

LAS "IMÁGENES DE LA HISTORIA EVANGÉLICA" DEL P. JERÓNIMO NADAL EN EL MARCO DEL JESUITISMO Y LA CONTRARREFORMA

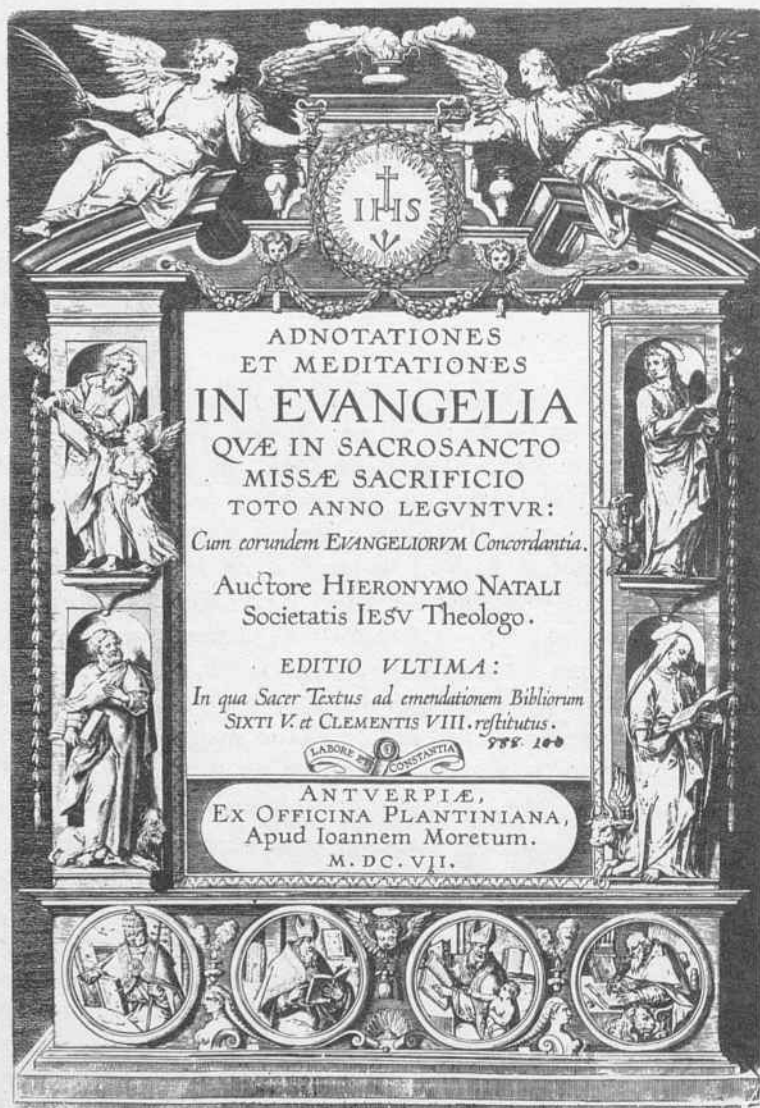
Por ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS
Universidad de Comillas. Madrid.

¹ Véase a este propósito el polémico libro de C. GALASSI PALUZZI: *Storia segreta dello stile dei Gesuiti*, Roma, 1951, donde se recogen numerosos testimonios en este sentido.

² S. IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios Espirituales*, en *Obras Completas*, ed. Madrid, 1952, números 65, 91, 103, etc.

Dentro de la copiosa literatura vertida sobre el influjo de la Compañía de Jesús en el barroco, hay un punto en que casi todos los críticos coinciden: la utilización de la imagen visual por parte de los jesuitas como instrumento de captación personal a través de los sentidos.¹ Adelantemos, sin embargo, que ni el empleo de la representación figurativa como elemento pedagógico es invención suya, sino algo tan antiguo como el arte mismo, ni tampoco su utilización sistemática a nivel de propaganda, ya que la iniciativa de esta orientación correspondería, en todo caso, a la Iglesia Católica entera en virtud del conocido decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563.

Siendo esto último cierto, también lo es, sin embargo, que bastante antes del Concilio tridentino San Ignacio de Loyola había intuido finamente la eficacia del método de sensibilización a través de la imagen en sus famosos Ejercicios Espirituales. Uno de los recursos favoritos del santo español es la continua apelación a los sentidos en la meditación no para provocar un misticismo visionario incontrolado, sino todo lo contrario, para disciplinar la sensibilidad de manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar. Donde semejante método se decanta preferentemente es en la llamada "composición de lugar" previa a cada una de las meditaciones, es decir la representación imaginativa del sitio, ya sea de hechos no verificables empíricamente, como el pecado o la presencia divina, bien de sucesos históricos controlables, como la propia muerte o la vida entera de Cristo narrada en los Evangelios.² En el primer caso se acude a una imagen no fantástica, sino aproximativa y verosímil, que fije la atención de los sentidos y los haga parti-



Portada de las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. Ejemplar de la Col. Vivot de Palma de Mallorca.

cipar en los fenómenos propiamente suprasensibles; en el segundo a una imagen lo más fiel posible a la realidad histórica, que nos sumerja en el ambiente de lo realmente acaecido o acaecible.

La verdad es que en este intento de disciplinar la imaginación reduciéndola a sistema, a fin de obtener de ella el máximo rendimiento durante la meditación, el fundador de la Compañía se mostraba legítimo heredero de la "Devotio

³ Cfr. P. DEBONGNIE: *Devotio Moderna*, en *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique*, tomo III, Paris, 1957, págs. 727 y ss.; B. JIMÉNEZ DUQUE y L. SALA BALUST: *Historia de la Espiritualidad*, tomo II, Barcelona, 1969, págs. 15 y ss.

