

Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro

JAVIER PORTÚS PÉREZ
Museo del Prado. Madrid

Entre los aspectos que han ido conformando la religión católica desde sus inicios se cuenta no sólo con un corpus dogmático y doctrinal sino también con una memoria histórica que se nutre en parte de relatos de carácter fundacional y que ha ido enriqueciéndose progresivamente con la adición de sucesivos episodios. A través de los personajes que han ido protagonizando esa memoria, el fiel ha dispuesto de una serie de modelos de comportamiento y ha percibido la continuidad de la tradición religiosa. El catolicismo ha sido una religión que ha subrayado más que ninguna otra su dimensión histórica, y ha basado gran parte de su prestigio y su eficacia en la suma continua de nuevos héroes a su panteón. En la construcción y difusión de esa memoria han intervenido medios de naturaleza muy diversa: por supuesto la expresión oral y la escrita pero también la cultura festiva y ceremonial y las numerosas formas de representación iconográfica, cuya importancia radica en que durante siglos han sido uno de los principales transmisores de información en unas sociedades básicamente analfabetas. Por eso, atender a la casuística de la imagen es fundamental cuando se quiere obtener una visión satisfactoria de cualquier época del desarrollo del catolicismo en nuestro país.

La labor de construcción de una memoria histórica a través de personajes contemporáneos y la importancia que tuvieron los medios plásticos en la configuración y difusión de la religión en la España del Siglo de Oro son los dos temas sobre los que quiero tratar a continuación, a través del estudio de los usos e ideas que se relacionaban en aquella época con los retratos de personas famosas por su santidad y virtudes. Al respecto hay que empezar diciendo que, a pesar de los precedentes clásicos, el del retrato era un género relativamente reciente en la Europa de esa época, pues apenas contaba con doscientos años¹. Pero a pesar de

¹ La bibliografía sobre el retrato en la Europa moderna empieza a ser cuantiosa, con importantes estudios generales de Belting, los Francastel, Brilliant, Pommier, etc. En lo que se refiere a los orígenes del retrato en España es de gran interés Miguel

su juventud, ya le estaban asociados numerosos juicios de valor. Así, se consideraba un tipo de pintura urbana y que denotaba un estadio de civilización relativamente avanzado, en el que la imagen ya había dejado de tener un valor exclusivamente religioso. En la comedia anónima *Un pastoral albergue*, cuando dos campesinos encuentran un retrato colgado de un árbol y uno de ellos pregunta a su compañero qué es aquéllo, éste le responde:

«Siempre has de hablar desatinos;
santo es, pues está pintado»²

Un ejemplo igualmente ilustrativo aparece en la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, donde Campaspe, que había vivido siempre en el campo y no conocía la ciudad, declara que no sabe qué es «retrato», aunque afirma conocer todos los géneros pictóricos relacionados con el culto³. Este tipo de asociaciones no por tópicas dejan de ser muy naturales, teniendo en cuenta que se trataba de un género que se utilizaba principalmente para la exaltación del poder, para la construcción de memorias dinásticas o para usos de carácter íntimo.

Pero en la misma época en que se fechan estas obras el retrato ya se había convertido también en un instrumento fundamental de religión y jugaba un papel específico entre los medios iconográficos que permitían actualizar la memoria histórica del catolicismo. Entre las fórmulas de reacción contra la Reforma protestante que utilizó la iglesia contrarreformista destaca la insistencia en mostrar ejemplos vivos o recientemente fallecidos de héroes contemporáneos, lo que obedece a causas muy distintas. En primer lugar era una manera de demostrar la posibilidad permanente de la santidad y de difundir modelos muy concretos de comportamiento; pero también, en una época caracterizada por las continuas rivalidades entre los múltiples establecimientos religiosos, esta inflación de santos respondía al deseo de las distintas instituciones de construir su prestigio y afirmar su influencia mostrando a los fieles una genealogía ejemplar. Como consecuencia de estos intereses nos queda un verdadero aluvión de literatura hagiográfica, que toma principalmente la forma de biografías en general adaptadas a patrones estándar⁴, pero que asimismo se mani-

FALOMIR, «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del 'Pintor de Corte' en la España bajomedieval», *Boletín de Arte*, 17 (1996), pp. 177-195.

² *Obras de Lope de Vega*, ed. M. MENÉNDEZ PELAYO (Madrid: Atlas, 1963-1972), XXXIX, p. 210b.

³ *Comedias de Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Atlas, 1945), III, p. 148.

⁴ Muchas de ellas aparecen recogidas en José SIMÓN DÍAZ, *Mil biografías de los Siglos de Oro* (Madrid: CSIC, 1985).

fiesta en multitud de poemas y sermones o en gran número de obras teatrales que difundían el conocimiento de esos héroes contemporáneos entre toda la población. También se pintaron muchos cuadros y se abrieron muchas estampas que representan sus efigies o describen algunos episodios de sus vidas. El número de imágenes de este tipo es abrumador, y, aunque la mayoría responden a similares patrones y convenciones iconográficas, entre todas ofrecen una amplia variedad de casos que resulta muy útil para el historiador. Pero no es mi intención tratar aquí sobre obras de arte que han llegado hasta nosotros y estudiar a través de ellas las ideas relacionadas con la representación de los personajes famosos por su santidad; sino que quiero acercarme a los problemas que plantea el hecho mismo de la ejecución de retratos de este tipo de personas a través de los testimonios escritos que nos ha dejado la propia época, y muy especialmente mediante la información que aportan los numerosos relatos biográficos.

Constituyen éstos un equivalente literario de los retratos pintados o grabados. Les une su común propósito de difundir el conocimiento de personajes dignos de ser imitados y una parecida dependencia de convenciones descriptivas. Les separan dos cosas fundamentales: a través de la expresión escrita es posible ofrecer un conocimiento muchísimo más amplio de la vida del personaje del que permite la imagen. Pero ésta tiene dos ventajas fundamentales sobre aquélla, como son su mayor capacidad de difusión en una sociedad analfabeta y su posibilidad de actuar como privilegiado objeto devocional, que se la proporciona su propia naturaleza iconográfica. Mediante la lectura de un libro el fiel podía aprender y edificarse; pero a la vista de un cuadro o por medio del contacto físico con una estampa no sólo alcanzaba un clímax emocional más efectivo, sino que incluso podía ser protagonista de un milagro. En relación con esto hay que llamar la atención sobre algo que frecuentemente se olvida al tratar de la representación artística de hace unos siglos, como es la dimensión mágica de las imágenes⁵; y entre ellas especialmente de los retratos, que actuaban como sustitutos de la personalidad del modelo y, cuando éste tenía fama de santidad, transmitían sus poderes taumatúrgicos. Son muy abundantes los testimonios que prueban esta fe en el poder de las imágenes, y entre los más significativos se cuentan los cientos de relatos de milagros operados por el contacto de retratos con miembros heridos o doloridos del fiel⁶.

