

EL DOLOR COMO TRIUNFO. SACRIFICIO, TORTURA Y LIBERACIÓN EN LAS MÁRTIRES CRISTIANAS

PAIN AS TRIUMPH. SACRIFICE, TORTURE AND LIBERATION OF FEMALE CHRISTIAN MARTYRS

Vicent F. Zuriaga Senent
Universitat Internacional Valenciana (VIU)
Universidad Católica de Valencia

RESUMEN

Las mártires cristianas mantuvieron su fe, pese a la tortura y el tormento que les infligieron sus captores. El propósito de este ensayo es la interpretación de la iconografía de la representación de estas mártires, mostrando que, en muchas ocasiones, fueron más fuertes en la lucha por la libertad que los hombres. Voy a presentar una aproximación al sentido del martirio cristiano que permita la comprensión de la figura de la mártir y la asunción del dolor como triunfo. Veremos cómo se concreta la representación del dolor en su iconografía y estudiaremos la evolución en la representación del dolor y la instrumentación de éste al servicio de la catequesis o del goce estético. Analizaremos las representaciones del martirio de las santas, tanto desde el punto de vista formal como observando su significado y fundamentación en las fuentes literarias.

Palabras clave: martirio, iconografía, tormento, dolor, género.

ABSTRACT

Female Christian martyrs stood firm against the tortures and torment of their captors, enduring till the end and never breaking with the faith. The purpose of this essay is to interpret the iconography of the representation of the blessed Christian virgins and to show how their fight for freedom surpassed that of men. An approach to the meaning of Christian martyrdom that will allow the understanding of the martyr and the acceptance of pain as triumph will be dealt with. The representation of the iconography of pain, and how it is used for catechesis or aesthetic enjoyment will be studied. The representations of the martyrdom of some female Christian saints will be analyzed formally and through the observation of its meaning and justification in literary sources.

Key words: martyrdom, iconography, torment, pain, gender.

SUMARIO

1. –Introducción. 2. –Sentido y significado del martirio cristiano. 3. –Fuentes literarias primarias *Acta martyrum*. 4. –Santa Felicidad y santa Perpetua. 5. –Santa Águeda y santa Eulalia. 6. –Santa Margarita y santa Lucía. 7. –El concilio de Trento; la influencia del decreto *de Imaginibus*. 8. –Santa Cecilia, santa Catalina y santa Apolonia. 9. –Bibliografía.

Introducción

La palabra griega *martyr* significa testigo. El martirio, para el cristianismo, supone el llevar hasta las últimas consecuencias la afirmación del testimonio en la fe en Cristo. El evangelista Juan concreta la imitación a Cristo en sus propias palabras: «Recordad lo que os dije: No es el siervo más que su amo. Si a mí me persiguieron, también a vosotros os perseguirán» (Jn. 15, 20). La imagen de santidad asociada al martirio la encontramos desde los primeros tiempos del cristianismo: Tertuliano considera la sangre de los mártires como la semilla de la difusión del cristianismo (Cfr. Quasten J. 1991: 57). Este concepto apologético se fraguó desde los textos literarios, si bien se concretó en imágenes devocionales creando una tipología iconográfica que facilita la didáctica devocional.

La hagiografía presenta a los mártires como modelos de santidad. Esta tradición aparece en la literatura desde los escritos neotestamentarios. El ejemplo del martirio de Cristo, y la propia definición de cristiano como el que sigue su doctrina y la pone en práctica, justifica el carácter de la redención como triunfo de Cristo sobre la muerte. Afirma San Pablo: «Si Cristo no ha resucitado vana es nuestra fe.» Sin el sentido trascendente del mensaje cristiano no se puede entender el martirio como triunfo. La victoria sobre la muerte solo se puede comprender «desde la esperanza en una vida eterna tras la muerte» (1. Cor. 15, 12-19).

Sentido y significado del martirio cristiano

Los mártires son los *testigos de la fe*. No podemos entender el martirio en el cristianismo sin tener presente el concepto cristiano de la redención (expresado por el mismo Cristo en su muerte de cruz). La lectura que hace la iconología, siguiendo la metodología de la interpretación de las imágenes que en su momento definió Panofsky, nos indica que al enfrentarnos a una imagen, el primer plano que debemos analizar es el significado intrínseco. En este ámbito de significación las imágenes de las mártires cristianas presentan una serie de elementos significativos que Panofsky denominaba atributos.

Los atributos nos permiten la identificación de lo que se representa y situar la comprensión de lo representado en una dimensión superior. En esta dimensión, la imagen entra

en relación con el comitente, que es quien realmente justifica el porqué de la representación. Guiado por el comitente y basándose en fuentes literarias, el autor de las pinturas o esculturas nos ofrece un diálogo con las imágenes que nos permite entender su sentido último, que en el caso de la iconografía religiosa no es otro que el de la didáctica, la apología y la catequesis.

El martirio suele ser la escena más representada en la iconografía de las mártires cristianas. El análisis del componente narrativo de la escena nos sitúa en un segundo plano de significación, el de la significación extrínseca, en el que se hallan las fuentes literarias que han inspirado la representación de la escena y nos la hacen más comprensible.

Fuentes literarias: *Acta martyrum*

Los detalles de los diversos instrumentos de tortura utilizados contra los primeros cristianos y las claves para interpretar la iconografía del dolor se pueden encontrar en las *Actas de los mártires*; los textos de la Patrística; *La leyenda dorada* –escrita por Santiago de la Vorágine–; los escritos de los bolandistas en el siglo XVII; las vidas de los santos incluidos en el *Año Cristiano* y en los libros de sermones.

Las *Actas de los mártires* o *Acta martyrum* son los documentos narrativos del proceso y muerte de los mártires. Son textos de los primeros siglos del cristianismo, procedentes de compilaciones posteriores a la persecución de Diocleciano, siendo fuente literaria de los escritos de tradición medieval¹; si bien autores como san Agustín, san Jeónimo, san Ambrosio o san Gregorio hacen referencia a las *Acta*, en sus escritos de los siglos IV al VII. En la época tridentina las mejores ediciones son las realizadas por los bolandistas: las *Acta Sanctorum*, que las compilan en las *Bibliotecas Hagiográficas* (*Hagiographica Latina*, *Hagiographica Graeca* y *Hagiographica Orientalis*). Estas ediciones de los bolandistas se resumirán en los conocidos como *Años Cristianos*. Son pocos los fragmentos que se conservan de las *Actas Consulares*,² que tienen su origen en los juicios a las mártires.