⁴ Véase sobre este punto A. CODINA: *Los orígenes de los Ejercicios Espirituales de S. Ignacio de Loyola*, Barcelona, 1926, pág. 220.

⁵ *Vita Domini Nostri Jesuchristi ex verbis Evangeliorum in ipsismet concinnata*, Roma, 1607, pág. III del prólogo.

⁶ E. MÂLE: *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, 1951, 2.^a ed., pág. 269, nota 5.

moderna", la corriente ascética más original de las postrimerías de la Edad Media, que, nacida en los Países Bajos, se extendió prontamente a toda Europa. Todos los maestros de aquella moderna espiritualidad habían insistido tanto en la búsqueda de un método gradual y controlable de la oración, como en el realismo psicológico consistente en el sometimiento de los excesos de la sensibilidad a la norma inflexible de la voluntad y al juicio ponderado de la razón.³ Incluso la antes aludida "composición de lugar" ignaciana parece encontrarse ya en la *Vita Christi* del cartujano Ludolfo de Sajonia, obra que, traducida al romance por fray Ambrosio de Montesinos, leyó San Ignacio durante su conversión en la casa solariega de Loyola.⁴

Pues bien, el santo español, consecuente con su método de fijación sensitiva, parece que no sólo se contentaba con formar una imagen "mental" de lo que se proponía meditar, sino que acudía a la imagen gráfica, al cuadro o a la estampa devota. Escribe a este propósito el P. Bartolomé Ricci que San Ignacio, "aunque ayudado por el Espíritu Santo, había recibido el don insigne de la contemplación, sin embargo siempre que iba a meditar los misterios de la vida de Cristo Nuestro Señor, miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento".⁵ Era muy lógico, por consiguiente, que los discípulos y colaboradores más directos del santo de Loyola quisieran explicitar más y sacar las consecuencias definitivas de este método suyo.

En este sentido la obra del mallorquín Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada en Amberes por primera vez en 1593 junto con las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, representa un punto culminante que merece la pena examinar con detención. Y resulta extraño que tanto quienes se han ocupado del influjo de los jesuitas en el arte del manierismo y del barroco, como los que han estudiado la iconografía de la Contrarreforma, hayan prestado escasa atención a este libro de Nadal. Por ejemplo, E. Mâle, excelentemente informado por lo general, no lo cita directamente en su clásica monografía sobre la iconografía tridentina, sino sólo a través de un copista, el ya citado P. Bartolomé Ricci.⁶ Tampoco se menciona a Nadal sino de pasada, exactamente en una ocasión como fuente iconográfica de una de las pinturas del Gesu de Roma, en

DOMINICA II. POST EPIPHAN.
Nuptiar ad Cana Galilææ.
 Ioan. ij. Anno xxxi.

15
 xi



- | | |
|---|--|
| A. Triclinium ornatum. | deficisse vinum. |
| B. Mensa virorum, ubi Ioannes Sponsus, & IESVS. | F. Eunuchus excurrit, ut faciat que IESVS imperatur. |
| C. Mensa mulierum, ubi Sponsa. | G. Alij sunt solliciti. |
| D. Pincerna videt nihil esse vini reliquam. | H. Hauserunt aquam, & implent hydras. |
| E. Virgo Mater ad aarem significat IESV; | I. Architectonicus rursus vni bonitatem, etc. |

⁷ Véase dentro de este volumen el artículo de H. HIBBARD: *Ut picturae Sermones. The first painted decorations of the Gesu*, Nueva York, 1972, páginas 29-49.

⁸ M. NICOLAU: *Jerónimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales*, Madrid, 1949.

Ilustración de las Bodas de Caná.

la reciente obra *Baroque Art. The Jesuit Contribution*.⁷ En nuestro país sí se ha hecho un estudio minucioso de las Imágenes de la Historia Evangélica, si bien desde un punto de vista preferentemente teológico y ascético, dentro del libro dedicado por M. Nicolau a la persona y obra de Jerónimo Nadal.⁸ También F. Delgado ha señalado en un artículo el impacto producido por los grabados y el texto de la obra nadaliana en la escuela pictórica del manierismo sevillano, y especialmente en Francisco Pacheco, quien en su *Arte de la Pintura* se vale continuamente del jesuita mallorquín como de autoridad inapelable para fijar la iconografía de

⁹ El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII, en "Archivum Historicum Societatis Iesu", 1959, págs. 354-34.

¹⁰ *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma de Mallorca, 1973, pág. 42.

¹¹ J. D. MANSI: *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 33, Graz, 1961, pág. 171.

la vida de Cristo.⁹ Y a nivel más general y divulgativo los profesores S. Sebastián y A. Alonso han vuelto a subrayar hace muy poco, y creo que sin exageración, que la aportación de Nadal, gracias a sus imágenes comentadas, fue decisiva para la formulación y difusión del espíritu de la Contrarreforma, no sólo en España sino en Europa entera.¹⁰

Efectivamente, opino que a estas alturas resulta preferible estudiar las aportaciones concretas al arte de la Contrarreforma, que perderse en discusiones estériles sobre si existe o no globalmente un "estilo" trentino, reformado, o llámese como se quiera. Y esas aportaciones son las que nacen directamente vinculadas al citado decreto conciliar sobre las imágenes. Pues bien, sólo dentro del espíritu y casi de la letra del decreto de la sesión 25 es como hay que explicar la génesis del libro nadaliano, así como también sólo dentro de la órbita del influjo conciliar se puede explicar su difusión y la repercusión que tuvo en numerosas copias e imitaciones.

