandes rasgos históricos moduladores. El primero de ellos ha sido el del poder inasible del reconocimiento teológico o filosófico acerca de la espiritualidad santa a través de la conceptualización de las virtudes. Ni siquiera el análisis trascendental de las mismas a través de una generidad respaldada en la heroicidad permite redimir al profano de su comprensión. El segundo se trata del paralelo poder funcional de la imagen en el ámbito religioso, nuevamente inasible definitivamente por parte de ninguna categorización definitiva. Parece ser que en este entrecruzamiento entre santidad y arte el catolicismo encontró una posibilidad de apertura hacia nuevos derroteros tras los reglamentos que se reconocieron en Trento.

No obstante, vistos desde nuestra época, esos mismos elementos permiten una reconfiguración novedosa, que nos lleva a la vez hacia más atrás y más adelante de ese momento concreto. La fundamentación teórica del mismo da cuenta de este proceso deconstructivo permanente que tiene su reflejo en la exposición práctica de esos mismos contenidos. Igualmente, se desea establecer un paralelismo entre autoría y recepción por parte del público, análogo al que se ha producido al abordar el estudio de un tema tan complejo para la elaboración del trabajo. Se concluye pues el mismo con la intención de promover más la indagación en el conocimiento de la historia del arte en esta particular temática por todas las partes en él implicadas.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alferes, C. (2010). *Josefa de Óbidos. Pintores Portugueses*. Quidnovi, Matosinhos.
- Ayala, I. (1798). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Ramón Ruiz, Madrid.
- Bastos, I. (2016). O ciclo teresiano de Josefa de Óbidos: análise iconográfica. En Hernández, M.; Lins, E. (Eds.) *Iconografía: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais*. EDUFBA, Salvador.
- Burke, P., (1999). How to become a Counter-Reformation Saint. *The Counter-Reformation: The Essential Readings* (129-142). Oxford, Blackwell.
- Cámara, A.; Carrió-Invernizzi, D. (2016). *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII. Redes y circulación de modelos artísticos*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Cámara, A.; García, J. E.; Urquizar, A.; Carrió-Invernizzi, D.; Alzaga, A. (2015). *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Castillo, J.M. (2013). Historia de la canonización en la cristiandad: su significación de fondo. *Concilium*, (351), 85-94.
- Delicado, F. J. (2015). La iconografía del “Éxtasis de Santa Teresa”, Gian Lorenzo Bernini y el arte del Barroco hispánico. *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, 581-606.
- Delenda, O. (2009). *Francisco de Zurbarán (1598-1664)* (2 Vols.). Fundación Arte Hispánico, Madrid.
- Fernández, L. (1999). *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Franco, B.; Molina, Á., Vigara, J. A. (2018). *Imágenes de la tradición clásica y cristiana. Una aproximación desde la iconografía*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid (257-270)
- Ghirardi, A. (2014). *Passerotti, Bartolomeo*. Treccani. Consultado el 20 de mayo de 2022. [https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-passerotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-passerotti_(Dizionario-Biografico)/)
- Gutiérrez, A. (2012). *Manual práctico de museos*. Editorial Trea, Gijón.
- Kemp, E. W. (1945). Pope Alexander III and the Canonization of Saints: The Alexander Prize Essay. *Transactions of the Royal Historical Society (Fourth Series)*, (27), 13–28.
- Lindeijer, M. (2005). The canonical assessment of sanctity and the concept of heroic virtue. *Bijdragen: International Journal for Philosophy and Theology*, (66:1), 65-87.
- Martínez-Burgos, P. (1990). *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Miramón, A. (2015). *La construcción de la modernidad en la literatura española*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.

- Moralejo, M. (2018). Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de “familiares” y “allegados” en Roma. *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, (6), 39-53.
- Oliveira, J. (2015.) A série de Santa Teresa do Convento de Nossa Senhora da Piedade, de Cascais. En Henriques. A. (Ed.). *Josefa de Óbidos e a invenção do barroco português*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- Page, C. (2019). Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana. *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, (7:2), 63-75.
- Réau, L. (1958). *Iconographie de l’art chrétien. Tomes I-III*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Ribadeneyra, P. (1853). *Flos Sanctorum de las vidas de los santos, III Tomos*. Librería Española, Madrid.
- Soto, V.; Martínez-Burgos, P.; Serrano, A.; Perla, A.; Portús, J. (2016). *Los Realismos en el arte del Barroco*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Teresa, S. (1982). *Exposición sobre las huellas de Santa Teresa en Córdoba*. Sala de arte Monte de Piedad, Córdoba.
- Turner, J. (1996). *The dictionary of art. Vol. 24*. Grove’s Dictionaries, Nueva York.
- Urquizar, A.; Cámara, A. (2017). *Renacimiento*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Urquizar, A. (2017). *La construcción historiográfica del arte*. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Venturi, A. (1933). *Storia dell’ arte italiana, Vol. IX, Parte VI*. Hoepli, Milán.
- Zurbarán, F. (1988). *Presencia de Zurbarán*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