Los primeros cristianos intentaron conservar el recuerdo de sus mártires, si bien la escasez de este tipo de documentos puede explicarse en parte por la destrucción ordenada por Diocleciano en el año 303 de los libros sagrados existentes en las iglesias y que habría afectado igualmente a las *Acta*. Nerón, en el año 64, fue el primer emperador que persiguió cristianos acusándolos del incendio de Roma. Tácito, en los *Annales*, relata que muchos cristianos fueron condenados al fuego, crucificados y arrojados a las fieras. En esta persecución murieron los santos Pedro y Pablo.

¹ El más importante de todos es *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.

² Las *Acta* están desprovistas de todo carácter hagiográfico, mientras que las *pasiones* se caracterizan por su finalidad y sentido religioso e incluso edificante. La mayor parte de los relatos están puestos en entredicho por la crítica moderna.

La segunda gran persecución fue la de Domiciano. Los cristianos fueron acusados de ateísmo. Plinio el Joven relata la persecución de Trajano, que acusó a los cristianos de impiedad. En la persecución de Antonino Pío sufrieron el martirio san Policarpo, obispo de Esmirna y once cristianos. En el imperio de Marco Aurelio fue martirizado en Roma Justino de Samaría. En Lyon, junto a otros cuarenta y ocho mártires, encontramos a la primera mártir referenciada en las *Acta*, una esclava muy joven, santa Blandina. La tradición medieval sitúa en esta época el martirio de santa Liberata.

En el imperio de Cómodo las *Acta* relatan el martirio de los cristianos en Cartago. En el imperio de Séptimo Severo en el año 203, también en el anfiteatro de Cartago, fueron arrojados a las fieras cinco cristianos entre los que figuraban dos mujeres jóvenes: Perpetua y Felicidad. Bajo Decio comenzó una persecución general, que continuó con Valeriano en la que halló la muerte el papa Sixto II en Roma y el obispo Cipriano en Cartago. Diocleciano ordenó una persecución general y sanguinaria por todo el imperio. Se decretó la destrucción de las iglesias, la quema de los libros sagrados, se suprimieron las reuniones religiosas y eliminó a los cristianos de los cargos públicos y de los altos grados militares.

A continuación, nos referiremos a algunas mártires cristianas, atendiendo a su representación en el arte.

Santa Felicidad y santa Perpetua

En la iconografía religiosa abundan imágenes de santidad que nos muestran la heroicidad del martirio. Las imágenes más antiguas que han llegado hasta nosotros las encontramos en el siglo V en Rávena. La serie de santas mártires de la iglesia de san Apolinar Nuevo (fig.1) nos las presenta en una procesión celeste, inspirada formalmente en la *Procesión de las Panateneas* del friso del Partenón, que acentúa en el espacio camino del centro de la nave de la basílica. La referencia caligráfica afirma su identidad por lo que los atributos son simplemente la



Fig. 1. *Procesión de santas mártires y vírgenes* de la iglesia de san Apolinar Nuevo en Ravena. (Santa Lucía, santa Cecilia, santa Eulalia, santa Inés, santa Águeda...).

palma del martirio, el aura de santidad y la corona de triunfo, si bien alguna incorpora un tercer atributo (como santa Inés con un cordero a sus pies).

También en Rávena, en el palacio arzobispal se encuentran los mosaicos de dos de las primeras mártires: las santas Felicidad y Perpetua, muertas en Cartago en el imperio de Séptimo Severo. (figs. 2 y 3).



Figs. 2 y 3. Mosaicos de las dos primeras mártires cristianas referidas en las *Acta*: Felicidad y Perpetua. Palacio arzobispal de Rávena S.V (495).

Las *Acta* del martirio de las santas Felicidad y Perpetua constituyen el relato más antiguo recogido por la tradición hagiográfica. El canon romano de la misa, que data del siglo IV, las nombra entre la letanía de los mártires. En la iconografía se las suele representar unidas, en ocasiones con el toro, atributo de su martirio, en el anfiteatro de Cartago. Henryk Sienkiewicz, en 1896, escribe la novela *Quo Vadis* y se inspira, para la escena del martirio de Ligia en el anfiteatro, en el martirio de santa Perpetua. La novela ha sido llevada al cine en cuatro ocasiones: 1912, 1932, 1951 y 2001. La estética erótica de la última versión cinematográfica (fig. 4) coincide con la descripción de las *Acta*: el tormento del toro consistía en que el cuerpo desnudo era inmovilizado por una red y expuesto a las investidas del astado, enganchado el cuerpo por la red a los pitones no tenía otro alivio que la muerte. En

las películas anteriores el tormento de Ligia evita el desnudo de la protagonista de manera anacrónica (fig.5).



Fig.4. Fotograma de la película *Quo Vadis* de 2001, dirigida por Jerzy Kawalerowicz.

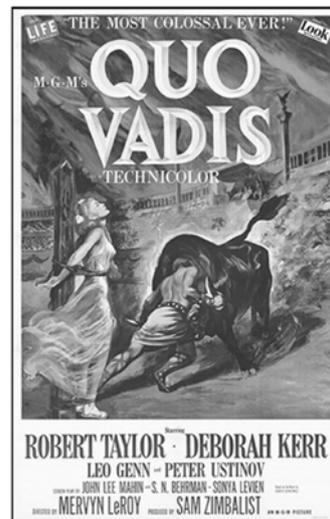


Fig.5. Cartel de la película *Quo Vadis* de 1951, dirigida por Mervyn Le Roy.

La narración de las escenas morbosas que relatan los escritos hagiográficos podría justificar la representación iconográfica de los martirios de las santas como un lugar de encuentro entre el erotismo aceptado y la representación de la piedad. Los artistas y los comitentes encuentran en la iconografía del martirio el principio de disyunción entre la devoción y el deseo.

