

LAS IMÁGENES DE DEVOCIÓN PASIONISTA Y SUS PRÁCTICAS RITUALES EN EL CONTEXTO DE LA POLÉMICA SOBRE LA IMAGEN SAGRADA DESPUÉS DE TRENTO

Jaime García Bernal
Universidad de Sevilla

La controversia sobre la imagen sagrada se desarrolló en los siglos de la Edad Moderna entre el concepto oficial de *imagen-prototipo* simple soporte para una *translatio* mística y la interpretación de la *imagen* como *signo* o *prueba* de revelación que comunica gracia y tiene poder en sí misma¹. Los textos medievales dan cuenta de los partidarios de una y otra visión de los simulacros divinos, si bien en el alba del siglo XVI parece haberse impuesto la primera concepción². Las razones que dan los tratadistas del Renacimiento español no distan mucho de los planteamientos que asentara Santo Tomás tres siglos antes: la imagen es un palimpsesto que cumple funciones de adoctrinamiento para los analfabetos, de fijación de la memoria para los doctos y de estimulación de las emociones para todos.

La otra concepción, la percepción mística de la imagen que es sagrada en tanto capaz de encarnar el misterio, parece retroceder a principios del siglo XVI. No poco debió influir en ello el avance del erasmismo y sus críticas al abuso del culto a los simulacros de pintura y a las estatuas de bulto, práctica considerada idolatría.

LA DOCTRINA CATÓLICA SOBRE LAS IMÁGENES A LA SOMBRA DE LA IMPUGNACIÓN CALVINISTA

Un distanciamiento que se aprecia en los escritos de letrados e incluso de teólogos, tal vez como reacción inconsciente a la dura impugnación que Calvino había hecho en la *Institución de la Religión Cristiana* de la adoración a los santos, peligro para la evangelización pues inducen al error, además de envilecer el espíritu:

*A esta imaginación sigue luego una desenfrenada devoción de adorar las imágenes, porque como los hombres piensan que ven a Dios en las imágenes, lo adoran también en ellas. Y al fin, habiendo fijado sus ojos y sus sentidos en ellas se embrutecen cada día más y se admiran y maravillan como si estuviese encerrada en ellas alguna divinidad*³.

La iconoclasia de Calvino es radical pues parte del axioma de que representar a Dios con imágenes es corromper su gloria. Cualquier representación del Todopoderoso le degrada, hace injuria y afrenta su majestad. Retrato de un Dios jupiterino que el reformador de Ginebra identifica implícitamente con su Ley. Sin alcanzar ni de lejos la estigmatización absoluta del icono sagrado que leemos en distintos pasajes de la *Institución*, lo cierto es que el mensaje calvinista caló en muchas esferas de la intelectualidad europea del Quinientos (no olvidemos las continuas reediciones de la obra) y exigió, en consecuencia, una concienzuda respuesta de los teólogos romanistas que manteniendo la defensa de la imagen presente en la tradición de los concilios y los padres de la Iglesia, se cuidaron de definir su naturaleza, saliendo al paso de aquellos que se burlaban de su ingenuidad o de las prácticas fetichistas.

Este expurgo racionalista de los elementos teofánicos de la imagen es índice del impacto de la reforma en los países católicos y la necesidad de rearmarse con argumentos eruditos y lógicos. Una prueba añadida de la influencia de Calvino, incluso en las prensas católicas, lo constituye, asimismo, la divulgación del género de los *libros de ignorantes*, como el ginebrino llama a las imágenes un poco más adelante en el mismo texto que hemos citado. Los tratados de *Norte de Ydiotas* como el de Francisco de

¹ CIVIL, p. 60.

² FREEDBERG, p. 197 y ss.

³ CALVINO, I, XI, p. 56.