Uno de los párrafos del decreto de 1563 dice textualmente: "Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad".¹¹ Siguiendo estas directrices, el primero que antes de Nadal hizo acompañar un texto doctrinal con imágenes fue otro jesuita, San Pedro Canisio. En 1575 hizo publicar en Amberes una edición de su *Catechismus minor latinus* acompañada de cincuenta grabados. El mismo catecismo se volvió a publicar sucesivamente en 1578, 1580 y 1583, ilustrado en esta ocasión sólo con veinte imágenes. Sin embargo estos grabados eran pequeños y lo que prevalecía era el texto. Por eso Cristóbal Plantin, el célebre impresor de Amberes que se había convertido en uno de los mayores propagandistas de las inicia-

DOMINICA IIIII. QVADRAGESIMA.
Quintus apud Hippali adventu Christi, postea nauigant trans mare. 41
Matt. xij. Marc. vi. Luc. ix. Joan. vi. Anno d. m. c. lxxij.



DOMINICA IIIII. POST EPIPHAN.
Solat procellam maris IESVS. 29
Matt. vij. Marc. ij. Luc. vij. Anno d. m. c. lxxij.



Grabados 29 y 41 de la obra nadaliana.

tivas conciliares, propuso en 1572 a Canisio lanzar al mercado un catecismo consistente en solos grabados de gran formato, que en número de 102 se acomodasen a la instrucción de los analfabetos. La idea no cuajó hasta un poco más tarde, en 1582. Entretanto el proyecto había sido recogido en Roma, donde dos años antes apareció un catecismo con idénticos propósitos, preparado por el P. Juan Bautista Romano y editado por Vincenzo Accolti.¹²

Como vemos, la intuición ignaciana de la captación de la persona a través de la imagen no sólo imaginativa, sino plástica, se había hecho realidad; es verdad que en estos primeros casos con fines no de ayuda a la meditación personal devota, sino de instrucción y propaganda de la fe a tenor del decreto conciliar.

El primer intento de objetivar en imagen la composición de lugar ignaciana lo realizó otro español levantino, San Francisco de Borja, aunque sin resultado. Éste había compuesto unas meditaciones sobre los evangelios de los domingos del año con el intento de hacerlas acompañar de grabados, que se había comprometido a agenciar el propio Nadal el año 1562. El propósito de Borja quedaba muy claro en este párrafo introductorio a las meditaciones: "Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo

¹² F. STREICHER: *S. Petri Canisii... Catechismi Latini et Germanici*, tomo I-1, Roma-Múnich, 1933-1936, páginas 74-75.

¹³ S. FRANCISCO DE BORJA: *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, Madrid, 1912, págs. 7-8.

¹⁴ Escribiendo Nadal a Borja desde Innsbruck el 2 de diciembre de 1562, le decía: "De las primeras imágenes, Padre, no me acuerdo; podría ser que en recibiendo las cartas me las tomasen dentre las manos súbito muchas gentes, porque ay gran avididad de ellas; las que agora V. R. me envía me son assimesmo gratisimas, y plázeme sumamente que V. R. haga estampar las imágenes de la vida de Xro". *Monumenta Nadal*, tomo II, Madrid, 1899, págs. 171-172.

¹⁵ *Meditaciones in praecipua Evangelia pro diebus Dominicis et Festis totius anni*, en *S. Francisci Borgiae Opera Omnia*, libro VII, Amberes, 1675, págs. 228 y ss. La edición original castellana apareció en 1912, preparada por el P. Federico Cervós; cfr. nota 13.

¹⁶ Cfr. *Monumenta Nadal*, tomo III, págs. 664, 683, 698, 700, 705, 709, 725, 730, 742, 749, 750 y 751.

¹⁷ Véase M. NICOLAU, o. c., págs. 122 y ss.

en la meditación mejor y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurrendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar muy a su costa y trabajo. Y allende de esto, es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al Evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse tomando una cosa por otra..."¹³ Aunque algunas estampas parece llegaron a grabarse en Roma con destino a estas meditaciones de Borja, cuyos ejemplares eran solicitados con avidez en Flandes y Alemania,¹⁴ lo cierto es que el libro no se publicó en latín hasta mucho más tarde, en 1675, y sin el aparato de imágenes inicialmente previsto. El manuscrito original castellano de las Meditaciones se ha editado en fecha muy reciente.¹⁵

Fracasado el propósito de Borja, se encargó de ponerlo en práctica el mallorquín Jerónimo Nadal. La proyectación y génesis de la obra nadaliana es muy clara y queda patente a quien lea su nutrida correspondencia desde 1573 hasta pocos años antes de su muerte, acaecida en Roma el 3 de abril de 1580.¹⁶ Las anotaciones y meditaciones que iban a ilustrar y explicar las correspondientes imágenes de la historia evangélica fueron redactadas básicamente en un par de años, entre 1573 y 1574, encontrándose el jesuita retirado en la localidad tiroleza de Hall. Las anotaciones principalmente se escribieron en razón de las imágenes que las habían de ilustrar y no se pueden comprender sin ellas, aunque las estampas no se publicaran sino mucho más tarde. En cambio las meditaciones son mucho más libres, es decir no determinadas de modo vinculante por las imágenes, de las que constituyen un comentario más bien ascético que histórico-explicativo.¹⁷ La prueba de que Nadal redactaba sus anotaciones en función exclusiva de los grabados está en que, desde el momento mismo de componerlas, se ocupaba ya personalmente de buscar artistas que las objetivaran en estampas. En 1575 intentó que comenzase a estampar las imágenes un grabador de Ausburgo, cliente de su amigo Felipe Eduardo Fugger. Más tarde, al no tener éxito este intento, se puso en comunicación con el conocido tipógrafo de Amberes, Cristóbal Plantin. El negocio se hubiera llevado a cabo si no es porque en 1576 las revueltas populares

de los Países Bajos dieron al traste con la empresa. Entonces el mallorquín procuró que las anotaciones y las estampas se imprimieran en París en los talleres de un hermano de Plantin, pero también sin resultado. Finalmente, desanimado y ya camino de Roma, buscó inútilmente la impresión en Venecia, donde se había detenido en 1578 de paso para la Ciudad Eterna. La muerte le sorprendió, como dijimos, dos años más tarde, sin haber podido dar cima a sus propósitos.¹⁸

