

# LA RELACIÓN FRANCISCO QUART – TOMÁS PLANES Y LA ESTAMPA PEDAGÓGICA EN VALENCIA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVIII

FERNANDO MORENO CUADRO

Universidad de Córdoba

## RESUMEN

El artículo se centra en la edición valenciana de la obra de fray Francisco de la Cruz: *Cinco palabras del apóstol San Pablo, comentadas por el Angélico Doctor Santo Thomas de Aquino...*, una de las más interesantes de la estampa religiosa española del siglo XVIII al concebirse como un instrumento visual destinado a instruir al fiel con grabados de Francisco Quart y Tomás Planes que ponen de manifiesto la tensa relación entre el maestro y el discípulo que firmó unas planchas y fue obligado a eliminar su autoría tachando su nombre con buriladas que intentan disimularlo en el resto del dibujo o raspándolo con el rascador, aunque en ningún caso se elimina la grafía en su totalidad, convirtiéndose en un fiel testimonio de la situación del aprendiz en el taller del grabador barroco.

## ABSTRACT

The article deals with the Valencian edition of the work of Friar Francisco de la Cruz: *Five Words of the Apostle St. Paul, with commentary by the Angelic Doctor St. Thomas Aquinas...*, one of the most interesting of all 18<sup>th</sup> century Spanish religious works which, as it was designed as an illustrated manual to instruct the faithful, included etchings by artists Francisco Quart and Thomas Planes. The work shows evidence of the tense rivalry between the master artist and his pupil –the latter signed some of the etchings himself but was later forced to rub out his signature with strokes of the engraver's burin. He either tried to blend it in with the rest of the etching, or simply scraped over it with a scraper– but in neither case was the offending signature completely rubbed out, thus leaving us a fascinating insight into the apprentice's status in the Baroque etcher's workshop.

Mucho se ha hablado del valor de la estampa como difusora de estilos, iconografías y significados, así como de su técnica y producción en los más importantes centros europeos, por tanto no vamos a insistir especialmente en estas cuestiones y centraremos nuestro análisis en la excepcional edición valenciana de 1724 de *Cinco Palabras del apóstol San Pablo, comentadas por el Angélico Doctor Santo Thomas de Aquino, y Declaradas por el menor carmelita descalço fray Francisco de la Cruz, con Doctrinas de su Madre Seráfica Santa Teresa de Jesús, y exemplos de su Orden, que despiertan para vivir y morir bien*, que nos permitirá adentrarnos en el complejo mundo de la estampa barroca por su singularidad, ya que a través de ella podremos calibrar la persistencia del estilo sencillo de estampa pedagógica del seiscientos en el siglo XVIII con pequeños cambios iconográficos que no alteran los significados que se explicitan de forma muy clara con textos, cambiando la complejidad surgida en el proceso de la conceptualización de la imagen restringida a un determinado grupo

por la imagen de fácil aprehensión que apreciamos en las ediciones napolitanas y valenciana de la interesante obra, en cuya versión setecentista intervinieron Francisco Quart y Tomás Planes (1707-1790) que tenía diecisiete años cuando se editó la obra y trabajaba en el taller de Quart, cuestión ésta de los talleres de grabadores de la que no se tienen apenas noticias y que el análisis detenido de las planchas nos permite no sólo poner de manifiesto la relación de Quart y Planes como maestro y discípulo-aprendiz sino también la extrema subordinación al maestro, al punto de trabajar no “para él” sino “por él”, afirmación que puede parecer demasiado contundente y arriesgada, pero que no dudamos en mantener tras el análisis de las estampas, apreciándose en cinco de ellas las firmas de “Planes” eliminadas, tachadas con buriladas que intentan suprimirlas disimulándolas en el resto del dibujo o raspadas con el rascador, aunque en ningún caso se elimina totalmente la grafía pudiéndose apreciar la primitiva firma (Fig. 1).

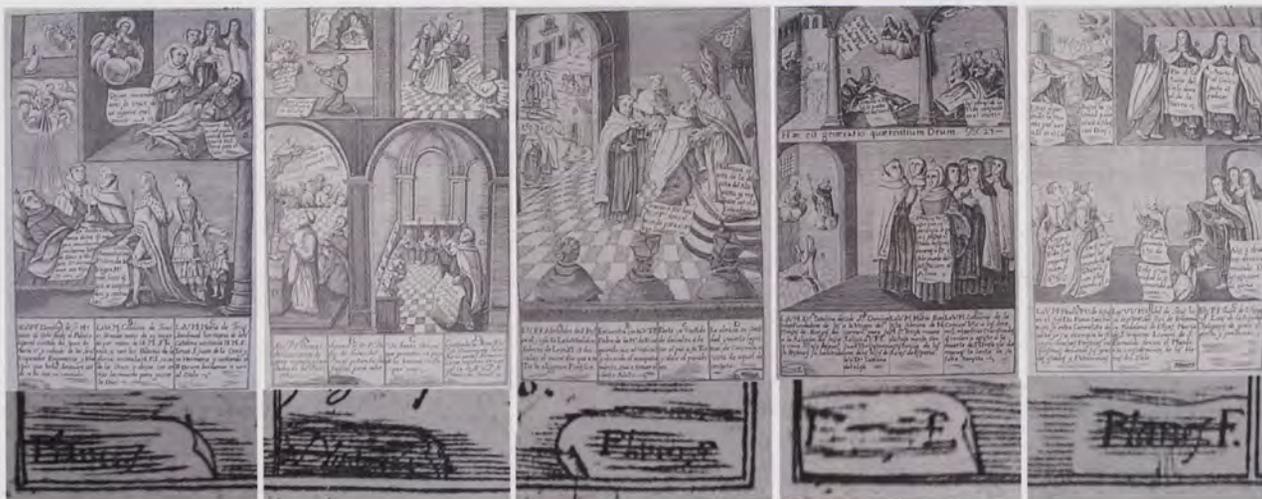


Fig. 1.—Estampas del libro de fray Francisco de la Cruz: *Cinco palabras del apóstol San Pablo...* (Valencia, 1724) con las firmas de Planes eliminadas.

El oficio en España se ejercía libremente y el aprendizaje se realizaba en los talleres como aprendiz-discípulo, al que no se le permitía firmar hasta que no era maestro, siendo especialmente ilustrativo el caso de Tomás Planes que no cabe la menor duda de que se atreve a firmar unas planchas porque las había realizado, pero el que había recibido el encargo era el maestro que le obliga a borrar su firma, si bien el avisado joven sólo raspa una de ellas que resulta prácticamente imposible identificar, tachando otras cuatro con buriladas que permiten apreciar su autoría en la ejecución de las mismas.