En 1951, Ruíz Bueno editó para la BAC los textos de las *Acta* en la primera edición castellana tomada de los textos bolandistas. Felicidad y Perpetua, tras sufrir el tormento del toro, mueren junto a sus hermanos en la fe degolladas por sus verdugos.

... contra las mujeres preparó el tribuno una vaca bravísima... Así, pues, despojadas de sus ropas y envueltas en redes, eran llevadas al espectáculo. El pueblo sintió horror al contemplar a la una, joven delicada, y a la otra, que acababa de dar a luz. Las retiraron, pues y las vistieron con unas túnicas. La primera en ser lanzada en alto fue Perpetua, y cayó de espaldas; pero apenas se incorporó sentada, recogiendo la túnica desgarrada, se cubrió la pierna, acordándose antes del pudor que del dolor. Luego, requerida una aguja, se ató los dispersos

cabellos, pues no era decente que una mártir sufriera con la cabellera esparcida, para no dar apariencia de luto en el momento de su gloria. Así compuesta, se levantó, y como viera a Felicidad tendida en el suelo, se acercó, le dio la mano y la levantó. Ambas juntas se sostuvieron en pie, y, vencida la dureza del pueblo, fueron llevadas a la puerta Sanavivaria... Sáturo (que era quien los había introducido en la fe y que se había entregado voluntariamente al conocer su encarcelamiento para compartir así su suerte), como fue el primero en subir la escalera y en su cúspide estuvo esperando a Perpetua, fue también el primero en rendir su espíritu. En cuanto a ésta, para que gustara algo de dolor, dio un grito al sentirse punzada entre los huesos. Entonces ella misma llevó a su garganta la diestra errante del gladiador novicio. Tal vez mujer tan excelsa no hubiera podido ser muerta de otro modo, como quien era temida del espíritu inmundo, si ella no hubiera querido. (1951: 345).

Santa Águeda y santa Eulalia



Fig. 6. Sebastiano del Piombo, *El martirio de santa Águeda*. Óleo sobre tabla. 1520. Florencia, palacio Pitti.

En los martirios de santa Águeda y santa Eulalia encontramos de nuevo el principio de disyunción en el ámbito de la representación del dolor. Los escritos tardomedievales y las *Acta* son explícitos en el relato del tormento. Partiendo de las narraciones literarias, la representación de estas imágenes, hasta el concilio de Trento instrumentará el cuerpo de las mártires; el desnudo se nos presenta como tema y el martirio como pasaje coral.

El *martirio de santa Águeda* de Sebastiano del Piombo (fig.6) en el palacio Pitti de Florencia es un buen ejemplo. El cuerpo de la mártir se nos muestra en toda su belleza; la representación del *kyasmos* nos muestra el instante anterior a la ejecución del tormento. La mirada de los verdugos aparece turbada por el deseo; los pechos de la mártir son excitados por el hierro de las tenazas y la mirada del espectador combina la repulsión del tormento con el erotismo de la escena.

Santa Águeda es una de las mártires cristianas más populares de la antigüedad.³ Es patrona de Catania y abogada en las erupciones del Etna. Como en su último tormento fue asada a la parrilla, se la considera protectora en caso de incendio. Aparece en el *Martirologio Jeronimiano*, en el *Calendario Cartaginés*, y en el *Calendario Mozarábigo*, en las *Sinaxis Griegas*, y también se inserta su nombre en el canon de la Misa, probablemente por intervención directa del papa San Gregorio (*cf.* Jungmann, J., 1953: 937). La fuente de todos los relatos del martirio es la *Passio Santa Agathae*, que será referenciado por Santiago de la Vorágine y en los *Flos sanctoum* del siglo XV:

Las *Actas*, cuentan que ya de antes Quinciano, el procónsul, se había enamorado de Águeda, «cuya belleza sobrepujaba a la de todas las doncellas de la época». Ésta había rechazado siempre sus pretensiones, y ahora el desairado gobernador se prometía reducirla intimándola con la persecución y los tormentos a que se hacía acreedora por su constancia en defender la religión cristiana [...] Quinciano fue a verla y le dijo: reniega de Cristo y adora a mis dioses. Águeda no prestó atención a las palabras del cónsul, que enfurecido mandó a los verdugos que la sometieran al tormento del potro, que consistía en atarla a unos maderos y retorcerla hasta descoyuntarle los huesos. Al oír esta orden la joven declaró:

– Saber que me vas a atormentar me produce tanta alegría como la que siente cualquiera al recibir una noticia agradable, o la que experimentan algunos al encontrar un rico tesoro. Para que mi alma entre en el paraíso ostentando la palma del martirio, es menester que mi cuerpo sea previamente machacado por los verdugos. Quintiliano mandó seguidamente a sus esbirros que laceraran a la joven en uno de sus pechos, y que luego para prolongar su sufrimiento se lo arrancaran lentamente poco a poco. [...] Quinciano quiere tentar la última prueba. Allí mismo prepara una hoguera de carbones encendidos y hace extender el cuerpo desnudo de la Santa sobre las brasas. En esto, un espantoso terremoto se extiende por toda la ciudad. Mueren algunos amigos del gobernador. El pueblo mismo se solivianta. Y entonces Quinciano manda se lleven de su presencia a la heroica doncella, que está casi a medio expirar. Cuando la vuelven a meter en el calabozo, su alma se le va saliendo por las heridas, y después de balbucir: –Gracias te doy, Señor y Dios mío, descansa tranquila en la paz de su martirio y de su virginidad. Era el 5 de febrero del año 251, último de la persecución de Decio. (Voragine: 1994, 620-621).

³ Su oficio en el *Breviario Romano* se toma de las *Actas latinas* de su martirio. (*Acta SS.*, I, Feb., 595.)



Fig. 7. Bernat Martorell, *Martirio de santa Eulalia*. 1442-1445. Temple y dorado con pan de oro sobre tabla, MNAC.
Fig. 8. Bartolomé Ordóñez, *Relieves del martirio de Santa Eulalia*. 1519. Trascoro de la catedral de Barcelona.
Fig. 9. John William Warterhouse, *Martirio de Santa Eulalia*. 1885- Tate Gallery de Londres.

