

## REVALUACIÓN DE JUAN DE VALDÉS LEAL: CLAVES DE *IN ICTU OCULI*\*

Ángel Gómez Moreno  
Universidad Complutense de Madrid  
agomezmo@ucm.es

### Resumen

De los elementos que componen el programa iconográfico de esta célebre *vanitas* cabe decir que transmiten un mensaje común y coherente. Ciertamente, *In ictu oculi* está en perfecta sintonía con el edificio que lo acoge (el Hospital de la Caridad de Sevilla), el espacio en que se exhibe (el sotocoro de la Iglesia de dicha institución religiosa) y el cuadro gemelo que lo acompaña (*Finis Glorae Mundi*, del propio Valdés Leal). Junto a las *Danzas macabras* y su tradición, los referentes principales se hallan en el anti-intelectualismo y el epicureísmo cristianos (este último ingrediente reforzado con dosis adicionales de estoicismo) que coinciden en la obra escrita de Miguel Mañara, fundador del Hospital y amigo personal de Juan de Valdés Leal. Si lo primero, el rechazo de la sabiduría y el estudio, nos lleva de la hagiografía y el *Kempis* hasta Miguel de Molinos, el de la aventura marítima en pos de riquezas está en Horacio y cuantos, directa o indirectamente, beben de él (caso éste de Fray Luis de León y del capitán Andrés Fernández de Andrada), aunque también lo tenemos en Virgilio y Séneca.

### Palabras clave

Barroco, pintura, Juan de Valdés Leal, Juan de Mañara, *Danzas macabras*, Thomas a Kempis, Miguel de Molinos, Horacio, Virgilio, Séneca, cristianismo, ascetismo, epicureísmo, estoicismo.

### Abstract

The iconographic elements that compose this painting on the topic of *vanitas* convey a unitary and coherent message. *In ictu oculi* is in tune with the build-

\* Como en otras ocasiones, he tenido lectores finísimos con los que quedo en deuda permanente. En esta ocasión, debo resaltar lo mucho que este trabajo debe a Cristóbal Belda, Dámaso López, Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Ramón Santiago Lacuesta y Ramón Yzquierdo Perrín. Y siempre a mi lado, Teresa Jiménez Calvente, mi mujer.

ing where it is exhibited (the *Hospital de la Caridad* in Seville), its location (the area below the choir in the church of this institution), and the painting that accompanies it (*Finis Gloriae Mundi* by Valdés Leal). Besides the tradition of the *danses macabres*, its principal influences are Christian anti-intellectualism and Epicureanism (the latter reinforced with Stoicism), which are elements that also appear in the written works of Miguel Mañara, founder of the hospital and friend of Juan Valdés Leal. The anti-intellectual component (that is a rejection of knowledge and study) appears in medieval hagiography, the *Kempis* or Miguel de Molinos; the Epicurean-stoic element (that is a maritime adventure in search of riches) can be seen in Horace and those who are influenced by him directly or indirectly (among them Fray Luis de León and the captain Andrés Fernández de Andrada), as well as in Virgil and Seneca.

### Keywords

Baroque, painting, Juan de Valdés Leal, Juan de Mañara, *Dance of Death*, Thomas a Kempis, Miguel de Molinos, Horace, Virgil, Seneca the Elder, Christianity, asceticism, epicureanism, stoicism.

En referencia al pensamiento y el arte del Barroco, la crítica especializada ha querido ver en el engaño, y en el correspondiente desengaño o despertar a la realidad, más que un simple asunto, motivo o tema. Estaríamos ante un principio poético manejado al mismo tiempo y con conciencia por los artistas, los teóricos y el público iniciado. El recurso al desengaño evita sucumbir ante lo que no es más que una concatenación de espejismos o fenómenos (entendido este segundo término en su sentido etimológico, ‘apariencias’); al mismo tiempo, permite aproximarse a la verdad o esencia misma de las cosas, imposible de alcanzar desde cualquier otro enfoque o con medios y métodos distintos. Según algunos historiadores, tal aseveración le cuadra a una España que sería poco más que pura fachada: una nación en caída libre desde tiempos de Felipe III, si es que no desde mucho antes.

Frente a la opulencia resaltada por las tradicionales *laudes Hispaniae*, una crisis financiera permanente; frente a la creencia en una hegemonía militar incontestable, un rosario de derrotas que culminan con el desastre de Rocroi (1643). En artes visuales, España ofrece el caldo de cultivo idóneo para el tema teatral del engaño a los ojos (tan grato a Cervantes, como bien sabemos), para el viejo tópico de la corteza y el meollo (manejado con pericia por Gonzalo de Berceo, en el prólogo a los *Milagros de Nuestra Señora*, o por el Arcipreste de Hita, en el conjunto de su obra), para el trampantojo (que induce a ver una tercera dimensión

que no existe en la realidad) o para la arquitectura efímera (puro cartón piedra, al fin y al cabo). En literatura, frente a la noble stirpe aparentada por el antihéroe de la novela picaresca, el lastre de un origen vergonzante; en ese mismo género y también en la narrativa áurea en su conjunto, frente al espejismo de una sociedad meritocrática, dinámica y permeable, el inmovilismo social más rígido.

Así, en ese único tono (de una oscuridad angustiosa), se ha venido pintando la realidad social de la España del siglo xvii. Llegados a este punto, uno se pregunta si era ésa en verdad la idea que de la vida —es decir, de su propia existencia— tenían los españoles de aquellos tiempos. ¿Había o no conciencia de que la aparente grandeza de España era sólo palabrería y de que, al fin y al cabo, todo quedaba en puras soflamas? En realidad, y con independencia de lo que vean los historiadores, ni los españoles del siglo xvii ni los naturales de cualquier otra nación habrían imaginado una vida distinta de la que llevaban: la misma que vivieron sus antepasados y, en trazos gruesos, la misma que esperaba a sus descendientes. No confundamos los términos: en primer lugar, no había instrumentos que permitiesen medir y contrastar eso que hoy se llama ‘calidad de vida’, ni con carácter local ni, menos aún, a escala global o mundial; además, no creo que, de saber que las cosas no marchaban tan bien en España como en otras partes, hubiese muchos españoles dispuestos a hacer el hato. Si de buscar nuevos horizontes se trataba, siempre cabía la aventura americana. Claro está que lo que había al otro lado del Atlántico era tan España como la península Ibérica, por lo que en ningún caso procedía hablar no ya de países distintos sino siquiera de colonias, como dicen unos por pura desinformación y otros por razones que no vienen al caso.

Entre nosotros, sabemos que esta percepción (“¿qué dura era la vida de antes!”, oímos decir a nuestros mayores) sólo cambió drásticamente con la industrialización acelerada y el abandono, igualmente vertiginoso, del campo a mediados del siglo xx; en otros lugares, como en China, tales transformaciones llevan fecha de ayer, si es que no de hoy mismo. En los tiempos que interesan, nadie podía imaginar otra forma de vida distinta de la común a la práctica totalidad de la población española, con largas jornadas de trabajo en el campo o en el desempeño de algún oficio urbano. Fuera de los integrantes de los Tercios, que atravesaron Europa de Flandes a Sicilia, la mayoría nunca saldría de su pueblo: así era todo y así continuó siendo hasta la revolución —más que transformación— social experimentada por España en los años sesenta del siglo pasado. A fin de cuentas, en atención a la época por la que ahora nos interesamos no sé cuántos españoles estarían en situación de plantearse —si es que a alguien podían interesar tales componendas— en qué lugar del mundo se disfrutaba más de la diaria existencia.

La opinión de franceses, británicos, flamencos, alemanes o genoveses deja poco margen a la duda. Para cualquiera de ellos, dada la pésima fama que arras-tráramos, la sola idea de vivir en España habría resultado sencillamente intolerable. En tiempos del Emperador, tantos baldones habían colgado ya a sus naturales que Alfonso García Matamoros se quejaba amargamente por la enemiga que les tenían las demás naciones (la cita es traducción de un pasaje de su *Pro adserenda Hispanorum eruditione* [1553]): “De ser verdad todas estas ligerezas e impertinencias que tan presuntuosa y falsamente nos echan en cara, los españoles seríamos ciertamente los más desgraciados de todos los mortales, porque nos rebajan más allá del plano en que el hombre debe considerarse como tal”.<sup>1</sup> El sentimiento, así pues, era recíproco, aunque, en razón de su posición hegemónica, España sumaba mucho más enemigos que cualquier otra nación.