⁵ Véase, entre otros, David FREEDBERG, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 1992).

⁶ En relación con la estampa hemos tratado de este tema en Javier PORTÚS y Jesusa VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: FUE, 1998)

Los usos más generalmente relacionados con las imágenes religiosas en el Siglo de Oro, lejos de remitirnos a conceptos abstractos, nos ponen en contacto con una religiosidad que se manifestaba sobre todo en terrenos de lo concreto, como el de la salud y la protección personal, el del comportamiento y la moral, o el del control social. Un ejemplo claro es el uso absolutamente utilitario de estampas, pinturas y otros objetos devocionales que acabo de mencionar. Otra de las dimensiones de este asunto es la también comentada insistencia en la construcción de una memoria histórica, que es una fórmula clara de cohesión e identidad. Expresión de esto último es lo mucho que a partir del siglo XVI se insiste en la necesidad de veracidad en la representación iconográfica sagrada. Hasta entonces, los santos y los personajes bíblicos se identificaban por los objetos que portaban, los trajes que vestían, sus atributos físicos o las acciones en las que intervenían, pues la inexistencia de una tradición retratística impedía la reconstrucción de sus rasgos reales. Pero desde ya antes del Concilio de Trento se replanteó muy seriamente la necesidad de revisar y controlar la iconografía sagrada, lo que fue consecuencia directa de la gran conciencia que tomó la Iglesia sobre la decisiva importancia de los medios plásticos como instrumentos de devoción e inductinamiento. Al amparo de esa ideología se escribieron importantes y muy leídos tratados de codificación iconográfica, como los de Paleotti, Molano o, en España, Pacheco, y se extendió el prurito de afinar los instrumentos de veracidad histórica, que en el caso de las artes plásticas condujo, entre otras cosas, a una progresiva valoración de la *Vera effigies*, o retrato real y fidedigno de los personajes. Este tipo de intereses se advierten, por ejemplo, en un personaje muy vinculado al concilio tridentino, Felipe II. Así lo prueban las condiciones del contrato por el que Navarrete el Mudo se comprometió a pintar 32 cuadros para la basílica de El Escorial, en las que se especifica que «las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y un cuarto al justo; y cuando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color; y si algún santo tuviere retrato al propio se pinte conforme a él, el cual se busque dondequiera que le haya con diligencia»⁷.

Este documento es interesante no sólo por su alusión a la necesidad de imágenes fidedignas, sino también porque nos remite a un asunto fundamental para entender la transmisión de la información iconográfica en la historia del cristianismo, como es el proceso de formación de un

⁷ 21-VIII-1576. J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)* (Madrid: s.i., 1931), p. 40.

vocabulario formal que adjudicaba a cada personaje o escena unas convenciones de representación con aspiraciones arquetípicas y muy codificadas. Con ello se lograba facilitar la lectura universal de las imágenes religiosas más comunes y se construía una imagen de la santidad bastante concreta, de manera que en el Siglo de Oro se hizo posible afirmar de un rostro que tenía rasgos de santo, como se nos dice del jesuita Alonso Rodríguez: «Y porque entonces le retrató un pintor muy al vivo, los retratos que se copiaron de este, son algo diferentes de otros que se avían sacado antes; pero generalmente se le parecen en todos los que he visto de este santo; y en ellos se parece bien que su rostro era rostro de santo, y lo mismo se echó de ver siempre en todo su exterior»⁸. En el contexto del prurito historicista de la iglesia de la Contrarreforma, es natural que hubiera un marcado interés por disponer de efigies reales de los personajes con fama de santidad, que pudieran ser utilizadas en adelante para transmitir imágenes fidedignas que ayudaran en la fijación y codificación de su iconografía.

Pero el tema de la *Vera effigies* no se resuelve únicamente en términos de prurito histórico; o, al menos, hay que tener en cuenta que los conceptos asociados al término «historia» en un contexto religioso de los siglos XVI y XVII son en parte muy diferentes a aquellos que se derivan de la utilización actual de esta misma palabra. En el caso de los retratos de santos, la veracidad histórica no era un fin en sí misma sino que constituía un elemento que aportaba eficacia utilitaria a la imagen. Ésta era mayor cuanto mayor relación tuviera con el modelo, como podemos intuir acudiendo al ejemplo paralelo y alternativo de la sistemática jerarquización de las reliquias, que medían su valor como objetos devocionales en función de su proximidad al santo: no era lo mismo un corazón que una canilla; y una firma suya era mucho más valorada que una de las cuentas que repartiera. A este respecto hay que llamar la atención sobre un término continuamente utilizado en España en relación con el retrato, sobre todo en poesía: el verbo «hurtar», con el que se hace alusión a una idea compartida por muy diferentes culturas de la tierra: la de que la re-presentación de los rasgos del rostro supone en cierta manera una captura de la personalidad del modelo. Se trata de ideas y conceptos que hoy en día quizá parezcan peregrinos, pero que han dejado múltiples manifestaciones documentales en el Siglo de Oro, y que son básicos para entender los usos del retrato en esa época, especialmente cuando sus modelos son tenidos por santos.

⁸ FRANCISCO COLIN, *Vida, hechos y doctrina del venerable hermano Alonso Rodríguez, religioso de la Compañía de Jesús* (Madrid: Domingo García y Morrás, 1652), fol. 123r.

Una serie de términos empleados en la España de esa época para referirse a los retratos en general desvelan algunos rasgos de la naturaleza de esas piezas y sirven para intuir la distancia que separaba una *Vera effigies* de cualquier otro tipo de representación sagrada. Se trata de palabras relacionadas con el verbo «vivir», cuya importancia radica en lo muy frecuentemente que aparecen en la cercanía de las menciones a este tipo de cuadros. Por poner unos pocos ejemplos entre muchos, Colin dice de Alonso Rodríguez que ya cadáver le pintó «muy al vivo» un artista y sus devotos pusieron su retrato «al vivo» junto a su sepultura; para elogiar al autor de una biografía de su tío, Jerónimo Batista de Lanuza afirma que «más al vivo nos pinta V.P. a mi tío en esta historia, que lo hubieran hecho el pincel, y el buril»; los carmelitas deseaban una imagen «al vivo y propia» de san Juan de la Cruz; de fray Juan de la Magdalena se hicieron varios retratos, «y algunos tan al vivo, que vive en ellos la memoria de su original»; de Andrés de Guadalupe, su provincial deseaba poner «algún vivo retrato» suyo en una galería; un religioso pintor «retrató al vivo» a su compañero Manuel Sanz; a Nicolás de Ayllón «le copiaron muy al vivo», etc. Son citas repetitivas, que aisladas quizá no sean muy significativas, pero cuya importancia radica precisamente en su abundancia, que permite asegurar que existía una relación entre retrato y «viveza» que va más allá de la pura fórmula de caracterización estética y que ha de explicarse en función de lo que hemos visto anteriormente y lo que vamos a ver a continuación sobre la peculiar naturaleza de los retratos en el Siglo de Oro.