Las representaciones pretridentinas del martirio de Santa Eulalia nos la muestran torturada, en el potro, desnuda, con un paño púdico y con los pechos lacerados por los garfios.

En las imágenes (figs. 7, 8 y 9) podemos apreciar los matices estilísticos entre la representación tardogótica de Bernat Martorell con la clasicista de Bartolomé Ordoñez, (coetánea a la representación de Sebastiano del Piombo). La primera se nos presenta con unas formas severas, mientras que en la imagen clasicista de Ordóñez encontramos de nuevo la sensualidad como tema. La escena presenta otra vez el instante anterior, edulcorando la tragedia del martirio con el desnudo académico de la mártir. Por su parte, la estética prerrafaelista de John William Warterhouse nos muestra otra visión clasicista del tema, con la santa en posición yacente tras el tormento, siguiendo el relato del *Año Cristiano* sin que el rigor del castigo se nos muestre con crueldad.

Las fuentes literarias proceden de las *Acta* y la tradición medieval. El *Año Cristiano* de Croisset sitúa en el calendario, el 12 de febrero, la festividad de santa Eulalia de Barcelona, mártir:

SANTA EULALIA (¿292?-304) nació en Barcino, la actual Barcelona, siendo papa San Marcelino, durante las persecuciones a los cristianos iniciadas por el emperador Diocleciano. Durante las revueltas que se desataron a causa del decreto imperial, que obligaba a todos los

ciudadanos a adorar a los dioses romanos y al emperador, los padres de Eulalia decidieron esconderla en una casa de campo en las cercanías. Pero a pesar de ser apenas casi una niña, Eulalia se daba perfecta cuenta de lo que pasaba, y siendo cristiana convencida no podía dejar de mostrar su desacuerdo. Entonces escapa de la casa en la madrugada, y se dirige directamente a la ciudad, para enfrentar a las autoridades del Imperio. Por su corta edad, al principio los oficiales romanos no la toman en serio, hasta que, desafiante, le escupe en la cara al gobernador Daciano, espetándole lo injusto de la persecución contra los cristianos. De inmediato es apresada y sometida a crueles torturas. Según la tradición, uno de estos tormentos consistió en arrojarla rodando dentro de un tonel con vidrios rotos por la calle que todavía se llama Baixada de Santa Eulàlia. A continuación le habrían quitado la ropa y la habrían clavado desnuda en una cruz con forma de X (conocida como cruz de Santa Eulalia), prendiéndole fuego enseguida. Se dice que al morir la santa, se desató una tormenta de nieve tan fuerte como no había sido vista nunca antes, y que de su boca salió su alma bajo la forma de una inmaculada paloma blanca. (Croisset, 1884: II, 45).

Santa Margarita y santa Lucía



Fig.10. *Frontal de Sant Martí Sescorts*. Segunda mitad del siglo XII. Pintura sobre tabla. Museo Episcopal de Vic.

Los martirios de santa Margarita y santa Lucía proceden de la tradición medieval. El primer texto que narra el martirio de santa Margarita es el *Martirologio* de Rhabanus Maurus del siglo IX. Tres siglos más tarde el relato será referido por Santiago de la Vorágine y posteriormente compilado por los Bolandistas en el siglo XVII. En la tradición oriental se la venera como santa Marina.

La historicidad de Margarita no está demostrada. Su leyenda, descrita por los cruzados, dice que murió decapitada, sin precisar si había perdido su virginidad, pero en el imaginario popular quedó como modelo de las vírgenes consagradas (Cfr. *Acta Sanctorum*, 1966-1971: XXIX, p. 234).

Los gozos de santa Margarita cantan que su padre era un sacerdote pagano oriundo de Antioquía en Asia Menor. Santiago de la Vorágine, relata que su madre murió poco después del nacimiento y Margarita fue lactada por una nodriza cristiana. Siendo joven Margarita consagró su virginidad, su padre la repudió y fue adoptada por su nodriza. Un día, mientras se ocupaba del rebaño de ovejas, un prefecto romano llamado Olibrio, atraído por su belleza, trató de hacerla su concubina o esposa. Encerrada en un calabozo, un demonio en forma de dragón la devoró. Con el crucifijo que llevaba consigo, la santa rasgó desde dentro el vientre del diablo logrando liberarse.⁴ Cuando ni halagos ni amenazas de castigo pudieron convencerla de ceder a sus deseos, la hizo traer a su presencia en juicio público en Antioquía. Al ser amenazada de muerte a menos que renunciase a la fe cristiana, y ante la negativa de ésta de adorar a dioses paganos, intentaron quemarla, pero las llamas la dejaron ilesa. Luego fue atada de pies y manos y arrojada en una caldera de agua hirviendo, pero por su oración se rompieron sus ataduras y salió ilesa. Por último, el prefecto ordenó que fuera decapitada.

Como podemos observar, el frontal de *Sant Martí de Sescorts*, (fig. 10) sigue fielmente el texto del *Martirologio* de Rhabanus Maurus del S. IX. Los distintos pasajes del martirio de la santa se reflejan en el espacio compartimentado del frontal: su oficio de pastora, el juicio, la historia del dragón, los distintos tormentos y su ejecución.

La estética del románico sigue los principios de la ley del marco, el principio del primer término, el esquema formal de representación y la concreción caligráfica de los personajes representados. Si bien cabe destacar que en este frontal nos encontramos con una de las primeras licencias púdicas de desnudos femeninos en el arte religioso.

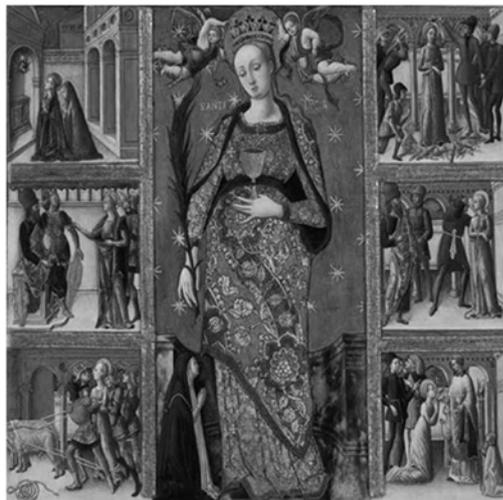


Fig 11. Quiricio da Murano. *Historia de santa Lucía*, Pinacoteca de la Academia Concordi de Rovigo.