No es posible generalizar esta cuestión y un caso totalmente diferente es el de Juan Pérez de las Cuevas que ayudó a Matías de Arteaga en las estampas de la vida de san Juan de la Cruz y firmó una plancha de la serie que fue publicada por Francisco Leefdael en 1703, el mismo año en que murió Arteaga<sup>1</sup>, pero pensamos que sería una situación más generalizada de lo que conocemos a través de las excepcionales planchas de *Cinco Palabras...* Arteaga y Juan Pérez siguieron los modelos grabados por Bouttats, pues el grabado siempre requiere un modelo —un dibujo que en algunos casos se conserva<sup>2</sup>—, cuestión que nos interesa resaltar más que por la distinción de inventor, pintor, dibujante y grabador, por el papel del modelo en la formación del grabador de aprendizaje autodidacta copiando estampas<sup>3</sup> o inspirándose en las mismas, como en el libro que comentamos de *Cinco Palabras del apóstol San Pablo...* que fue publicado en Nápoles en 1680 en castellano, ilustrado con

un número de estampas anónimas reducido, pero de gran interés porque en ellas se inicia el tipo de imagen ilustrativa que va a caracterizar las ediciones posteriores, especialmente significativas pues en ellas la totalidad del texto se incorpora a las estampas grabadas convirtiéndose en un libro de imágenes comentadas, de las cuales sólo nos consta la autoría de Quart y Planes que no hacen sino reinterpretar los modelos napolitanos que se encuadran dentro de los clásicos *Ars moriendi*<sup>4</sup>. El primero de ellos se publicó a mediados del siglo XV<sup>5</sup> encaminado a

<sup>1</sup> A. de la Banda y Vargas: "Matías de Arteaga, grabador", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 6, 1978, 73-131. Sobre Matías de Arteaga véase también J. Carrete - F. Checa - V. Bozal: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1987 y F. Moreno Cuadro: "Humanismo y arte efímero hispalense: la canonización de San Fernando", en *Traza y Baza*, 9, pp. 21 ss. Consúltense además A. Ceán Bermúdez: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889-94, t. II, pp. 36-37; U. Thieme - F. Becker: *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*. Leipzig, 1907-1950, t. II, p. 161; y E. Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire ede peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, 1924, t. I, p. 255.

<sup>2</sup> A. J. J. Delen: *Gabinet des estampes de la ville d'Anvers (Musée Plantin Moretus)*. Catalogue des dessins anciens. Ecoles flamande et hollandaise, 2 vol. Bruselas, 1938.

<sup>3</sup> J. Carrete - F. Checa - V. Bozal: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, en *Summa Artis*, XXI. Madrid, 1987, p. 226.

<sup>4</sup> A. Morell D'Arleux: "Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca, 1993. pp. 719-733.

<sup>5</sup> *Ars moriendi* (editio princeps, circa 1450). *A reproduction of the copy in the British Museum*, edición a cargo de W. Harry Rylands. Londres, 1881.

presentar el drama del último trance para que el cristiano conociendo los peligros que en su hora final le acechan pudiera salir airoso de ellos<sup>6</sup>, obra que tuvo una amplia difusión en todos los países europeos<sup>7</sup> con numerosas adaptaciones bajo el título *Arte de bien vivir y de bien morir* tanto en textos castellanos y valencianos<sup>8</sup> como catalanes<sup>9</sup>. Los *Ars moriendi* tuvieron un singular desarrollo en el Renacimiento, destacando especialmente la *Preparatio ad mortem* de Erasmo que Bataillon considera el testamento espiritual del humanista<sup>10</sup>, de la que se hicieron numerosas ediciones a pesar de estar incluido en el "Index librorum prohibitorum" de 1559 del Inquisidor general don Fernando Valdés<sup>11</sup>.

La Contrarreforma unificó las artes del bien morir dentro de la ortodoxia intensificando lo macabro, alcanzando el género un florecimiento espectacular<sup>12</sup>. Sabido es como el Concilio de Trento (1545-1563) insistió ardientemente en el valor didáctico de la imagen para proyectar su doctrina<sup>13</sup>, reconociendo el fundamental sistema de instrucción y retención en la memoria mediante el sentido de la vista; un planteamiento que no era nuevo, pues los filósofos griegos –Platón y Aristóteles– ya destacaron el sentido de la vista como el del conocimiento, lo que fue retomado por los grandes teólogos cristianos. La importancia de la imagen a partir de Trento tuvo una repercusión lógica en los *Ars moriendi* con espléndidas representaciones gráficas como los singulares jeroglíficos de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla que Gué Trapier<sup>14</sup> comparó con el auto sacramental calderoniano y Gállego<sup>15</sup> conectó con el *Discurso de la Verdad* que escribió el propio Miguel de Mañara<sup>16</sup>.

Las portadas de las ediciones italianas presentan a santo Tomás y santa Teresa ante una mesa como escritores y tras ellos san Pablo asistiéndolos. La primera edición de Nápoles se publicó en castellano por Marco Antonio Ferro en 1680 y a ella siguieron dos ediciones simultáneas en italiano publicadas en cinco volúmenes entre 1687 y 1691 por Giuseppe Roselli, una de ellas enmarcada por una vistosa orla de motivos florales.

Para la edición española, publicada en Valencia en 1724 por Antonio Balle<sup>17</sup>, Francisco Quart recibe el encargo<sup>18</sup> de realizar las estampas y graba dos portadas para cada uno de los tomos en que se dividió la obra, la primera siguiendo la tradición de las grandes portadas arquitectónicas y la segunda

continuando los frontispicios italianos, pero situando a los personajes en el interior de una amplia estancia (Fig. 2). La correspondiente a los tres primeros libros se concibe como una portada arquitectónica, si bien se cambia el modelo clásico de retablo o de arco de triunfo<sup>19</sup>, tan desarrollado desde el siglo XVI<sup>20</sup>, por una tipología intermedia que combina intencionalmente el retablo docente –banco decorado con unos estudiosos carmelitas que indican cuál es el camino a seguir <lux orta est cis>– y la portada con vano escarzano que alberga el título simbolizando la portada del Paraíso, meta que persigue el libro destinado a "vivir y morir bien". Es inevitable asimismo la

<sup>6</sup> E. Mâle: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'Iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. París, Librairie Armand Colin, 1969. pp. 380-389.

<sup>7</sup> C. Cantarellas: "La versión española del <Ars Moriendi>", en *Traza y Baza*, 2. Universidad de Barcelona, 1973, pp. 97-106.

<sup>8</sup> *Art de be morir*. Valencia, 1497.

<sup>9</sup> A. Fabrega Grau: "Teditos catalans de l'art de ben morir", en *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXVIII, pp. 79-104.

