

TEATRALIDAD DEVOCIONAL EN EL BARROCO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO

María del Carmen Camarillo Gómez*
UAM-I

Dossier

RESUMEN: En el presente artículo reflexionamos en torno al papel que desempeñó la imagen de la violencia y su exaltación en los ámbitos pedagógico e ideológico en el barroco español y novohispano, para garantizar la fe católica, la estabilidad y el orden. Para ello haremos un breve recorrido por las imágenes y las narraciones de las procesiones que nos muestran todo el dramatismo, la teatralidad y la fe de una sociedad que veía en la violencia una forma de trascendencia.

PALABRAS CLAVE: Violencia, Barroco, pintura, escultura, espacio.

Abstract: In this paper we consider the role played by the image of violence and its exaltation in the pedagogical and ideological realms in Spanish and New Spanish baroque, to guarantee stability, order, and the Catholic faith. In this respect, we will briefly analyze images and certain accounts on the processions that show all the drama, theatricality, and faith in a society that saw in violence a way to transcend.

Key words: Violence, baroque, painting, sculpture, space.

Recibido: 3-diciembre-2011
Aprobado: 10-enero-2012

Introducción

Hoy en día en nuestro país se hace imperioso que todos reflexionemos acerca de la violencia que se ha desatado y que vivimos cotidianamente: todos los días nos enteramos de desaparecidos, balaceras, descabezados y ahorcados, y constantemente vemos videos y *narcomantas*. De igual manera en Youtube o en las redes sociales aparecen videos de golpizas y torturas que niños y

adolescentes son capaces de llevar a cabo en contra de sus compañeros de escuela o vecinos de colonia.

Este sinfín de escenas macabras me hizo preguntarme cuánto hemos superado las ejecuciones públicas, los autos de fe, las pinturas y esculturas violentas o las escenas sangrientas en las procesiones religiosas que antaño eran espectáculos públicos muy concurridos. Por ello, me he permitido elaborar este pequeño trabajo con la

* Licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es maestra en Filosofía Política y doctora en Filosofía Política y Moral por la UAM-I. Ha trabajado el pensamiento de Emmanuel Lévinas, la filosofía de la liberación, la filosofía política del Renacimiento y del barroco español y algunos temas de estética. Este texto fue presentado en el XVI Congreso Internacional de Filosofía, Filosofía: razón y violencia, celebrado en la UAEM, Toluca en noviembre de 2011. Correo electrónico: bomby8@hotmail.com

intención de analizar cuáles fueron las motivaciones políticas, sociales y religiosas que la sociedad barroca de España y de la Nueva España tuvo para llevar a cabo estos actos considerados como violentos e irracionales. De igual manera podemos preguntarnos cuáles son ahora las razones por las que volvemos a presenciar imágenes violentas y siniestras.

La teatralidad barroca

Checa y Morán nos recuerdan que cuando un viajero inglés conoció una iglesia católica en Roma, en 1629, quedó tan asombrado y perplejo por la profusión de elementos que se ofrecían a sus sentidos que se expresó de la siguiente manera:

Wherein [habla de la iglesia de los jesuitas] is inserted all possible inventions, to catch men's affections, and to ravish their understanding: as first, the gloriousness of their Altars, infinit number of images, priestly ornaments, and the divers actions they use in that service; besides the most excellent and exquisite Musicke of the world, that surprises our eares. So that whatsoever can be imagined, to express either Solemnitie, or Devotion, is by them used.¹

Esta descripción nos permite comprender por qué se considera al Barroco como una cultura de la teatralidad, la exageración y la imagen. En general, el arte barroco español se vio inspirado por la ideología contrarreformista y, en buena medida, por la visión de la Compañía de Jesús.

¹ Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, p. 252.