Para más abundamiento, sabemos que el desengaño es inherente al Barroco europeo en su conjunto, como lo son también el tremendismo o el ascetismo. En este sentido, conviene recalcar que la Reforma y la Contrarreforma supusieron, cada una a su modo, una exacerbación del sentimiento religioso y del arte que lo expresa. El resultado es una estética con mucho de común para el conjunto de la cristiandad, a pesar del abismo insalvable que separa a católicos de protestantes en el terreno mariológico y hagiográfico. La reducción del arte religioso a su mínima expresión entre luteranos y hugonotes tiene su envés en toda la Europa católica: en Francia, Italia o España, pero también en Austria y Baviera.

Ello no quita que, en la Europa reformista, el Barroco civil aparezca también recargado y suntuoso, que sus templos apuesten con frecuencia por una expresividad marcadamente manierista y que conserven, revisados y actualizados de muy distintas formas, temas de tanta solera como el de la Muerte triunfante de que aquí me ocupo. Con su aspecto acostumbrado de esqueleto nudo, y pertrechada con su arco y una flecha enorme (con la que arrebató la vida en los testimonios visuales y literarios del Medievo más tempranos), o con la guadaña, que acabará por imponerse como su útil de trabajo por excelencia bien entrado el siglo XVI, la imagen de la Muerte supone el “non plus ultra” de la *vanitas* barroca, un género que significativamente fue cultivado por artistas de Europa entera.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cito por la traducción de J. López de Toro (1943, p. 171). El texto latino, que también edita, dice así: “Quae si, quomadmodum importunissimi homines falso adroganterque in Hispanos iactant, vera essent, quum ninium sit, quod intelligitur, si quae leviter effutiunt, graviter ac diligenter attendamus, infelicissimi essent profecto omnium hominum Hispani, quum ea parte infra universos homines consisterent, qua vere homines sunt” (p. 170).

<sup>2</sup> Aunque seguramente está de más recordarlo, son muchas las representaciones de la Muerte en que se sirve de ambos instrumentos a la vez.

Sobre la figura de la Muerte, señera, agrupada o en serie, estamos bien informados. Arraigada perfectamente en el siglo xiv, sus años dorados nos llevan de la segunda mitad del siglo xv a los inicios del siglo xvi. Su representación aislada cuenta con un sinfín de testigos en escultura, pintura y grabado; en grupo, basta aludir al exitoso encuentro entre los tres vivos y los tres muertos; en fin, los escaques laterales de las páginas de los Libros de horas, a modo de danzas de la Muerte o danzas macabras, constituyen un testimonio rotundo de la tercera modalidad.<sup>3</sup> La representación de la Muerte sigue activa por mucho que nos adentramos en el siglo xvi; de ello hay pruebas rotundas, como el *Transi de René de Châlons* de Ligier-Richier (ca. 1547) de la Iglesia de St. Étienne de Bar-le-Duc (Fig. 1).<sup>4</sup>



Fig. 1. *Transi de René de Châlons* (ca. 1547) de Ligier-Richier.  
Iglesia de St. Étienne (Bar-le-Duc).

<sup>3</sup> El interesado tiene un enorme banco de imágenes en <<http://www.danse-macabre.net>>.

<sup>4</sup> <<https://www.pinterest.com/pin/265008759296271699>>.

Como ya he señalado, con respecto a la temática macabra no cabe hablar de un corte drástico entre el arte renacentista y el medieval; al contrario, hubo continuidad y, en diversos sentidos y aspectos, hubo también evolución. Y, ya al cierre del siglo XVI, Europa retornó decididamente a una materia que encajaba a la perfección en la estética y el pensamiento barrocos. Aunque, a grandes rasgos, éste es el panorama que se perfila, si bajamos al detalle comprobamos, antes de nada, la existencia de focos irradiadores (como el flamenco, el francés, el italiano o el español) y de grandes figuras, como el sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690), de quien me ocuparé en lo que resta. Compañeros no le faltaron, algunos de ellos tan notables como los madrileños (aunque sólo el primero lo era también de cuna) Andrés Deleito (*fl.* 1650-1663) y Antonio de Pereda (1611-1668). Si dirigimos la vista a lo lejos, la nómina se amplía sobremedida; en ella, destaca el gran Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), de cita obligada en el caso que tratamos por una obra en particular: el impresionante conjunto funerario dedicado al papa Alejandro VII (1678) en la Basílica de San Pedro del Vaticano (Fig. 2).<sup>5</sup>

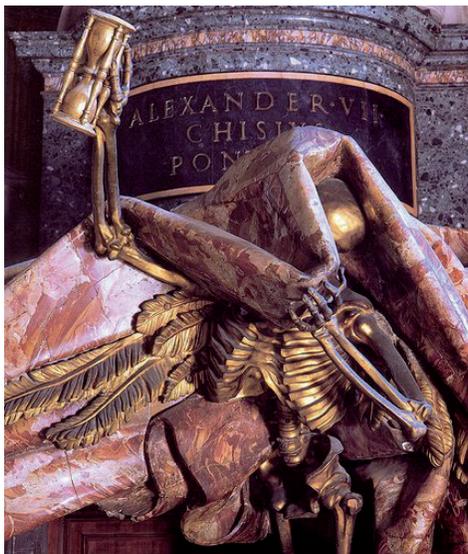


Fig. 2. *Tumba del papa Alejandro VII* (1678) de Gian Lorenzo Bernini. Basílica de San Pedro (Vaticano).

<sup>5</sup> R. Espinel César <<http://ocnbianor.blogspot.com.es/2014/11/bernini-el-arquitecto-de-dios.html>>.

Del siglo XVIII en adelante hay un sinfín de testigos de esta estética macabra, tremendista e intensamente morbosa. De todos los que conozco, y de los que podría aducir tras un repaso sistemático de las fichas que obran en mi poder y tras una nueva batida en pos de otras especialmente relevantes, a varios se ha atendido en un reciente encuentro coordinado por mi buen amigo Marco Piccat, a quien ha acompañado Laura Ramello y cuyos resultados han sido publicados en 2014. Los últimos testigos de una sensibilidad imposible en nuestros días (pues hace medio siglo, no más, que los occidentales tomamos la decisión de sacar a la Muerte de nuestras vidas y relegarla a los tanatorios) datan de la primera mitad del siglo XX y tienen su último gran exponente (aunque alguno habrá por ahí que merezca la pena y haya escapado a nuestra atención) en *El petó de la Mort* (1930), del Cementerio Poblenu de Barcelona (Fig. 3).<sup>6</sup>



Fig. 3. *El petó de la Mort* (1930) de Jaume Barba. Cementerio Poblenu (Barcelona).

<sup>6</sup> <<http://www.intermedia.es/representacion-teatral-don-juan-tenorio-en-el-cementerio-de-poblenu/el-peto-de-la-mort-de-jaume-barba-1930-2/>>.