<sup>10</sup> M. Bataillon: *Erasmo y España*. México, 1979, p. 558.

<sup>11</sup> Sobre Valdés y el "Index librorum prohibitorum", véase J. L. González Novalín: *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*. 2 vols. Oviedo, 1969-1971.

<sup>12</sup> F. Martínez Gil: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca, 2000, pp. 69-70.

<sup>13</sup> Concilio de Trento, Sesión XXV. Sobre el Concilio de Trento y el arte religioso véase A. Blunt: *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1979. pp. 115 ss.

<sup>14</sup> E. du Gué Trapier: *Valdés Leal, Baroque Concept of Death and Suffering*. New York, 1956.

<sup>15</sup> J. Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972, p. 199.

<sup>16</sup> F. Martín Hernández: *Miguel de Mañara*. Sevilla, 1981.

<sup>17</sup> Sobre la imprenta en Valencia véase J. E. Serrano Morales: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta 1868*. Valencia, Imprenta f. Doménech, 1898-1899; y Guillermo s. Sosa: "La imprenta en Valencia", en *Historia de la Imprenta Hispana*. Madrid, Editora Nacional, 1982.

<sup>18</sup> Francisco Quart había trabajado para los carmelitas grabando el programa espiritual sanjuanista del Monte Carmelo para la obra *El religioso perfecto, conforme a los cien Avisos y Sentencias Espirituales del Beato Padre S. Juan de la Cruz*, en el que no tuvo mucha libertad pues el esquema fue dado por el mismo san Juan de la Cruz en el dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid que ya había materializado en una espléndida plancha Diego de Astor para las edición príncipe de las *Obras Espirituales* de San Juan de la Cruz (Alcalá, 1618) que Francisco Quart recrea, incluyendo carmelitas en al comienzo de los caminos, en la parte central, etc...

<sup>19</sup> A. M<sup>o</sup>. Roteta: *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma*. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor. 1588-1637. Toledo, 1988, 36.

<sup>20</sup> H. F. Bouchery: "Des arcs triomphaux aux frontispices de livre", en *Les Fêtes de la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1975, t. I, pp. 431-442.



Fig. 2.—Portadas napolitanas de *Cinco palabras del apóstol San Pablo*... la versión castellana de 1680 y la italiana de 1687-1691 arriba y abajo las portadas de Francisco Quart para la edición valenciana de 1724.

relación con las portada italianas que Francisco Quart modifica y que presentan a san Pablo con la espada ante un jardín idílico recordando a Elías ante el jardín carmelitano como símbolo del Paraíso<sup>21</sup>, portando san Pablo en el bello frontispicio de Quart el mismo texto de la Vulgata: “Sed in Ecclesia volo quinque verba sensu meo loqui, ut et alios instruam” (1 Cor 14, 19) perteneciente a la superioridad del carisma de la profecía sobre el de las lenguas, concluyendo el apóstol que el que tenga don de lenguas ore para que se le conceda el don de interpretar para que pueda transmitir a la comunidad las inspiraciones recibidas del Espíritu Santo, condensando de manera explícita el sentido general de la obra en la que las “cinco palabras” del apóstol son comentadas por

santo Tomás y declaradas por fray Francisco de la Cruz con la doctrina teresiana, apareciendo el Doctor Angélico y la Doctora Seráfica flanqueando al vano de entrada y enseñando el camino a seguir para alcanzar el Paraíso siguiendo un sencillo modelo que se había desarrollado ampliamente por la estampa carmelitana, donde es frecuente ver a los dos reformadores descalzos indicando a sus seguidores el camino adecuado para alcanzar la unión con Dios, siendo especialmente ilustrativa en este sentido la estampa alemana que ilustra la obra de fray Ángel de San José: *Geistliche Sprüche und Leer-Stück, gezogen aus denen Büchern der seraphischen a Mutter Theresiae a Jesu, und des seeligen Vatters Joannis von Kreutz, anfänglich in Latein zusammen*, publicada en Wien por Christoph Lercher en 1736<sup>22</sup>.

Santo Tomás se ha representado portando la custodia<sup>23</sup> y con el sol sobre el pecho que ilumina la Iglesia —según la visión del monje de Brescia<sup>24</sup>— y Santa Teresa, cambiando la iconografía de las ediciones italianas, con el collar y la cruz que tanta importancia tuvo en sus representaciones y creemos se destaca igualmente porque en los “Ars moriendi” del siglo de Oro se presenta como la única salvación en el “tremendo juicio de Dios”<sup>25</sup> y porque la cruz es el símbolo del cristiano: después de que san Pedro reconociera a Jesús como el Mesías (Mt 16,16), los sinópticos recogen el anuncio que Cristo hace de su Pasión a los apóstoles y las condiciones que deben tener sus seguidores, “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo y tome su cruz y sígame” (Mt 16,24), con una entrega total al extremo de perder la vida, porque el que pierde la vida por Cristo asegura la eternidad —“el que pierde su vida

<sup>21</sup> F. Moreno Cuadro: “San Cirilo de Alejandría y la lucha de los Carmelitas contra las herejías”, en *Gratia Plena*. Catálogo de exposición, Córdoba, 2004, pp. 58-71, vid. esp. pp. 59-62.

<sup>22</sup> Moreno Cuadro, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada en Roma con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Cultura. Madrid, 1991, pp. 42-43.

<sup>23</sup> A. Pérez Santamaría: “Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1990, p. 32.

<sup>24</sup> L. Réau: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones el Serbal. Barcelona, 2002. t. II. v. 5. pp. 281-282.

<sup>25</sup> Juan de Salazar: *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas* (Roma, 1608), en *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del siglo de Oro*. Rescatados Lengua de Trapo. Toledo, 2003, pp. 164-165.

por mí, la hallará" (Mt 16,25)–, exigiéndole a los suyos el padecer e incluso subir a la cruz porque "¿qué aprovecha al hombre ganar todo el mundo, si pierde el alma? ¿O qué podrá dar el hombre a cambio de su alma?. Porque el Hijo del hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces dará a cada uno según sus obras" (Mt 16,26-27). Esta importante temática de negarse a sí mismo y de la poca importancia que tienen las cosas terrenales, pues al final de los tiempos se premiará la abnegación, ha sido tratada ampliamente por la literatura y el arte, existiendo una amplia panorámica historiográfica en la que hay que situar la *Regia Via Crucis* de Benedicto van Haeften, publicada en Amberes por Baltasar Moreto en 1635, destinada a mostrar el camino que ha de seguir el cristiano para alcanzar la unión con Cristo con estampas que fueron copiadas por Tauló para la edición castellana de la obra por Juan Godínez en 1760<sup>26</sup> y que tuvieron una importante repercusión plástica al servir de fuente de inspiración a los artistas que llevaron a cabo el conjunto de azulejos que fue realizado para decorar un claustro con clara finalidad didáctica –recordar por medio de imágenes los conceptos contenidos en el libro de Haeften– y que en la actualidad se conserva en el Museo del Azulejo de Lisboa<sup>27</sup>.