La *Vera effigies* podía participar de algunas de las características que definían las reliquias; y de hecho las reliquias más preciadas que circulaban por Europa en la Edad Media son las que se creían representaciones fidedignas de Cristo y la Virgen, ya fueran los retratos supuestamente realizados por san Lucas, las varias santas faces o, sobre todo, la Sábana Santa, sobre los que han quedado interesantísimos tratados de Acuña del Adarve o el mismísimo Gian Battista Marino. En España de vez en cuando se asocian retratos y reliquias por sus nexos funcionales. Así, por poner dos ejemplos, Luis de la Santísima Trinidad guardaba un retrato de sor Francisca Dorotea en una bolsa con reliquias y cuando se desprendió de él cayó enfermo. Estando inconsciente se le apareció la retratada y le dijo «que si me quitava el retrato de nuestra Venerable Madre (ni aun devotamente) me avía de volver el dicho mal en castigo de la poca devoción que mostrava tenerla»⁹. Por su parte, cuando el caballero de Santiago

⁹ Gabriel ARANDA, *Vida de la venerable madre soror Francisca Dorothea: fundadora de las religiosas descalzas del convento de Nuestra Señora de los Reyes* (Sevilla: Tomás López de Haro, 1685), pp. 434-435.

Lorenzo Santos pidió le enviases varias reliquias de Damiana de las Llagas, no olvidó indicar que a ellas se uniera un retrato¹⁰.

La función sustitutoria de este tipo de imágenes se producía en varios niveles distintos. El más profundo —ya lo hemos visto— consistía en una transmisión de los poderes devocionales o taumatúrgicos ligados al «original». A otro nivel más inmediato, los retratos actuaban como recordatorio de una vida y una personalidad considerados ejemplares, que estimulaban al fiel a su imitación. Así, de Martín de Zayas dice su biógrafo que «muchos de sus hijos de su confesión y discípulos de su gran doctrina desearon retratarle, para que su voluntad conservase la memoria de tan insigne, y esclarecido varón, mirando su imagen»¹¹. A veces, sin embargo, los escritores subrayan que el tipo de edificación religiosa que se obtiene de los retratos procede de la posibilidad que tienen quienes los ven de consolarse de la falta del modelo. Eso es lo que dice, por ejemplo, Sartolo sobre el padre Francisco Suárez en un interesante párrafo en el que además equipara la literatura con la pintura, la labor del hagiógrafo con la del retratista:

«Sea, pues, algún alivio para los que no gozamos de su presencia, ni de su vista, el poder registrar su semblante, leyéndole, no sólo en los colores del pincel, sino también en las líneas de la pluma: la qual forma sus retratos en el papel, si no con más alma, con más dilatada vida»¹².

Para una sociedad que tenía una concepción muy utilitaria de la religión, uno de los caracteres que garantizaban el valor de los retratos era su capacidad de hacer milagros. Es verdad que ésta se podía atribuir a cualquier imagen religiosa independientemente de que fuera o no fiel a los rasgos originales de sus protagonistas; pero también se documentan casos en los que se aprecia un interés por vincular un tipo específico de acción maravillosa a la condición de *Vera effigies*. Así, por ejemplo, sólo en relación con este tipo de imágenes o con representaciones de Cristo y la Virgen son corrientes hechos milagrosos del tipo de que una figura pintada o grabada adquiriera alguna clase de animación. Miguel Batista de

¹⁰ Juan de CÁRDENAS, *Historia de la vida, y virtudes de la venerable virgen Damiana de las Llagas* (Sevilla: Juan Cabezas, 1675), p. 723.

¹¹ Alonso de ZAYAS, *Vida, y virtudes del venerable siervo de Dios... el doctor Martín de Zayas, natural de la ciudad de Toledo, y Catedrático de Prima de Teología en la Universidad de ella* (Madrid: Imprenta Real, 1662), fol. 129v.

¹² Bernardo SAROLO, *El eximio doctor, y venerable padre Francisco Suárez, de la Compañía de Jesús, en la fiel imagen de sus heroicas virtudes* (Salamanca: Andrés García de Castro, 1693), pp. 291-292.

Lanuza, un poderoso e influyente aragonés que dedicó grandes esfuerzos a propagar el conocimiento de las vidas y virtudes de las carmelitas descalzas de Zaragoza, al trazar la biografía de sor Jerónima de San Esteban afirma que un retrato suyo, «que se sacó bien parecido cuando estaba en el féretro», de repente se llenó de resplandor para servir como consuelo y guía a una compañera de la orden¹³. Casos parecidos se multiplican, con ejemplos como el de un retrato del natural de Juana de Cristo que se dice fue sacado por un ángel de una bolsa de reliquias, y después de ser conducido por éste hasta sor Damiana de las Llagas, se puso a hablar con ella¹⁴.

Pero los casos en los que más claramente se advierte la importancia religiosa que podía llegar a atribuirse al retrato son aquellos en los que el milagro no se relaciona con la acción sobrenatural del objeto, sino que se produce precisamente durante la realización misma del cuadro, lo que nos habla de una actividad de tanta trascendencia como para justificar la intervención divina. De san Ignacio nos cuenta Santalalla que queriendo un cardenal tener una efigie suya, encargó a un pintor que lo retratase en secreto:

¹³ «Tres meses después de su muerte quiso mostrar a cierta religiosa que su amor no se le avía acabado con la vida, ni el cuidar de sus hijas. Avía baxado esta al coro entre dos y tres de la mañana, llevada de una pena grande, que le causava el pensar, si faltava en algo del entero cumplimiento de un oficio, en que la tenía la obediencia. Postróse delante de un retrato suyo, que se sacó bien parecido quando estava en el féretro. Y estándola suplicando, que la advirtiera sus defectos, para enmendarlos, pues viviendo, le avía sido Madre; de repente se llenó de claridad el coro, sin aver luz en él, ni amanecido. Bolvióse la religiosa a una y otra parte con alguna turbación para mirar de a donde procedía tanta luz. Y vio, que el venerable rostro del retrato despedía de sí tales y hermosos resplandores, que ponían tan claro el coro, que se veía quanto avía en él, como si huviera entrado allí el sol; y que terminando en ella misma, la hazían resplandecer». Miguel Batista de LANUZA, *Vida de la venerable madre Gerónima de San Estevan, religiosa carmelita descalza, y cinco vezes priora del convento de San Iosef de Zaragoza* (Zaragoza: Domingo la Puyada, 1653), pp. 87-88.