Monzón ponen de relieve este *aggiornamento* de la doctrina católica que entra en el debate dando la vuelta a los clisés un tanto simplistas que les atribuyen los evangelistas franceses y suizos, tratando de ligar la presencia de la imagen al ejercicio de meditación perfecta, camino que venía allanado por los místicos:

*Este género de lección en las imágenes es tan conveniente como la de los libros, y en la una también como en la otra se puede fundar la escala espiritual que san Bernardo intituló de Claustales. Y por este primer grado se puede subir al segundo de la divina meditación, y de allí al de la oración perfecta, hasta allegar al supremo de la contemplación*⁴.

Teresa de Jesús con la fineza que la caracteriza había llegado antes a la misma conclusión. Sus meditaciones van más lejos que otras en la dignificación de la imagen como camino y estímulo a la salvación. Su misma conversión se produce, recordemos, ante la imagen doliente de un cristo llagado que la turba y transporta a la representación interior de su misterio. Otras muchas veces lo confiesa en el *Libro de las fundaciones*: la imagen abre la puerta a la trascendencia de la realidad material. La iconografía, como ha dicho Teófanos Egido, determina el proceso visionario de la beata Teresa que abunda en metáforas plásticas, eco de la religiosidad ambiental que la rodea⁵.

Estos planteamientos van a ser recogidos en el canon sobre la “Invocación, veneración y reliquias de los santos, de las sagradas imágenes” del Concilio de Trento pero, en alguna medida, también quedarán allí fosilizados. Se hablará de uso legítimo de las imágenes, proscribiendo, en pura lógica, los abusos ilegítimos. Es legítimo invocar a los santos por medio de sus imágenes, venerar sus cuerpos y visitar sus capillas. Y sobre todo, honrarles en sus templos, con una puntualización que resulta esencial: “no porque se crea que hay en ellos divinidad, o virtud alguna por la que merezcan culto... sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales, representados en ellas”⁶.

Este aserto va a ser, en adelante, la piedra angular de la doctrina de la iglesia católica sobre las imágenes. Así lo hayamos en uno de sus principales difusores el Cardenal Gabriele Paleotti autor de un conocido *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas* (1582). Y años después en una historia que gozó de amplia aceptación en España, escrita por el valenciano Jaime Prades quien sintetiza: “todo el ser de la imagen” no es otra cosa sino “representar y hacer presente aquello cuya imagen es”. Una definición que entronca con el hilemorfismo aristotélico, siendo la materia de la imagen “la cosa de que

(es) hecha” y su alma o forma “la composición de orden y partes que concibió en su entendimiento el artífice y les imprimió quando las hizo y formó”⁷.

Definición esencialista, en principio fiel a Trento, pero que deja la puerta abierta a un desarrollo simbólico que podría conectar con la tradición popular de percepción del icono como hierofanía, en la medida que el signo comunicador de la gracia divina retiene su luz, superando la dimensión estrictamente física y pasiva del objeto material, y es capaz de transmitirla. Así parece entenderlo el doctor Prades en el capítulo tercero de la misma obra que trata del origen e historia de las imágenes, empezando por Adán que “fue el primero, porque formó imágenes ciertas a Dios... y las propuso en público para incitar a los buenos a devoción, y que adorasen al Señor; contra la impiedad de Caín, y sus descendientes, los cuales en todo negaron a Dios”⁸.

La capacidad dicente de la imagen puede competir, en este sentido, con la palabra y hasta aventajarla porque además de representarnos una escena de piedad, da vida a los afectos y pasiones que la acompañaron, recreando en el fiel un estado de *dispositio ad gratiam*. Un principio que hicieron suyo los predicadores de las Indias, sobre todo, jesuitas, que no tardaron en apreciar las ventajas que para la evangelización tenía la alianza entre imagen y concepto, como pone de manifiesto el padre Acosta al recomendar el uso de imágenes, rosarios, cuentas benditas y otros objetos miríficos en las campañas misioneras⁹.