En relación con el singular atributo teresiano, la santa de Ávila, que escribe como vio varias veces a la Virgen, destaca especialmente aquellas en las que se le aparece María junto a san José y de éstas la que tuvo el día de Nuestra Señora de la Asunción de 1561 en la iglesia de Santo Tomás de Ávila mientras meditaba cuando recibió el manto y el collar con la cruz: "Sentéme, y aún pareceme que no pude ver alzar ni oír misa, que después quedé con escrúpulo de esto. Parecióme estando así que me veía vestir con una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no veía quien me la vestía; después vi a Nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi Padre San José al izquierdo que me vestían aquella ropa... Acabada de vestir... Díjome que le daba mucho contento en servir al glorioso San José, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se serviría mucho al Señor y ellos dos; que no temiese... porque ellos nos guardarían, y que ya que su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me dada aquella joya. Parecíame haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asido una cruz a él de mucho valor... parecióme que los veía subir al cielo con mucha multitud de ángeles.

Yo quedé con mucha soledad, aunque tan acongojada y elevada y recogida en oración y enternecida, que estuve algún espacio sin menearme ni hablar podía, sino casi fuera de mí"<sup>28</sup>.

Son muchas las obras que muestran la guía de santa Teresa para acceder a Dios, sirva de ejemplo las *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús, Reformadora del Carmen y maestra de la Primitiva Observancia...* publicada en Madrid por Juan de Rojas en 1677, con una serie de estampas que comienzan con la representación de la santa ante una alegoría de su obra como conductora y guía que lleva a los lectores por el castillo interior, con siete moradas que conducen a Dios, donde termina el paraíso espiritual teresiano, describiendo santa Teresa los trabajos y dificultades que el caminante encontrará –la batalla interior inherente a su obra<sup>29</sup>– y aconsejando los preceptos a seguir para alcanzar la meta anhelada; pero otras muchas veces, como en la obra que abordamos, se representa la influencia tomista en el Carmelo teresiano<sup>30</sup>. Se podrían poner múltiples ejemplos, pero por la importancia de ambos santos para enseñar el camino de contemplación y de la unión con Dios y por la cercanía cronológica voy que destacar la espléndida estampa de Francesco Curti, sobre dibujo de Ángel Michel Calo, para el frontispicio de la obra escrita por Baldasaro di S. Catalina di Siena: *Eplendori riflessi di sapienza celeste vibrati da glorioso gerardi Tomaso d'Aquino e Teresa di Gesù sopra el Castello Interni e Mistico Giardino*, publicada en Bolonia en 1671, en el que aparecen Teresa de Jesús y Tomás de Aquino arrodillados sobre unos cúmulos de nubes recibiendo la luz del Espíritu Santo para escribir sus obras cuya doctrina transmiten a un grupo de carmelitas situado en primer término. Entre unos y otros aparece el

<sup>26</sup> Moreno Cuadro, F.: "Grabados de Tauló para el *Camino Real de la Cruz*", en Alto Guadalquivir, 1991, pp. 38-41.

<sup>27</sup> S. Sebastián López.: "Los emblemas del *Camino Real de la Cruz de Van Heften*", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIV (1991), pp. 5-26.

<sup>28</sup> Santa Teresa de Jesús: *Vida*, 33.

<sup>29</sup> Fletcher, A.: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, 1970, pp. 147 ss.

<sup>30</sup> Sobre los salamaticenses -Carmelitas descalzos de Salamanca: Antonio de la Madre de Dios, Juan de la Anunciación y Domingo de Santa Teresa... que tuvieron una importante participación en la vida universitaria con la impartición de un curso publicado en varias ediciones a partir de 1631 por ser el comentario más completo de la época a la *Summa Teológica* de Santo Tomás- véase Marcelo del Babinó Gesú: "Los Salmaticenses", en *Monte Carmelo*, 35. burgos, 1937, pp. 539-548.

Castillo interior y el Jardín Místico de la oración, en el que se aprecia la fuente de Elías, un pozo y una noria, que aluden a dos formas distintas de regar el jardín, tal como escribió santa Teresa: a través de una noria o arrojando el agua con los propios brazos, lo cual exige un gran esfuerzo<sup>31</sup>.

En la edición española de 1680 de *Cinco palabras...* encontramos algunas láminas que simplifican ideas que habían tenido un amplio desarrollo entre los carmelitas intentando hacer accesibles importantes conceptos que difunden a un público más numeroso. Por ejemplo la estampa que presenta como modelos a imitar para vivir y morir bien a un lego con la filacteria "Válgame Señor el amparo de Buestra SSma. Madre" y a un carmelita declarando que "Entre lo bue/no escoxamos / lo mejor por / acertar lo / eterno", que muestra a María como Mediadora, una idea ampliamente difundida en el mundo carmelitano donde se representó a la Virgen del Carmen como escala y puerta del cielo, que es lo que se figuró de una manera excepcional en la bella estampa ideada por el carmelita Jac. Ramírez y editada por Le Clerc en Bruselas en 1599 (Fig. 3), en la que Ramírez presenta una espectacular escenografía a la manera de los tablados vivientes con diálogos que sustituyen el latín por el francés haciendo más accesible la representación en la que se destaca a María como "Puerta del Cielo" con la frase que sirve de corona a la imagen mariana que centra la composición, en cuya parte inferior se encuentra un moribundo que pide a Dios tenga



Fig. 3.— María como Mediadora en la estampa de la edición napolitana de *Cinco palabras del apóstol San Pablo...* (1680) y en la estampa de Jac. Ramírez editada en Bruselas por Le Clerc en 1599.

piEDAD de él, en un lecho apoyado sobre las virtudes cardinales, con cuatro almohadones representando las buenas obras y virtudes teologales, cubierto por los buenos pensamientos... asistido por un sacerdote que lo asperje con agua bendita y dos carmelitas que se dirigen a María pidiéndole que lo proteja de todo mal a la hora de la muerte, a los lados de los cuales aparecen tres demonios que son vencidos por san Miguel. A sus lados, el ángel de la guarda y san Juan Bautista sobre los que se han figurado dos grupos de ángeles y santos que interceden por el moribundo ante María que asegura al protagonista que su plegaria será escuchada porque por ella Dios va a los hombres y por ella los hombres van a Dios, tal como se recoge en las filacterias que están en la base de la parte superior de la estampa en la que se ha representado a la Trinidad ante la que María—hija de Dios Padre, esposa de Dios Espíritu Santo y madre de Dios Hijo— intercede por el enfermo.