¹⁴ «Remitiósele una de ellas impressa en raso blanco a la dicha hermana doña Isabel de Vega, que la guardó en su arca con mucha veneración, mientras se le hacía un marco, o bastidor curioso, en que ponerla decentemente. Éste se acabó de hazer, y queriendo assentar en él la estampa el día de la Purificación del año siguiente de 1619 la anduvo buscando en el arca, donde la puso, y en ningún modo pudo hallarla, de que recibió mucha pena, por ignorar el misterio, que en esto avía. Fue el caso, que la estampa, por ministerio de algún Ángel fue sacada del arca, y llevada a Marchena a una muger de santa vida, que se llamava la madre Damiana, que le habló en esta sustancia: «Quando mi hermana Isabel de Vega te venga a ver ...». Juan de CÁRDENAS, *Historia de la vida, y virtudes de la venerable virgen Damiana de las Llagas* (Sevilla, Juan Cabezas, 1675), pp. 658-660.

pero sucedió un prodigio bien extraño. Quantas veces el pintor le miraba a la cara, tantos semblantes diferentes descubría en ella: con que asombrado por una parte del milagro, y confundido por otra de la diversidad, no pudo retratar a nuestro santo ¹⁵.

El autor está trasladando al caso del jesuita un tópico bastante extendido en la literatura occidental de la época sobre retratos. En el caso de la historia sagrada tiene muchos puntos de contacto con las historias de la talla de la imagen madrileña de la Virgen de la Soledad, por Gaspar Becerra, o con las que se cuentan sobre los vanos intentos de pintores, escultores y grabadores de reproducir fielmente el rostro de Nuestra Señora de la Almudena. En un contexto más profano, podemos encontrar paralelos claros con la comedia de Calderón *El pintor de su deshonra*, cuyo protagonista es incapaz de trasladar satisfactoriamente al lienzo los rasgos de su mujer, lo que es utilizado por el escritor como metáfora de su ceguera vital. En todos los casos se trata de historias que trascienden la pura anécdota y vuelven a llamar la atención sobre la tensión que se establece siempre en el retrato entre el original y su representación, que procede del hecho de que trasladar los rasgos equivale en cierta manera a apropiarse («hurtar») de su personalidad.

Pero esta tensión con frecuencia se resuelve en términos positivos, pues el retrato casi siempre gozó de un estatus muy favorable desde el punto de vista de su utilidad religiosa. Así, frente a la extrema dificultad que tuvo el pintor anterior de reflejar los rasgos de san Ignacio, otros relatos nos hablan incluso de ayudas sobrenaturales a los artistas. El mismo Becerra, para realizar la citada imagen de la virgen de la Soledad que tantos problemas le causaba, pudo lograr por fin su objetivo tras un sueño milagroso ¹⁶;

¹⁵ FRANCISCO SANTALALLA, *Semblantes de san Ignacio de Loyola* (s.l., s.i., s.a.), p. 5.

¹⁶ «Bolvió pues más confiado que avía venido Becerra al convento, si bien no menos cuidadoso, y pensativo en el caso, quando aviéndose acostado una noche de Invierno con este pensamiento, le dio un pesado sueño tras un vehemente deseo de pensar sobre la almohada en el acierto de la Imagen, que tantas vezes avía formado en su idea, y imaginativa sin provecho, y executado con sus manos, aplicando a ello todo su ingenio, y todas las reglas, y documentos del arte, quando assí dormido soñó que avía una persona que no conocía, ni sabía si era hombre, o muger, sino sólo pudo percibir que le dezía estas palabras: 'Despierta, levántate, y vee a la chimenea, y en ella verás un tronco grueso de roble que se está quemando, mátales el fuego, y prepárale que del sacarás la Imagen que deseas' [...] y finalmente sacó del la cabeza, y manos que él, ni otros en el arte pudieran jamás imaginar, que fue la admirable y milagrosa de Nuestra Señora de la Soledad». ANTONIO ARES, *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad* (Madrid: Pedro Taço, 1640), fol. 20r-v. Cito por JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia* (Madrid: IEM, 1964), p. 252.

y cuando murió fray Juan de la Magdalena abría y cerraba sus ojos dependiendo de que sus hermanos de convento decidieran si sería mejor retratarle de una forma u otra:

Quedóse abiertos los ojos, y todos los repararon hermosos, claros y resplandecientes. Y dizen algunos religiosos, que tratando de copiarle, se reparó en que si para este efecto estaría en mejor disposición cerrados los ojos, por ser retrato de difunto, y que luego al instante los cerró, y pareciendo después al contrario, los bolvió a abrir ¹⁷.

Aunque evidentemente se trata de testimonios extremos y poco representativos de lo que era la casuística habitual del comportamiento con los retratos sagrados, tienen el gran valor de mostrarnos hasta qué punto eran anchos los límites entre los que se situaba el poder efectivo de la imagen. Además, unidos a otro tipo de referencias, sirven para demostrar que los usos de los retratos y las expectativas que creaban este tipo de obras han variado en algunos aspectos mucho desde entonces hasta nuestros días.

Las nociones, conflictos, situaciones o usos relacionados con los retratos en el Siglo de Oro son múltiples; y aun dentro de un contexto generalizado de aprecio por estos objetos y de reconocimiento de su indudable utilidad para la propagación de la fe surgieron posturas diversas. No faltaron quienes se arriesgaron a una sistemática crítica contra todo tipo de imágenes sagradas, en una línea luterana, como el anónimo autor del *Carrascón*, quien significativamente mezcla el tema de la adoración a las imágenes con el del culto a las reliquias ¹⁸. Otros, más moderados, aunque no compartían en absoluto una ideología iconoclasta, manifestaban muchas reservas sobre el uso privado de iconografía religiosa, pues al representarse generalmente en ricos relicarios, preciosas imágenes de vestir o pinturas, la creían incompatible con la deseable pobreza. Al tema dio respuesta inteligente y práctica —como suya— santa Teresa, al afirmar que las imágenes mueven al amor de Dios, y que es preferible el amor a la pobreza ¹⁹.

¹⁷ Joseph de SAN ESTEBAN, *Vida y virtudes del Venerable hermano fray Juan de la Magdalena, religioso lego de la orden de nuestro padre San Agustín de los descalços* (Sevilla: Iuan Méndez, 1662), fol. 199r-v.

¹⁸ «Hay muchos brutos, que se persuaden y creen, que hay en las piedras y palos, en las imágenes, alguna Deidad, gracia y santidad: que tienen en sí poder para hacer milagros, dar salud, librar de peligros, y preservar de daños: de donde vienen a adorarlas como si fueran Dios, para alcanzar dellas las cosas dichas». *Carrascón* (Barcelona: Diego Gómez Flores, 1981), p. 181. El original data de 1633.