El texto de las anotaciones y meditaciones se encontraba listo; ahora era cuestión de seguir buscando un impresor y, sobre todo, artistas que quisieran grabar las estampas a tenor de aquéllas. Se encargó de esta tarea, que había de resultar muy espinosa, un amigo de Nadal, que había sido secretario suyo en numerosas correrías por toda Europa, el P. Diego Jiménez. Éste había nacido en Nájera hacia 1530 y falleció el 1596 en Roma, tras haber visto coronados con el éxito sus esfuerzos. La historia de la composición de los grabados ha sido documentada y narrada minuciosamente por Max Rooses y A. J. Delen;¹⁹ por eso la reproduciremos aquí muy sucintamente.

Por expreso deseo del P. Jiménez la confección de los grabados se hizo en Flandes, pues pensaba, y con razón, que en ninguna otra parte de Europa se realizaría entonces este trabajo con más primor. Previamente había que enviar a los Países Bajos los dibujos y composiciones que se habían de abrir en las planchas, y esta tarea tenía que hacerse, en cambio, en Roma, con el fin de acomodarse con toda exactitud a las anotaciones nadalianas. Realizó una buena parte de los dibujos Bernardino Passeri, pero no todos, como se había creído. Intervino también otro artista italiano de habilidad reconocida, que ocultó humildemente su nombre quizá por tratarse de un hermano coadjutor de la Compañía de Jesús. E. Lamalle ofreció hace años en primicia esta noticia, pero sin revelar el nombre de este segundo artista, en espera de que lo hiciese quien había hecho el hallazgo en los archivos romanos de la Compañía, creemos que el infatigable investigador P. Pietro Pirri, ya fallecido.²⁰ Como éste no publicó al fin el artículo prometido sobre el asunto, lanzamos la hipótesis, que nos parece casi cierta, de que se trata de Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, floren-

¹⁸ Más detalles sobre este asunto en M. NICOLAU, o. c., págs. 125 y ss.

¹⁹ MAX ROOSES: *De Plaatsmidjers der Evangelicae Historiae Imagines*, en "Oud-Holland, Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst", 1888, págs. 277-288; A. J. DELEN: *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges...*, tomo II, París, 1934, págs. 150-155.

²⁰ E. LAMALLE en la recensión del libro de C. Constantini: *Gesu Cristo, via, verita, vita*, Roma, 1943, donde se han reproducido últimamente las láminas nadalianas; cfr. la revista "Archivum Historicum Societatis Iesu", 1944, págs. 121-122.

²¹ G. VASARI, *Vite...*, ed. Milanese, Florencia, VII, pág. 298; G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, ed. facsimil, Roma, 1935, pág. 98.

²² Aduce estos datos P. PIRRI en *L'architetto Bartolomeo Ammannati e i Gesuiti*, "Archivum Historicum Societatis Iesu", 1943, pág. 25, nota 60.

²³ MAX ROOSES, o. c., pág. 286, doc. F.

tino, discípulo de Ammannati, de quien escribieron elogiosamente Vasari y Baglione.²¹ Fiammeri ingresó jesuita en el noviciado de S. Andrés del Quirinal, en Roma, el año 1576, pasando a residir a continuación en el Colegio Romano. Aunque en su juventud se había ejercitado como escultor, al decir de Baglione era "prattico di tutte le cose della professione del disegno". Los catálogos del Colegio Romano entre 1585 y 1590, años en que se compusieron los dibujos de las estampas nadalianas, lo señalan como "aptus ad pingendum et imprimendum imagines et sculpendas in aere",²² lo que apunta, sin duda, a su ocupación en dibujar las composiciones que se iban a grabar en Amberes.

En efecto, recibidos los dibujos allí en 1586, comenzó a moverse el impresor Cristóbal Plantin, incesantemente acosado por el P. Diego Jiménez, para buscar grabadores. Reusaron o pusieron condiciones inadmisibles Goltzius, Sadeler y Felipe Gall. Sólo quedaban los hermanos Antonio, Jerónimo y Juan Wiericx, pero estos resultaban intratables por su voluble temperamento; ahora exigían tres años para realizar su trabajo y luego decían que no lo acabarían ni en seis; un día pedían treinta florines por cada plancha y al siguiente sesenta. Además no les satisfacían los dibujos enviados, a los que encontraban pueriles y poco artificiosos. Pero lo que sobre todo aterraba a Plantin era la bohemia a que vivían entregados los tres hermanos, especialmente Jerónimo y Juan. Escribiendo al mercader Fernando Jiménez, agente de su hermano el P. Diego en Flandes, describía vivamente a estos empedernidos juerguistas: "En cuanto cobran, van a gastar sus florines a las tabernas y prostíbulos de la ciudad, dejando empeñadas sus ropas, de suerte que quien quiera necesitarlos debe ir a desempeñarlos y retenerlos luego en su casa todo el tiempo necesario para recobrar su dinero, tras lo cual vuelven a las andadas en cuanto saben que se desea obtener algo hecho de su mano".²³ Por eso suplicaba una y otra vez el tipógrafo que le descargasen de aquella tarea de buscar grabadores, haciendo que las estampas se hiciesen e imprimiesen en la propia Roma.