Ya hemos comentado el considerable aumento de imágenes en la versión de lengua italiana y en la valenciana de 1724, produciéndose un proceso contrario al que hemos comentado al señalar los antecedentes conceptuales de algunas de las imágenes que ilustran la edición napolitana de 1680 que incluye un texto que al eliminarse en las ediciones italianas de 1687-1691 y en la valenciana de 1724 que la siguen provoca que éstas contengan un mayor número de estampas y el consiguiente aumento de representaciones en las mismas: carmelitas portando textos edificantes "lloro arrepentido el tiempo perdido... son los mayores puestos cruces altas... mundo cruel huyo de ti y de quien te sigue... puedo ser mayor que los Reyes despreciando lo que aprecian, desestimando lo que estiman...". No se trata de realizar un análisis comparativo exhaustivo de las diferentes ediciones, pero sí conviene subrayar algunas relaciones entre ellas, circunstancia ésta que nos ayudará a calibrar con más precisión la obra de Francisco Quart que para sus planchas oscila entre los modelos ofrecidos en las versiones napolitanas en español (1680) e italiano (1687-1691).

<sup>31</sup> Moreno Cuadro, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada en Roma con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Cultura. Madrid, 1991, pp. 94-95.

La estampa que encabeza la primera palabra –AGENDA (lo que hay que hacer) aplicada a la muerte y dedicada a la Virgen del Carmen– presenta en la edición castellana de Nápoles de 1680 y en la valenciana de 1724 una gran similitud, de gran impacto visual, repitiendo en la parte superior el emblema 9 de la Centuria II de los EMBLEMAS / MORALES DE DON IVAN / de Horozco y Couarruias Arcediano de / Cuellar en la santa Iglesia de / Segouia. / DEDICADAS A LA BVENA / memoria del Presidente Don Diego de Co/uarruias y Leyua su tio / CON PRIVILEGIO. / En Segouia. Impresso por Iuan de la Cuesta. / Año de 1589 (Fig. 4) que Horozco (1550-1608?) explica con la letra:

El tiempo buela como el pensamiento,  
huye la vida sin parar vn punto,  
todo está en vn contino movimiento,  
el nacer del morir, está tan junto:  
que de vida segura no ay momento,  
y aun el que viue en parte ya es difunto  
Pues como vela ardiendo se deshaze,  
Comenzando a morir desde que nace.

El anónimo autor de la estampa napolitana en la que se inspira Francisco Quart recoge que “Nada uiue



Fig. 4.– Estampas de la primera palabra –Agenda– en las ediciones napolitanas de Cinco palabras del apóstol San Pablo... de 1680 y 1687-1691, y en la valenciana de 1724 firmada por Francisco Quart arriba y abajo Emblema 9 de la Centuria II de los Emblemas Morales de Horozco Covarrubias (Segovia, 1589) y detalle del prelado del lienzo de Valdés Leal “Finis Gloriarum Mundi” (Hospital de la Caridad de Sevilla, 1672).

quien se olvida de Morir” y aconseja al lector que viva para morir porque con la muerte comienza la verdadera vida, que los bienes terrenales no importan, subrayando que “Todo se dexa, todo se acaba. Nada llevamos” en la filacteria sobre el difunto que centra la plancha, en cuya parte inferior recuerda al hombre –MEMENTO HOMO en la estampa de Quart– que aprenda a morir porque de ello “pende el uiuir o morir Eterno” que es lo verdaderamente importante, presentando un noble –“sustento (de) gusanos” en la estampa de Quart– que en la edición napolitana de 1687 es un obispo descompuesto, como en el comentado “Finis Gloriarum Mundi” de Valdés (Fig. 4) que en “In ictu oculi” presenta a la muerte rodeada de una tiara, una mitra, coronas...<sup>32</sup> como en la estampa que ilustra la primera edición en lengua italiana.

La estampa que resume la segunda palabra –TIMENDA (lo que hay que temer) aplicada al Juicio Final y dedicada a san Elías– apenas tiene diferencias en la edición italiana y española (Fig. 5) que es más clara al presentar en la parte inferior los signos premonitorios del fin del mundo que tanto desarrollo tuvieron desde la Baja Edad Media advirtiendo del Juicio Final tras la resurrección de los muertos<sup>33</sup>, que será anunciado por fenómenos de tipo moral –se enfriará la caridad, el egoísmo se adueñará del mundo y se destruirán los lazos familiares– y signos de carácter cósmico: un tremendo temblor abrirá la tierra, las montañas serán niveladas, desaparecerá la vida sobre la tierra, los muertos se levantarán para asistir al Juicio Final...<sup>34</sup> que es lo que aparece representado en la parte inferior de las estampas, sobre las que se han figurado un ángel y un demonio -ante una representación del mundo destruido y coronado por las tres cruces del Gólgota en la estampa de Quart– que los conducen al “gozo eterno” o a la “eterna pena”<sup>35</sup> simbolizados por un glorioso camino y por la gigantesca boca de Leviatán que los engulle. En la parte central de la plancha el ángel con la balanza y la trompeta convocando al Juicio, flanqueado por

<sup>32</sup> Duncan Theobald Kinkead: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Garland Publishing. New York and London, 1978.  
<sup>33</sup> Véase Nicolás Díaz: *Tratado del Juicio Final*. Valladolid, 1588.  
<sup>34</sup> E. Mâle: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'Iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Librairie Armand Colin, 1969. pp. 439-442.  
<sup>35</sup> Véase P. Mejía de Toledo: *Muestra de la gloria y pena perpetua*. Toledo, 1550.