No es de extrañar que este valor añadido de la imagen sobre el texto para recrear la escena original de la pasión y envolver al neófito (pero también al creyente) en un ambiente de santimonia fuese pronto tenido por prueba misma de revelación y, en consecuencia, la imagen portadora de gracia se estimase, en sí misma, milagrosa. La frontera entre el icono prototipo de revelación y signo mismo de la divinidad era demasiado fina y no tardó en cruzarse. Bastaba para ello, como ocurre en el libro del doctor Prades, una confirmación explícita del Espíritu divino. El poder de Dios mostrándose en su icono: el milagro obrado al invocar la imagen o su misma aparición certificando una imposición sobrenatural.

Toda la literatura de imágenes y santuarios que se escribe en la España del barroco irá en esta misma dirección. El propio tratado del valenciano conduce hasta la virgen de la Fuensanta en la villa de Traiguera de la diócesis de Tortosa. Imagen que fue descubierta de modo extraordinario, por medio de la visión de un inocente, verificándose su factura celestial: “Hecha por mano de Ángeles”¹⁰. Del mismo modo que la Virgen del Henar

⁴ CIVIL, p. 145.

⁵ EGIDO, p. 200.

⁶ CIVIL, p. 81.

⁷ PRADES, Cap. II en el qual se declara qué sea imagen, aplicando/ algunos exemplos, pp. 12-13.

⁸ *Ibidem*, Cap. III en que se muestra que las imágenes nos sirven de/ historia y escritura: y como la pintura fue llamada escri- tura por los antiguos, y al contemplarla dixerón leer, p. 26.

⁹ GONZÁLEZ, p. 154.

¹⁰ PRADES, p. 22.

será hallada en el valle del mismo nombre por un zagal que cuidaba el ganado¹¹; y un mancebo es el protagonista, asimismo, de las revelaciones de la Cueva Santa¹², o las más famosas de Guadalupe y Monserrate¹³. La secuencia de la epifanía es siempre la misma: un alma pura e inocente es llamada al lugar de la revelación, recibe la injusta amonestación de sus mayores, debe vencer la incredulidad de la comunidad, lo que consigue por medio de algún signo prodigioso que opera en el mismo mediador, entonces el padre o tutor del mancebo descubre la imagen que había permanecido oculta durante siglos, invención que será autorizada por la iglesia que manda rendirle culto¹⁴.

Aunque recogen tradiciones anteriores, estos textos se encuadran en la mentalidad barroca muy receptiva a la incorporación de episodios prodigiosos con fuerte dosis de artificiosidad y dramatismo. El acontecimiento inicial queda, a menudo, refrendado por otras apariciones portentosas en las que intervienen antiguos abogados espirituales, por ejemplo, los santos patronos o fundadores de la localidad que señalan el camino del lugar sagrado, confirmando las visiones del primer testigo¹⁵. Por otro lado, el escritor, recopilador de las antiguas historias, suele dar él mismo testimonio de algún milagro mientras compone su relato y, sobre todo, confirma notarialmente el cambio obrado en el culto a la imagen que de estar olvidada y escondida, pasa a ser objeto de veneración por los vecinos, recibiendo la decencia y ornato propios del culto eclesiástico, a la vez que es exaltada por el aparato de gloria que le corresponde¹⁶.

De todos estos elementos que se dan cita en los relatos de imágenes sagradas, nos quedaremos, aquí, con la propia descripción del *vero icono*, una vez colocada en su altar y restituida al culto de los fieles. Llama la atención su condición numinosa. Su hermosura rompe los moldes de la hechura humana. Su luz esplendente y cegadora hace imposible mirarla directamente a la cara, lo que es signo de una participación íntima con la sacralidad divina que por definición es irrepresentable y de la que sólo se barrunta su alba aureola¹⁷. Aunque, por otra parte, la ternura que muestra en íntimo diálogo con el niño la humaniza hasta el punto de mostrarse una vecina cercana, mudando de color, rindiendo lágrimas o sonrisas al devoto que la contempla¹⁸.