Hay, con todo, una tradición paralela que viene de lejos y sirve de sustento a todo este imaginario: me refiero al *De contemptu mundi* de Inocencio III, de inicios del siglo XIII; y a las imágenes de la Muerte triunfante y democrática de las *Danzas macabras*, que se expanden por toda Europa entre los siglos XIV y XVI y que, ya al final del Medievo, cuentan con el refuerzo de las *artes bene moriendi* o *artes de bien morir*, un verdadero género que, de los años ochenta para acá, ha merecido la atención de varios estudiosos de distintas especialidades e intereses.<sup>7</sup> Esas referencias literarias y plásticas, a las que justamente hay que añadir las *Coplas* de Jorge Manrique, con sus precursores y unos epígonos que no llegan a hacer suya la sutil fórmula de tan fino versificador,<sup>8</sup> son referentes primordiales cuando se trabaja con la pintura de Juan de Valdés Leal (1622-1690).<sup>9</sup>

Pienso en esa pareja de cuadros llamados *Jeroglíficos de las Postrimerías*, que se hallan expuestos en el mismo lugar que dispuso para ellos su autor y, antes que él, Miguel Mañara (1627-1679), comitente de las tablas: en los laterales del sotocoro de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, creación del propio Mañara.<sup>10</sup> A lo largo del friso, un pasaje del Nuevo Testamento orienta a quien visita aquel templo de la Misericordia: son las palabras con que Cristo bendice en el Juicio Final a cuantos han dedicado su vida a ayudar a los más necesitados (Mateo, 25, 34-36). El tema de los dos cuadros de Valdés Leal, *In ictu oculi* y *Finis Gloriarum Mundi* (ambos de 1672), encaja a la perfección en ese medio, aunque, en lugar de encarecer la virtud, denuncie su ausencia; en concreto, en ambos se arremete contra la soberbia y la vanagloria, que nos esclavizan y privan de la vida eterna.

<sup>7</sup> Su importancia viene siendo reconocida tras el estudio de I. Adeva Martín (1984); para una edición de varios de los textos, véase A. Rey Hazas (2003). Sobre uno de ellos vuelca su capacidad lectora R. Sanmartín (2006). En fin, fenómeno básico en latín y vernáculo como es, no podía escapar a la formidable energía editorial de T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Monte y J. J. Caerols Pérez (2008), que recogen las versiones latina, castellana y catalana. Además, en la red hay varias ediciones más, latinas y vernáculos, españolas y europeas, en formato electrónico.

<sup>8</sup> Por eso, no se aventuran fuera del *Ubi sunt*, como vemos en el caso de Francisco de Ávila, en el poema de esta serie recuperado por P. Cátedra (2000); a su lado, hay que poner el poema *Desprecio d'el mundo por otro nombre llamado Espejo, en quien se vean los males y defectos d'el mundo* impreso en un pliego suelto (editado por V. Tortosa Pascual) y en un manuscrito de la Fundación Lázaro-Galdiano (que edité en Gómez Moreno, 2000). Aunque me he emplazado en varias ocasiones para hacer una edición a partir de ambos testimonios, pasa el tiempo y no retomo el asunto.

<sup>9</sup> Para el tema que me ocupa, las mejores páginas siguen siendo las de E. Du Gué Trapier (1960, pp. 57-90).

<sup>10</sup> Allí estaban nuestro cuadro y *Finis gloriae mundi* desde al menos 1672, como reza el correspondiente asiento del *Libro de los cabildos*, recogido por A. Guichot y Sierra (1930, pp. 54-55). Para el mecenazgo del Hospital y las obras que lo adornaban, véase F. Martín Hernández (1981).

De ese modo, las dos composiciones de Valdés Leal hacen las veces de lito-tes respecto del mensaje primordial de la institución caritativa que las acoge y enmarca. No se trata de un simple alarde exegético de quien esto escribe: estoy absolutamente convencido de que, al acometer su obra, Valdés Leal partió conscientemente de esta relación de orden retórico entre el mensaje de esta casa de beneficencia y el de sus cuadros, que dicen exactamente lo mismo aunque por medio de una formulación negativa. Téngase en cuenta que el cometido de la institución no sólo va explícito en su nombre y ordenanzas sino que se recuerda en el citado friso, que muy reveladoramente rodea la obra gemelar de Valdés Leal.

Frente a la altivez, sólo existe un antídoto eficaz: la mansedumbre o humildad, palabra ésta derivada de *humus*, ‘suelo’. El humilde se agacha para ayudar al necesitado o, ya en el límite de la abnegación, al estigmatizado, como el *gafó*, *malato* o leproso de otros tiempos. El humilde, por su modo de pasar la vida, soporta mejor que nadie el descenso último, en que cuerpo y suelo se encuentran y unen en uno solo. ¡Qué distinto es el vivir de los ricos y poderosos! Incautos ellos, pues caerán de sus altas torres.<sup>11</sup> No se trata de una evidencia sino de una denuncia. En el caso de *In ictu oculi*, como veremos, el mensaje se impregna de una manera de espiritualidad bien enraizada en la España del último tercio del siglo xvii: el ascetismo quietista. Aunque la afirmación lleva implícita una paradoja (esta vez, la figura retórica es ajena a la poética del artista y tiene, y lo reconozco, mucho de juego), me atrevo a decir que, a su manera, Valdés Leal era un hombre de acción.

El título del cuadro (Fig. 4) corresponde a un pasaje de la Primera Epístola de san Pablo a los Corintios, 15, 52, que anuncia la inminencia de la resurrección (“in momento, in ictu oculi, in novissima tuba canet enim, et mortui resurgent incorrupti et nos inmutabimur”, “en un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al toque de la trompeta final; pues sonará y los muertos resucitarán incorruptos, y nosotros seremos transformados”). La moralidad de la imagen queda fuera de duda. Ésta (y aviso del zeugma), eso sí, nos asalta cuando toca dar un sentido exacto a los distintos elementos que integran la escena. Acaso convenga incidir en una obviedad: los dos *Jeroglíficos* de Valdés Leal y las demás obras del Hospital de la Caridad no estarían allí de no mediar un comitente concreto. Ya lo conocemos: es el “seductor Mañara”, como lo llama Antonio Machado en “Retrato” (*Campos de Castilla*, 1912), el otrora libertino al que la muerte de su esposa convirtió en un modelo de penitentes. Esta transformación en su vivir ocurrió allá por 1661.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Sobre el particular versa un trabajo mío (Gómez Moreno, 2003).

<sup>12</sup> Sobre el personaje, véanse el libro de O. Piveteau (2007), y la reseña que le dedica R. Reyes Cano (2007).



Fig. 4. *In ictu oculi* (1672) de Juan de Valdés Leal.  
Hospital de la Caridad (Sevilla).

Lo primero que encontramos en esta tabla es el característico claroscuro barroco: el mismo de los retratos religiosos de Francisco de Zurbarán, de los bodegones de Juan Sánchez Cotán o de las alegorías de los sentidos de un jugueteón José de Ribera (en cuya obra el engaño se convierte, de nuevo, en principio poético por excelencia). Los tonos claros y los brillos de los distintos elementos de la composición contrastan vivamente con la oscuridad del fondo, lo que confiere al conjunto la apariencia de una escena teatral. Por otra parte, la pugna entre clasicismo y anticlasicismo salta a la vista en una tendencia, voluntariamente alterada por medio de vectores diagonales, a la composición triangular o piramidal; en este sentido, es preciso apostillar que, en los inicios de la expresividad manierista, este rasgo resulta especialmente revelador, al igual que en el *Descendimiento* de Pedro Machuca (1547, hoy en Madrid, Museo del Prado; Fig. 5).



Fig. 5. *Descendimiento* (1547) de Pedro Machuca. Museo del Prado (Madrid).

Sigamos, no obstante, con Valdés Leal. El escorzo de la Muerte y el estudiado desorden están anticipados de algún modo en las xilografías o en los frescos del Medievo tardío y temprano Renacimiento, aunque encajan mucho mejor en el pleno Barroco, con su gusto por la acumulación de objetos o cosas, en bodegones, *vanitates* o alegorías de los sentidos. Por lo demás, nada desentona en una tradición imperturbable que puebla toda Europa desde la primera gran peste de 1348 y deja sus principales testigos, plásticos y literarios, en el arco cronológico citado, que va de la segunda mitad del siglo xv a los inicios del siglo xvi.

La Muerte, que aquí ha perdido el arco y la flecha, conserva el ataúd y la guadaña de otras representaciones. En el suelo, se entremezclan atributos eclesiásticos y civiles que indican la alternancia obligada de las *Danzas macabras* y

llevan del papa al emperador, del rey al cardenal, *et sic via*. De manera menos marcada, aunque totalmente diáfana, aquí también se refleja el orden decreciente característico de todos los testigos de esta serie, como lo indica el hecho de que, a la izquierda de la tiara papal, haya un capelo cardenalicio y de que, a la derecha, se vea una mitra episcopal. Arteramente, Valdés Leal se aparta de la tradición y deja fuera todos los personajes menores, pues no los precisa: para darnos cuenta del *sic transit gloria mundi* (“así pasa la gloria de este mundo”), le bastan los poderosos, que se muestran derrocados y abatidos; es más, de nuevo frente a la tradición, de ellos no queda nada que no sean sus simples atributos. La cita bíblica y la débil llama de la vela recién apagada por la Muerte son suficientes para denotar la fugacidad y fragilidad de la vida, en consonancia con dicha tradición.