Fig. 5.— Estampas con las que comienzan las palabras “Timenda”, “Vitanda” y “Credenda” en las ediciones napolitanas de 1691 (izquierda) y valenciana de 1724 (derecha) de *Cinco palabras del apóstol San Pablo...*

María y el Bautista que interceden por los hombres y subrayan como a través de la devoción a la Virgen

y por la penitencia se puede alcanzar la salvación y el gozo de Dios, apareciendo en la parte superior de la estampa Cristo como juez sobre la bóveda celeste entre resplandores<sup>36</sup>, mostrando sus llagas a los hombres y rodeado de ángeles portando símbolos de la Pasión a los que aluden las frases “sera el mirar mi Pasión”, “consuelo de los electos” y “lamento de los reprobos”, aludiendo a la forma de vida que será premiada o sentenciada y a la importancia que tuvo la Pasión de Cristo para los Carmelitas. La humanidad de Cristo ha sido fundamental para muchos miembros de órdenes religiosas que centraron su atención de manera especial en la Pasión, entregándose de modo íntegro, exclusivo y total al Verbo hecho Carne, convirtiendo la naturaleza humana de Cristo en camino de santificación y los sufrimientos que soportó para redimir a la humanidad en su programa de vida. La Pasión de Cristo ha tenido un papel esencial en destacados fundadores y reformadores, pero nosotros destacaremos en esta ocasión a los Carmelitas, pues a sus seguidores está dirigida particularmente la obra que analizamos, especialmente la impulsora de la renovación de la vida religiosa calzada, santa María Magdalena de Pazzi<sup>37</sup>, y los grandes reformadores descalzos, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, que coinciden en el término “padeecer” como camino de su existencia cristiana: junto al lema teresiano <aut pati, aut mori> que sirve de guía a su conducta<sup>38</sup>, hay que recordar el de santa María Magdalena de

<sup>36</sup> La representación de Cristo sobre la bóveda celeste es un tema frecuente desde el primer arte cristiano —recuérdese la bella representación de <Christus-Puer> que preside el Sarcófago de Junio Basso de las Grutas Vaticanas, fechado en el 359 (F. Gerke: *Der Sarkophag des Iunius Bassus*. Berlín, 1936)— partiendo de que el trono de Dios —el Primer móvil— está sobre la bóveda celeste: “No está Dios en lo alto de los cielos? / Mira la cúspide de las estrellas, ¡que altas están! / Y tú dijiste ¿Qué sabe Dios? / ¿Puede juzgar a través de las nubes? / Las nubes le cubren como velo, y no ve; / se pasea por la bóveda de los cielos” (Job 22, 12-13), justicia de Dios de la que no se librarán los impíos, de ahí que en numerosas representaciones del Juicio Final, como la estampa del flamenco Alaert du Hamel y otras muchas a partir de la entalladura de Dürero se represente junto a Dios una espada, símbolo de la Justicia divina (*Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Educación y Cultura, Catálogo de exposición. Biblioteca Nacional, 1997. Ed. Electa, Madrid, 1997, t. I, p. 249).

<sup>37</sup> F. Moreno Cuadro: “La Pasión y santa María Magdalena de Pazzi”, en *Alto Guadalquivir*, 1995. pp. 12-13.  
<sup>38</sup> F. Moreno Cuadro: “La Pasión y la iconografía carmelitana en Córdoba”, en *Alto Guadalquivir*, 1989, pp. 44-46.

Pazzi <pati, non mori> y el sanjuanista de <pati et contemni pro te><sup>39</sup>.

Muy similares son también las estampas con las que comienza la tercera palabra –VITANDA (lo que hay que evitar) aplicada al Infierno y dedicada a santa Teresa– enmarcadas por las fauces abiertas del monstruo marino que simboliza al Infierno (Job 41), en las que destaca la figura de santa Teresa viendo los suplicios de los condenados<sup>40</sup> (Fig. 5), como Dante en la *Divina Comedia* acompañado por Virgilio, la guía de su conciencia y el poeta antiguo más considerado por el humanismo<sup>41</sup> y seguido durante el siglo XVII, al que Gállego considera responsable de la dirección apologetica de buena parte de autores españoles, entre ellos emblemistas como Horozco<sup>42</sup>.

La importancia y abundancia de las visiones teresianas nos la explica la propia santa como la mejor solución ante el problema planteado por el Inquisidor general don Fernando Valdés que en 1559 prohibió la lectura de una serie de libros de devoción escritos en romance que en su opinión podían perjudicar a las almas<sup>43</sup> entre los que se encontraban algunos de los leídos por santa Teresa, quien comenta que ante tal situación le dijo el Señor “<No tengas pena, que Yo te daré libro vivo>. Yo no podía entender porque se me había dicho esto, porque aún no tenía visiones; después, desde a bien pocos días, lo entendí muy bien, porque he tenido tanto en que pensar y recogerme en lo que veía presente, y ha tenido el Señor tanto amor conmigo para enseñarme de muchas maneras, que muy poca o casi ninguna necesidad he tenido de libros. Su Majestad ha sido el libro verdadero. ¡Bendito sea tal libro, que deja impreso lo que se ha de leer y hacer de manera que no se puede olvidar! ¡quién ve al Señor cubierto de llagas y afligido con persecuciones que no las abraza y las ame y las desee? ¿quién ve algo de la gloria que da a los que le sirven que no conozca es todo nonada cuanto se puede hacer y padecer, pues tal premio esperamos? ¿quién ve los tormentos que pasan los condenados, que no solo hagan deleites los tormentos de acá en su comparación, y conozcan lo mucho que deben al Señor en haberles librado tantas veces de aquel lugar?”<sup>44</sup>. En 1559 tuvo la santa su primera visión, pero el gozo se convirtió pronto en profundo pesar, pues su confesor no la creyó y escribe “Mándanme que ya que no había remedio de resistir, que siempre me santiguase cuando alguna visión viesse y diese higas, porque tuviese por cierto que era demonio y con

esto no vendría; y que no hubiese miedo, que Dios me guardaría y me lo quitaría. A mí me era esto de gran pena; porque como yo no podía creer sino que era Dios, era cosa terrible para mí; y tampoco podía, como he dicho, desear se me quitase; más en fin, hacía cuanto me mandaban”, sufrimiento y desconsuelo de la santa que solo terminaría con la llegada a Ávila de San Pedro de Alcántara. “Este santo hombre me dio luz en todo y me lo declaró, y dijo que no tuviese pena, sino que alabase a Dios y estuviese tan cierta que era espíritu suyo, que si no era la fe, cosa más verdadera no podía haber ni que tanto pudiese creer: Dejóme tan grandísimo consuelo y contento y con que tuviese la oración con seguridad y que no dudase que era Dios”<sup>45</sup>, lo que ha dado lugar a una rica iconografía teresiano alcantarina<sup>46</sup>, subrayando la presencia de la san Pedro de Alcántara en algunas obras la importancia de las visiones teresianas<sup>47</sup>, que suelen ser celestes, de la Trinidad, Cristo, María, san José y otros santos... de los premios del cielo con la intención de indicar a los pecadores lo que pueden perder y extrañamente se representa la visión directa de los tormentos de los condenados hostigados por los demonios recibiendo las torturas conforme a la naturaleza de su pecado –lujuriosos sumergidos en llamas sulfurosas, sodomitas dando vueltas en un asador...–, siendo la visión del Infierno de las *Cinco palabras*... una excepción en la iconografía teresiana que interpreta la visión de la santa: “Parecíame la entrada a manera de un callejón largo y angosto, a manera de horno muy bajo y oscuro y angosto. El agua me pareció como lodo muy sucio de pestilente

<sup>39</sup> F. Moreno Cuadro: “El Nazareno y el grabado carmelitano”, en *Actas del Congreso Internacional “Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno”*. Córdoba, 1990, pp. 775-799.