Despierta fervor, sentimiento que se describe como zozobra y temblor mientras el escritor-peregrino camina al santuario; y después de estar allí como sosiego y paz interior. En todo caso, no es una experiencia común. Todo lo contrario: sacude el alma y la transforma. La imagen ha asumido, así, las connotaciones que la distinguen de la materia inerte, convirtiéndola en signo vivificante y milagroso. Los libros dedicados a los santuarios terminan, todos ellos, con amplio catálogo de estas pruebas de la grandeza de Dios que son sus milagros obrados en imágenes y reliquias¹⁹.

LAS REPRESENTACIONES DE SANTOS GLORIFICADOS

Dentro de esta rica dimensión simbólica de la imagen, apenas esbozada en la rigidez de la fórmula tridentina del prototipo representado, debemos situar, asimismo, las imágenes de los santos, sobre todo, de aquellas nuevas figuras promovidas a los altares por las órdenes religiosas de fuerte implantación urbana. Podrían aplicarse aquí las observaciones de Jaime Prades en su recorrido por las cualidades de las imágenes:

*En ellas se nos figura la fe de los Apóstoles, la santidad de los Confesores, la fortaleza de los Mártires, la limpieza de las vírgines, la caridad inseparable de los buenos casados, la honestidad y continencia de las biudas, la humildad que buuo en los ricos temerosos de Dios, la paciencia de los pobres virtuosos, y en fin todas las virtudes de que los santos fueron dotados*²⁰.

Otro género de textos acude a nuestro auxilio para acometer este breve análisis. Las relaciones de solemnidades religiosas que dedican no pocas páginas a la hechura de la nueva imagen del siervo de Dios con los atributos propios de la santimonia. El arte del imaginerero sustituye, aquí, a la invención de la talla que es exhumada del oculto lugar en que yacía ignorada. Pero la impronta sobrenatural se mantiene, trasladada al ambiente del taller artesano, de su círculo de amigos y allegados, de sus protectores y devotos.

Un mundo de privilegiados sale a relucir en las páginas de estos volúmenes de honras al bendito hijo que devuelve la gloria a la ciudad. El mundo secreto de la misteriosa gestación de la escultura que se hace abierto y público merced a la dignidad que le confiere la imprenta.

¹¹ BACA DE HARO, pp. 213-214.

¹² JUSTICIA, *passim*.

¹³ BURGOS, *passim*. Guzmán, *passim*.

¹⁴ CHRISTIAN, *passim*.

¹⁵ BACA DE HARO, Capítulo XVIII: En que se refiere con más individuales noticias quién ocultó esta Santísima imagen y cómo a este acto asistió San Frutos y sus hermanos..., p. 126.

¹⁶ De tal modo que este enaltecimiento será condición requerida para que se produzca una nueva satisfacción celestial en forma de milagro. Cfr. GARCÍA BERNAL, pp. 15-40.

¹⁷ STOICHITA, *passim*.

¹⁸ BACA DE HARO, cap. VI: "Refiérese la estatura, y hermosa de la Santísima Imagen de Nuestra Señora del Henar".

¹⁹ Dos interpretaciones sobre el circuito de protección que capitalizan los santuarios barrocos: RODRÍGUEZ BECERRA, p. 2. ÁLVAREZ SANTALÓ, p. 90 y ss.

²⁰ J. PRADES, cap. I, p. 5.

Pensemos en uno de los héroes más celebrados del barroco, Ignacio de Loyola. La Compañía respalda un bautismo de honores para el fundador, recibido como Lumen entre las cohortes del cielo. Se conoce un despliegue de propaganda monumental para exaltar la ocasión en el que no faltaron las láminas con la estampa aprobada del nuevo beato, ni el encargo de imágenes de bulto para su pública veneración.

Sevilla prodigó fiestas celeberrimas que contaron con pormenorizada relación de Francisco de Luque Fajardo. El relator explica las prevenciones que se orquestaron para el culto divino y, entre ellas, la factura de la imagen:

Digo que auíéndose comenzado a disponer desde el día de esta publicación, lo más necesario a los adereços y adorno de la fiesta, y pareciendo que ningún otro se deuía más cargar la solitud y cuidado que en hazer imagen del glorioso Patriarca Ignacio fue nuestro Señor servido, inspirar a la Congregación insigne (...) se encargase de esta tan principal y deuota diligencia²¹.