Baste recordar el valor que se otorgaba a la imagen para evitar el pecado en las actas del Concilio de Trento. Por ejemplo en la XXV sesión, celebrada entre el 3 y el 4 de diciembre de 1563, en el apartado que se refiere a la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, se afirmaba que:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.²

En esta cita de la XXV sesión del Concilio de Trento podemos observar todo este andamiaje conceptual del pensamiento contrarreformista; por ejemplo, se pide a los obispos recrear ante los fieles una y otra vez las historias que dan testimonio de fe y obediencia, acción que se podía llevar a cabo mediante el uso de imágenes o de relatos (escritos u orales). En ambos casos el aprendizaje que se adquiría debía ser continuo, con objeto de que la imagen y el relato quedaran conservados en

² Citado por Rafael García Mahiques en la *introducción a Empresas sacras*, p. 9, aunque la versión que incluimos proviene de: <http://multimedios.org/docs/d000436/p00000.htm#4-p0.14.1>

lo profundo de la memoria como un recuerdo constante de los dones que Dios ha otorgado a todo su pueblo; y, como reforzamiento de esta idea, el ejemplo de la vida de los santos era modelo de virtud, fe, devoción y obediencia, aspectos que coadyuvaban también a la cohesión social en torno a la Iglesia y al poder político de las monarquías católicas.

Esta configuración plástica que se construye en un espacio real o mental es ante todo una forma de discurso que busca persuadir, evangelizar o educar para practicar una forma de vida basada en la moral y la fe cristianas, lo que dentro de la cultura barroca significa el saber, el hacer y el hablar. Así, con la imagen se transmitía toda una concepción del mundo plena de ideas, conceptos y palabras que conformaban una cierta teoría del conocimiento. En la mente del espectador la imagen que remitía a un concepto, al presentarse de manera recurrente, unificaba su significado y fortalecía por ende la formación del individuo gracias a cierta visión del mundo. Pero, además de estas características, hemos de decir que en muchas ocasiones la imagen resulta más eficaz como método comunicativo que la palabra escrita, puesto que la imagen llega a ser más persuasiva y más impactante que un texto; y aunque ambos discursos hagan referencia a lo mismo, la imagen conmueve fibras más sensibles, de ahí su poder retórico. Además, en un ambiente en el que la mayoría de las personas eran iletradas, la imagen fue el único medio eficaz para transmitir un mensaje.

La fuerza retórica de la imagen capaz de impresionar a los sentidos y

promover la reflexión, es evidente en las imágenes manieristas y barrocas en general. Una y otra vez los espectadores se estremecían ante aquellas imágenes sobrecogedoras que les recordaban cómo debían proceder para evitarse el castigo eterno del infierno, pues no debemos olvidar que las imágenes de la Contrarreforma buscaron mostrar la idea de cómo Dios había organizado todas las cosas en el mundo y en el universo. Al respecto surgió otra interesante discusión acerca de si la divinidad podía representarse en imágenes, lo que a decir de los iconoclastas³ era imposible debido a que la inmensidad de Dios⁴ no puede reducirse a una imagen, y si la divinidad se representaba de alguna manera, entonces se cometía un acto de idolatría.

Contrariamente a lo que afirmaban los iconoclastas, la visión barroca, como fiel heredera de la propuesta manierista, consideraba que representar la espiritualidad en imágenes no era un acto idólatra, sino que por el contrario, era la mejor forma de conducir al hombre a establecer un real y profundo contacto con Dios, claro que según la óptica de la iglesia católica y el reino de la gracia en la tierra. Por lo tanto, las imágenes fruto del Barroco deben

³ Recordemos que a partir del 2° Concilio de Nicea, en 787, se inició la llamada *controversia iconoclasta* en la que la Iglesia condenaba la adoración de las imágenes, aunque hubo quienes argumentaron desde la teología que no se adoraba a la imagen sino que la imagen era un medio para alcanzar la devoción, lo que demuestra que ya se había descubierto la cualidad pedagógica de aquélla.

⁴ Esta idea provenía de la tradición judía, según la cual era idolatría adorar imágenes (como los jeroglíficos y las esculturas egipcias).



Apología de la orden del Carmen (detalle), anónimo, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela en 80 años, 80 obras Museo del Carmen, INAH, México, p. 27.

leerse de una manera iconológica, es decir, descifrando los mensajes en la representación de los vicios y las virtudes, en vez de realizar una mera descripción iconográfica de la imagen para entender su significado.