Centremos la atención en aquello que más destaca: que los libros anden por los suelos y que la Muerte pise el globo terráqueo. Aunque creamos entender lo que ambos hechos representan, Valdés Leal va mucho más allá de lo que se deduce a simple vista. La crítica, por ejemplo, ha coincidido en señalar que lo primero significa que la sabiduría es tan efímera como el poder y la riqueza; sin embargo, para darle al detalle el sentido que en realidad tiene, es forzoso partir de la espiritualidad marcadamente anti-intelectual del cristianismo en varias de sus formulaciones, ortodoxas o heterodoxas. Entre las primeras, destaca una obra cuatrocentista: la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis, que arremete contra las vanas esperanzas de quienes pretenden saberlo todo y, por esa razón, dedican la vida entera a la lectura y el estudio. De este libro, el segundo *best-seller* de todos los tiempos tras la Biblia, hay que decir que marcó a la cristiandad entera desde el siglo xv en adelante, antes y después de la Reforma, y también antes y después del Concilio de Trento.

Inobjetablemente, Kempis ofrece una de las claves para la proyección del anti-intelectualismo tardomedieval en el arte y el pensamiento renacentista y barroco;<sup>13</sup> por añadidura, el Quinientos europeo se apoya en unos mismos referentes: el Antiguo y el Nuevo Testamento, la hagiografía (aunque ésta será repudiada desde muy pronto por la Reforma) y una espiritualidad que arranca de la *devotio moderna* y la reforma de agustinos, dominicos, franciscanos o jerónimos, y que luego se proyecta enérgicamente en el siglo xvi gracias al erasmismo y todo un abanico

<sup>13</sup> Al respecto, véase lo dicho por Eugenio d'Ors en *Lo barroco*, “La querrela de lo Barroco en Pontigny”, que encaja perfectamente en el conjunto de su obra, como se demuestra en la antología de A. González (2010, pp. 105-111).

de desviaciones de carácter heterodoxo.<sup>14</sup> El misticismo en sus varias formas y el moderno puritanismo, diríase que inevitablemente, repelen la sola idea de acercarse a Dios a través del estudio; de hecho, el fenómeno del anti-intelectualismo cristiano tiene carácter recurrente a lo largo de la historia y ha dejado su huella en comunidades cristianas como los menonitas o los testigos de Jehová.

Todo viene de atrás: de las vidas de los santos; en ellas, la falta de formación de sus protagonistas —en algunos casos, se trata de simples analfabetos— se ofrece como un patrón hagiográfico perfectamente definido. Entre otros santos ignorantes —y, por ello mismo, cándidos o puros, como puros son los animales o los niños de pecho que, dotados de una gracia especial, perciben la santidad y, cuando corresponde, actúan como el anciano más prudente— tenemos a san Macario el Grande, también llamado el Viejo, el Egipciano o el de Alejandría, que fue pastor de camellos. A su lado, están san Apolo, pastor de cabras, y san Pambo, que no sabía leer ni escribir, lo que no le impidió llegar a los altares. En atención a ciertas órdenes religiosas, se habla de una especie de anti-intelectualismo característico en el caso de los cistercienses o, más específicamente, de los trapenses, que también en este sentido llevan al límite las fórmulas del Císter. Sus siglas no dejan lugar a duda sobre el ideal al que tienden quienes entran en la Trapa: OCSO, esto es, *Ordo Cisterciensis Strictioris Observantiae*.<sup>15</sup>

Del mismo modo, el anti-intelectualismo carmelitano nos dice mucho más sobre la modestia que desprenden los escritos de santa Teresa que su condición femenina, a pesar de que pocas cosas hay más feas y reprobables (pues, en el fondo, se trata de un desorden moral) que la de la mujer leída en exceso y sabionda.<sup>16</sup> La

<sup>14</sup> Quien no lo haya hecho aún ha de comenzar con el mejor Eugenio Asensio: el del artículo que luego cobra apariencia de libro y conserva su título primero, “El erasmismo y otras corrientes afines” (reeditado en 2000).

<sup>15</sup> Mi sabio amigo Ramón Yzquierdo Perrín tiene razón al advertirme de que no debo olvidar las críticas de esta misma índole que han recibido los cartujos a lo largo de su historia.

<sup>16</sup> En ese sentido, vengo a reforzar y, de algún modo, a complementar la propuesta de la siempre certera pluma de A. Egido (1984). Mi interpretación de la modestia teresiana debe anteponerse a las razones esgrimidas por B. Sánchez Dueñas: “Santa Teresa pretende para su literatura, como consecuencia de su origen familiar judeo-converso, de su sexo, de su influencia social y de su función vital como religiosa dentro de las normas de la orden del Carmelo, lo que Menéndez Pidal denominó como “estilo ermitaño”, caracterizado por su persecución de la sencillez y de la claridad como piezas angulares de su pensamiento estético y de su máxima poética para la creación literaria motivado directamente por la materia tan densa y conflictiva sobre la que escribe en una época de especial vigilancia en el entorno de los tratados religiosos y espirituales o de los textos de creación por las controversias y problemáticas que se suscitaban en el marco vital religioso-político-social como consecuencia de los grupos de los grupos de alumbrados, del iluminismo, de las corrientes protestantes, erasmistas, luteranos y demás formas de espiritualidad que convivían en la época, que, por

heroína cristiana, en la hagiografía femenina o en los relatos idealistas de Miguel de Cervantes, se caracteriza por su discreción, una virtud que le permite ejercer un control absoluto sobre lo que dice y piensa; por ese motivo, la santa responde al patrón reflejado en nombres parlantes como Eulalia, Eufemia o Eufrasia, que se traducen como “la bien hablada”.<sup>17</sup> También el quietismo dio en una especie de anti-intelectualismo militante que coincide con el expresado en este cuadro de Valdés Leal, un elemento que en vano buscaremos en otras obras suyas, prueba irrefutable de que el genial pintor se adaptaba a la personalidad del comitente y al tema del encargo.

Ya habrá ocasiones de devolver el libro, en su condición de fetiche, al lugar que le corresponde en la cultura occidental, más en particular en la cultura eclesiástica, con su Libro de libros y sus Santos Doctores. Ahora, lo que el artista persigue es algo muy distinto, como lo prueban los títulos de los impresos que andan por el suelo. Repárese en que Valdés Leal se sirve del mismo procedimiento en la *Alegoría de la salvación* (ca. 1660): esta vez, los títulos de los libros, abiertos o cerrados, corresponden a obras de tipo moral.<sup>18</sup> Si los exhibidos en *In ictu oculi* perteneciesen a poemarios o novelas, el mensaje habría sido radicalmente distinto. Aquí, no obstante, no se trata de volver por los mismos pasos de tantos moralistas y censores, en su denuncia de las lecturas nocivas para el buen cristiano, especialmente para el lector más joven. Al contrario, las que aquí se censuran son obras que, por su asunto, no deberían despertar recelos.

Entonces, ¿por qué se les aplica el mismo rasero que al poder, el honor o la riqueza, a los que el ascetismo cristiano tiene reservados sus dardos más agudos? La respuesta sólo quedará clara cuando nos aproximemos al final del recorrido a que aquí damos inicio; adelante, no obstante, que es difícil perder la pista, toda vez que la crítica previa ha ido jalonando el terreno del modo que más conviene. Por eso, antes de aducir datos nuevos, releamos cierta afirmación de Enrique Valdivieso, uno de los principales especialistas (si es que no el primero de todos) en Valdés Leal. Su lacónico comentario a los libros de *In ictu oculi* es buen punto

---

sus sospechosas prácticas o por sus actitudes heréticas, eran celosamente vigilados por los peligros adyacentes que podrían causar a la moralidad, la espiritualidad confesional o a la religión católica, y por el recelo con que eran mirados y custodiados los libros de devoción y espiritualidad en lengua vulgar que llegaron hasta la prohibición de textos como la Guía de pecadores y de la Oración y Meditación de fray Luis de Granada” (2014, pp. 399-400).