Pero los jesuitas ganaron la partida y los Wiericx se avinieron por fin a razones. Las *Evangelicae Historiae Imagines* aparecieron en Amberes en 1593, sin el nombre del impresor, en un álbum de 153 láminas más una de portada. El texto de las anotaciones y meditaciones de Nadal se



Portada de las *Evangelicae Historiae Imagines* del P. Nadal.

imprimió aparte en la tipografía de Martín Nutius. Una segunda edición conjunta, hecha también por Nutius, donde las láminas se hallan intercaladas con el texto, lleva la fecha de 1595. En 1605 el yerno y sucesor de Plantin, Juan Moretus, compró las planchas al rector del colegio jesuítico de Amberes e imprimió otras dos veces la obra en 1606 y 1607. Precisamente un ejemplar de esta última edición, cedido gentilmente por el marqués de Vivot a instancias de nuestro amigo el profesor Santiago Sebastián, es el que hemos empleado para realizar este trabajo. De las 154 planchas

²⁴ A. J. DELEN, o. c.; L. ALVIN: *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx*, Bruselas, 1866.

²⁵ O. c., pág. 288.

de que constan las *Images*, 58 llevan la firma de Antonio Wiericx, 57 la de Jerónimo y 17 la de Juan. Hay 11 de Carlos van Mallery y la de la portada se debe probablemente a J. Collaert. Una sola lámina tiene la indicación "N.fecit", tratándose quizá de N. de Bruyn, a juicio de Delen. En cuanto a los autores de los dibujos, aunque sólo dos llevan la firma de Bernardino Passeri, ya indicamos que a éste y al jesuita G. B. Fiammeri se deben la mayor parte. De nueve, sin embargo, es autor Martín de Vos y de uno el propio Jerónimo Wiericx.

En conjunto, escriben A. J. Delen y L. Alvin, las *Evangelicae Historiae Images* constituyen un verdadero monumento del grabado flamenco y, desde luego, la obra cumbre de los hermanos Wiericx.²⁴ Éstos supieron ayudarse, es cierto, de otros grabadores, pero asumieron ellos mismos la mayor parte del trabajo, y sus colaboradores se aplicaron visiblemente a acomodar su factura a la de aquéllos. Max Rooses añade con razón: "Es algo verdaderamente inexplicable cómo aquellos borrachines, clientes de las tabernas y prostíbulos de Amberes, llegaron a ejecutar una serie tan numerosa de grabados de una finura y delicadeza inigualables".²⁵

Volvamos otra vez a las anotaciones de Nadal. Su método plástico-intuitivo no sólo explicitó hasta sus últimas consecuencias el enfoque dado por S. Ignacio de Loyola a la meditación moderna, sino también obedeció a las directrices de Trento. Y no exclusivamente porque éste había aconsejado hacer acompañar de imágenes los misterios de la fe para ilustrarlos y elucidarlos, sino además porque el Concilio había inculcado el decoro de esas mismas imágenes. Pues bien, este decoro no consistía sólo ni principalmente en la honestidad moral de lo representado, como se ha insistido frecuentemente, sino, ante todo, en su honestidad histórica, es decir en su acomodación a la verdad de lo acaecido. Ni que decir tiene que el Concilio pretendía con ello disipar el subjetivismo imaginativo y la alegoría idealizante con que se había conducido muchas veces el Manierismo. Fue éste precisamente uno de los extremos que más censuró el cardenal Paleotti, quizá el comentarista más cualificado del decreto sobre las imágenes. Y no cabe duda que tanto el Concilio como el círculo de sus comentaristas y exégetas orientó la pintura hacia la exploración de la rea-

lidad, alentando un realismo que ya apuntaba tímidamente por todas partes de Italia en el último tercio del XVI y que se materializó brutalmente en Caravaggio y el caravaggismo a comienzos de la siguiente centuria.²⁶ En consonancia con este enfoque, la intención de Nadal al escribir las anotaciones fue precisamente la de circunscribir cada escena evangélica lo más rigurosamente posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes. Así lo percibió inteligentemente el P. Diego Jiménez en el prólogo a la edición de la obra: "Procuró que a cada imagen acompañase la correspondiente lectura evangélica, seguida de la concordancia con los otros evangelistas, no ciertamente entera, porque no era esa la finalidad de este libro, sino la que fuese bastante para el entendimiento, integridad y plenitud de cada historia. Además a cada lectura evangélica se añaden las anotaciones que señalan el sitio y tiempo en que transcurrieron los misterios de nuestra salvación, junto con una breve y, sin embargo, cuidadosa descripción de la Tierra Santa".²⁷

Nadal se encontraba perfectamente preparado para hacer esta completa exégesis gracias a sus estudios en la Universidad de Alcalá y en la Sorbona de París. Eran notables sus conocimientos filológicos, no sólo del latín y del griego, sino del hebreo, que había perfeccionado con los rabinos de la aljama de Avignón. En las anotaciones afloran, por ello, bastantes disquisiciones sobre términos griegos y raíces hebreas. Las concordancias que verifica entre los textos de los distintos evangelistas son de elaboración personal, aunque acomodándose a la reciente revisión de dichos textos mandada hacer por los pontífices Sixto V y Clemente VIII. Dominaba, además, tanto la teología especulativa como la positiva, apoyándose continuamente en citas de los Santos Padres e historiadores eclesiásticos antiguos, pero también en autoridades profanas. Así para la geografía y topografía acude a Estrabón, Flavio Josefo y Filón de Alejandría tanto como a S. Beda (*De locis Sanctis*) o al dominico del siglo XIII Brocardo (*Descriptio Terrae Sanctae*). Cita incluso a la *Historia Animalium* de Aristóteles para determinar el género de camellos que utilizaron los Reyes Magos, o la *Historia Natural* de Plinio el Viejo para precisar la clase de espinas de la corona de Cristo. Es cierto que también aprovecha a veces al Pseudo-Buenaventura, origen de tantas fantasías

²⁶ Véase sobre este asunto especialmente a P. PRODI: *Ricerche sulla teórica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, en *Archivio italiano per la storia della pietá*, tomo IV, Roma, 1965, págs. 121-212.