¹⁹ Véase los comentarios de Francisco Calvo Serraller en su edición de Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (Madrid: Turner, 1979), pp. 368-369. Véase también

Muchos otros religiosos (y aun seculares) resolvieron el tema limitando la decoración de sus aposentos a simples estampas de papel, que eran los objetos más baratos que podía ofrecer el mercado artístico y que hacían perfectamente compatible el ejercicio de la pobreza con la posesión de imágenes que ofrecieran consuelo y apoyo. El número de alusiones al tema que nos ha dejado la literatura hagiográfica es altísimo, y de hecho en este tipo de libros se utilizan como elementos tópicos y repetidos hasta la saciedad en los capítulos que invariablemente versan sobre la pobreza y humildad del personaje²⁰.

Las estampas se convirtieron, pues, en objetos caracterizadores de humildad y pobreza. Pero no fueron los únicos medios artísticos a los que se asociaron nociones de carácter social o moral. De hecho, se observa en toda la literatura del Siglo de Oro un recurso constante al poder tipificador de los objetos artísticos, que puede relacionarse tanto con los materiales con que están fabricados como con el tipo de escenas que representan. Así, se hizo tópica la contraposición entre oro y barro y la conversión de ciertos tipos de cerámica en referentes a una situación económica no muy buena; o se usó frecuentemente la alusión a pinturas mitológicas como clave para conocer la situación social o la contextura moral de algunos personajes.

El retrato también se llenó de connotaciones, y en relación con él se documentan una serie de comportamientos y actitudes tópicos que revelan algunas de las nociones más íntimamente ligadas a este género pictórico. El concepto que con mayor frecuencia aparece es el de la humildad, aunque no en el sentido de pobreza económica que revela el caso de las estampas, sino en el de modestia personal. Desde la Antigüedad una de las ideas que siempre se han ligado al retrato en el mundo occidental es la de la fama; y aunque en Europa desde el Renacimiento tenemos ejemplos de obras de este tipo, cuyo origen no ha de buscarse en su función pública sino en sus posibilidades de uso privado, lo cierto es que los retratos de religiosos muy frecuentemente tenían una difusión que excedía el círculo íntimo de sus modelos, pues servían para propagar los rasgos y las virtudes del retratado. Eran imágenes ante todo ejemplares frente a las cuales muchos de los que la sociedad consideraba acreedores de ser retratados manifestaron una reveladora reserva. De hecho, en la literatura hagiográfica este planteamiento del tema adquirió carácter de tópico al que los escritores acudían para definir mejor la imagen virtuosa que deseaban transmitir de sus héroes.

Javier PORTÚS y Jesusa VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: FUE, 1998), pp. 185-186 y 456-457.

²⁰ PORTÚS y VEGA, *op. cit.*, pp. 187-192 y 457-462.

Como para muchas otras cosas, los hagiógrafos contaban con modelos antiguos que les servían para glosar las actitudes de los santos contemporáneos. Pero dado que el género retratístico en el mundo cristiano carecía de una tradición demasiado larga, hubo que acudir a retratos protagonizados por paganos, como Agesilao, el rey de Esparta que, según Cicerón, rehusaba ser retratado²¹.

Los retratos sobre acciones similares protagonizadas por religiosos del Siglo de Oro obedecen todos a patrones muy parecidos entre sí: se insiste en el hecho como prueba radical de virtud, aunque en ocasiones sea detectable cierta falsa modestia; y hay bastantes coincidencias en su organización narrativa. Pero tanto el carácter codificado de estos relatos como su propia abundancia, tres y cuatro siglos después sirven para intuir la extraordinaria importancia que se concedía al retrato como instrumento para la propaganda religiosa. Este deseo de difundir la imagen de personajes famosos por su santidad hay que contemplarlo también en el contexto de los esfuerzos que cada orden o institución religiosa hacía continuamente en pos de su propia promoción colectiva.

Muchas de estas referencias son de interés para el historiador del arte porque le colocan ante curiosas estrategias de representación. Incluso en algunos casos intervienen artistas importantes, como el pintor Pantoja de la Cruz, a quien la reina Margarita de Austria encargó un retrato furtivo de fray Simón de Rojas, uno de los personajes claves de la vida religiosa cortesana en el Madrid de principios del siglo XVII:

Quiso tener un retrato la reina, del santo, y ayudavan a sus deseos los de todos, porque de aquel sacarían copias: no pudo conseguirse, hasta que se usó de traza; y fue ponerle en conversación la reina en una pieza de lo más a propósito, y con disposición se situó el asiento en que estava el bendito Padre; y de manera, que Iuan de la Cruz, famoso pintor de aquel tiempo, y muy ágil, teniendo delante una cortina, lo intentó: y aviendo corrido muchas líneas, lo sospechó el Siervo de Dios, y levantándose dixo: "Traición, traición": y no fue posible reducirle a que permitiese se acabasse, ni se pudo conseguir en toda su vida; y assí los retratos que ay son de después de muerto²².

Se trata, pues, de lo que en esa época se llamaba «retrato al vuelo», sobre lo que nos han quedado algunos testimonios literarios, como el muy

²¹ Gerónimo FUSER, *Vida del venerable y apostólico varón el Illmo. Sr. Don Fray Gerónimo Batista de Lanuza, de la Orden de Predicadores, Obispo de Barbastro, y después de Albarrazín* (S.l.: s.i., s.a. [1648]), prelims. Carta al autor de Miguel Batista de Lanuza.

²² Francisco de ARCOS, *Primera parte de la vida del V. y Rmo. P.M. Fr. Simón de Roxas* (Madrid: Julián de Paredes, 1670), p. 185.

conocido que le hizo un pintor a la mujer de Peribáñez mientras presenciaba una procesión en Toledo y que tan trágicas consecuencias acarrearía. La cita también nos habla de la existencia de verdaderos «cultos en vida», que en ocasiones tenían como protagonistas a personajes del mundo literario como Lope de Vega, que fue objeto de una campaña de promoción iconográfica que él mismo se encargaba de alimentar. Sin embargo, en el caso de las personas cuya imagen se quería difundir masivamente por cuestiones religiosas y no en razón de su fama literaria, el tema planteaba muchos problemas y una variada casuística. Así, frente al caso de Rojas encontramos el de la madre Luisa de la Ascensión, que tuvo en vilo a la opinión pública española durante una temporada. Se trataba de una monja con extendida fama de santidad, a la que contribuía mediante el reparto de numerosísimos objetos (cuentas, Agnus Dei, panecillos, trozos de tela, etc.) extraordinariamente estimados por una sociedad ávida de acaparar reliquias. El caso es que acabó siendo acusada de superchería y encausada por la Inquisición. Entre los cargos contra ella figuraba el que repartiera retratos suyos, de lo cual se defendía alegando que, como era corta de vista, juzgaba que representaban a santa Inés²³. Se trata de un testimonio muy interesante que nos permite ahondar en el tema de la significación del retrato religioso. Cuando un fraile se negaba a hacerse retratar no era probablemente sólo por un deseo de sustraerse a un concepto abstracto de la fama, sino también porque desde el punto de vista religioso con este concepto podían estar relacionados otros, como el del culto. De hecho, en algunos contextos es posible hallar curiosas asociaciones entre culto, modestia y retrato. Muy sorprendentes son las que establece Andrés Lucas en su *Vida de san Ignacio*, donde afirma que los jesuitas, no queriendo dar al principio, por modestia, demasiada publicidad al culto de su fundador, se abstuvieron de propagar su efigie²⁴. Lo extraño de este testimonio es que esté precisamente en relación con una de las órdenes con mayor vocación pública y más consciente de la necesidad y la eficacia de la propaganda de toda la iglesia contrarreformista.