<sup>40</sup> Sobre las penas véase Fray Alonso de Herrera: *Consideraciones de las amenazas del juicio y penas del Infierno*. Madrid, 1616.

<sup>41</sup> A. Chastel - R. Klein: *El Humanismo*, Salvat, Barcelona, 1969, p. 104.

<sup>42</sup> J. Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972, p. 34.

<sup>43</sup> Véase J. L. González Novalín: *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*. 2 vols. Oviedo, 1969-1971.

<sup>44</sup> Santa Teresa de Jesús: *Vida*. 26.

<sup>45</sup> Idem. 27-30

<sup>46</sup> S. Andrés Ordax: “Iconografía teresiano-alcantarina”, en *Boletín de Arte y Arqueología*. T. XLVIII. Valladolid, 1982, pp. 301-326 y *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara*. Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila, 2002, pp. 208-213.

<sup>47</sup> F. Moreno Cuadro: “En torno a las fuentes iconográficas de Tiépolo para la <Visión teresiana> del Museo de Bellas Artes de Budapest” (en prensa).

olor y muchas sabandijas malas en él. Al cabo estaba una concavidad metida en una pared a modo de una alacena, a donde me vi meter en mucho estrecho"<sup>48</sup>, añadiendo lo que sintió<sup>49</sup> y como en la visión comentada contempló los castigos según los vicios "¿quién ve los tormentos que pasan los condenados, que no solo hagan deleites los tormentos de acá en su comparación, y conozcan lo mucho que deben al Señor en haberles librado tantas veces de aquel lugar?"<sup>50</sup>.

Muy diferentes son las estampas de la cuarta palabra –CREDENDA (lo que hay que creer) aplicada al Purgatorio y dedicada a las Ánimas del Purgatorio<sup>51</sup>– (Fig. 5) en las que se advierte la superación de Quart respecto al modelo napolitano que reduce al mínimo las llamas para evitar cualquier tipo de confusión con las infernales, pues se trata de un lugar donde se purificaban las almas para poder acceder al cielo, en cuya representación insistió la Contrarreforma ya que su existencia fue negada por los protestantes, así como las indulgencias para salvarlas; destacándose en las estampas de *Cinco palabras...* el gran privilegio del Carmelo recogido en la *Bula Sabatina*, documento dado por Juan XXII el 3 de marzo de 1322 reconociendo oficialmente la autenticidad de la aparición de María a san Simón Stock y conteniendo la promesa de la Virgen de liberar de las penas del Purgatorio a los religiosos Carmelitas y a sus allegados el primer sábado después de su muerte<sup>52</sup>, privilegio que asumieron los Descalzos<sup>53</sup>, condensándose el contenido de la estampa con un texto de la *Vulgata* "Sancta ergo et salubris est cogitatio pro deunctis exorare, ut a peccatis solvantur" ("Obra santa y piadosa es orar por los muertos. Por eso hizo el sacrificio expiatorio por los muertos, para que fuesen absueltos de los pecados" (2 Mac 12,46).

Finalmente, en la última de las cinco palabras que estructuran la obra –SPERANDA (lo que hay que esperar) aplicada al Cielo y dedicada a san Juan de la Cruz<sup>54</sup>– (Fig. 6) se ha representado la Gloria advirtiendo al lector de que no se aferre a los bienes terrenales porque ello puede ocasionarle la pérdida de la felicidad eterna, simbolizada por la Gloria –"Mire(n) los bienes q(ue) te(n)go pre/parados para los q(ue) me sirven: / y los q(ue) pierden los pecadores"– centrada por la Trinidad rodeada de mártires, carmelitas y los evangelistas con sus símbolos característicos, bajo los cuales se encuentra una serie de personajes que muestran su esperanza en

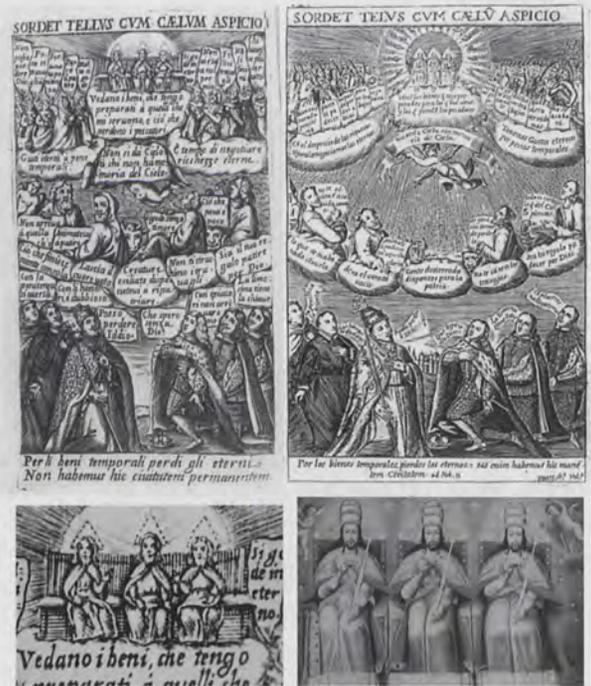


Fig. 6.– Estampas con las que comienza la quinta palabra "Speranda" en las ediciones napolitanas de 1690 y valenciana de 1724 de *Cinco palabras del apóstol San Pablo...* arriba y abajo *Trinidad antropomorfa* entronizada en la estampa de la edición napolitana de 1690 y en la pintura anónima de escuela cuzqueña del siglo XVIII del Museo de Arte de Lima y de *Cinco palabras...*

alcanzarla con penitencia, despreciando los honores y los placeres y con limosnas, destacando en la parte central un pontífice y un monarca que depositan su total esperanza en Dios.

<sup>48</sup> Santa Teresa de Jesús: *Vida*, 32.

<sup>49</sup> L. Gutiérrez Rueda: "Ensayo de iconografía Teresina" (*Revista de Espiritualidad*, 90, 1964, p. 106).

<sup>50</sup> Santa Teresa de Jesús: *Vida*, 26.

<sup>51</sup> Martín de Roa: *Estado de las almas del Purgatorio. Correspondencia que hazen a sus bienhechores*. Sevilla, 1619. Reeditado en la misma ciudad en 1623 y 1626, en Lisboa en 1627 y en Barcelona en 1630.

<sup>52</sup> Véase el completo estudio de Ludovico Saggi: *La <Bolla Sabatina>. Ambiente. Texto. Tempo*. Institutum Carmelitanum. Roma, 1967.