²⁷ *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, prólogo al lector.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Véase más arriba, nota 9.

devotas en la baja Edad Media, pero, por lo general, corta de raíz las narraciones apócrifas para ceñirse exclusivamente a la menos pintoresca por desnuda realidad. Y si introduce alguna extrañeza hagiográfica, lo hace respaldado en la autoridad de los escritores más antiguos o en el contexto de la verosimilitud histórica, como lo advierte expresamente el citado P. Diego Jiménez: "Cuando introdujo en las imágenes algo que no se lee en el Evangelio —como, por ejemplo, que el día en que Nuestro Señor se encarnó coincidió con el día de la creación del mundo, el de la muerte de Cristo y el del Juicio Final, o que en el momento de la Anunciación fue enviado un ángel para dar la noticia a los habitantes del Limbo, o que el Niño Jesús vivió de limosna durante los tres días en que lo perdieron sus padres—, sábete que estos pocos detalles los añadió tomándolos de los muchos que aparecen en los Santos Padres muy acomodados para excitar la devoción del que medita; los cuales, aunque no figuran en los Evangelios, no extrañan, sino que resultan muy verosímiles".²⁸

A este prurito de rigorismo histórico obedece también el que, cuando Nadal añade cuatro meditaciones finales con sus correspondientes estampas sobre el tránsito, sepultura, ascensión y coronación de la Virgen, sucesos que no narran los Evangelios, se apresure a indicarlo puntualmente, advirtiendo que se ha apoyado exclusivamente en la tradición eclesiástica. No nos puede extrañar, por consiguiente, que nuestro Francisco Pacheco, tan sumamente escrupuloso en la determinación rigurosa de la iconografía devota conforme a las directrices de Trento, depositase la más absoluta confianza en la obra del jesuita mallorquín, como ya tuvimos ocasión de señalar.²⁹

El método que utiliza Nadal para enlazar imágenes y anotaciones es el de las llamadas por medio de letras. La escena evangélica se reparte o subdivide en la lámina en diversos momentos temporales o psicológicos, a cada uno de los cuales se fija una letra que remite a la apostilla explicativa de las anotaciones. Este procedimiento por el cual la composición se atomiza en multiplicidad de cuadros, parece una vuelta a la técnica medieval de la fragmentación, con la consiguiente pérdida de la unidad de visión que había conseguido tan trabajosamente el Renacimiento. Pero esto no probaría sino que se trata de grabados manieristas, no

renacentistas, y de un manierismo reformado que supedita el valor estético de la imagen a su funcionalidad en cuanto instrumento pedagógico. De otra manera no se conseguiría el objetivo fijado por Nadal a las estampas, la de supeditarse a ayudar a la meditación y a la amplia proyección histórico-didáctica de las anotaciones. Lo que no quita que, salvado este propósito, los grabadores flamencos que compusieron las imágenes consiguiesen un alto nivel artístico. Pues no sólo unifican lo disperso gracias a la perspectiva única y a la subordinación de las escenas secundarias a la principal, sino que dotan a sus composiciones y figuras de un enorme realismo gracias a la observación del detalle naturalista individual, que nunca estuvo ausente en la pintura nórdica. Es precisamente la vivacidad y la reproducción de lo cotidiano, producto del planteamiento histórico-realista fijado por el jesuita, lo que salva a estas imágenes de caer en aquella modificación intemporal en la que incurrieron muchas pinturas del manierismo reformado a fuerza de insistir en aspectos de devoción descarnada y abstracta, como ha señalado F. Zeri.³⁰

Este mismo crítico italiano ha señalado, en cambio, como una de las vetas más sinceras de la Contrarreforma y del espíritu jesuítico primitivo, el ciclo de frescos romanos de las iglesias de S. Stefano in Rotondo, S. Vitale, S. Apollinare y S. Tomás de Canterbury, donde se recogían a orar los novicios y futuros misioneros de la Compañía. Estos ciclos, que desarrollaban escenas de martirios narradas parcamente, pero con enorme realismo y eficacia visual, estaban destinados a informar de la variedad de suplicios y a inflamar a sus habituales espectadores en la emulación de los antiguos y modernos mártires.³¹ Se trataba en último término del mismo método óptico-psicológico preconizado por San Ignacio y por el P. Nadal, dándose la coincidencia que tanto las Meditaciones como estos ciclos de pinturas estaban destinados a los mismos protagonistas, los jóvenes escolares de la Compañía de Jesús. Pues bien, lo mismo que en las estampas nadalianas, en las pinturas romanas había también letras que servían de llamadas a los breves carteles explicativos puestos debajo de ellas. Los frescos de la iglesia de S. Tomás junto con sus "anotaciones" fueron grabados en 1584 por G. B. de Cavaleijs, mientras algunos de los de S. Vitale se reproducían en estampas que se inclu-

³⁰ *Pittura e Controriforma*, Turín, 1957.

³¹ E. MÅLE, o. c., págs. 110 y ss.; F. ZERI, o. c., págs. 55 y ss.

³² Según E. Mâle, no sólo las citadas, sino todas las pinturas se grabaron, conservándose ejemplares en el Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de París. O. c., p. 113, nota 2.

³³ *Il valore critico della stampa di traduzione*, en el volumen *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, Londres, 1967; reproducido en *Del Bramante al Canova. Studi e note*, Roma, 1970, págs. 157-165.