En el Barroco la retórica de la imagen se convirtió en el perfecto medio para convencer y enseñar a los súbditos, bien como espectadores de una obra de teatro, una pintura, una escultura o un retablo, o como participantes de una fiesta, un desfile o una procesión, dándole a la retórica una nueva dimensión iconográfica pero respetando las enseñanzas de Aristóteles y Cicerón que, en la época, llegaron a ser los autores más leídos:

La retórica de Aristóteles, de Cicerón y de Quintiliano piden persuasión no sólo a la voz viva que sale de la boca, sino también a la escena móvil del rostro, al teatro del cuerpo en movimiento, que por sí solos, tácitamente, pueden significar, *conmover, emocionar, deleitar*. A su manera pagana, esta retórica totalmente externa prefigura

la encarnación del Verbo, que nunca ha sido más elocuente que en el cuerpo silencioso y sufriente de Cristo en la cruz y en el de sus imitadores: los mártires, los santos y santas estigmatizados y en éxtasis.⁵

Los medios lingüísticos y visuales del Barroco son el sentido lumínico, la dimensión espacial y la teatralidad. Todos estos elementos conformaron una estética dramática, patética⁶ y pesimista, que en muchas ocasiones se convirtió en una estética de la crueldad que permitió mantener atemorizados a los súbditos para así garantizar su obediencia y fidelidad al régimen.

Pero todo este elaborado discurso visual requería un profundo conocimiento de la condición humana para poder dominarla y dirigirla. Así que, partiendo del supuesto antropológico que afirma que el hombre es un ser malo, traicionero, abusivo y mentiroso,

⁵ Marc Fumaroli, "Apologética de las imágenes sagradas", p. 37.

⁶ Lo patético es lo conmovedor, lo que infunde dolor, tristeza o melancolía.

construyeron todo un discurso político, religioso y estético. Esta idea subyace también en el arte barroco:

El tremendismo, la violencia, la crueldad, que con tanta frecuencia se manifiestan en las obras de arte del Barroco, vienen de la raíz de esa concepción pesimista del hombre y del mundo que hemos expuesto, y a su vez la refuerza.⁷

De acuerdo con esta lógica el arte barroco difundió ampliamente el tema de la muerte, que acentuaba el drama del ser viviente, su vulnerabilidad y la brevedad de la vida, con la intención retórica de transmitir una enseñanza moral que recordaba tanto los cuidados que debían tenerse en un mundo hostil, lleno de traición y engaño para no acabar muerto, como los falsos placeres de la vida. Pero la imagen de la muerte (cadáver o esqueleto) tenía también una lectura política que recordaba a quien la veía que no era bueno atentar en contra del régimen pues se podía acabar muerto. Al respecto Maravall nos dice que:

La representación del esqueleto tiene, pues, múltiples funciones en el Barroco, y si no podemos negar que la principal sea aquella que responde a un sentido ascético-religioso, nunca faltan resonancias que aluden a los peligros del mundo social y político.⁸

La imagen dramática y violenta

Pero, más allá de la imagen de la muerte, el Barroco fue, según dice Maravall, un

conjunto de medios culturales para dirigir la conducta de los hombres con la finalidad de integrarlos en el sistema social del que fue fruto. La persuasión ideológica, sea política o religiosa, se ponía en práctica por medio de las artes y las fiestas; así, pintores, escultores, arquitectos, poetas, dramaturgos, escritores, sacerdotes o misioneros asumieron la tarea de crear por encargo, no sólo para acallar a los disidentes y dirigir las conciencias, sino para atraerlos y convencerlos de que el gobierno monárquico, el poder de la Iglesia, el papado y la sociedad estamental eran la mejor forma de vida. La integración se daba a partir de que el espectador era partícipe de la obra al mantenerlo en suspenso, o como dirían Maravall, Checa y Morán, en suspensión, al incorporarse en la escena en el teatro, o al formar parte de las procesiones y demás festividades profanas o religiosas:

[...] el Barroco procura conmover e impresionar, directa e inmediatamente, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones [...] El Barroco piensa, con su contemporáneo Descartes, que, con frecuencia, los juicios de los hombres se fundan 'sur quelques passions par lesquelles la volonté s'est auparavant laissée convaincre et séduire' (*Tratado de las pasiones del alma* § 48) [...pues] Hay que mover al hombre, actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas [...] la eficacia en afectar, esto es, en despertar y mover los afectos, es la gran razón del Barroco.⁹

⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 332.

⁸ *Ibid.*, p. 338.

⁹ *Ibid.*, p. 168.