²³ «Los retratos suyos, convienen los testigos de Santa Clara de Carrión, que la avían hecho creer que eran de Santa Inés hermana de Santa Clara, y que jamás leyó y podía sin sus antojos leer el rotulillo, por ser de letra pequeña, y los antojos sólo los ponía para rezar, y aquellos retratos los juzgava por imágenes iluminadas de Flandes de santos, como otras que la embiavan». Fray Pedro de BALBAS, *Memorial informativo, en defensa de sor Luisa de la Ascensión, monja profesa de Santa Clara de Carrión* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1643), fol. 144r-v.

²⁴ Andrés LUCAS, *Vida de S. Ignacio de Loyola patriarca y fundador de la Compañía de Jesús* (Granada: Antonio René de Lazzano, 1633), p. 722.

Un relato parecido al de Simón de Rojas es el que tiene como protagonistas al obispo Jerónimo Batista de Lanuza y al pintor aragonés Pedro de Orfelín, quien no pudo engañar a su secreto modelo. Éste, enfadado, dijo al amigo en cuya casa se encontraba que «solamente merecían este linage de honra las personas grandes: y que en él no avía título alguno para dársela»²⁵. En el caso de san Juan de la Cruz, para evitar problemas al pintor se esperó a que tuviera algún raptó místico que le incapacitara para percibir lo que ocurría a su alrededor. El truco dio resultado, pero cuando el retratado lo supo se sumió en una profunda tristeza porque «se tenía en tan baxo concepto, y deseava tanto el ser abatido y despreciado»²⁶. San Francisco de Borja, incluso debilitado por la agonía, pudo advertir la presencia de un pintor al que habían introducido otros jesuitas para tener «algún vivo retrato suyo», y volvió el rostro para evitar que prosiguiera con el retrato, lo que consiguió²⁷.

Muchos de estos personajes manifestaron un gran habilidad para detectar los intentos furtivos que hacían sus admiradores de tener retratos suyos, y frustraron numerosas ocasiones. Fray Francisco de Posadas no deseaba ver su rostro difundido por ahí, por lo que los pintores tenían que esperar a que se sentase al confesionario para encontrar su oportunidad. Pero «no podían asegurar la línea, ni perfil; porque entendiéndolo maravillosamente el Siervo de Dios, tenía por entonces el rostro como en movimiento continuo, manifestando el semblante la pena de su corazón»²⁸.

²⁵ Gerónimo FUSER, *Vida del venerable y apostólico varón el Illmo. Sr. Don Fray Gerónimo Batista de Lanuza, de la Orden de Predicadores, Obispo de Barbastro, y después de Albarrazín* (S.l.: s.i., s.a. [1648]), prelims. Carta al autor de Miguel Batista de Lanuza.

²⁶ «Fue el caso, que deseando una persona muy devota suya retratarle para que quedasse imagen propia y al vivo de un tan esclarecido varón, no hallando mejor traza para hazerlo, sin que el Venerable Padre lo supiesse, que quando alguna vez estuviesse arrobado, esperaron esta ocasión en el convento de nuestras religiosas, donde haziéndole plática solía muchas vezes quedarse assí trasportado. En una, pues, destas acciones le retrató un pintor muy a su gusto. Súpolo después el varón santo, y fue tan grande su sentimiento, y la pesadumbre que esto le dio, que no le vieron jamás tan triste y desabrido: porque como él se tenía en tan baxo, y deseava tanto el ser abatido y despreciado, no es creíble la pena que recibió con esta diligencia tan honrosa, que para el fue de martirio harto mayor». Jerónimo de SAN JOSÉ, *Historia del venerable padre Fr. Iuan de la Cruz primer descalzo carmelita* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641), pp. 486-487.

²⁷ Juan Eusebio NIEREMBERG, *Vida del santo padre, y gran siervo de Dios, el B. Francisco de Borja, tercero general de la Compañía de Jesús, y antes duque cuarto de Gandía* (Madrid: María de Quiñones, 1642), p. 338.

²⁸ Pedro de ALCALÁ, *Vida del V. Siervo de Dios el P. presentado Fr. Francisco de Posadas* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1737), pp. 179-180. Incluso un escultor quiso mo-

Esta reticencia se consideraba nueva prueba de su gran modestia y humildad y aumentaba aun más los deseos de poseer un testigo fidedigno del rostro de tan virtuoso varón. De manera que una vez muerto se apresuraron los pintores a retratarle y los grabadores a multiplicar su efigie mediante estampas que se difundieron no sólo en Andalucía sino también en la Corte y que resultaron ser eficaces instrumentos milagrosos.

Muy significativos son los casos en los que a pesar de los deseos en contra del interesado, el ingenio del pintor o la obligación de aquél de sujetarse al voto de obediencia consiguieron transmitir su *Vera effigies* a la posteridad. En todos los relatos de este tipo el empeñamiento por obtener la efigie del personaje se considera un acto positivo que, si bien violenta su voluntad, aparece sobradamente justificado por la utilidad devocional de la acción. De hecho, la negativa a dejarse retratar se consideraba que demostraba la virtud del personaje y por lo tanto hacía todavía más apetecible y necesario tener un testimonio de sus rasgos.

Uno de estos frailes reacios a dejarse retratar era precisamente también artista, el escultor jesuita Francisco Díaz del Ribero, sobre el que escribió una preciosa hagiografía Gabriel de Aranda. Viendo sus hermanos de orden que se hallaba cercano al fin de sus días quisieron, «para animarse» al ejercicio de sus virtudes con la contemplación de su efigie, sacarle un retrato, a lo que se opuso enérgicamente, confundido de que «se hiziesse caso de un hombrecillo tan indigno como él». Una orden expresa del superior le obligó a posar, pero cuando le enseñaron el resultado «apartó la vista a otra parte, y con ademán de quien huía de ver una cosa, que le causasse grande ofenssion»²⁹.

delar su rostro aprovechando el confesionario: «Un estatuario, que se empeñó en esta obra, tapaba con la capa el barro: y al comenzarla, con gran dissimulo se levantó del confesionario el Siervo de Dios; y yéndose hacia él, preguntó, tirando de la capa: 'Qué es lo que aí hace?' 'Señor, respondió, estaba con este barro formando una cabeza de S. Pedro por la de V. Paternidad'. Tomó el barro y comprimiéndolo, deshizo la comenzada imagen».