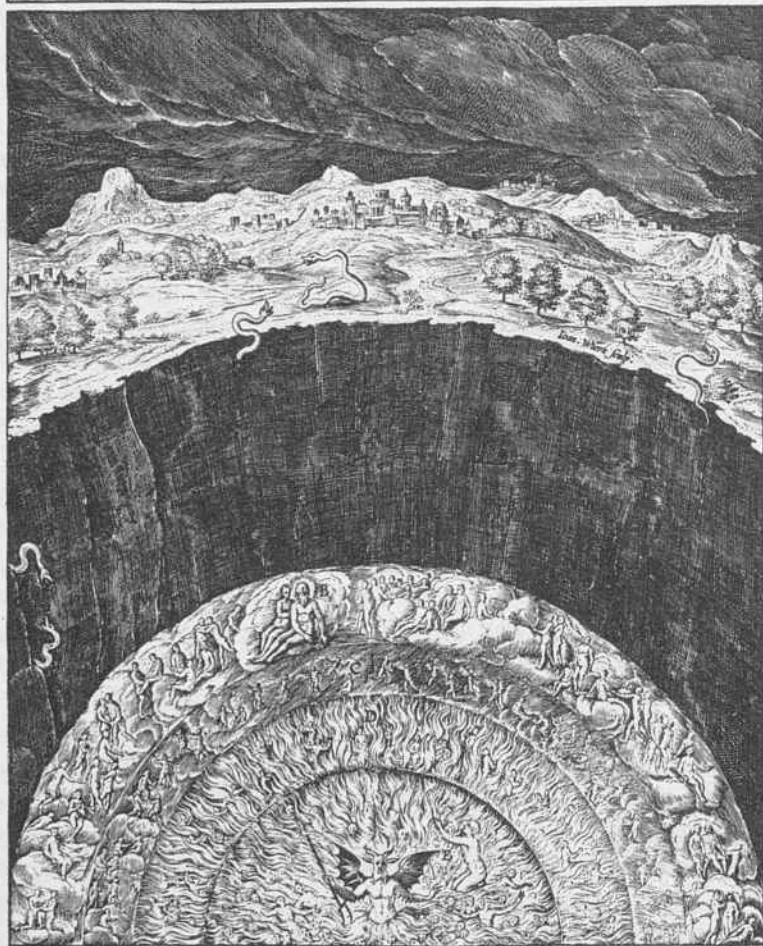
³⁴ Véase sobre este asunto el libro *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955.

³⁵ *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cap. XXI: "De l'oficio e fine del pittore cristiano a similitudine degli oratori", en P. BAROCCHI, *Trattati d'Arte fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari, 1961, pág. 214. Francisco Pacheco sigue a la letra este capítulo de Paleotti en su *Arte de la Pintura*, libro I, cap. XI; ed. Sánchez Cantón, vol. I, Madrid, 1956, pág. 217.

yeron en el libro del P. Richeome *Peinture Spirituelle*.³² No me cabe duda de que el sistema de Nadal sirvió de pauta tanto para la disposición de estos ciclos como para su divulgación en estampas, pues si bien la fecha de los frescos romanos es anterior a la publicación de la obra del mallorquín, las ideas y proyectos de éste eran conocidos en Roma desde mucho antes.

De lo que se trataba en el fondo, tanto en el caso de las imágenes de Nadal como en el de las estampas de martirios, era de explotar y sacar todo el partido posible de la nueva técnica del grabado a efectos de una propaganda visual a escala prácticamente universal. Es verdad que la cultura de la imagen se había realizado desde siempre a través de la pintura o de la miniatura, pero nunca a esa escala tan vasta como la que proporcionaba el grabado gracias a su ilimitada reproducción mecánica. Además el efecto pretendido era diferente. Como ha hecho notar G. C. Argan,³³ el fresco o le gran cuadro se contemplan y admiran precisamente por las cualidades que necesariamente desaparecen en la reproducción grabada: la relación con una arquitectura monumental, las dimensiones imponentes, el esplendor de los colores. La reproducción en estampa no es, en cambio, objeto de admiración propiamente dicha. Más que admirarla se la lee; su mensaje va dirigido al individuo singular, y el hecho culturalmente importante es que el mismo mensaje sea recibido individualmente por cada uno. El grabado tiende, pues, a hacer legibles las obras figurativas. De ahí su aproximación a la obra literaria, que se consume cuando se da, encima, todo el aparato de letras, llamadas y carteles explicativos que vinculan la imagen al texto literario propiamente dicho.

Esto nos lleva de la mano a tocar otro punto. ¿Se puede hablar de retórica a propósito del libro nadaliano en el sentido en que identifican hoy retórica y barroco?³⁴ Es cierto que la pedagogía de la imagen fomentada por el Concilio de Trento se concebía como un poderoso instrumento de persuasión, tanto que un intérprete tan autorizado como el cardenal Paleotti asimilaba el oficio del pintor cristiano al del orador.³⁵ También es verdad que cuando se publicaba la obra del jesuita se había sustituido el estudio de la Poética de Aristóteles, vertebradora de las teorías estéticas del Renacimiento y del Manierismo, por el de la Retórica, y



Grabado sobre las Postrimerías.

A. Id spatium terræ, quod intercedit inter
 limbum Patrum, & terre superficiem.
 B. Limbus Patrum, vbi Abraham, et Lazarus.
 C. Limbus puerorum, quò nec lux è limbo
 Patrum, neque ardor ex purgatorio

pertinet.
 D. Purgatorium, vbi anime diuina vi ma-
 nuque purgantur.
 E. Globus inferni, vnde Abrahamum Epulo
 nequacquam rogat.

especialmente en las escuelas de la Compañía; tanto que la máxima horaciana "Ut Pictura Poesis" se había trocado por la de "Ut Rethorica Pictura". En el discurso retórico distinguían Cicerón y Quintiliano tres factores: enseñar, deleitar y convencer. Pues bien, se había relegado a segundo

³⁶ Cfr. M. NICOLAU, o. c., págs. 170 y ss.

³⁷ P. TACCHI VENTURI: *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVI y XVII*, Roma, 1929, pág. 21.

término el deleite estético para polarizarse en la enseñanza y en la persuasión como fines de la pintura. La técnica de la reproducción del grabado podría parecer la más a propósito para forzar esa persuasión a nivel más del individuo que de la masa, como indicamos.