Pero había otra forma de conducir los afectos y las emociones de los fieles a la compasión, la contemplación y el éxtasis, que no se efectuaba por medio de la teatralidad espacial sino mediante el drama del dolor, el suplicio, la violencia, la sangre y la muerte. Así, las imágenes que recreaban el martirio de los santos, o el calvario, la crucifixión y la muerte de Cristo tenían el poder de conmover, convencer y convertir al espectador. En estas obras llenas de dolor y violencia se narraba la historia de hombres y mujeres heroicos que fueron capaces de soportar y aceptar los tormentos más terribles como testimonio de fe. En la vida de los santos, nos dice Ribadeneyra, podemos encontrar que el martirio era un elemento constante que nos demuestra que el dolor, el sufrimiento y la muerte física eran testimonio de que estos sacrificios los acercaban más a la vida eterna y a su encuentro con Dios. Buena parte de los santos católicos provienen de la era temprana del cristianismo, cuando Roma era aún un imperio, y en reiteradas ocasiones se narran todos los tormentos y ejecuciones de que fueron víctima los cristianos:

Los emperadores se embravecían contra ellos, los ministros de su impiedad ejecutaban sus mandatos, los mártires eran atormentados y el Señor les daba alegría en sus tormentos y victoria de la misma muerte. Y algunos de los gentiles [...] se convertían a la fe de Jesucristo. Y los que como primero como ministros de los tiranos atormentaban a los cristianos, se dejaban atormentar y ponían el cuello al cuchillo por Cristo.¹⁰

¹⁰ Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos Sanctorum*, p. 83.

Al respecto Checa y Morán nos dicen que Weisbach descubrió varias categorías para comprender la imagen barroca de carácter religioso, en la que el héroe, ahora convertido en santo, debía expresar ahora ascetismo, misterio, maravilla, crueldad y lujo. Todos estos elementos los podemos ver reunidos en las imágenes de los santos y sus martirios, imágenes que logran que el espectador participe del dolor y la gloria del santo o de Dios. Podemos recordar algunas imágenes para poder ver estos detalles con mayor claridad: *La apología de la orden del Carmen*, anónimo del siglo XVIII, *El martirio de Santiago*, de Francisco Rivalta de 1603, *San Nicasio*, anónimo de siglo XVIII, y *El martirio de San Lorenzo*, atribuido a José Juárez. En todas estas obras encontramos como elemento común que los santos y las santas, a pesar del dolor y sufrimiento que su martirio pudiera ocasionarles, se encuentran tranquilos, con la mirada puesta en la gloria de Dios, que se abre ante sus ojos. Así estas figuras en escorzo nos permiten percibir el mundo celestial que les espera.

En particular las imágenes que nos hablan del éxtasis, fueron cuestionadas en su momento pues se consideraba que su difusión masiva podía generar un individualismo excesivo, lo que podría poner en peligro la labor social o misionera del religioso. Hemos de decir que algunos autores como Murillo ofrecen otra forma de ver la experiencia mística, es decir, ya no como un arduo trabajo interior, sino como un regalo divino, lo que evidentemente se empezó a representar de otra manera con un colorido más vibrante. Pero, más allá

de la representación del éxtasis, los santos eran retratados con los atributos que permitían una lectura rápida de su identidad, su historia y su martirio. Los atributos de los santos tenían que ver con un canon preciso que estaba dentro de la bula de canonización. Su representación en conjunto tenía un fuerte carácter emblemático, pues los componentes de la obra debían interpretarse: las flores, las frutas, el paisaje, el agua, etc., todos los elementos que aparecen en una obra tenían un significado.

Estas imágenes, que hoy en día podrían parecernos sanguinariamente agresivas, en la época se veían como un discurso teatral muy útil que conmovía a los fieles, y al respecto nos dicen Checa y Morán que Paleotti argumenta que los autores del Barroco no tenían por qué tener miedo de representar escenas impresionantes y violentas pues: “No hay que temer representar los suplicios de los cristianos en todo su horror: las ruedas, las parrillas, los potros y las cruces. Mediante ellos, la Iglesia quiere glorificar el valor de los mártires, pero busca también inflamar el alma de sus hijos.”¹¹

El Renacimiento había dejado de lado el gusto por las imágenes violentas y macabras de la muerte que se solían producir en el Medioevo, pero en el Barroco estas representaciones regresan con nuevos bríos.¹² Inclusive se sabe que Felipe II no solo coleccionaba reliquias,

sino también cadáveres, y que por esta razón mandó construir el Monasterio de El Escorial para que en el panteón se conservaran los restos de los Habsburgo. Esta especie de fiebre por coleccionar reliquias obedeció a que en el Concilio de Trento,¹³ como sabemos, se pidió a los obispos que promovieran la veneración de los restos porque son ejemplo de vida y porque dan beneficio a los hombres.