⁴ Los hagiógrafos relacionan este pasaje con el de Jonás en el vientre de la ballena, prefiguración de la resurrección de Cristo.

Una composición similar, pero con el estilo del primer renacimiento italiano, la encontramos en la *Historia de Santa Lucía* de Quiricio da Murano (fig. 11), con la diferencia de la púdica túnica para las imágenes de los tormentos. Curiosamente en esta *Historia de santa Lucía* no aparece el pasaje incorporado a su tradición hagiográfica en la Edad Media y que la hace intercesora de los males de la vista.

Es muy antigua la devoción a santa Lucía tanto en el Oriente como en el Occidente. Su nombre figura en el canon de la misa romana, lo que probablemente se debe al Papa Gregorio Magno.⁵ De acuerdo con el *Acta* de santa Lucía, nació en Siracusa, Sicilia (Italia), de padres nobles y ricos y fue educada en la fe cristiana. La edición de las *Acta* de Ruíz Bueno nos relata su martirio:

Perdió a su padre durante la infancia y se consagró a Dios siendo muy joven. Sin embargo, mantuvo en secreto su voto de virginidad, de suerte que su madre, que se llamaba Eutiquia, la exhortó a contraer matrimonio con un joven pagano. Lucía persuadió a su madre de que fuese a Catania a orar ante la tumba de Santa Agata para obtener la curación de unas hemorragias. Ella misma acompañó a su madre, y Dios escuchó sus oraciones. Entonces, la santa dijo a su madre que deseaba consagrarse a Dios y repartir su fortuna entre los pobres. Llena de gratitud por el favor del cielo, Eutiquia le dio permiso. El pretendiente de Lucía se indignó profundamente y delató a la joven como cristiana ante el proconsul Pascasio. La persecución de Diocleciano estaba entonces en todo su furor. El juez la presionó cuanto pudo para convencerla a que apostatará de la fe cristiana. Ella le respondió: –Es inútil que insista. Jamás podrá apartarme del amor a mi Señor Jesucristo. El juez le preguntó: –Y si la sometemos a torturas, ¿será capaz de resistir? La jovencita respondió: –Sí, porque los que creemos en Cristo y tratamos de llevar una vida pura tenemos al Espíritu Santo que vive en nosotros y nos da fuerza, inteligencia y valor. El juez entonces la amenazó con llevarla a una casa de prostitución para someterla a la fuerza a la ignominia. Ella le respondió: –El cuerpo queda contaminado solamente si el alma consiente. No pudieron llevar a cabo la sentencia pues Dios impidió que los guardias pudiesen mover a la joven del sitio en que se hallaba. Entonces, los guardias trataron de quemarla en la hoguera, pero también fracasaron. Finalmente, la decapitaron. Pero aún con la garganta cortada, la joven siguió exhortando a los fieles para que antepusieran los deberes con Dios a los de las criaturas, hasta cuando los compañeros de fe, que estaban a su alrededor, sellaron su conmovedor testimonio con la palabra amén. (1951: 365).

No se puede verificar la historicidad de las diversas versiones griegas y latinas de las *Actas* de santa Lucía, si bien desde antiguo se tributaba culto a la santa de Siracusa. En el siglo VI se la veneraba en Roma entre las vírgenes y mártires. En la Edad Media se invocaba a la santa contra las enfermedades de los ojos, probablemente porque su nombre

⁵ <http://www.corazones.org/santos/lucia.htm>.

está relacionado con la luz. Ello dió origen a varias leyendas, como la de que el tirano mandó a los guardias que le sacaran los ojos y ella recobró la vista. Este pasaje, incorporado en la Edad Media, permite que la mayor parte de las representaciones de santa Lucía presenten como atributo una bandeja con sus dos ojos. El descubrimiento en 1894, en las catacumbas de Siracusa, de una inscripción sepulcral del siglo IV con su nombre corrobora la historicidad de su relato. El nombre de Lucía significa «luz». Dante Alighieri, en la *Divina Comedia* en el canto segundo del infierno, atribuye a santa Lucía el papel de gracia iluminadora y partícipe de su salvación.

Su iconografía se concreta con la palma del martirio, y los atributos de sus tormentos, el más representado una bandeja con sus ojos, si bien también se nos muestra a la mártir (Fig. 11) portando una copa alusiva al cáliz de su pasión.

El concilio de Trento: la influencia del decreto de *Imaginibus*

Con el concilio de Trento, la manera de representar a las mártires y su martirio experimenta un giro radical, la imagen del martirio se somete a los decretos conciliares y el decoro en la representación dulcifica el martirio femenino.

No se puede entender el protagonismo de la doctrina sobre las imágenes emanada del concilio de Trento sin atender a las causas que motivaron las propuestas sobre la doctrina de las imágenes y la unanimidad en su aprobación. En la última sesión del concilio de Trento, el 3 de diciembre de 1562, se presenta y se aprueba por unanimidad el decreto sobre las imágenes. La doctrina y medidas disciplinarias emanadas de los concilios anteriores a 1562 fueron base de experiencia de lo que se decretará en Trento. El decreto sobre las imágenes, cuyo título original es *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* contiene once puntos de carácter normativo y cinco más puramente doctrinales (Zuriaga, 2004: 210).

El punto 5, del decreto de *Imaginibus*, afirma la norma de la doctrina del II Concilio de Nicea, «las imágenes son las letras de los iletrados». Entre los doctrinales cabe destacar por el tema que nos ocupa el punto 13: «Que se elimine todo lo profano o deshonesto, y no se vistan las imágenes con adornos provocativos». El decreto se enfrenta, por un lado, a las doctrinas anicónicas o iconoclastas; situaciones de hecho en las que se dan abusos y desviaciones en el uso y veneración de las imágenes, con doble vertiente. También se enfrenta a una peculiar situación de la Iglesia y de la sociedad que ha generado una auténtica inflación de imágenes, devociones, milagros, con visos de superstición o al menos de falta de respeto. Y, por último, teniendo en cuenta el tema que nos ocupa, se enfrenta a parte del humanismo renacentista y el culto al cuerpo humano.