Los caballeros de la congregación del Espíritu Santo, a la que pertenecía la flor y nata de la nobleza sevillana, encargaron la talla a un reputado imaginero, mientras las monjas del convento de la Encarnación bordaron su sotana y manteo, regalando las alhajas que resplandecieron en la pechera del beato. Un clima de expectación rodeó todo el proceso de fabricación de la imagen que fue adquiriendo nimbo de santidad durante las vísperas hasta que fue colocado en el altar mayor para presidir el oficio que lo elevaba a los cielos.

El imaginero ocupa un papel cardinal en este tiempo fuera del tiempo que es la fiesta religiosa, pulsado por la tensión agónica de una cuenta atrás ritual, metáfora de la vida misma. El esfuerzo colectivo de reforma y espiritualización de la comunidad, términos en los que se expresan los panegíricos festivos, se sintetiza en el proceso artístico de concepción y ejecución de la imagen que permanecerá como testimonio material del rito colectivo. El artista traza, a golpe de gubia y cincel, el puente trascendente entre Dios y la ciudad, catalizando con su arte los anhelos de sus compatriotas.

Un año antes, en Valencia, registramos el mismo modelo de honras festivas. La imagen sagrada concita las esperanzas de toda la ciudad. El elegido es el apóstol dominico fray Luis Bertrán de quien la Condesa de la Puebla, doña María de Corellá, mandó hacer nuevo bulto, circunstancia que elogia su sobrino y panegirista fray Vicente Gómez Corellá. Una talla que manteniendo el grave semblante de los humildes, recibía los dones letíficos del cielo manifiestos en su semblante y en su

traje enjoyado:

Yua tan lindo y tan vistoso, quanto acá auía andado pobre y despreciado. Sus manos, viuiendo vida mortal le traían con el continuo exercicio de la penitencia y mortificación, melancólico, pálido, flaco y llorando siempre; pobre en el vestido, humilde y retirado de la conversación de los hombres. Y este día, retrato del de la eternidad que goza en el cielo, salió rostro sereno lleno de alegría, con muy rico y curiosísimo traje, lleno de gloria, mirado y adorado de todo el mundo; honrado de los Santos que le acompañauan, y enviado de los mismos Ágeles del cielo²².

Las imágenes gloriosas del primer barroco español consiguen, de esta guisa, representar el milagro de la ascensión a los cielos y la redención del siervo penitente y mortificado. Es evidente la huella de las virtudes de santidad en la descripción del dominico, un especialista en literatura hagiográfica. Pero lo más llamativo es el tratamiento estético de la figura que manteniendo la severidad del rostro, representación de su periplo terreno, es aderezado y exornado para connotar su nueva condición de amigo de Dios.

Pondremos un tercer ejemplo de imagen glorificada: la beata Teresa al recibir su definitivo premio celestial en 1622. El texto pertenece a una relación anónima de las que se imprimieron para las fiestas de Valladolid celebradas aquel año. La hechura se confió al gran imaginero Gregorio Fernández que talló una imagen de estatura de siete pies y medio, hecha con tal propiedad que, en palabras literales, se excedió a sí misma para ser cosa milagrosa. El salto al prodigio se consigue, otra vez, por medio de la argentinización de sus atributos (libro, pluma, borla de doctora) que fueron colocados por las humildes manos de sus compañeras de religión²³.

LAS IMÁGENES DOLOROSAS

Pero es en el contexto de la Semana Santa cuando las imágenes de vestir adquieren mayor ductilidad para inspirar sentimientos piadosos. Aunque también fue el renglón de la producción artística que más recelos despertó en las autoridades religiosas que se expresan en términos de censura y desaprobación de las prácticas consideradas deshonestas en las Constituciones Sino-dales de Sevilla de 1609:

Otrosí mandamos que las imágenes de Nuestra Señora o de otras sanctas, que se uvieren de sacar en processiones o tener en los altares de las iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras, echas decentemente para aquel effecto i, quando no las tuvieren propias, los sacristanes las vistan con toda honestidad i en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos, ni

²¹ LUQUE FAJARDO, fol. 4vo.