13 En la sesión XXV quedó establecido el decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes:

Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.

11 Fernando Checa y José Miguel Morán, *op. cit.*, 232.

12 Es importante señalar que el gusto por la iconografía mortuoria también responde a un interés por conocer la anatomía humana, el proceso de descomposición del cadáver y todo lo relacionado con el proceso natural de la muerte.



San Nicasio. Anónimo, siglo XVIII, posiblemente óleo sobre tela en 80 años, 80 obras, Museo del Carmen, INAH, México, p. 64.

Así, de acuerdo con esta perspectiva, todas estas imágenes mortuorias contribuían a este artificio teatral que conmovía a los fieles y espectadores y promovía en ellos la obediencia y la humildad. En otras palabras, podríamos decir que la imagen del dolor y la muerte eran constantes recordatorios de que el apego a los lujos, la belleza, la riqueza, o inclusive al conocimiento, son vanidades y placeres efímeros de la vida, puesto que la muerte siempre triunfa sobre la vanidad; pero que, si se seguía el

ejemplo de Cristo y los santos, la muerte no era el verdadero fin y aquellos que lo hicieran, serían recompensados con la vida eterna y participarían de la gloria.¹⁴ Inclusive las majestuosas esculturas que adornaban las tumbas de reyes, papas o

¹⁴ Esto lo trata ampliamente Santiago Sebastián en su obra *Contrarreforma y Barroco* en el apartado que se refiere al triunfo de la muerte. Y al respecto nos dice que en el Barroco las obras conocidas como Vanitas cumplían la misión de desengañar a los hombres para que tomaran conciencia acerca de lo verdaderamente importante en la vida: la fe en Dios y en la religión católica.

nobles no eran una muestra de vanidad sino de piedad ante el juicio final.

Innumerables son los ejemplos de estas obras conocidas como *vanitas*, pero quizá las más conocidas sean las *Postrimerías* de Valdez Leal, donde podemos observar un complejo discurso emblemático.¹⁵ En uno de los cuadros podemos observar que todas las cosas que los humanos podrían desear en el mundo no son nada cuando llega la muerte; inclusive el poder y dominio de ésta se hacen presentes con el esqueleto, que con sus pies pisa los objetos y el mundo mientras que con una mano apaga la vela en señal de que el tiempo se ha terminado. Arriba de su huesuda mano podemos leer *In ictu oculi* (“en un abrir y cerrar de ojos”) indicando la rapidez con la que llega la muerte.

La otra obra nos presenta un escenario macabro lleno de cadáveres y esqueletos; en primer plano observamos un jerarca de la Iglesia en estado de putrefacción pero que aún conserva sus insignias, mientras que del cielo descende la mano de Cristo sosteniendo una balanza que, en un lado, sopesa los siete pecados capitales y, en el otro, muestra símbolos de la fe cristiana (con la leyenda *ni más ni menos*), lo cual alude al juicio que después de la muerte se hace a los hombres para valorar lo bueno o lo malo que hayan hecho en vida. Por otro lado está la obra de Antonio de Pereda, conocida como *El sueño de caballero*; en ella podemos ver una figura alada que en sueños le habla al caballero y

le dice “corta y vuela rápidamente a la eternidad”, mientras que a su lado hay una mesa llena de joyas, monedas de oro, armaduras, una pistola, una corona de laurel, unos libros, un reloj que nos habla del tiempo y dos calaveras. En ambos casos, tanto con Fernández Leal como con Antonio de Pereda el mensaje es claro —en toda acción humana debe prevalecer siempre el bien y la idea que todo en este mundo es perecedero y efímero—, pero está expuesto con tal grandiosidad que en vez de producir repulsión generaba atracción en quien lo miraba. Y es que en muchas obras del siglo XVII los extremos que lo terrible alcanzaba, a la vez tocaban lo sublime.