La aparición de un arte con objetivos no estrictamente religiosos significó, para la Iglesia, un peligro de mundanización del arte sacro. Las consecuencias doctrinales del decreto de *Imaginibus* fueron inmediatas. El primer concilio de Milán de 1565 determina que los obispos reúnan a los pintores y escultores de la diócesis para instruirlos en la legislación tridentina. Siguiendo el ejemplo de San Pío V, se determina en el tercer concilio de Milán (1573) que desaparezcan de las viviendas y jardines del clero cualquier tipo de estatua o pintura provocativa o torpe, y si es posible que se retoque, prohibiendo que nunca más se vuelvan a realizar obras semejantes (Ordovas: 1981, 76).

Santa Cecilia, santa Catalina y santa Apolonia

Tras el concilio de Trento y atendiendo a las disposiciones decretales, se puede observar el cambio en el modo de representar el martirio y a las mártires: se acentúa en las imágenes el carácter púdico.

En la iconografía de las mártires encontramos la aparición de un personaje post tridentino, el *Ángel de la guarda*. Un buen ejemplo es el cuadro de Sarraceni del *Martirio de santa Cecilia* (fig. 12). Emile Mâle (1985: 264-281) concreta el origen de la devoción al Ángel de la guarda. Su devoción se propagó en el siglo XVI en medio de las luchas religiosas; los católicos se consagraron a ella tanto como Lutero y Calvino la condenaron. En el siglo XVII llegó a estar tan generalizada que Clemente X (en 1670) la impuso a la Iglesia universal.⁶ En Roma, y en muchas otras partes del mundo, se levantaron iglesias, capillas, altares, en honor del Ángel de la guarda y se crearon cofradías bajo su patrocinio (Zuriaga, 2010: 283). Interián de Ayala (1783:152-157) dedica el capítulo VIII del Libro Segundo: *De las Pinturas, é Imágenes del Angel Custodio, y de lo que ocurre más digno de notarse sobre este punto* a la manera de representar al Ángel de la guarda.



Fig 12. Carlo Saraceni. *Martirio de santa Cecilia* c. 1610. Oleo sobre lienzo, 136 x 99 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. USA.

⁶ En 1670. La fiesta del ángel de la guarda queda fijada el 2 de octubre.

Según Mâle, uno de los primeros jesuitas, el padre Lefevre nos narra en su *Memorial* que tenía una devoción particular por su Custodio y fue él quien la propagó en el ámbito de la Compañía de Jesús. Estas ideas, difundidas por los libros y por la predicación, inspiraron hacia el Ángel de la guarda una profunda veneración. Todos los místicos de la época compartieron la devoción de los jesuitas. Este hecho propiciará abundante iconografía y los custodios adquieren en el barroco un nuevo protagonismo formando binomio con los santos, que son propuestos como modelos de beatitud. Muchas de las estampas devocionales posteriores a Trento presentan a los santos propagados, junto a sus custodios.

La escena de Sarraceni nos presenta a la mártir con su Ángel custodio que le muestra el camino del cielo. Acentúa la dinámica del cuadro, con la composición diagonal propia de los cuadros barrocos y acompaña a santa Cecilia con los atributos que la identifican: la espada del verdugo y los instrumentos musicales, advocación de su patronazgo. La fuente literaria procede de los escritos de san Jerónimo que reproduce las actas de su martirio.⁷

Hacia la mitad del siglo quinto aparecen las *Actas* originales del martirio de santa Cecilia que habían sido transmitidas en numerosos manuscritos. Nos narran que Cecilia era una virgen de una familia senatorial y cristiana y que fue dada en matrimonio por sus padres a un noble joven pagano, Valeriano. Cuando, tras la celebración del matrimonio, la pareja se había retirado a la cámara nupcial, Cecilia dijo a Valeriano que ella se había desposado con un ángel que celosamente guardaba su cuerpo; Valeriano debía tener el cuidado de no violar su virginidad. Valeriano pidió ver al ángel, [...] Entonces se apareció un ángel a los dos y los coronó con rosas y azucenas. Cuando Tiburcio, el hermano de Valeriano, se acercó a ellos, también fue ganado para la Cristiandad. Ambos hermanos distribuyeron ricas limosnas y enterraron los cuerpos de los confesores que habían muerto



Fig. 13. Rafael, *Santa Cecilia*. 1514-15. Pinacoteca Nacional de Bolonia.

⁷ En el *Bibliotheca Hagiographica graeca, Martyrologium Hieronymianum* se conmemoran otras mártires de este nombre, pero de ninguna de ellas hay alguna referencia histórica exacta. Una sufrió el martirio en Cartago con Dativus en 304.

por Cristo. El prefecto, Turcio Almaquio, los condenó a muerte; el funcionario del prefecto, Máximo, fue designado para ejecutar la sentencia, se convirtió y sufrió el martirio con los dos hermanos. Sus restos fueron enterrados en una tumba por Cecilia. Ahora la propia Cecilia fue buscada por los funcionarios del prefecto. Antes de que fuera apresada, dispuso que su casa debiera conservarse como un lugar de culto para la Iglesia romana. Después de una gloriosa profesión de fe, fue condenada a morir asfixiada en el baño de su propia casa. Pero, cuando permaneció ilesa en el ardiente cuarto, el prefecto decidió su decapitación en ese lugar. El ejecutor dejó caer su espada tres veces sin separar la cabeza del tronco y huyó, dejando a la virgen bañada en su propia sangre. Vivió tres días, hizo disposiciones en favor de los pobres y dispuso que después de su muerte su casa debía dedicarse como templo.