<sup>17</sup> Al asunto me refiero en distintos capítulos de mis *Claves hagiográficas de la literatura española* (del Cantar de mio Cid a Cervantes) (Gómez Moreno 2008).

<sup>18</sup> A modo de resumen, recomiendo leer a José Fernández López (2002, 2ª ed, p. 40). Aquí se identifican todos los libros presentes en el cuadro.

de partida para mis propias pesquisas: “Estos títulos de contenido religioso o científico aluden a la inutilidad de las grandezas y lo efímero de la gloria, de la sabiduría literaria o de la erudición científica” (Valdivieso, 1988, p. 165).<sup>19</sup>

Como veremos de inmediato, Valdés va mucho más allá, pues no se contenta con denunciar el estudio como afición, sino que pone en tela de juicio o, mejor aún, rechaza el posible fruto que de esa actividad puede derivarse, por mucho que se diga que la lectura y el estudio nutren el espíritu. Estamos, por lo tanto, ante un discurso abiertamente anti-intelectual, como ya he adelantado y demostraré con nuevas citas que son nuevos argumentos. Un gran experto en la cultura del Barroco como Fernando Rodríguez de la Flor da un paso más en la dirección que tengo por correcta:

La desautorización de la acumulación libresca [...] afecta ya no sólo a las conocidas críticas vertidas sobre la literatura de ficción o, digamos en términos de la época, sin verosimilitud ninguna, sino que integra ya plenamente, y esto es lo notable, a los libros que soportan incluso el aparato de la propia hermenéutica católica de su tiempo. [...] Los libros que yacen por los suelos no son ya esos textos inútiles para la salvación que Alejo Venegas denomina “libros milesios”; son, por el contrario, las obras de teología tomística de Suárez y de Castro. (Rodríguez de la Flor, Salamanca, 1988, p. 214)

Los nombres y títulos que aparecen en los lomos de los libros equivalen a una cita expresa; sin embargo, para recomponer el universo de referencia de *In ictu oculi* hay que partir de otros dos autores y sus respectivas obras. El primero es el propio Miguel Mañara, alma del Hospital de la Caridad y amigo personal del pintor; en concreto, Valdés Leal bebe en el *Discurso de la verdad* (1672) de Mañara al desarrollar cierto motivo de *In ictu oculi* que se ha resistido a la crítica.<sup>20</sup> El segundo importa más si cabe, pues justifica el mensaje anti-intelectual que impregna la imagen: se trata de Miguel de Molinos (ca. 1628 – 1697), cuya *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la paz interior* (Roma, 1675) facilitó la difusión de un ideario que ya contaba con no pocos prosélitos en toda Europa. La *Guía* constituye la expresión más rotunda del quietismo, que postula el abandono o entrega total a Cristo por parte de quien lo ama de veras y persigue fundirse y confundirse con él. De todos modos, es probable que el quietismo haya llegado a Valdés Leal a través de alguno de los autores que desembocan en

<sup>19</sup> Idénticas son las opiniones que, en este y otros momentos, expresa sobre nuestro pintor (1991, pp. 218-223; 2002, pp. 109-111).

<sup>20</sup> La obra fue editada por Antoine de Latour en un libro que luego tradujo P. Galonié (1872)

Molinos, como Juan Falconi de Bustamante (1596-1638), célebre por su *Cartilla para saber leer en Cristo* (1635) y su *Cartilla segunda para leer en Cristo* (1651) (v. R. Robres Lluch, 1971).

Por sus planteamientos de naturaleza claramente antidiscursiva, contemplativa y contraria a la meditación, de la espiritualidad quietista puede decirse que la fórmula de Molinos es el envés, esto es, la fórmula contraria a la propuesta —y, antes de nada, a la aplicada en su diario vivir— por san Ignacio de Loyola y demás miembros de la Compañía de Jesús, como el gran Francisco Suárez. Dicho esto, queda clara la razón por la que anda por los suelos su sabio comento a santo Tomás de Aquino (Salamanca, 1570). En los antípodas cae también otro gran maestro de la palabra hablada o escrita, dotado como pocos para el estudio de la Lógica, la Teología y el Derecho canónico: el franciscano Alfonso de Castro. Que su nombre (y, con él, el título de una de sus obras, *In Isaiam Prophetam*, Lyon, 1608) figure en otro volumen no hace sino incidir en esa misma idea.

Aunque en ningún momento señale abiertamente al quietismo, cuyo método se oponía por completo a la *Ratio studiorum* de los jesuitas, Rodríguez de la Flor acierta de nuevo al hablar de “la inanidad del conocimiento y la ciencia, aunque sea teológica” (n. 29). De todos modos, todo habría quedado mucho más claro con sólo citar algún pasaje de la *Guía espiritual*, como este mismo, correspondiente a la introducción (que viene presentada por un “A quien leyere”):

La ciencia mística no es de ingenio, sino de experiencia; no es inventada, sino probada; no leída, sino recibida, y así es segurísima y eficaz, de grande ayuda y colmado fruto. No entra la ciencia mística en el alma por los oídos, ni por la continua lección de los libros, sino por la liberal infusión del divino espíritu, cuya gracia se comunica con regaladísima intimidad a los sencillos y pequeños.

Fue Mayer (1911, p. 197) quien identificó el grabado arquitectónico y el libro que lo contiene:<sup>21</sup> *Pompa con que la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del Infante D. Fernando de Austria* (1642), que traduce el *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Avstriaci Hispaniarum infantis* (1641). Hay quien dice que, de haber pintado el cuadro algo más tarde, Valdés Leal habría escogido otro libro distinto: el de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la*

<sup>21</sup> A. Liebmann-Mayer (1911, p. 197). Del resto de los títulos fueron dando claves J. Gestoso y Pérez, (1916) y A. Guichot y Sierra (1930).

*Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, impreso el mismo año en que Valdés Leal pintaba *In ictu oculi*. A tal conclusión se llega porque ese libro concreto sobresale entre todas las relaciones festivas de que tenemos noticia; en segundo término, se tiene en cuenta que, entre los autores de las diecisiete láminas que contiene, está Valdés Leal. Yo, por el contrario, creo que la ocasión no era propicia para manifestar algo que pudiese sonar a orgullo o autosatisfacción. No habría sido una decisión inteligente si se tiene en cuenta que el mensaje de la obra es el que es.

Restan dos libros igualmente reveladores en *In ictu oculi*: el primero es un tomo de la inmensa *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, gran reservorio de la ciencia del Mundo Antiguo, en que los humanistas se habían dejado las cejas entre el Quattrocento y el Cinquecento (con hitos como las *Castigationes Plinianae* de Ermolao Barbaro, impresas en 1492); en fin, en el segundo, tras suplir las tres primeras letras del nombre del Emperador, coincido en leer *Historia de Carlos V*, título que, probablemente, corresponde a la célebre crónica de fray Prudencio de Sandoval (1634). Al respecto, he comprobado que, en los ejemplares de época, en el canto de esta obra alternan los términos *historia* y *crónica*, lo que refuerza la hipótesis de que realmente se trate de un ejemplar de ese título concreto.

Con independencia de si estamos o no ante este escritor benedictino, lo que importa es que la máxima autoridad civil, el emperador, ineludible en la relación descendente de las danzas macabras, se incorpora de ese modo a escena. El segundo en la escala, el rey, aparece aludido por la corona real, el cetro y el collar de oro del que pende el toisón. La coraza, sola o acompañada de su yelmo, representa al *miles vir*, caballero o noble en general, como en el retrato del Duque de Urbino atribuido a Justo de Gante y al palentino Pedro de Berruguete (Fig. 6; Galleria Nazionale delle Marche de Urbino, ca. 1475). Junto a su tesoro más preciado, su hijo Guidobaldo, a Federico da Montefeltro se le representa con aquello que define su esencia: la coraza, la espada y el yelmo, tres atributos nobiliarios que no admiten duda; además, al erigirse en paradigma del noble culto, lee uno de los códices de su excepcional biblioteca.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Para el asunto, remito a Gómez Moreno (1997-1998).