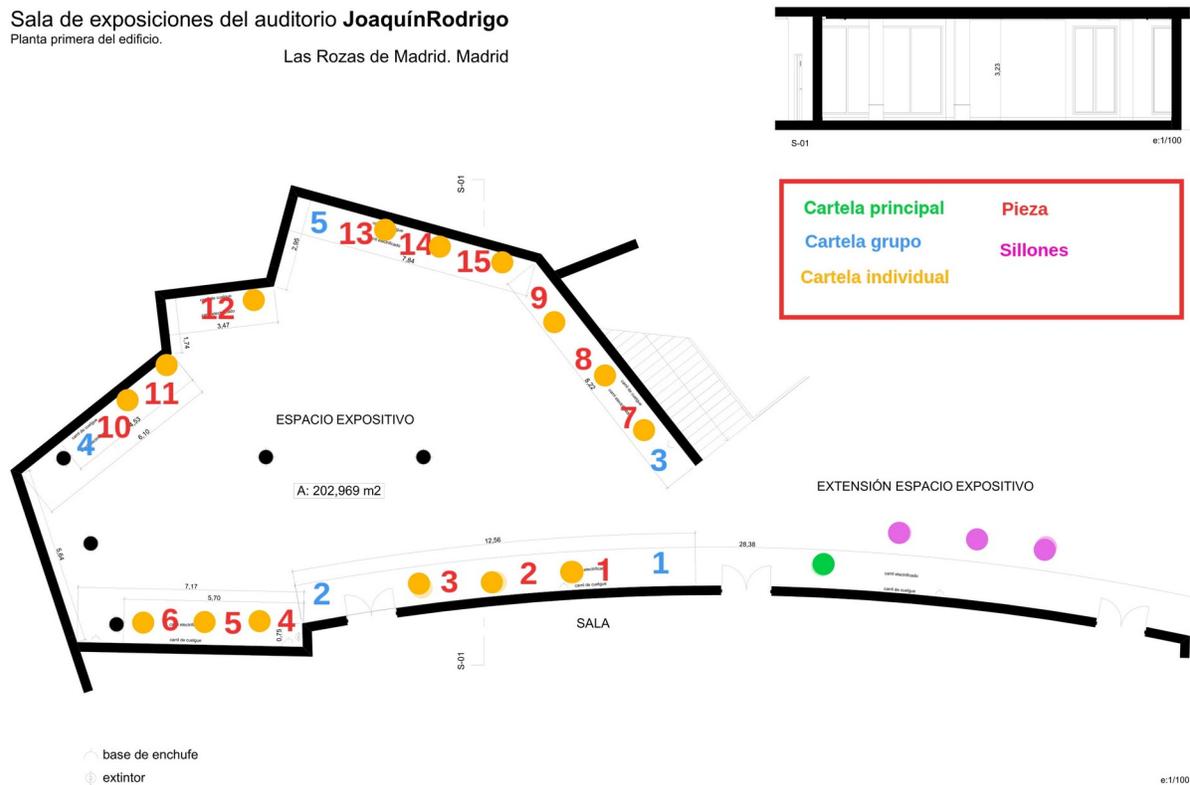
6. ANEXOS

Anexo 1

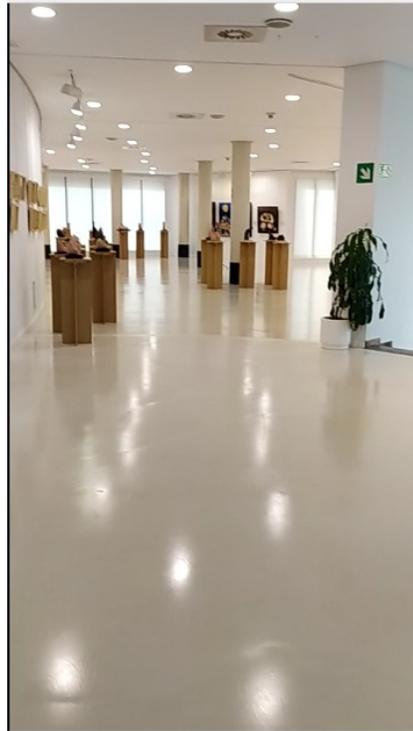


Anexo 2

Sala de exposiciones del auditorio **JoaquínRodrigo**
Planta primera del edificio.
Las Rozas de Madrid, Madrid



Anexo 3



Anexo 4



IMÁGENES DE LA SANTIDAD ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA POSTRIDENTINA

JUNIO - SEPTIEMBRE 2022

Centro Cultural del Auditorio Joaquín Rodrigo
Av. del Polideportivo 18, Las Rozas de Madrid

“Una selección de quince retratos desde los que se pretende dar cuenta de la función doctrinal que revistió la imagen artística de la santidad en los tiempos del espíritu contrarreformista y dentro del panorama español. A través de composiciones de Zurbarán, Josefa de Óbidos o Rubens, entre otros, la exposición busca en primer lugar dar a conocer algunas de las obras más relevantes de esta temática religiosa dentro del período artístico posttridentino. Además, se busca que el espectador interprete el alcance de esa función de exhibición moral a partir de los caracteres personales de los santos expuestos”.



Ayuntamiento de
Las Rozas
Concejalía de Educación
y Cultura

Josefa de Óbidos (1630-1684)

La transverberación de Santa Teresa
1872. Óleo sobre lienzo

La famosa transverberación o éxtasis relatada por la misma santa se nos impone en esta representación realizada por la maestra ibérica. Un grupo de serafines rodea a la mística mientras es asateada con una flecha que le atraviesa el corazón. Quizá esta imagen reviva en nuestro alma similares pasiones a las que padeció.