²⁹ «Pero viendo al Superior, que persistía que se dexase retratar, obedeció, diciendo 'Que nunca imaginó, que tal cosa se llegase a mandar, pero que obedecía, pues Dios avía inspirado al Superior, sin duda para mayor confusión suya, que se hiziesse caso de un hombrecillo tan indigno como él'. Lo qual dicho se dexó retratar; pero como para perficionar el retrato, y cotejarlo con su rostro, se le pusiessen delante, apartó la vista a otra parte, y con ademán de quien huía de ver una cosa, que le causasse grande ofenssion; y a no estar tan actuado siempre a conformarse en todo con la voluntad de Dios (que de ordinario veneraba en los mandatos del Superior) le huviera perturbado mucho esta obediencia; pero passado este successo se quedó en la serenidad misma con que llevaba el que en orden a su vida se hiziesse lo que fuesse solo voluntad de Dios». Gabriel de ARANDA, *El artifice perfecto, ideado en la vida del*

El tema de los religiosos enemigos de sus retratos adquirió dimensiones curiosas, algunas de las cuales son muy interesantes porque permiten hacer alusión a ciertas variantes de este género pictórico muy incardinadas en los usos que se desarrollaron en esa época en la relación con las imágenes sagradas. Juan Pinto de Vitoria cuenta que en el convento del Carmen de Valencia, «cierto religioso, que sabía muy bien pintar, y que tenía particular gracia en retratar un rostro, queriendo pintar un San Alberto, retrató al vivo al Venerable padre maestro [Juan Sanz], y con tanta perfección, que el que una vez le huviesse visto, le reconocería por suyo; y diziéndole algunos, quanto le semejaba el dicho retrato, el Venerable Padre con su profunda humildad, pareciéndole, que no dezía bien su retrato, baxo título de tan grande santo, como el Padre San Alberto, deshizo el dicho retrato»³⁰. En estas líneas nos encontramos no sólo con un comentario más —y bastante expresivo— sobre la relación entre humildad y retrato, sino que hay también una alusión a una costumbre bastante extendida en el Siglo de Oro y que resulta muy útil para estudiar los límites de la imagen sagrada y la soltura con que en este tipo de iconografía se mezclaban las alusiones contemporáneas con las tradicionales. Testimonios como éste han de ponerse en relación con los famosos «retratos a lo divino», en los que no siempre sabemos si estamos ante santa Lucía o ante el retrato de una dama caracterizada como la santa de su nombre; o con escenas de la historia evangélica a cuyos personajes prestan sus rostros importantes protagonistas de la vida cortesana, como *El nacimiento de la Virgen* y *La adoración de los pastores*, de Pantoja de la Cruz (ambos en el Museo del Prado), «interpretados» por príncipes y princesas de la Casa de Austria; o como la *Muerte del venerable Odón de Novara* (Museo del Prado), que está siendo presenciada por Vicente Carducho -su autor- y por Lope de Vega. Son sólo unos pocos de entre multitud de ejemplos que nos hablan de un auténtico deseo en el Siglo de Oro de actualización de la historia sagrada y de la extensión a gran escala de la conciencia de la posibilidad de convivir cotidianamente con la santidad. Esto contribuye también a explicar por qué en esa época había tanto interés en dejar constancia de los rostros de los personajes contemporáneos con fama religiosa, y así evitar la frustración de no poseer *Vera effigies* de los futuros nuevos santos.

Gran parte de la casuística de la relación entre humildad y retrato se encuentra en la biografía del jesuita Francisco Suárez, en quien a la fama

V. hermano Francisco Díaz del Ribero, *coadjutor formado de la Compañía de Jesús* (Sevilla: Juan Pérez Berlanga, 1696), pp. 438-439.

³⁰ Juan PINTO DE VITORIA, *Corona ilustre del gravíssimo y real convento del Carmen de Valencia* (Zaragoza: Herederos de Agustín Verges, 1679), p. 91.

de sus virtudes morales se añadía un elevadísimo prestigio intelectual. Uno de los que deseaban conseguir su retrato fue precisamente uno de sus editores, que aprovechó el paso del padre por su casa de Lyon para contratar a un pintor que, fingiéndose criado, intentó retratarle. Al despedirse, Cardon —que era el editor— le desveló el engaño muy alborozado «viendo que avía triunfado de su humildad, sin aver agraviado su modestia, y enriqueciéndose con las industrias de un hurto, a cuya restitución no le necesitavan las sentidas quejas de su dueño»³¹. En este caso el término «hurto» se emplea conscientemente en su significado común de sustracción desautorizada y en su sentido vinculado a la retratística. El biógrafo, por su parte, se congratula de ese ardid que, a pesar de los deseos en contra de Suárez, proporciona alivio a quienes «no gozamos de su presencia, ni de su vista».

Parecida es la historia que se nos cuenta del duque de Lerma, quien para suplir la ausencia del jesuita y hacer «que durase la memoria de tan grande varón», contrató a dos pintores para que, escondidos tras una celosía, pudieran retratarle «muy al vivo». Con estas dos obras un tanto apresuradas hizo pintar una tercera más sosegada, que colocó en un tipo de salas que nunca faltaban en los palacios de la época: las galerías de retratos, en las que se acumulaban efigies de personajes ilustres que, entre todos, proponían modelos concretos de comportamiento. Tras la muerte de la duquesa este tipo de obras ocuparon un lugar preeminente respecto a imágenes más profanas, si hemos de creer a un testigo contemporáneo que afirmaba que mientras que en vida de su mujer «apreciaba y gustaba más de imágenes de gala y amores», con posterioridad se interesó sobre todo por cuadros de contenido moral y religioso³².

Justo antes de la muerte de Francisco Suárez uno de sus discípulos quiso tener un retrato pintado suyo y contrató a un artista. Pero el padre conoció el engaño «y al punto empezó a lamentarse, rogando por amor de Dios a los circunstantes, le dexasen morir en paz, y no quisiesen

³¹ «Éste, que avía aumentado mucho su caudal con los volúmenes del Padre Suárez, mostrándose no menos obsequioso, que agradecido, puso, mientras comía, un diestro pintor detrás de una vidriera para que copiasse su venerable rostro. Salía de quando en quando el dissimulado artífice, como uno de los criados, que servían a la mesa, y recibiendo más sincero el informe de sus facciones, se retirava a trasladarlas al lienço. Con este fácil engaño, llegó el retrato a toda su perfección». Bernardo SARTOLO, *El eximio doctor, y venerable padre Francisco Suárez, de la Compañía de Jesús, en la fiel imagen de sus heroicas virtudes* (Salamanca: Andrés García de Castro, 1693), pp. 291-292.