<sup>53</sup> F. Moreno Cuadro: "Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo", en *Iconografía y arte carmelitanos*. Granada, 1991, pp. 17-40, vid. esp. pp. 37-40.

<sup>54</sup> Martín de Roa: *El estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno, y de todo este Universo después de la resurrección, y juicio universal*. Sevilla, 1624 y 1626. Uno de los libros más reeditados con ediciones de Gerona, 1627; Huesca, 1628; Lisboa, 1630; Barcelona, 1630 y 1631; Madrid, 1645 y Alcalá de Henares, 1663.

La estructura general de la estampa sigue composiciones muy difundidas en las apoteosis carmelitanas<sup>55</sup>, pero quisiera destacar la singular representación trinitaria con la idéntica figuración de las tres Personas, poco abundante y con precedentes en el mundo tardoantiguo –Sarcófago Dogmático o de la Trinidad del Museo Laterano<sup>56</sup>–, aunque el símbolo más utilizado por los primeros cristianos fue el triángulo equilátero que a veces enmarcaba un ojo, además de tres círculos concéntricos, león tricéfalo... que se convertiría en el Dios tricéfalo de los capiteles románicos, esquemas antropomórficos que partiendo del episodio bíblico de la visita de los tres ángeles al patriarca Abraham en Mambré (Gén 18) llevó a la representación de las tres Personas de forma idéntica, entronizados y con los mismos atributos, como en las *Horas de Etienne Chevalier* o en el tapiz de la *Creación del mundo* (c. 1500) del Museo Arqueológico de Narbona; introduciéndose a finales del siglo XV una modificación que rompe la identidad de las tres Personas: el Padre se convierte en un anciano solemne con tiara papal, el Hijo se centra en la persona de Jesucristo<sup>57</sup> y el Espíritu Santo con la forma simbólica de paloma<sup>58</sup> y si se encarna en figura humana suele asemejarse a la segunda Persona o a las dos, cuando son iguales<sup>59</sup>; un tipo iconográfico no demasiado frecuente, entre los que además del contenido en la estampa hay que mencionar el singular lienzo de escuela cuzqueña de la *Trinidad antropomorfa entronizada* (1720-1740) del Museo de Arte de Lima<sup>60</sup> con el que muestra un gran parecido (Fig. 6), debiéndose quizá la escasez de manifestaciones artísticas que figuran a la Trinidad antropomorfa con tres Personas idénticas a su posible vinculación con el Modalismo o Monarquianismo, doctrina que para salvaguardar la unidad de Dios negaba la Trinidad de las Personas divinas haciendo del Hijo y del Espíritu Santo modos del Padre, debiéndose precisar que en los ejemplos señalados la representación de las tres Personas de forma semejante, lejos de la doctrina herética condenada por Calixto I que identificaba a Padre e Hijo y consideraba al Espíritu Santo como un modo del Padre, buscan una forma accesible de explicar el misterio de la vida íntima de Dios: Dios convive en el misterio de la unidad sustancial y en Trinidad de personas.

La forma de presentación tan didáctica que encontramos en el libro de fray Francisco de la Cruz tuvo un campo de influencia claro en el barroco mejicano, en una de las obras más significativas



Fig. 7.– Escenas del *Políptico* (1775) del Museo Nacional del Virreinato (Tepozotlán, México) y de las ediciones napolitanas de 1680 y 1687 (Agenda) y 1689 (Vitanda) de *Cinco palabras del apóstol San Pablo*...

en el contexto de la muerte: el anónimo *Políptico de Tepozotlán*, una pieza popular de seis hojas (18 x 12

<sup>55</sup> F. Moreno Cuadro: "Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo", en *Iconografía y arte carmelitanos*. Granada, 1991, pp. 17-40, vid. esp. pp. 20-22.

<sup>56</sup> A. García y Bellido: *Arte Romano*. C.S.I.C. Madrid, 1972, pp. 715-716.

<sup>57</sup> Uno de los mejores ejemplos en el altar mayor de la cartuja de Miraflores (Burgos) obra de Gil de Siloe. Véase J. Yarza Luaces: "El retablo mayor de la cartuja de Miraflores", en *Actas del congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001, pp. 207-239. vid. esp. pp. 214-217.

<sup>58</sup> La representación trinitaria de Dios Padre como un grave anciano, de Cristo como un hombre maduro de treinta y tres años, con bello rostro y los símbolos pasionistas y el Espíritu Santo en forma de paloma fue propiciada por F. Pacheco: *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1638.

<sup>59</sup> Véase G. Pamplona: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970.

<sup>60</sup> *Perú indígena y virreinal*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte de Cataluña-2004, Biblioteca Nacional de Madrid-2005 y National Geographic Museum de Washinton-2005. p. 225.

cm.) fechada en 1775 que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato<sup>61</sup>, entre cuyas representaciones encontramos la muerte sosteniendo la vela que se apaga, aludiendo a su poder de cortar la vida y con ella los placeres de los sentidos, honores y riquezas, que recuerda la representada en la estampa napolitana con la guadaña, a la que obedecen todos, junto a las coronas, cetros y tiaras... que la relacionan con la *vanitas*. También encontramos relación en la representación del origen y destino del hombre "He de morir que espero? ...apiádate Señor de mí" con la representación de una losa sepulcral presidida por la calavera, tal como se figura en la estampa que encabeza la palabra "Agenda". La interesante obra muestra también al mecenas meditando ante su futuro bajo un reloj que manipulan las Parcas -Cloto, Láquesis y Atropos- siguiendo el modelo de Ochoa y Arin editado por Silverio en el devocionario *Relox en modo de despertador* (México, 1761)<sup>62</sup> y la muerte

del justo para la que hay que prepararse con actos de contrición: "O mortal! Tu ambicion vana, / di què es lo que solicita, / Quando cruel te precipita / a una esclavitud tirana? / Ya consiguió infiel y ufana / Hasta ahora tu perdicion: / Levantate, y no en prisión / eternamente te veas; / Y si salvarte deseas, / Haz Actos de Contrición"<sup>63</sup>, como se recomienda asimismo en el libro *Cinco palabras del apóstol San Pablo...* que comentamos (Fig. 7).

<sup>61</sup> G. Obregón: "Representación de la muerte en el arte colonial", en *Artes de México*, 145. México, 1971, pp. 37 ss.

<sup>62</sup> S. Sebastián López: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Froma, Madrid, 1981, pp. 116-119 e *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 6. México, 1992, pp. 146-150.

<sup>63</sup> S. Sebastián López: *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 6. México, 1992, pp. 146-150, vid. esp. p. 148.