Por lo anterior podemos afirmar que, aunque la Iglesia ejerció un dominio enorme en el lenguaje iconográfico de la época, en algunas ocasiones los autores lograron plasmar su profunda espiritualidad y misticismo más allá de las convenciones programáticas institucionales. Inclusive podemos encontrar que hay obras que recrean los momentos destacados de los santos, y no sólo los referentes al martirio, o bien en los momentos de martirio y muerte puede advertirse también la mística y la espiritualidad. En lo que se refiere a la figura de Cristo, las imágenes más conmovedoras son aquellas que ubican el momento de la crucifixión, el descendimiento de la cruz, la piedad o el entierro, cuya finalidad es mostrar la muerte del hijo de Dios que redimirá los pecados del mundo. Para ilustrarlo recordemos tres ejemplos: uno es *La alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, cuadro del siglo XVIII atribuido a Villalpando; otro, *El entierro de Cristo*

BIBLIOGRAFÍA

- Amador, Pablo, “Testigos de un pasado devoto. El acervo escultórico”, en *80 años, 80 obras Museo de El Carmen*, INAH, México, 2010.
- Checa, Fernando, y Morán, José Miguel, *El Barroco*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1982.
- Fumaroli, Marc, “Apologética de las imágenes sagradas”, en *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento. Artes de México* núm. 70, México, 2004.
- García Mahiques, Rafael, *Introducción a las Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Ediciones Tuero, Madrid, 1988.
- Hernández Redondo, José I., “Escultura barroca en España”, en *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Könemann Editores, Barcelona, 2004.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.
- _____, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.
- Ribadeneyra, Pedro de, *Vidas de santos. Antología del Flos*

¹⁵ “Es demasiado evidente como para resaltarlo más el carácter jeroglífico que tienen obras como Las postrimerías de Valdés Leal, las innumerables *vanitas* españolas y mundo de Pereda (...)” Fernando Checa y José Miguel Morán, op. cit., p. 236.

de Luca Giordano, de 1660, y finalmente *La piedad* de Luis de Morales, de 1570.

Esto también lo encontramos en la escultura religiosa¹⁶ de los santos, la virgen o Cristo, y particularmente en las obras de la escuela castellana podemos observar un discurso explícitamente más cruel y violento que en otras obras provenientes de Sevilla o Granada. Por ejemplo, José Ignacio Hernández¹⁷ señala que el escultor Francisco de Rincón, quien se especializó en obras dedicadas a las procesiones, en 1604 realizó una obra monumental llamada *Paseo de la elevación de la cruz*, en la cual los personajes representados le imprimen tal fuerza dramática que al observarla pareciera que podemos oír como rechinan los maderos cuando lentamente se yergue la cruz. Esta obra, que por una parte nos parece abrumadora, violenta y dolorosa, por la otra muestra su dimensión extraordinariamente mística, capaz de despertar el fervor de todo aquel que la haya podido observar en las procesiones.

Ahora queremos finalizar esta breve reflexión con un comentario acerca del otro tipo de festividades que también formaban parte de la teatralidad barroca: nos referimos a las fiestas religiosas. Particularmente en las procesiones había un despliegue de recursos visuales que manipulaban hondamente la emoción de los espectadores que contemplaban el espectáculo doloroso y sufriente del

16 En el Barroco la escultura religiosa es abrumadoramente superior a la civil; de ahí que hagamos mayor hincapié en este tipo de obras y no tanto en las de carácter político.

17 Véase José I. Hernández Redondo, "Escultura barroca en España", pp. 354-371, trabajo donde hace un buen análisis de la escultura hispana en los siglos XVI y XVII.

viacrucis. A continuación retomamos un relato de una procesión que se llevó a cabo un viernes santo en Madrid, donde en ese momento estaba de visita el príncipe de Gales, a quien sorprendió y conmovió profundamente el dolor y la melancolía de los españoles:

Salieron los descalzos de San Gil y de San Bernardino, juntos, de la Orden de San Francisco; luego los Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara, los Agustinos Recoletos, los Capuchinos y los Trinitarios Descalzos, unos con calaveras y cruces en las manos; otros con sacos y cilicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendo sangre; otros con sogas y cadenas a los cuellos, y por los cuerpos; cruces a cuestras, grillos en los pies, aspados y liados, hiriéndose los pechos con piedras; con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la calle Mayor y Palacio y volvieron a sus conventos con viaje de más de tres horas, que admiró la Corte y la dejó llena de ejemplo, ternura, lagrimas y devoción.¹⁸