Fig. 6. *Federico da Montefeltro y su hijo Guidobaldo* (ca. 1475)  
de Justo de Gante o Pedro Berruguete. Galleria Nazionale delle Marche (Urbino).

Veamos ahora el retrato yacente de Rodrigo de Campuzano, comendador de la Orden de Santiago, que falleció en 1488 (Fig. 7; Iglesia de San Nicolás el Real, Guadalajara). Por su condición de caballero, también viste atuendo militar, va armado con su espada y arropado con una capa; además, lleva cota de malla y armadura completa; a sus pies, como es obligado en estos casos, aparece su yelmo. Los tres libros que le sirven de almohada tienen el formato in-folio propio del libro formativo, laico o religioso. Así, de Rodrigo de Campuzano se quiere resaltar su condición de caballero bibliófilo y, dada su madurez y por puro decoro, de lector de obras provechosas.



Fig. 7. *Tumba de Rodrigo de Campuzano* (ca. 1488), atribuida a Sebastián de Toledo. Iglesia de San Nicolás el Real (Guadalajara).

El túmulo de Íñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla, se encuentra en la Iglesia de San Ginés de Guadalajara (Fig. 8) y resulta peculiar en varios sentidos. El noble (muerto en 1479) lleva galas de ricohombre semejantes a las de su abuelo, el primer marqués de Santillana, según el célebre retrato de Jorge Inglés (coincidente con el que de él nos ofrece el anónimo autor de las *Coplas de la panadera*). El yelmo a sus pies, motivo recurrente en las obras analizadas, resalta de nuevo su condición militar. El pequeño volumen que tiene entre manos no alude, creo yo, a la afición de los Mendoza por los libros y la cultura; más bien, es el reflejo de la atmósfera espiritual de toda una época, con sus anhelos, sus temores y la implantación progresiva de la lectura devota.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Para su tumba y la de doña Elvira de Quiñones, su esposa, véase Ricardo de Orueta (1919, pp. 110-128). Por supuesto, en sus páginas se atiende a los demás testigos de esta última provincia de que aquí también me ocupo.

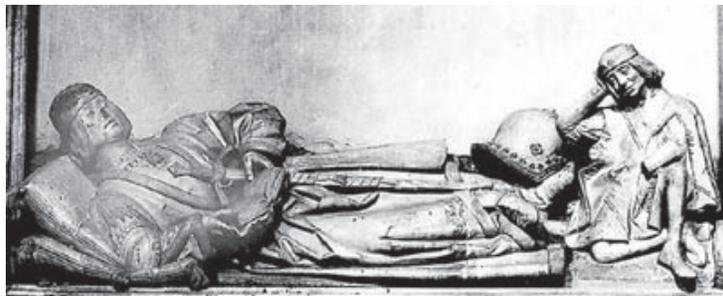


Fig. 8. *Tumba de Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla (1479 a quo).*  
Iglesia de San Ginés (Guadalajara).

En último término, tenemos al célebre Doncel de Sigüenza (Fig. 9), muerto en 1486, a los veinticinco años, durante un combate contra los moros de Granada. Dado que Martín Vázquez de Arce, que así se llamaba el heroico personaje, era comendador de la Orden de Santiago y falleció en el campo de batalla, se le representa en traje militar: con espada y daga, y con cota de mallas y armadura que le cubre las piernas. Sobre el libro que lee, repetiría lo dicho acerca del conde de Tendilla: aunque, dada su juventud, el Doncel estaba en edad de leer novelas y poesía de tema amoroso, la circunstancia impone el decoro y lleva la imaginación por los derroteros que más convienen al caso.



Fig. 9. *Tumba de Martín Vázquez de Arce, el Doncel de Sigüenza (1486 a quo - 1504 ad quem),* atribuido a Sebastián de Almonacid. Catedral de Sigüenza (Sigüenza, Guadalajara).

Retratarse sólo lo hacían los miembros de los grupos privilegiados. Si, además, el retratado aparece con sus atributos de noble o ricohombre y se le representa como *miles Christi*, mejor que mejor. El libro de faltriquera del Doncel es indicio de ello, pues ése es el tamaño propio de los libros de horas y de los devocionarios en latín y romance, manuscritos o impresos. La mayoría haría con encomendarse al gran *moriturus*, el Dios de la Cruz, por medio de una oración o con el recuerdo de alguna imagen: la de un Cristo magro (y cadavérico) tardogótico o renacentista; o la de un Cristo bello y hercúleo de época barroca, como el *Cristo* de Velázquez (ca. 1632) o el *Cristo de la Buena Muerte* o *Cristo de los legionarios* (ca. 1660) de Pedro de Mena.

Una ojeada más al cuadro de Valdés Leal recuerda que la tela púrpura no sólo es indicio de dignidad sino que, por simple traslación, designa la dignidad misma. Que los atributos del rey se sitúen directamente sobre el manto púrpura coincide con el hecho de que muchos autores asociaban la púrpura a la dignidad real (con distintas perífrasis o con el sintagma “púrpura regia”, podemos reunir un buen puñado de fichas procedentes del CORDE). En cuanto a la otra tela, basta señalar que es un brocado de color perla, embellecido con hilo de oro y plata, por lo que remite a la cúspide del escalafón eclesiástico. Por muy atolondrado que sea el espectador de turno, resulta obvio que la escena está partida en dos por medio de un eje central: el mundo eclesiástico, y con él el brocado, queda a la izquierda; por su parte, la amplia referencia a la nobleza, púrpura incluida, le corresponde al lado derecho.

La Muerte —nos dice el artista a las claras— acaba con toda manera de boato y grandeza. En el futuro, el Romanticismo convertirá las ruinas en una especie de tarjeta de presentación, pues el hombre nada puede hacer frente al paso del tiempo, el poder de la naturaleza o la acometida de la vieja y negra dama. Ahora bien, lo que vemos en el grabado que Valdés ha incorporado sagazmente a la escena no es un edificio auténtico: se trata, muy reveladoramente, de una muestra de arquitectura efímera, esto es, de un simple decorado (puro aire, al fin y al cabo).<sup>24</sup> En último término, en consonancia con la tradición que vengo repasando, el lema se ha integrado en el cuadro y ocupa la posición central que justamente le corresponde.

Al contemplar el cuadro de Valdés Leal, se vienen a la imaginación los lemas primarios y secundarios de las xilografías que nos retratan a la Muerte triunfante. La más famosa de las frases admonitorias en toda esta serie de impresos es, como bien sabemos, el *Memento mori* (‘Recuerda que has de morir’); con ella, de hecho, arranca el tratado de Miguel Mañara a que arriba me refería y al que atenderemos de inmediato. De la segunda de tales frases, tenemos un magnífico ejemplo en el

<sup>24</sup> Sobre Valdés Leal y su contribución a la arquitectura efímera, véase T. Falcón Márquez (1991).

*Laberinto de Fortuna* glosado por Hernán Núñez (Fig. 10: segunda edición, impresa en Granada, en 1505). La banderola recoge las palabras de la Muerte: *Nemini parco qui vivit in orbe* (“No perdono a nadie que viva en este mundo”). ¿Querrá decir otro tanto Valdés Leal al retratar a la Muerte con el mundo a sus pies? Eso es precisamente lo que, *nemine discrepante*, han dicho todos cuantos me han precedido; de tan extendida opinión Valdivieso (1988, p. 163) ofrece una especie de síntesis:<sup>25</sup>

En suma es un desengaño universal el que se plasma en la pintura, aspecto que se personifica en el detalle del pie de la muerte pisando el globo terráqueo, clara alusión de su triunfo sobre todo lo que se desarrolla sobre la faz de la tierra.

Permítanme que enfoque el asunto desde un ángulo diferente, pues me temo que la solución, en este caso, no la aporta la iconografía del tardío Medievo proyectada sobre el siglo XVI, sino la estética y el pensamiento barrocos, que a su vez nos obligan a calar mucho más hondo, para llegar a los clásicos, aunque tampoco nos privaremos de volver a la Edad Media.