³² Carta de Iberti al secretario del duque de Mantua, Valladolid, 18 de julio de 1603. Cito por Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens, diplomático español* (Madrid: Medina y Navarro, 1874), p. 84.

aumentar sus dolores con este nuevo tormento». Sus ruegos hicieron efecto, pero sólo temporal, pues aprovecharon un momento de concentración para, mientras algunos rezaban en voz alta unas jaculatorias, otros contribuían a disimular al pintor, quien «pudo ejecutar el hurto piadoso con tanta felicidad, que debía el pincel su valentía al mismo temor con que le retratava»³³. Estas citas alcanzan su pleno sentido imaginando su contexto; es decir, reproduciendo mentalmente la situación de la agonía del personaje y pensando en la preocupación de sus allegados no tanto por su inminente fin cuanto por la necesidad de conservar para la posteridad un retrato de su rostro. Los últimos instantes de un personaje de este tipo podían alcanzar cierto aire de espectáculo, en el sentido de que levantaban una fuerte expectación entre aquellos que se sentían testigos del tránsito de un santo; y todos los objetos y acciones relacionados con ese momento y con los inmediatamente posteriores tenían una importancia extraordinaria.

Por eso abundan los testimonios sobre la realización de retratos de difuntos. Algunos de ellos son meras referencias literarias a obras de las que se desconoce su existencia actual, mientras que otros son piezas de pintura, dibujo o escultura que han llegado hasta nosotros. Es una costumbre que, por otra parte, ha pervivido hasta casi nuestros días, como demuestran las numerosas fotografías de niños en su lecho de muerte tan comunes en las últimas décadas del siglo anterior y principios de este. Pero aquí no nos interesan tanto estos testimonios del afecto paterno como los que se relacionan con la fama. Varios de los retratos de difuntos del Siglo de Oro de los que se tiene noticia están directamente relacionados con este concepto. Así ocurre con un dibujo que se cree representa a Velázquez (Suiza, colección particular) o una pintura en la que aparece su amigo y colega Alonso Cano nada más expirar, y que en su reverso contiene una inscripción que alude a su carácter de homenaje al hombre ilustre. Igualmente, de Lope de Vega se hizo una mascarilla mortuoria que sirviera para propagar sus rasgos exangües. Los ejemplos se pueden multiplicar, e incluyen a otros literatos, a miembros de la familia real, etc. Pero no sólo conservamos este tipo de imágenes en relación con personajes con fama literaria o artística, pues también las poseemos de personas ilustres en el campo de la religión, como el beato Juan de Ribera, del que se hicieron varios retratos en vida y a quien Francisco Ribalta representó inmediatamente tras su muerte³⁴. Pero lo que aquí me intere-

³³ Bernardo SARTOLO, *op. cit.*, pp. 219 y 281.

³⁴ Valencia, Colegio del Corpus Christi. Véase David KOWAL, *Ribalta y los ribaltescos* (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985), p. 244.

sa señalar con los cuatro casos anteriores es que de todos ellos se conocían retratos realizados en vida, que en el caso de Lope de Vega fueron numerosísimos y muy difundidos. Es decir, la realización del retrato de un cadáver no sólo debe relacionarse con un deseo de aprovechar la última oportunidad de conseguir una imagen fiel de una persona reacia a retratarse en vida, sino que puede responder a un interés más específico. Las fuentes son herméticas a la hora de dar explicaciones sobre este fenómeno, en el que confluyen los conceptos de muerte, retrato, fama, «hurto» e inmortalidad, y que abunda en la idea apuntada a lo largo de estas páginas de que un retrato era algo más que un testigo de los rasgos del modelo.

Los relatos hagiográficos abundan en referencias a imágenes de difuntos que, entre todas, pueden ayudarnos a describir su casuística. En algunos casos se justifican porque se trataba de la única oportunidad de poseer una imagen fidedigna del protagonista, como en los ya comentados de fray Simón de Rojas o fray Francisco Posadas. Tanto en estos como en otros casos la imagen mortuoria se convierte en el referente fundamental para el desarrollo posterior de la iconografía del personaje, como ocurrió con san Ignacio de Loyola, Mariana de Jesús y tantos otros santos y beatos, cuyos rasgos reflejan frecuentemente el rigor de la muerte y revelan que están directamente inspirados en su rostro ya cadáver. Las fuentes a veces aluden explícitamente a este fenómeno y nos manifiestan, por ejemplo, que la forma prototípica de representación de san Luis Bertrán está directamente inspirada en la imagen que sacó de su rostro un pintor tras su fallecimiento:

«Y deseávamos se saliese la gente para que un pintor le sacase al natural, para que nos quedase prenda, y memoria de la efigie de aquel cuyas virtudes y exemplos jamás podremos olvidar. Está la imagen del Beato Luis Bertrán pintada con un crucifijo en las manos, que es la postura en que murió, los ojos inclinados, con un letrero que sale de su boca, que dize: "Domine hic ure, hiv seca, in aeternum parcas", que eran las palabras que en sus continuas enfermedades dezía este Santo a Dios, y quier dezir: "Señor no me tengáis piedad en esta vida, dame Señor trabajos para que merezca tener descanso en la otra"³⁵.

Este tipo de imágenes tenían además el valor de que eran las que poseían una naturaleza más cercana a la de la reliquia, al igual que todos los objetos que rodeaban el tránsito de una persona considerada santa, y que poseían en general mayor valor y prestigio que los relacionados con otros episodios biográficos.

³⁵ Vicente SABORIT, *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán* (Valencia: Bernardo Nogués, 1651), p. 321.

En el caso anterior es significativa la utilización de la imagen del difunto para una composición que no se limita a reflejar su rostro, sino que representa al personaje en una acción devocional. Es lo mismo que se nos cuenta de Nicolás de Ayllón, al que pintaron «muy al vivo, hincado de rodillas, y puestas las manos como si estuviera orando, y con el mismo traje y color de que andava vestido»³⁶. La imagen del difunto se convierte así en la *Vera effigies* perfecta, pues refleja el momento en el que el personaje acaba de edificar a todos con su vida y con su muerte y se hace acreedor de la gloria eterna.

A través de fuentes literarias se ha tratado de hacer un estudio valorativo del uso y el significado del retrato en la sociedad española del Siglo de Oro, y especialmente de los casos en los que confluyen conceptos como retrato, religión y humildad.

By means of literary sources, this paper tries to make an appraisal of the use and meaning of portraits in the Spanish Golden Age society, and specifically of the links between concepts like religion, portraiture and humbleness.

³⁶ Bernardo SAROLO, *Vida admirable, y muerte prodigiosa de Nicolás de Ayllón, y con renombre más glorioso Nicolás de Dios, natural de Chiclayo en las Indias del Perú* (Madrid: Juan García Infanzón, 1684), pp. 254-255.