Conviene distinguir, sin embargo, los medios de que se vale el discurso para enseñar y, sobre todo, para convencer. Existían toda una serie de argucias en la retórica que podían llevar al convencimiento partiendo de premisas muy débiles e incluso falsas. De la misma manera el deslumbramiento era capaz en la pintura de forzar los sentidos al convencimiento. Pero resultaba más noble persuadir con la descarnada exposición de la verdad. Creo que en la primera fase, tras el reformismo conciliar, se trataba más de esta sincera exposición de la verdad que de una propaganda, de un discurso indicativo que de una retórica. El barroquismo con todos sus recursos de trucos, "trompe-l'œil", arquitecturas fingidas y glorias celestes nada tenía que ver con la simple lectura a que invitaban los grabados. Aquello vendría después, cuando a la etapa de exposición siguiese la de propaganda, cuando se reavivase el deleite equívoco como instrumento de persuasión, cuando, en una palabra, el barroquismo sustituyese al realismo. Por eso es lícito distinguir entre discurso expositivo y discurso retórico, entre Contrarreforma y Barroco, y no hay duda de que las imágenes de Nadal pertenecen al primer género, no al segundo.

El éxito obtenido por el método de lectura de la imagen, al que Nadal contribuyó de una manera decisiva, fue resonante. Entre fines del siglo XVI y comienzos del siguiente salieron de las prensas flamencas muchos libros de diversos géneros de meditaciones ilustrados y anotados conforme a su sistema. Así los de J. David, A. Sucquet, F. Hannotel, J. Bourgeois, H. Herman.³⁶ También se grabó en estampas anotadas la vida del fundador de la Compañía, tanto en edición patrocinada por el P. Rivadeneira en Amberes como en Roma.³⁷ Y no sólo se imitó el método, sino se aprovecharon a veces las mismas láminas de Nadal, como lo hicieron los jesuitas italianos Agustín Vivaldi y Bartolomé Ricci, quienes escribieron sus respectivos textos en lengua vulgar, contribuyendo a la divulgación de aquéllas entre el pueblo llano. El primero publicó las *Meditationi sopra li Evangeli* en Roma el año 1599, de las que se hicieron traducciones ma-

nuscritas al francés y español.³⁸ El P. Ricci imprimió asimismo en Roma, en 1607, unas *Considerationi sopra tutta la vita di N. S. Giesu Christo* acompañadas de 160 grabados copiados o, por lo menos, inspirados muy cerca en los de Nadal.

Más trascendental fue todavía la repercusión de la obra del mallorquín en los países de misiones. En realidad este objetivo se persiguió ya expresamente al tiempo de la estampación del libro, pues quedaba estrechamente vinculado a las orientaciones fijadas por el Concilio en vistas a la propaganda de la religión católica. Cuando en 1593 el P. Pablo Hoffeo solicitaba de Clemente VIII una subvención para afrontar los cuantiosos gastos de la grabación de las imágenes, escribía al Pontífice que las Meditaciones eran muy solicitadas no solamente en Europa por personas contemplativas, sino en unas y otras Indias, ya que, gracias a las estampas era más fácil hacer comprender a los nuevos cristianos los misterios de la fe, los cuales, sólo por vía de predicación oral y de catecismo escrito retenían difícilmente, por tratarse comúnmente de personas de corto entendimiento.³⁹ Efectivamente, pocos años después de su impresión, llegaron a China en 1605 varios ejemplares del libro de Nadal. Inmediatamente se hicieron copiar las estampas con leves modificaciones, traduciéndose al chino las anotaciones. En 1620 preparó una edición el portugués Juan de Rocha, y en 1640 lo hacía el italiano Julio Alieni. Eso sin contar otras impresiones de estampas sueltas y volanderas que tuvieron lugar no sólo en China sino en el Japón.⁴⁰ En cuanto a las Indias Occidentales Menéndez Pelayo suministra la curiosa noticia de que en la segunda parte inédita del *Parnaso Antártico*, original de Diego Mexía, había doscientos sonetos sobre la vida de Cristo escritos con la idea de que acompañaran a las estampas del P. Nadal; señal inequívoca de que también hasta aquellas remotas regiones había llegado el libro del mallorquín.⁴¹

En resumen, las *Imágenes de la Historia Evangélica*, gracias a la unión indisoluble de estampa grabada y texto escrito, fueron en su tiempo de una innegable originalidad. Por un lado actualizaban el método óptico-intuitivo de oración personal que, encontrado por la "devotio moderna" medieval, había perfilado S. Ignacio de Loyola. Por otro, contribuían eficazmente al adoctrinamiento de las masas

³⁸ J. M. MARCH: *Las imágenes del P. Jerónimo Nadal y las meditaciones sobre los Evangelios del P. Vivaldi*, en "Estudios Eclesiásticos", 1924, páginas 429-431.

³⁹ *Monumenta Nadal*, tomo IV, pág. 726.

⁴⁰ P. M. D'ELIA: *L'origine dell'arte cristiana cinese (1583-1640)*, Roma, 1939.

⁴¹ *Historia de la poesía hispano-americana*, II, Madrid, 1913, pág. 169.

conforme a las orientaciones del Concilio de Trento, explotando a fondo la técnica de reproducción y multiplicación de la imagen en virtud del grabado. Pero este adoctrinamiento tenía por base un realismo histórico-crítico en torno al texto evangélico, al que correspondía un naturalismo de la imagen, ambos impulsados también por el Concilio con sus consideraciones sobre el "decoro" u honestidad histórica de la pinutra. Por eso el libro de Jerónimo Nadal constituye una de las contribuciones, a nuestro entender, más notables al espíritu y al arte de la Contrarreforma católica.