Las *Actas* no ofrecen ninguna otra indicación del tiempo del martirio. Los cuadros medievales de la santa son muy frecuentes; desde los siglos XIV y XV se le asigna un órgano como atributo, o se la representa junto a un órgano, evidentemente para expresar lo que se le atribuyó en los panegíricos y poemas basados en las *Acta*. De este modo se relacionó estrechamente a la santa con la música. Cuando en el siglo XVI se fundó en Roma la Academia de la Música fue nombrada patrona del instituto, después de lo cual su veneración como patrona de la música de la iglesia se generalizó universalmente. El órgano es ahora su atributo ordinario; un buen ejemplo lo tenemos el de Rafael conservado en Bolonia (fig. 13). Su fiesta es celebrada por la Iglesia latina y griega el 22 noviembre.⁸

Caravaggio, después del concilio de Trento, sigue fielmente la ortodoxia a la hora de representar el martirio de santa Catalina (fig. 14). En el *Año Cristiano*, Croisset resume la tradición que la ensalza como patrona de los filósofos. Santa Catalina era natural de la ciudad de Alejandría, estudió en su juventud y estaba dotada de excelente ingenio, llegando a ser un prodigio de sabiduría. Majencio



Fig. 14. Caravaggio, *Santa Catalina de Alejandría*, 1597. Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

⁸ Cfr <http://ec.aciprensa.com/c/cecilia.htm>.

(306-311) ordenó a todos los súbditos hacer sacrificios a los dioses. Catalina entró en el templo pero, en lugar de sacrificar, hizo la señal de la cruz. Y dirigiéndose al emperador lo reprendió exhortándolo a conocer al verdadero Dios. Conducida a palacio, ella reiteró su negativa a hacer sacrificios pero invitó al emperador a un debate. En la prueba del debate filosófico, los sabios resultaron convertidos al cristianismo por Catalina, lo que provocó la ira del emperador, que hizo ejecutar a los sabios no sin proponerle antes a Catalina que se casara con uno de ellos, a lo que ella se negó rotundamente. Majencio trató de convencerla con promesas; pero al no lograrlo, mandó flagelarla y encerrarla en prisión. Allí fue visitada por la propia emperatriz y un oficial, Porfirio, que terminó por convertirse junto con otros doscientos soldados, según señala la *Passio*. El emperador ordenó entonces que torturaran a Catalina utilizando para ello una máquina conformada por unas ruedas guarnecidas con cuchillas afiladas. Según la *Passio*, las ruedas se rompieron al tocar el cuerpo de Catalina, quien salió ilesa. La emperatriz trató de interceder a favor de Catalina, pero fue decapitada, al igual que Porfirio y sus doscientos soldados. Obstinado, Majencio ordenó la ejecución de Catalina, quien murió decapitada.

Su iconografía se concreta con los atributos propios de su suplicio, la palma del martirio, la rueda con cuchillos y la espada.



Fig.15. Francisco de Zurbarán. *Santa Apolonia*, 1636. Museo del Louvre, París, procedente del convento de la Merced de Sevilla.



Fig 16. Antonio Tempesta, *Martirio de Santa Apolonia*, Grabado de 1600. Roma Instituto Nazionale per la Grafica.

Otro ejemplo de recato a la hora de representar a las mártires cristianas en el barroco lo encontramos en la serie que Zurbarán pintó en el primer cuarto del siglo XVII para el convento de la Merced de Sevilla y que su taller difundió por todo el mundo hispano.

En la serie el tema es el *triumfo de la mujer*; el dolor se nos presenta elidido, el triunfo se nos muestra en todas ellas a través de su estoicidad, con el atributo de la palma por un lado y el atributo del tormento por el otro. Zurbarán nos las muestra con el anacronismo de los ricos vestidos del XVII, se trata de retratos psicológicos llenos de intensidad en *sacra conversazione* con el espectador. Un buen ejemplo lo encontramos en la representación de santa Apolonia (fig. 15).

La historia de la patrona de los dentistas, presenta un punto oscuro: su autoinmolación en la hoguera. Este tema aparece omitido en la mayor parte de sus representaciones y una de las pocas imágenes que existen es la del grabado de Antonio Tempesta de 1600 (fig. 16). Como todos sabemos el suicidio no es lícito en la tradición cristiana. Sin embargo, san Agustín, en referencia a su martirio, lo justifica indicando que obró así asistida por el Espíritu Santo.

Las fuentes literarias las encontramos en la *Patrística Oriental y Latina* (san Dionisio y san Agustín la citan en sus escritos). Nos cuentan que Apolonia murió en Alejandría, Egipto, en el 249. Su fiesta se celebraba el 9 de febrero en el antiguo calendario litúrgico (Alban Butler, 1998: 230). Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, los padres de Apolonia no tenían descendencia a pesar de constantes oraciones a sus dioses. Finalmente la futura madre le pidió en oración a la Virgen María que intercediera por ellos. Cuando la joven Apolonia conoció las circunstancias de su nacimiento, se hizo cristiana.

San Dionisio, obispo de Alejandría, fue testigo de la muerte de Apolonia, quien era para entonces una diaconesa de edad avanzada. La describió en una carta a Fabio que fue preservada por Eusebio, obispo de Antioquía. Estalló una persecución de los cristianos por el populacho pagano de Alejandría en el último año del reino del emperador Felipe. Los cristianos eran arrastrados fuera de sus casas y asesinados, sus propiedades saqueadas. La persecución comenzó cuando un poeta de Alejandría profetizó desastres por la presencia de los cristianos, a los que consideraba impíos por no adorar a los dioses. Según san Dionisio, por los días del martirio de la santa los alborotadores habían llegado al colmo de su furor. Los cristianos no ofrecían resistencia, sino que se daban a la fuga, abandonando todas sus pertenencias, sin quejarse, porque sus corazones estaban despegados de la tierra. Su constancia era tan general, que san Dionisio no supo de ninguno que hubiera renunciado a Cristo.

Se apoderaron de Apolonia y la golpearon en la cara, le arrancaron todos los dientes, y después, prendiendo una gran hoguera fuera de la ciudad, la amenazaron con

arrojarla dentro si no pronunciaba ciertas palabras impías. Les rogó que le dieran unos momentos de tregua, como si fuera a considerar su posición. Entonces, para dar testimonio de que su sacrificio era perfectamente voluntario, tan pronto como la dejaron libre, se lanzó dentro de las llamas.