Todo este violento dramatismo también iba acompañado de altares ricamente adornados e iluminados que buscaban generar en los espectadores devoción, admiración y miedo. Maravall lo expone de esta manera:

[...] las procesiones que las diferentes órdenes montan —porque ésta es la palabra más adecuada—, no se preparan para los individuos que a ellas pertenecen, sino que para la masas del pueblo que se encuentra a su paso, a fin de que les admire la riqueza y ostentación, les subyuguen los efectos de luminarias que tanto entusiasman, les asombre la tramoya de los altares

18 José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, p.181.

sanctorum, Ediciones Lengua de trapo, Madrid, 2000.
Santiago, Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Editorial Encuentro, Madrid, 1990.
<http://multimedios.org/docs/d000436/p00000.htm#4-p0.14.1>



Cristo crucificado. Anónimo, siglo XVII, en 8' años, 80 obras Museo del Carmen, INAH, México, p. 151

que se colocan de tramo en tramo del recorrido, les venza el misterioso poder que ven y oyen atribuido a los santos, a los mártires, o a los personajes centrales del Credo católico. Todo ello, bajo la acción de una psicología de masas, provocaba un movimiento de adhesión admirada y atemorizada.¹⁹

Como parte de esta teatralidad devocional en los altares o en las procesiones podían verse esculturas a las que, como observa José Ignacio

Hernández,²⁰ desde 1610 se comenzó a incorporar los llamados *postizos*, que no eran más que objetos que se incrustaban en las obras para dotarlas de mayor realismo; por ejemplo, encontramos ojos de vidrio, lágrimas de cristal, uñas de asta, dientes de marfil y, para que las heridas tuvieran un mayor realismo dramático, las hacían de corcho. Es importante señalar que especial atención tuvieron las esculturas

19 *Ibid.*, p.183.

20 José I. Hernández Redondo, *op. cit.*, p. 356.

que representan la pasión o la muerte de Cristo. Al respecto nos dice Pablo Amador que:

Elementos a reseñar son las aplicaciones de tejidos policromados que imitan la piel desgarrada, para enfatizar y conmover al espectador acerca del concadenado de martirios que sufrió Cristo [...] ²¹

Inclusive se llegaron a fabricar figuras de Cristo articuladas hechas de madera liviana o de caña de maíz, es decir que tenían extremidades movibles para imprimirles mayor realismo y dramatismo, lo que sin lugar a dudas debió causar gran impresión a los fieles de la época, es decir, ver una figura de Jesús que se moviera. Dice Maravall que se sabe que los jesuitas dentro del sermón llegaron a utilizar pequeñas representaciones dramáticas de escenas religiosas con el fin de conmover a los fieles a tal punto que éstos estallaban en llanto y proferían quejidos.

Conclusión

Después de este recorrido podemos afirmar que el uso de la imagen violenta en el barroco español y novohispano obedeció a un discurso que pretendió

justificar la sociedad estamental, la monarquía absoluta, la autoridad del papado y la religión católica en una época convulsionada y de profundas crisis económicas, políticas y religiosas. Por lo anterior podemos decir que el Barroco efectivamente es un arte violento, pero su violencia obedece a la intencionalidad con la que traza su obra; en particular en este breve ensayo se ha abordado la teatralidad con fines devocionales. Pero en nuestros días la violencia no sólo la reproduce el Estado con las incursiones militares en buena parte del país; también la genera la delincuencia organizada con los descabezados y mutilados que a diario aparecen en calles, carreteras y diversos parajes, lo que infunde mucho temor a los ciudadanos; pero quizá lo más preocupante es que la sociedad en su conjunto se sigue sintiendo atraída por estas imágenes, que morbosamente busca en internet. Por mi parte, aún no logro comprender por qué la imagen de la violencia se ha vuelto tan común y tan aceptada en nuestra sociedad. Quizá la sangre, las heridas y las mutilaciones ya no mueven en nosotros ninguna fibra sensible, como por el contrario sí sucedía en la sociedad barroca. Pero eso será objeto de muchas discusiones más.

²¹ Pablo Amador, "Testigos de un pasado devoto. El acervo escultórico", p. 32.