²² GÓMEZ, p. 54-55.

²³ RELACION/ DE LA FIESTA OVE/ SE HIZO EN EL CONVEN-/ to del Carmen Calçado..., fol. 6vo.

²⁴ CONSTITUCIONES/ DEL ARÇOBISPADO/ De Seuilla, HECHAS I ORDENADAS POR EL/ ILustrissimo i Reueredissimo/ Señor Don Fernando/ Niño de Gueuara..., libro tercero, título X, capítulo V. Cfr. SÁNCHEZ HERRERO, p. 407.

*arandelas, ni con hábito indecente*²⁴.

En nombre del decoro, categoría estética que se teoriza a partir del manierismo, las figuras de donantes “en ornato lascivo” que acostumbraban acompañar las representaciones pictóricas y los retablos habían sido condenadas en las constituciones sevillanas anteriores del Cardenal don Rodrigo de Castro²⁵. Pero al despuntar el siglo XVII son las imágenes de bulto y de candelero que desfilan en las procesiones las que centran la atención de los teólogos coincidiendo con la proliferación de los rituales de dominio público. Los sínodos provinciales insisten, además, en controlar los usos domésticos de los iconos sagrados, una práctica que avanzaba con la propia multiplicación del consumo de lujo cultural y piadoso²⁶. Es natural que insistieran en esta doble prohibición que atentaba contra el nuevo concepto de sacralidad ligado al lugar, al oficio y a la dignidad eclesiástica defendidos por los canonistas de Trento.

Preocupan particularmente las ropas y abalorios de las imágenes de vestir²⁷. Su capacidad para expresar los sentimientos de compunción y tristeza, subrayados por los hábitos de luto, o al contrario, de dicha y esperanza que expresaban las tocas de colores claros, habían convertido estas representaciones en las preferidas de las cofradías y de los oratorios particulares, por lo que no era extraño que las telas profanas, como gesto de amor o prurito de orgullo, pasaran de la alacena al camarín de la imagen²⁸.

La virgen dolorosa protagoniza este ritual íntimo de los hogares, oratorios y sacristías. Es el modelo más extendido en España y en muchas diócesis del sur de Italia. La clave de su éxito pudo estar en la familiaridad que se establece entre el devoto y la dolorosa que es retratada y vestida como una mujer común²⁹. La ropa solía ser austera y lisa, sin bordados, aunque el manto podía llevar una vuelta de ribete que enmarcaba el rostro de la imagen que no lucía otro exorno que la corona o ráfaga. El color blanco de la saya y el negro del manto figuraban una monja o viuda envuelta en dolor³⁰.

Se ha atribuido un origen aristocrático y privado a las imágenes de vestir, basándose en los testimonios de la literatura espiritual que denuncian la práctica de adornar y componer imágenes que se daba entre los nobles en sus oratorios y capillas³¹. Pero las fuentes notariales revelan un rápido mimetismo de estos usos en hogares

más modestos, cuando no un arranque común³².

La mudanza de ropas y la labor de los camareros contribuyeron a dotar de especial realismo a estas imágenes de candelero, versatilidad muy valorada por una cultura que premiaba la exhibición y la representación. Los códigos de la modernidad se conjugan en clave de actuación y la imagen sagrada, tesoro de aquella cultura, resume en su factura toda la tensión inherente a esta dinámica. O para ser más precisos, explora sus límites.

El rostro de la imagen logró quintaesenciar un complejo teatro de emociones como se aprecia, de manera paradigmática, en el arquetipo de María en su Soledad, modelo de dolor contenido y ensimismado que gozó de inusitado éxito en la iconografía hispánica³³. Se ha citado muchas veces el pasaje de Palomino en que describe la virgen de la Soledad en la biografía que dedicó a Gaspar Becerra: “donde se ve expresada hermosura, dolor, afecto, ternura, constancia y conformidad”³⁴. Hondo paisaje que despierta un sentimiento de extrañeza y místico temblor que fervoriza, tendiendo al mismo tiempo un manto de consuelo sobre el devoto.