En la mayoría de las regiones de la Iglesia occidental se encuentran iglesias y altares dedicados en honor de santa Apolonia, pero no se la venera en ninguna iglesia oriental, aun cuando sufrió en Alejandría. Se la invoca contra el dolor de muelas y todas las enfermedades dentales, y se la presenta con un par de pinzas que sostienen un diente, o si no, suele distinguirse por un diente de oro colgando de su collar. Su iconografía tiene como atributos los alicates con que el verdugo le arrancó los dientes. También se presenta, en raras ocasiones, como otro de sus atributos iconográficos, la hoguera a la que iba a ser condenada y a la que se arrojó, para dar testimonio de su valentía y coraje.

En el presente artículo nos hemos aproximado a la representación del dolor de las mártires cristianas, teniendo en cuenta las variantes históricas y estéticas que lo han condicionado. Su testimonio ha quedado recogido por la literatura y el arte pero lo representado no es sino la punta del iceberg de centenares de miles de mujeres que de manera anónima han sufrido y sufren tormento y martirio, independientemente de sus creencias, por su dignidad, su fe o sus ideas.

Bibliografía:

- AAVV (1910): *The Catholic Encyclopedia*. <<http://www.newadvent.org/cathen/09652b.htm>.
- AAVV (1966-1971): *Acta Sanctorum*, reedición París, 65 vols. Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1951): *Actas de los Mártires*, (ed. e intr. de D. Ruiz Bueno). Madrid: BAC.
- AAVV (1961-1971): *Bibliotheca Sanctorum*. Roma, 13 vols: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense.
- AAVV (1902): *Synaxarium Constatinopolitanum* Bruselas: Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1957): *Bibliotheca Hagiographica graeca*. Bruselas: 3 vols Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1900-190): *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, 2 vols. Bruselas BOLLANDISTS (ed.)
- AAVV (1986): *Supplementum*, Bruselas Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.

- AUBE, Benjamin (1881): *Les chrétiens dans l'empire romain* (2ª ed., Paris, 352) http://www.mediterranee-antique.info/Religion/Aube/Chretien/Chret_00.htm#Av_pro.
- BARONIO, cardenal (1588 - 1607): *Anales Ecclesiastici*, Roma, 12 vols. Romae, ex typographia Vaticana.
- BUTLER, Anton (1998): *Vida de los Santos*, Madrid: Libsa.
- CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. (1974): «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», en *Revista de Ideas Estéticas* XXXII, n°127, págs.223-242.
- CROISSET, Juan (1884): *Año Cristiano o Ejercicios Devotos*. Barcelona: Librería Religiosa.
- DUCHESNE, Louis (1925): *Liber pontificalis*, Barcelona, 2 vols. Ed. Louis Duchesne.
- DELEHAYE, Hippolyte (1921): *Les passions des martyrs et le genres littéraires*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes ippolye.
- (1933): *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes.
- (1957): *Les légendes hagiographiques*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes.
- DUCHET-SUCHAUX, Gastón Y PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid: Alianza Editorial.
- FÁBREGA GRAU, Ángel (1990): *Santoral completo*, Barcelona: Editorial Regina.
- FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los Santos*, Barcelona: Ediciones Omega.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan (1730): *El Pintor Cristiano y Erudito*. (Ed. castellana traducida de la original latina 1782). Madrid. 8 vol. Imprenta de Blas Román.
- JUNGMANN, Juan (1953): *El sacrificio de la Misa*, Madrid: BAC.
- JEDIN, Hubert (1965): *El concilio de Trento en su última etapa*, Barcelona: Ed. Herder.
- LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella (dirs.) (2000): *Diccionario de los Santos*, 2 vols. Madrid: Ediciones San Pablo.
- LODI, Enzo (1990): *Los Santos del calendario romano*, Madrid: Ediciones paulinas.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1785): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Edición de la Imprenta Real.
- MÂLE, Émile (1985): *El Barroco, el arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Ed. Encuentro.
- MARTÍNEZ PUCHE, José Antonio (dir.) (2000): *Nuevo Año Cristiano*, Madrid, 12 vols. EDIBESA.
- MOLANO, Juan (1617): *De Historia sacrarum imaginum et picturarum*, 1ª edición Amberes. Traducción: *Traité des saintes images*. Introducción, traducción, y notas, François Boesflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, 2 vols., París: Éditions du Cerf, 1996.
- ORDOVÁS, Ignacio (1981): *Legislación eclesiástica sobre sagradas Imágenes*. Pamplona (Tesis doctoral sin publicar, cedida por el autor. Dirigida por José Antonio Iñiguez).
- PIÓ V (1604): *CATHECHISMUS ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*, Edición de Valladolid
- QUASTEN, Juan (1991): *Patrología I*. Madrid: BAC.

- REAU, Louis(1955-1958): *Iconographie de l'art chrétien*. París: Presses Universitaires de France
Traducción al español de José María Sousa Jiménez: *Iconografía del arte cristiano*.
Barcelona: Ediciones del del Serbal (6 volúmenes). Volumen 3.
- RIVADENEYRA, Pedro (1604-1609): *Flos Sanctórum o Libro de las Vidas de los Santos*, 2 partes,
Madrid: Sánchez impresor.
- ROMÁN LÓPEZ, M^o Teresa (1999): *Diccionario de los Santos*. Madrid: Aldebarán Ediciones.
- RUINART, Thierry (1859): *Acta Sincera*. Ratisbona: Universidad de Ratisbona.
- SENDÍN BLÁZQUEZ, José (2000): *Santos de leyenda, leyendas de santos*. Madrid: BAC.
- VIZMANOS, Francisco (1959): *Las vírgenes cristianas de la iglesia primitiva*. Madrid: BAC.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984): *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza editorial.
- ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc (2007): *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*.Valencia: Ed Institució Alfons el Magnànim col. Arxius i documents vol. 42.
- (2010): «Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del ángel custodio», *Entre Cielos e Infiernos*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011 (Edición digital a partir de La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010), pp. 279-287.

Recibido el 17 de febrero de 2012
Aceptado el 26 de abril de 2012
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 157-177]