Fig. 10. *Muerte triunfante*, xilografía del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena con la glosa de Hernán Núñez (Granada, 1505).

<sup>25</sup> El repaso bibliográfico es exhaustivo en E. Valdivieso (1991, p. 222).

El mensaje que comporta el cuadro de Valdés Leal es profundamente cristiano. Su solera, no obstante, obliga a superar los límites de un cristianismo que podríamos etiquetar como básico o elemental y nos lleva por derroteros menos frecuentados, pues resultan del encaste del pensamiento cristiano con dos corrientes filosóficas de la solera del estoicismo y el epicureísmo. Con el objeto de trazar su itinerario, sugiero ir de los modelos más cercanos a los más alejados en el tiempo. Attendamos, en primer término, a la que, sin ningún género de duda, es la fuente directa del pintor sevillano, el *Discurso de la verdad* de Mañara, donde leemos:

Ciego eres, si no ves estas cosas, desventurado de ti, que surcas el mar y la tierra por juntar riquezas para dejarlas a otro, y cuando menos piensas entrarás desnudo en una sepultura llena de huesos y calaveras, que será tu obscuro aposento hasta el fin del mundo. (A. de Latour, p. 132)

¿De dónde habrá bebido Mañara? No sabría decirlo con seguridad; sin embargo, no tengo duda del origen de esta receta para marear —nunca mejor dicho— el peligroso piélago de la vida.<sup>26</sup> De entrada, recordaré que, una sola generación atrás, la bellísima *Epístola moral a Fabio* (escrita después de 1632) del capitán Andrés Fernández de Andrada decía exactamente lo mismo en sus versos 100-105:

¿Piensas acaso tú que fue criado  
el varón para el rayo de la guerra,  
para sulcar el piélago salado,  
  
para medir el orbe de la tierra  
y el cerco por do el sol siempre camina?  
¡Oh, quien así lo entiende, cuánto yerra!  
(ed. D. Alonso, 1993, p. 79)

Fernández de Andrada desaconseja la aventura marítima que los más emprenden por el deseo de ascender en la escala social y enriquecerse. Él, con absoluta seguridad, conocía la máxima que tantos y tantos venían haciendo suya: “Iglesia o mar o casa real quien quiera medrar”; del mismo modo, nos consta que el militar y poeta había leído y tenía interiorizado a un Fray Luis de León que se le había adelantado al prevenir a cuantos, ciegos, se embarcan y ponen su vida

<sup>26</sup> Sobre el temprano uso de esta metáfora en nuestra literatura, véase S. Miguel-Prendes (1988); para la época que aquí importa más, tenemos a A. de Murcia Conesa (2005).

en riesgo. De ese modo, en la *Canción de la vida solitaria*, Fray Luis amonesta a aquellos “que de un falso leño se confían” (recordemos que *leño*, por sinécdoque, vale por *barco*); lo mismo, con otras palabras, nos dice en la oda *A Felipe Ruiz. De la avaricia*.

Resta añadir, y es dato conocido de sobra, que, tras Fray Luis, están los clásicos, con Horacio al frente y el Virgilio de las *Geórgicas* inmediatamente después. Tampoco ha de faltar el Séneca de las *Epístolas* (como la n. XXVIII, en que afirma que viajar no da ningún fruto ni es beneficioso para nadie, o la n. LIII, en que nos da cuenta de su miedo a viajar en barco). De ese modo, en la postura vital reflejada por Valdés Leal, Mañara, Fernández de Andrada y Fray Luis de León —que deviene propuesta para quien quiera escuchar su común mensaje—, hay un componente neo-estoico y neo-epicúreo. Si se prefiere, de su idea puede predicarse que cae dentro de los límites del estoicismo y epicureísmo cristianos. Por otra parte, la idea de que a todos nos espera el mismo final por mucho que pretendamos llegar hasta el último rincón del orbe es primordial en la leyenda medieval de Alejandro Magno, patente en el propio *Libro de Alexandre*. Sólo ahora contamos con la información necesaria para entender a un Valdés Leal que nos quita la venda y nos subyuga con su cuadro admonitorio.

La lectura de las poesías originales de Fray Luis pone de manifiesto toda una serie de ideas recurrentes en ese estoicismo adaptado a los nuevos tiempos. La principal es, sin lugar a duda, el desprecio de toda ambición o ansia (la *aviditas* repudiada por los estoicos, que el cristianismo transformó en pecado). De ese modo, hay que despreciar todo anhelo de poder (y, por extensión, de trato asiduo con los poderosos y las cortes y palacios en que éstos habitan), de riqueza (la *auri sacra fames*, “sagrada hambre de oro”, de la *Eneida* virgiliana, aunque de *sed insaciabile* y no de hambre, habla Fray Luis, que dedica las odas V y XVI al asunto) y de fama (no sólo de vanagloria sino de fama en general y en sus más diversas formas, pues la humildad repele su búsqueda, siguiendo un doble patrón: el cristiano, plasmado en las vidas de los santos, y el estoico, presente en el *De consolatione Philosophiae* de Boecio y otras lecturas).

Por todo ello, tengo absoluta seguridad deque el “viento” del v. 18 de la oda I de Fray Luis alude a la fama efímera, que lo es por lo poco que dura y lo poco que vale; por ello, el hecho de que nuestro ande de boca en boca nunca puede servir de alimento, acicate o estímulo, para los espíritus elevados; por eso también, en ese mismo poema, se llama “pregonera” a la fama, lo mismo que Cervantes en *La Numancia* (v. 2416). A este respecto, importan mucho también las connotaciones peyorativas que comportan tanto el oficio (*pregonero*) como la función (*pregonar* o *almonedear*, este último verbo igualmente grato a Cervantes, como vemos en el

*Entremés del juez de los divorcios*). A la fama, tras la que anda el hombre de letras (de acuerdo con el emblema de Andrea Alciato 31),<sup>27</sup> Fray Luis sólo le dedica una alusión positiva en el v. 17 de la oda XI, “Al licenciado Juan de Grial”.

No prestemos atención al parecer u opinión de la masa. En ese sentido, Horacio abrió camino a Fray Luis y a tantos otros al afirmar que el vulgo se caracteriza por su necedad y se equivoca por principio: *odi profanum vulgo et arceo*, “Odio al vulgo profano y lo aparto de mí”. El común de los mortales se deja arrastrar, ciegamente, por las pasiones; de hecho, para darles satisfacción, la mayoría arriesga la vida en aventuras marítimas (a ese respecto, Fray Luis tiene presente el epodo II de Horacio, el célebre *Beatus ille*, en que añora aquella edad dorada en que nadie precisaba echarse a la mar para buscar riquezas). Ése dista mucho de ser el camino correcto; por ello, hemos de esforzarnos para acabar dando con el *secretum iter* horaciano (que en nada difiere de “la escondida senda” luisiana). Al retomar esa imagen, Fray Luis abunda, al mismo tiempo, en un tópico cristiano con solera: el de la vida como viaje o peregrinación.

Sobre la mala opinión que le merece la masa vuelve el poeta en su panegírico a Pedro Portocarrero, a quien considera digno de elogio justamente porque se aparta del vulgo (“del vulgo se descuesta”). A la comunidad de individuos carentes de las virtudes que les confieren la condición humana Fray Luis les impone un calificativo despectivo sin vuelta de hoja en un punto de la oda III, “A Francisco de Salinas”: *vil* (v. 14).<sup>28</sup> En fin, como si de un nuevo *memento mori* se tratase, Fray Luis adopta un tono más yusivo que admonitorio en su “Noche serena”: “¡Oh, despertad, mortales!”. Tras este abultado ramillete de citas y ecos, se impone reevaluar la obra entera de Valdés Leal y, en particular, el encargo de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Ni rebufo de la Edad Media, ni *revival*: por su poética y su mensaje, *In ictu oculi* es el fruto de una época, un ambiente y la praxis de un artista especialmente dotado y eficaz.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato>>.