La misma advocación tuvo en Sevilla noble cofradía y gozó, por los testimonios que tenemos, de amplia veneración³⁵. Una descripción de la época la retrata de esta guisa:

*Estava pues la Virgen como en Solio, y Trono Real, debaxo de un dosel, o Real cortina, debaxo de vn cielo del mismo brocado, con mongil manto negro y tocas blancas (como suele) representando la soledad, y el sentimiento que tuvo en la muerte de su hijo, cuya corona y diadema de espinas tenía en sus manos*³⁶.

Los ojos semientornados, las facciones contraídas, el ademán compungido, se unen aquí a las vestiduras de duelo y los símbolos del suplicio del hijo muerto, para construir una escena completa capaz de representar la soledad en la imaginación del observador.

La percepción popular de la imagen “viva” que por sí misma encarna el poder de Dios resistió, en suma, los primeros tiempos del rigorismo postridentino y fue penetrando lentamente en el discurso religioso por un camino nuevo: el de la representación de los más profundos sentimientos de aflicción y dolor, capaces de despertar en el fiel la experiencia inefable de la identificación con el sufrimiento, tanto como la dicha de participación

²⁵ CONSTITUCIONES DEL ARÇO-/ BISPADO DE SEVILLA, / Copiladas, hechas y ordenadas por el... señor Don Rodrigo de Castro..., liber tertius, título X, capítulo 4: “De cómo se puedan pintar retratos en las iglesias y que los monumentos e imágenes no se adornen con cosas que ayan servido en usos profanos”. Cfr. SÁNCHEZ HERRERO, p. 219.

²⁶ LARA RÓDENAS, p. 312 y ss.

²⁷ TREXLER, pp. 195-231.

²⁸ SARAVIA, pp. 129-143. PINTO CRESPO, pp. 285-322.

²⁹ BERTOLDI LENOCI, p. 305.

³⁰ SANZ, p. 467.

³¹ MARTÍNEZ-BURGOS, p. 150.

³² PÉREZ, p. 145.

³³ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, p. 83.

³⁴ CIVIL, p. 131.

³⁵ CAÑIZARES JAPÓN, *passim*.

³⁶ ANGULO, fol. 5ro.

de la protección y consuelo de la madre doliente.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos, "Santos, Patronos y Santuarios: El circuito de Seguridad colectiva en el Mundo Moderno". En *Demófilo*, 16, 1995, pp. 84-96.
- ANGULO, Fray Diego. *RELACION/ DE LA SOLEMNÍSSIMA/ OCTAVA DE FIESTA, Y SERMONES/ que el insigne Convento de nuestra Señora del Carmen... celebrò a la Cano-/ nizacion del Glorioso S. Andres Corsino*. Sevilla: Luys Estupiñán, 1630.
- BACA DE HARO, Gregorio. *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Henar*. Madrid, 1697.
- BERTOLDI LENOCI, L., "Las cofradías de la dolorosa en Italia: devoción y penitencia". En *Actas del Tercer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba: Caja Sur, 1996.
- BURGOS, Pedro. *Libro de la historia y milagros hechos a invocación de nuestra Señora de Monserrate*. Barcelona, 1536.
- CALVINO, Juan. *Institución de la Religión Cristiana*, (traducción de Cipriano de Valera, 1597; reeditada por Luis de Uoz y Río, 1858). Madrid: Visor, 2003.
- CAÑIZARES JAPÓN, Ramón. *La Hermandad de la Soledad: devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)*. Sevilla: Almuzara, 2007.
- CHRISTIAN, William A. Jr. *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*. Madrid, Nerea, 1990.
- CIVIL, Pierre. *Image et dévotion dans l'Espagne de XVI^e siècle: Le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*. Paris: Nouvelle Sorbonne, 1996.
- CONSTITUCIONES/ DEL ARÇOBISPADO/ De Sevilla, HECHAS I ORDENADAS POR EL/ ILustrissimo i Reueredissimo/ Señor Don Fernando/ Niño de Guevara Cardenal/ i Arçobispo de la S. Iglesia/ DE SEVILLA. Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1609.
- CONSTITUCIO-/ NES DEL ARÇO-/ BISPADO DE SEVILLA,/ Copiladas, hechas y ordenadas por el Illustrissimo y Reveren-/ disimo señor Don Rodrigo de Castro.../ Arçobispo de Sevilla, Sevilla, Juan de León, 1591.
- EGIDO, Teófanos. "Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa". En *Congreso Internacional Teresiano*. Eds. Teófanos Egido, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardedal. Salamanca: Universidad, 1983, pp. 200.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA BERNAL, J. Jaime. "Vínculo social y vínculo espiritual. La fiesta pública en la España moderna". En *Fêtes et divertissements*. Lucien Clare (ed.). Paris: Sorbonne, 1994, pp. 15-40.
- GÓMEZ, Fray Vicente. *LOS SERMONES,/ Y FIESTAS QVE LA CIVDAD/ de Valencia hizo por la Beatificación/ del glorioso padre san Luys/ Bertrán*. Valencia: Iuan Crisóstomo Garriz, 1609.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos A. "Evangelización y tipografía". En Carlos A. González, *Atlantes de Papel. Adoctrinamiento, creación y tipografía en la Monarquía Hispánica de los siglos XVI y XVII*. Ediciones Rubeo, 2008.
- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso R. "La literatura ascética y la retórica cristiana en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española". En *Epbialte*, II, 1990, pp. 80-90.
- GUZMÁN, Thomás. *Historia de nuestra señora de Guadalupe*. Toledo, 1597.
- JUSTICIA, P. Joseph. *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*. Valencia, 1655.
- LARA RÓDENAS, José Manuel, "Arte y clientela popular en el barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial onubense". En *VII Congreso Español de Historia del Arte*, pp. 305-321.
- LUQUE FAJARDO, Francisco. *RELACION DE LA FIESTA QVE/ se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso/ S. IGNACIO*. Sevilla, 1610.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca". En *III Centenario de la Muerte del Escultor Pedro de Mena*, pp. 149-159.
- PALEOTTI, Gabriele. *De imaginibus sacris et profanis*, Bolonia, 1582.
- PINTO CRESPO, Virgilio. "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de actuación (1571-1665)". En *Hispania Sacra*, 61-64 (1978-79), pp. 285-322.
- PRADES, Jaime. *HISTORIA/ DE LA ADORACIÓN/ Y VSO DE LAS SANTAS IMA-/ genes, y de la imagen de la fuente de la salud...* Valencia, Felipe Mey, 1597.
- RELACION/ DE LA FIESTA QVE/ SE HIZO EN EL CONVEN-/ to del Carmen Calçado de Valla-/ dolid, en la Canonización de/ Santa Tereza de Iesus, por/ vn deuoto suyo. [Valladolid, s. i., 1622].
- RODRÍGUEZ BECERRA, "Santuarios y milagros en la religiosidad de Andalucía". En *Demófilo*, 16, 1995.
- SÁNCHEZ HERRERO, José et alii. *Synodicon Baeticum. Constituciones conciliares y sinodales del Arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- SANZ, M^a Jesús, "Las imágenes vestidas de la virgen durante el barroco". En *III Centenario de la Muerte del escultor Pedro de Mena*, pp. 465-479.
- SARAVIA, Crescenciano. "Repercusión en España del decreto del Concilio sobre las imágenes". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. XXVI, 1960, pp. 129-143.
- STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1996.
- TREXLER, Richard C. "Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse". En *L'Image et la production du sacré*. F. DUNAND, J.-M. SPIESER, J. Wirth (eds.). Paris: Klincksieck, 1991, pp. 195-231.