<sup>28</sup> Es curioso que la unión de *vulgo* y *vil* sea propiamente una aportación de Séneca, como enseña Ravisio Textor en su *Epithetorum opus absolutissimum* (que consulto en mi ejemplar de Venecia, Marco Antonio Zalterio, 1590). Las dos decenas largas de testigos castellanos en que se unen adjetivo y sustantivo son, a lo sumo, contemporáneas de Fray Luis.

<sup>29</sup> En atención a su esencia, pocas obras hay a las que la fotografía haga tan poca justicia como ésta, pues ninguna da idea de su calidad, tamaño y formato. En la exposición “A su imagen. Arte, cultura y religión” (Madrid, Centro Cultural de la Villa Fernando Fernán Gómez, 19 de noviembre de 2014 a 12 de abril de 2015), aún abierta mientras redacto esta nota, se le ha dado un valor añadido desde el momento en que el cuadro se ha situado justo al final del recorrido y en compañía de un pa-riente joven, lejano e igualmente genial, *La procesión de la muerte* (1930) de José Gutiérrez Solana.

Este repaso no quedaría completo de no contar con un doble testimonio del final del siglo xv y el comienzo del siglo xvi. Me refiero a una de las estampas —lo es propiamente, dada la estrechísima relación entre texto e imagen— de la *Navis stultorum* de Sebastian Brant (1497), continuada luego por Josse Bade (más conocido como Jacobo Badio Ascensio) en la *Navis stultifere collectanea* (1505). El comento de Brant habla del riesgo que asume quien se echa a la mar, sobre todo si carece de la prudencia del sabio o de la pericia que mostró Alejandro Magno en tales circunstancias; por su parte, Bade se queda exclusivamente con esa parte del discurso al subordinar la imagen a un lema: “De navigantium temeritate”.

Los aromas que desprende este texto proceden de distintas flores (y creo que a nadie sorprenderá el uso de esta metáfora lexicalizada en *florilegio* o *antología*), aunque la vena paródica y satírica de Brant discurre por una senda distinta de la trazada por los artistas clásicos y áureos, latinos y vernáculos, a que hemos prestado atención. Ahora, hemos de volver la vista a las danzas macabras del Medievo y a las *drolleries* del arte medieval, fundamentales para entender los caprichos de El Bosco. (Fig. II, grabado impreso en París por Guillaume de Marnef en 1515, hoy custodiado en la catedral de Palencia).



Fig. II. *De navigantium temeritate*, xilografía de Jacobo Badio Ascensio, *Navis stultifere collectanea* (París, 1505).

## OBRAS CITADAS

- Adeva Martín, Ildefonso, 1984: “Los *artes de bien morir* en España antes del maestro Venegas”, *Scripta Theologica*, 16, pp. 405-415.
- Asensio, Eugenio, 2000 [1952]: *El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Conversos, franciscanos, italianizantes, con algunas adiciones y notas del autor (Carta-prólogo de Marcel Bataillon)*, Salamanca: SEMYR, 2000.
- Cátedra, Pedro (ed.), 2000: *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- D’Ors, Eugenio, 2010 [1944], “Lo barroco” *El arte y la vida* (ed. Antonino González, Antonino), México, pp. 105-III.
- Egido, Aurora, 1984: “Los prólogos teresianos y la ‘Santa Ignorancia’” en *Congreso Internacional Teresiano, 4-7 octubre 1982* (coords. Teófanos Egido Martínez, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardedal), Salamanca, vol. 2, pp. 581-607.
- Falcón Márquez, Teodoro, 1991: “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”, *Laboratorio de arte*, 4, pp. 149-168.
- Fernández de Andrada, Andrés 1993: “*Epístola moral a Fabio*” y otros escritos (eds. Dámaso Alonso y Juan F. Alcina; introd. Francisco Rico), Barcelona.
- Fernández López, José, 2002 [2ª ed.]: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla.
- García Matamoros, Alfonso, 1943: *Pro adserenda Hispanorum eruditione* [1573], (ed. José López de Toro), Madrid.
- González Rolán, Tomás; Saquero Suárez-Monte, Pilar, y José Joaquín Caerols Pérez (eds.), 2008: *Ars moriendi. El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana: introducción, edición crítica y estudio*. Madrid.
- Gestoso y Pérez, José, 1916: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla.
- Gómez Moreno. Ángel, 1997-1998 [1999]: “Los intelectuales europeos y españoles a ojos de un librero florentino: las *Vite* de Vespasiano da Bisticci (1421-1498)”, *Studi Ispanici*, 1, número extraordinario: *Italia y la literatura hispánica*, pp. 33-47.
- , 2003: “La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina* (un mosaico de intertextualidades artístico-literarias... y algo más)” en *V Centenario de “La Celestina”* (ed. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz), Frankfurt – Madrid, pp. 211-236.
- , 2006: “El *Tratado del desprecio del mundo* ¿de Juan del Encina?” en *Middle Ages and Renaissance in Hispania. Studies in Honor of Arthur Askins* (ed. Cortijo Ocaña, Antonio y Martha Schaffer ), Berkeley, California, pp. 207-220.

- . 2008: *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid – Frankfurt.
- Guichot y Sierra, Alejandro, 1930: *Los famosos jeroglíficos de la muerte de Valdés Leal de 1672. Análisis de sus alegorías. Estudio crítico*, Sevilla.
- Gué Trapier, Elizabeth du, 1960: *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*, New York.
- Latour, Antoine de, 1872 [1857]: *Don Miguel de Mañara: su vida, su discurso de la verdad, su testamento y profesión de fe*, Galonié, Pedro (trad.). Sevilla. <[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000666](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000666)>
- León, Luis de, 2000: *Poesías completas* (ed. Cristóbal Cuevas, Cristóbal), Madrid.
- Liebmann-Mayer, 1911: *Die sevillaner Malerschule*, Leipzig.
- Miguel-Prendes, Sol, 1998: *El espejo y el piélagos. La “Eneida” castellana de Enrique de Villena*, Kassel.
- Martín Hernández, Francisco, 1981: *Miguel Mañara*, Sevilla.
- Orueta, Ricardo de, 1919: *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid.
- Molinos, Miguel de, *Guía espiritual*, 1976: Tellechea Idígoras, J. Ignacio Tellechea Idígoras, Madrid. <[https://es.wikisource.org/wiki/Gu%C3%ADa\\_Espiritual:\\_Introducci%C3%B3n](https://es.wikisource.org/wiki/Gu%C3%ADa_Espiritual:_Introducci%C3%B3n)>
- Murcia Conesa, Antonio de, 2005: “El mar como metáfora del mundo en la imaginación política española del Siglo de Oro”, *Res publica*, 15, pp. 77-113.
- Piccat, Marco y Laura Ramello (eds.), 2014: *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi. Atti del Convegno internazionale, Torino, 16-18 ottobre 2014*, Alessandria.
- Piveteau, Olivier, 2007, *Don Miguel Mañara frente al mito de don Juan*, Sevilla.
- Rey Hazas, Antonio (ed.), 2003: *Artes de bien morir*, Madrid, 2003.
- Reyes Cano, Rogelio, 2007: “Un gran libro sobre D. Miguel Mañara”, *Minervae Beticae*, 35, pp. 201-207.
- Robres Lluch, Ramón, 1971: “En torno a Miguel de Molinos y los orígenes de su doctrina. Aspectos de la piedad barroca en Valencia (1578-1691)”, *Anthologica Annua*, 18, pp. 353-465.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, 1988: “Vanitas: representaciones figurativas del libro como jeroglífico de un saber contingente”, en *El libro antiguo español V: El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones (París-Salamanca, 1988)* (ed. Pedro M. Cátedra, et al.), pp. 217-240.
- Sanmartín, Rebeca (ed.), 2006: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid – Francfort, 2006.

- Sánchez Dueñas, Blas, 2014: *De la invisibilidad a la creación: Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Sevilla.
- Tortosa Pascual, Vanesa, s.a.: “Desprecio del mundo (s. XVI)”, <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Morbecq/Desprecio.pdf>>.
- Valdivielso, Enrique, 1988: *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1988
- , 1991: *Valdés Leal*, Madrid.
- , 2002: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid.