

MYRNA SOTO

El obispo Palafox y el arte postridentino.

EL OBISPO PALAFOX Y EL ARTE POSTRIDENTINO

Myrna Soto

Universidad Nacional Autónoma de México

En 1629, recién ordenado sacerdote, don Juan de Palafox y Mendoza fue nombrado capellán y limosnero mayor para formar parte del séquito que acompañaría a María de Austria, hermana del Rey Felipe IV, en su viaje emprendido con el propósito de contraer matrimonio con el rey de Bohemia y Hungría. En dicho viaje que se prolongó hasta 1631, la comitiva visitó muchos países, y estando en uno de ellos, lo recuerda Palafox en su *Vida interior* (Sevilla, 1691)

le hizo Dios merced que en una iglesia de Alemania, del Palatinado inferior, en una ciudad llamada Preten, habiendo ido a ella a decir Misa, viese en un rincón arrimada una imagen de Cristo nuestro señor crucificado, cortados los brazos y piernas por los Herejes que no lo habían podido aderezar en aquella pobre parroquia: y cuando la miró le pareció que estaba rodeada de resplandor aquella Sagrada Imagen y que muy claramente le pedía que la sacase de allí y lo rescató y trajo consigo siempre y le ha sido de gran consuelo y ha hecho algunos milagros y le ha compuesto decentemente y nunca le ha fallado de su Oratorio y la reconoce infinitos beneficios¹.

Evidentemente, la vejación del crucifijo encontrado por el Venerable Palafox, era la muestra palpable de la violencia iconoclasta que se había desatado en esos lugares con especial furor, desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando los protestantes destrozaban las imágenes de la Virgen, mutilaban las de Cristo y quemaban los crucifijos, en acciones colectivas en las cuales, participaban unidas, todas las clases sociales exacerbadas por la vehemencia de los sermones que escuchaban en sus iglesias y las ardientes arengas que los predicadores protestantes lanzaban en las calles. A partir de 1517, en que el monje agustino Martín Lutero (1483-1546) había fijado en la puerta de la Catedral de Wittenberg un papel en que fundamentaba sus 95 tesis en contra de la venta de las indulgencias, se iniciaron las denuncias públicas contra la corrupción moral de la Iglesia y el abuso de los impuestos que imponía el Papado.

Era innegable que la Iglesia había perdido su poder espiritual en todos sus niveles y por lo tanto debía de ser sometida a una reforma, pese a que poderosos intereses políticos y económicos esperaban aprovecharse de ello. También era evidente otro aspecto denunciado por Lutero: el abuso a que se había llegado en el empleo de las imágenes religiosas dando motivos suficientes para que resurgiera la antigua controversia entre iconódulos e iconoclastas.

Desde tiempo atrás se había ido mezclando la veneración con la superstición, aumentando así la creencia de que las imágenes sagradas, por sí mismas, tenían la capacidad de obrar milagros, confundiendo la representación con lo representado;

1 Palafox y Mendoza, J. de, *Vida Interior*. La edición consultada, gracias a la gentileza del Mtro. Salvador Cruz, director de la Biblioteca Lafragua (BUAP), es la de la Imprenta de don Gabriel Ramírez, Madrid, año MDCCLXII, tomo I, Cap. XLV, p. 57.

era éste un problema que la Iglesia soslayaba dado que ese amor y temor hacia las imágenes contribuía fuertemente a la devoción.

No era éste un fenómeno nuevo, desde los inicios del Cristianismo las imágenes habían desempeñado un papel fundamental para la conversión. Hagiografías y guías bizantinas documentaban —henchidas de fervor— la existencia de imágenes que sangraban, hablaban o se movían. Incluso una crónica del siglo VIII se refiere a ciertas imágenes que se hallaban poseídas por espíritus benignos o malignos. Y con el tiempo, el poder de las imágenes —desbordando la ingenua fe popular— fue adquiriendo también un lugar muy importante en las “visiones” de los místicos: San Francisco de Asís (1182-1226) relata que, en cierta ocasión, estando frente a un crucifijo, Cristo le habló y él pudo ver cómo movía sus labios.

Por lo tanto, los iconoclastas del siglo XVI no carecían de razones para denunciar que las imágenes se habían convertido en objeto de un culto idolátrico que caía en la herejía; sin embargo en sus acciones mostraban que tampoco se sentían libres del pecado que denunciaban, pues era tal su temor hacia ellas que, en ocasiones, se conformaban con arrancarle los ojos a las figuras de Cristo, creyendo que así anulaban su poder.

En 1582, uno de los tratados contrarreformistas más ortodoxos de la época y que tuvo mucha incidencia en el arte postridentino, titulado *Discursos en torno a las imágenes sagradas y profanas*, su autor el cardenal Gabriele Paleotti, arzobispo de Bologna, declaraba en su *Proemium*:

Entre las muchas cosas decretadas por el sagrado Concilio Tridentino para introducir en el mundo la verdadera disciplina del cristiano, o mejor, para restituirla a su antigua forma y dignidad, está aquella que tanto ha preocupado a los padres del Concilio, a propósito del tema de las imágenes; en la actualidad se aprecian en ella dos principales astucias del Demonio y errores de los hombres, aunque uno más grave que el otro. El primero es el de los herejes e iconoclastas, los cuales rechazando totalmente la veneración debida a las imágenes, han intentado exterminarlas de todos los lugares; el otro es el de los católicos, que, aún manteniendo el uso de las imágenes han desviado y deformado su dignidad de varios modos...²

En realidad el propósito de éste y otros muchos tratados postridentinos era el de orientar al artista en su tarea de representar con decoro las imágenes sagradas de modo que se interpretaran debidamente los lineamientos muy generales y aún insuficientes que sobre este tema había dado el Concilio.

El Concilio de Trento, instalado por el papa Pablo III en 1545, tuvo muchos tropiezos en su desempeño por razones de orden político y económico, motivadas dentro y fuera de la Iglesia. Los papas eran los primeros en no desear la reforma, temerosos de que les fueran suprimidos sus privilegios, ya que anteriores concilios estuvieron facultados inclusive para destituir a los pontífices. Y así, después de dos recesos —el último duró diez largos años— se volvió a reunir en 1563, pero fue hasta su última sesión llevada a cabo en diciembre de ese mismo año cuando emitió el decreto XXV relativo a las imágenes, titulado: *Sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas*, publicado en Roma al año siguiente, como parte de los *Cánones y Decretos del Sacrosanto Ecuménico Concilio Tridentino*³.

2 Paleotti, G., “Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas”, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, tomo IV, p. 451.

3 En la Nueva España, dentro de un contexto diferente pero igualmente peligroso, los Concilios Provinciales Primero y Segundo “celebrados en la muy noble y leal ciudad

También fue hasta su última sesión cuando se reconocería la superioridad del Papa sobre el Concilio, suplicándole que les diera su confirmación. Ésta sería la consecuencia de triunfo que obtuvieron —en los debates conciliares— los “rigoristas” (encabezados por los jesuitas Laínez y Salmerón) sobre los “erasmianos” (apoyados por Carlos V), que seguían el pensamiento conciliador de Erasmo de Rotterdam (1466-1536). El triunfo de ese grupo significó no sólo la preservación de los intereses del Papado —aunque se acordara una importante reforma de la disciplina eclesiástica para el clero— sino también una definición de los principales puntos del dogma basada en la teología escolástica, es decir, en el reconocimiento de que las fuentes de autoridad debían de ser tanto las Sagradas Escrituras como la Tradición.

Sin embargo, antes de que se emitieran los decretos respectivos, abundaron los sermones y libelos que contenían violentos alegatos reformistas sobre el tema. El siguiente fragmento de un opúsculo de 14 páginas, publicado en 1553, nos sirve para ilustrar el clima iconoclasta que se vivía en esos tiempos. Se trata del sermón que pronunció un sacerdote veronés antipapista, Guido Zonca, el 15 de agosto de ese mismo año,

día en que los papistas celebran la fiesta de la Asunción de la Virgen Madre de Jesucristo, yo prediqué... para demostrar que (la oración) no había que hacerla ni a Santa María, ni a ningún otro santo... en este sermón yo clamé fuerte contra las idolatrías (como suelo hacer siempre) y especialmente contra los curas y frailes, los cuales, acercándose ante sus cruces, estatuas o imágenes, se inclinan, les encienden luces, las inciensan reverentemente, las adoran, invitan a los pueblos a adorarlas... la verdad es que el pueblo se encariña con estas estatuas e imágenes y las honran... alguna vez yo mismo he visto cuánto alcanza a llorar, y con unos alaridos que llegan hasta el cielo, cuando ve que algunos de los nuestros le ha destrozado alguna... Sé muy bien que soleis decir que las pinturas son los libros de los ignorantes pero el verdadero libro de quien no sabe leer ha de ser la predicación⁴.

Es evidente que en su última frase aludía al importante pronunciamiento hecho en el siglo VI por Gregorio Magno a favor de las imágenes y que ahora, en las discusiones del Concilio, era citado frecuentemente: “La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer”⁵.

de México” en los años 1555 (ocho antes de que se emitiera el Decreto XXV) y 1565 (dos años después de acordado éste) resolvieron (Capítulo XXIV) que: “Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas, que son causa u ocasión de indevoción, y de otros inconvenientes, como son abusiones de pinturas, e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa, que los Indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan Imágenes indifereentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe: por ende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos y mandamos, que ningún español, ni indio pinte Imágenes, ni Retablos en ninguna Iglesia de nuestro Arzobispado, y Provincia, ni venda Imagen, a fin que el tal Pintor sea examinado...”. La edición consultada fue publicada “en México, en la Imprenta de el Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la calle de Tiburcio. Año de 1769”.

El tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, reforzaría estos mandatos apoyándose en la autoridad del Concilio de Trento.

4 Zonca, G., “Sobre las estatuas e imágenes”, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, ed. cit., tomo IV, p. 228.

5 Magno, Gregorio, cit. por Gombrich, E. H., *Historia del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 109.

Aunque el Decreto XXV del Concilio Tridentino no manifestó, como era de esperarse, una vigorosa defensa de las imágenes —equiparable al radicalismo iconoclasta que las destinaba al exterminio— en uno de sus párrafos más significativos

declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de otros santos, y que se les debe dar correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas, de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y a cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen; todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de imágenes⁶.

Este párrafo tan poco comprometido, que no aportaba ningún argumento nuevo a lo ya dicho en el pasado, leído con cuidado, lo que reflejaba era la misma preocupación que, a lo largo de los siglos, había perturbado a la Iglesia católica y que había surgido desde los orígenes del cristianismo.

Desde sus inicios, en el pensamiento cristiano existió una fuerte suspicacia hacia el arte y sus modos de representación puesto que, inevitablemente, éste nació asociado a las formas artísticas y a los contenidos simbólicos del arte pagano, que era de donde había tomado en préstamo sus modelos. Por lo tanto, no se podía desechar el temor de que la reverencia hacia las imágenes los llevara a practicar una idolatría semejante a la de los gentiles, en la cual se llegaba a confundir la imagen de la divinidad con la divinidad misma.

De ahí que, de tanto en tanto, enardecidas polémicas teológicas entre iconóduos e iconoclastas se encendieran y se apagarán dentro del seno de la Iglesia pero, cuyos criterios de aceptación o rechazo, iban determinando no sólo el destino del arte cristiano, sino su iconografía y sus modalidades estilísticas⁷.

Sin embargo, el problema no se limitaba a las prácticas religiosas o artísticas sino que entrañaba un sentido más profundo, puesto que siempre volvía a plantear a los teólogos la imprescindible necesidad de pronunciarse acerca de la naturaleza misma de los signos icónicos para poder discernir si era o no posible encerrar en un símbolo visual, en una imagen, el concepto mismo de lo divino. Especulación que, por cierto, tenía un importante antecedente en la filosofía griega.

Pero en el siglo V, el más destacado de los Padres latinos de la Iglesia, San Agustín de Hipona —quien en un principio se mostró un tanto reacio a defender las imágenes— finalmente había dicho que tal cosa era posible, entendiendo que el signo es "cualquier cosa que, además del aspecto que presenta ante los sentidos hace que venga al pensamiento otra cosa distinta de sí..."⁸.

En el siglo siguiente San Gregorio Magno —de quien se documenta el haber mandado destruir imágenes de los paganos por el efecto corruptor que podría pro-

6 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, (traducido por D. Ignacio López de Ayala), Madrid en la Imprenta de Real, MDCCLXXXVII, Sesión XXV, p. 357.

7 Véase Soto, M., "Iconografía del arte cristiano primitivo: sus fuentes paganas", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, vol. 2, n° 6, diciembre 1987, pp. 13-18.

8 Hipona, San A. de, "De Doctrina Cristiana", *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. ed. cit., tomo II, p. 27.

vocar su "extrema belleza"— declaró: "No hacemos daño al querer mostrar lo invisible por medio de lo visible", recogiendo el pensamiento de San Pablo, quien en el siglo I había sostenido que el conocimiento divino podía deducirse a partir del universo: *per visibilia ad invisibilia*.

Pero algo pesaba de manera importante en la reflexión de la Iglesia: la prohibición de las imágenes que contenía el Antiguo Testamento (Éxodo, 20), en la que Dios expresa: "No habrá para ti otros dioses delante de mí. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No las adorarás ni rendirás culto". Este mandamiento había sido sujeto a frecuentes exégesis, por ello, no es de admirarse que volviera a estar en el centro de los debates religiosos del siglo XVI. Lutero y Calvino (1509-1564) hacían de él una lectura literal, desprendiendo necesariamente de ella la necesidad de prohibir las "esculturas" e "imágenes" en el culto. Con relación a esto escribiría Palafox:

Otra consideración me ha parecido siempre muy fuerte para convencer a los obstinados o consolar a los afligidos, y es la que resulta de la Santa adoración de las Imágenes, tan justamente aplaudida, y ejercitada de los Fieles, contra el errado sentir de los pérfidos Herejes, así de estos tiempos como de los antiguos, que llamaban Iconomacos o Iconoclastas. Porque Dios nuestro Señor, antes que encarnara su Hijo, tuvo siempre en el culto Divino grandes celos de lo visible...⁹

Pero desde mucho antes, en el año 692, el Concilio Quinisexto de la Iglesia Oriental —en el canon 82— había indicado específicamente: "...incluso en forma de pintura, decretamos que el Cordero, Cristo, nuestro Dios, que quita los pecados del mundo, sea de ahora en adelante representado también en forma humana en las imágenes, sustituyendo al antiguo cordero..."¹⁰. Decreto que, seguramente estuvo apoyado en otra lectura de las Escrituras, la del Génesis que, a su vez decía: "Dios creó al hombre a su imagen y semejanza".

No obstante al poco tiempo, en el año 726, surgió el primer gran estallido de la iconoclasia bizantina. Juan Damasceno (finales del siglo VII y mediados del siglo VIII) acudió prontamente en defensa de las imágenes dando su interpretación al tan debatido texto del Éxodo, 20, y dijo: "Antiguamente, el Dios incorpóreo e ilimitado no era representado en absoluto. Pero ahora que Dios se ha hecho hombre y ha vivido entre nosotros hago una imagen del Dios que podemos ver"¹¹. Antes que él, otros habían argumentado en ese mismo sentido, aduciendo que la única manera de reconocer la naturaleza —también humana— de Cristo era representándolo como hombre. Así que rechazar el irreprochable razonamiento de Juan Damasceno era negar, a la vez, el dogma de la Encarnación.

Pese a ello, "arte maldita" fue la sentencia que lanzó sobre la pintura el Concilio del año 754 que decretó la prohibición de las imágenes y ordenó su destrucción alegando que: "...hemos encontrado que el ilícito arte del pintor es injurioso para la crucial doctrina de nuestra salvación, esto es, la Encarnación de Cristo...", para seguidamente expresar una tajante condena a los artistas por tratar de delinear la

9 Palafox y Mendoza, J. de, *Las luces de la Fe en la Iglesia*. cit. Por Monserrat Galí Boadella, *Pedro Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Instituto de Estudios Turolenses y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996, p. 241.

10 *Canon 82 del Concilio Quinisexto*, op. cit., tomo II, p. 59.

11 Damasceno, Juan, cit. por Freedberg, D., *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 449.

naturaleza divina, incomprensible e ilimitada de Cristo"¹². Palafox lo rebatiría con los siguientes argumentos:

Comenzó, pues, la Iglesia a usar las Imágenes, a abrir la prohibición antigua a venerar el Christiano, representados a la vista los misterios de su Dios, para que hiciesen más fuerza a la consideración, y como por escala corpórea nos fuesen llevando a lo incorpóreo y eterno...¹³

Finalmente fue en el Segundo Concilio de Nicea del año 787 —al que le concede especial autoridad el Decreto XXV del Concilio Tridentino— donde se daría el mayor sustento al uso "legítimo" de las imágenes y su consiguiente veneración. Este Concilio no sólo logró reunir al Papa Adriano y a los patriarcas de Alejandría y Jerusalén, sino que compiló un vasto *corpus* con argumentos y ejemplos suficientes para rebatir los del mencionado Concilio Iconoclasta de 754. De ahí la importancia fundamental para la Iglesia del Segundo niceno que concluyó decretando: "...cuando más se contemplan estas imágenes más vivo será el recuerdo de lo que aquellas representan y más inclinación se sentirá a venerarlas"¹⁴. A su vez, Palafox lo expresaría de la siguiente manera:

Adoramos las imágenes por lo que representan, adoramos las copias, en orden al original, veneramos lo que vemos, para arder en lo que creemos¹⁵.

Y pese a que en 815 se volvió a instalar otro Concilio iconoclasta, éste ya no lograría aportar nada nuevo a favor de su causa.

Sin embargo, a partir de estas interminables controversias sobre las lecturas exegéticas de las Sagradas Escrituras se fueron fijando el dogma y las formas de representación de los símbolos cristianos.

Y así, sumido en el medio de estas disputas teológicas que no se ocupaban de dar indicación alguna sobre el quehacer artístico, el arte bizantino dejó una admirable lección de sabiduría al acudir a la teología mística e intentar traducir su voluntad por captar lo divino en toda su pureza intelectual y espiritual, renunciando al mundo de los sentidos. El pensamiento del humanismo bizantino tan profundamente cristiano no dejaba de estar íntimamente unido al neoplatonismo del siglo III que a través de Plotino afirmaba que la belleza absoluta, en tanto "esplendor de la luz divina", requería de "una simetría de las partes las unas en relación con las otras y en relación del conjunto" puesto que "aún aquí abajo debe decirse que la belleza consiste menos en la simetría que en el esplendor que brilla en esa simetría, y es el esplendor lo que debe amarse"¹⁶. Será este "esplendor" el que posteriormente —siguiendo a Plotino— Marsilio Ficino y los neoplatónicos del siglo XV entenderán como "el esplendor de la bondad divina" y por tanto donde reside la belleza¹⁷.

Así, este "esplendor" emanado de un orden sustentado en la armonía de las proporciones que obliga a espiritualizar la mirada, será lo que permitirá a la pin-

12 Concilio Iconoclasta (año 754). *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, ed. cit., tomo II, p. 241.

13 Palafox y Mendoza, J. de, cit. por Galí Boadella, M., *op. cit.*

14 Concilio de Nicea (año 786), *op. cit.*, tomo II, p. 245.

15 Palafox y Mendoza, J. de, cit. por Galí Boadella, M., *op. cit.*

16 Plotino, *Enéadas* VI, Losada, Buenos Aires, 1975.

17 Marsilio Ficino, cit. por Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972, p. 193.

tura bizantina configurar una representación analógica del mundo distinta de la que ofrecía la *mimesis* aristotélica y por, consecuencia, de la tradición del arte tardorromano, pleno de estímulos que evocaban la sensualidad.

Muy acorde con este platonismo cristianizado, el arte pictórico bizantino establecerá tajantemente la separación entre el mundo "inteligible" de Dios y el mundo "sensible" de los hombres, como imagen o apariencia del primero. A la sobrecogedora figura del Cristo Pantocrator —como visión teofánica— se le hará participar también de esa geometría, de esas relaciones ideales que harán posible la construcción de un espacio simbólico cuya infinitud e indeterminación serán enfatizadas por una bidimensionalidad que negará la sensación de profundidad o de cualquier otro dato descriptivo que pudiera evocar alguna semejanza con el mundo natural, que es al que pertenece el deslumbrado feligrés que lo contempla.

De esta manera, mediante un supremo esfuerzo de abstracción, el arte bizantino demostró en sus mosaicos —que invadieron los muros de sus iglesias— el haber encontrado la fórmula adecuada para poder representar el dogma de la Encarnación sin caer en la impiedad y así llegar a transmitir por medio de imágenes sensibles, verdades inteligibles.

Por su parte la Escolástica del siglo XIII, con el admirable franciscano San Buenaventura (1221-1274) —quien siguiendo las huellas de San Agustín— en su tratado *Viaje de la mente hacia Dios* declaraba que "todas las cosas creadas del mundo sensible... son ejemplos o, mejor, ejemplificaciones colocadas ante nuestras mentes aún sin refinar y que se orientan por los sentidos para que, mediante las cosas perceptibles que ven, puedan transportarse a lo inteligible que no pueden ver, como por el signo se llega al significado"¹⁸.

Es interesante señalar la influencia que tendría este santo teólogo en el pensamiento del Concilio Tridentino del siglo XVI. Las mismas funciones que él —en el siglo XIII— había otorgado a las imágenes para el culto, fueron recogidas por dicho Concilio en su Decreto XXV utilizando, incluso, casi sus mismas palabras.

Los puntos coincidentes eran tres: instruir al pueblo iletrado en los sacramentos de la fe, incrementar la devoción y recordar los beneficios que Cristo había concedido. Pero hubo una práctica piadosa que ayudó a fortalecer de manera importante el uso de las imágenes artísticas: la meditación que se complementaba con la oración.

Desde principios de la Edad Media se había reconocido la conveniencia de que la meditación y la oración estuviesen asistidas por "esculturas" y "pinturas", dada la necesidad de evocar imágenes mentales que contuvieran escenas muy vívidas y particularizadas de la Historia Sagrada. Y, para guiar estas prácticas adecuadamente, se escribieron numerosos manuales o instructivos. Del ámbito de los franciscanos aparecieron varios, en su mayoría abocados —por primera vez— a una meditación metódica sobre la Pasión de Cristo. Pero entre ellos, uno llamado *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, redactado en la última mitad del siglo XIII, repercutió de manera excepcional en la iconografía del arte cristiano occidental y, en consecuencia, en la experiencia religiosa de la imaginación popular.

De este libro —que fue atribuido tiempo atrás a San Buenaventura— actualmente sólo se puede afirmar con certeza que provino de un monje franciscano de la Toscana y que lo hizo expresamente para Santa Clara.

18 San Buenaventura, cit. por Freedberg, D., *El poder de las imágenes*, ed. cit., p. 200.

El gran estudioso del arte cristiano, Émile Male, comparando este tratado con otros de su mismo género, ha dicho: "los otros libros se dirigían al pensamiento, éste habla al corazón" puesto que antes el Evangelio había aparecido como una idea y ahora, con esta guía de meditación, los franciscanos habían abierto el Evangelio a la vida.

El hecho es que dicha obra tuvo tal difusión en los siglos siguientes que se han podido documentar más de doscientos manuscritos de períodos diferentes, y aunque en los siglos XIV y XV le fueron añadidas numerosas disertaciones ascéticas, nunca llegó a perder su propósito inicial, el de dar, a la manera de los evangelios apócrifos de los primeros años del cristianismo, una visión humana, cotidiana y sentimental de la vida de Jesús, trascendiendo profundamente al arte toscano y de ahí a sus amplísimos ámbitos de influencia¹⁹.

La práctica de la meditación cobró más importancia aún con los decretos tridentinos, dada la necesidad que se tenía de salir en defensa de la oración del rosario, frente a los luteranos que afirmaban que éste era "una invención de Satanás".

El Venerable Palafox, un siglo más tarde, continuaría esa misma lucha contra los herejes, y a su regreso a Osma se sabe que estableció la práctica del rezo del rosario en todo su obispado. En una carta pastoral de 1655 dice que "la devoción al rosario es el consuelo y remedio de los Fieles: después de los Sacramentos, la tengo por una de las mayores..."²⁰. Hay que recordar que los sacramentos, tuvieron también que ser fuertemente defendidos puesto que los protestantes sólo admitían los que la Biblia mencionaba: bautismo, penitencia y eucaristía.

Y así, poco a poco, las imágenes artísticas fueron alcanzando una total empatía —en contenidos y propósitos— tanto con los sermones del predicador como con los libros devocionales, cumpliendo a cabalidad su función didáctica.

El obispo Palafox escribió varias guías de meditación que son buen ejemplo de ello: en su *Varón de deseos*, dice claramente que siguió paso a paso la obra *Pia Desideria Emblematis* (Amberes, 1624) de Herman Hugo, para describir las imágenes mentales que deseaba que fuesen evocadas²¹.

Sin embargo, esta nueva concepción del arte sacro que a partir de los franciscanos del siglo XIII había introducido una noción de vivificante realismo dentro de la tradición bizantina —altamente conceptual— que espiritualizó las formas artísticas durante casi toda la Edad Media, entrañaba un grave riesgo que, por otra parte, siempre había permanecido latente en el pensamiento de la Iglesia: el temor de que la seducción que provocaba este tipo de imágenes pudiera desviar la imaginación del piadoso hacia un desordenado deleite de los "sentidos corporales". Peligro que se comprobó al estallar las denuncias de la iconoclasia protestante del siglo XVI. Recordemos a Guido Zonca, quien declaraba que "el verdadero libro de quien no sabe leer ha de ser la predicación".

19 Véase Male, E., *L' arte religieux (de la fin de Moyen Age en France)*, Libraire Armand Colin, París, 1949, p. 148.

20 Palafox y Mendoza, J. de, cit. por Portillo, T., "El Obispo Juan de Palafox y Mendoza en sus visitas pastorales del Obispado de Osma", *El Venerable Obispo Juan de Palafox y Mendoza*, Obispado de Osma, 1977, p. 148.

21 Véase Pascual Buxó, J., "Mística, Poética, Didáctica", *Juan de Palafox y Mendoza, Poesías espirituales*, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, UNAM, México, 1995, pp. 9-35.

Y aunque el Concilio Tridentino también elevó la prédica a un rango de máxima jerarquía, en su decreto XXV, prudentemente ordena: "exclúyase empero de los sermones, predicados en lengua vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación, y con las que rara vez aumenta la piedad..."²², tal vez recordando lo que muchos siglos atrás el patriarca Nicéforo había formulado en su defensa de las imágenes ante el tercer emperador iconoclasta León V, en el sentido de que "las palabras podían provocar dudas, indecisión y equivocaciones. La vista, por el contrario, proporcionaba una percepción mucho más directa. Era más difícil malinterpretar una imagen sagrada que un sermón"²³.

Pero el problema no era tan simple, y los propios padres conciliares estaban conscientes de las sutiles pero evidentes contradicciones que entrañaba su Decreto XXV, puesto que una era la realidad deseada y, otra muy diferente, la que se advertía en el arte cristiano de ese momento histórico: la Italia sede del Papado.

El Renacimiento Italiano, a través de un poderoso movimiento intelectual, el Humanismo, surgido en la segunda mitad del siglo XIV fuera de las universidades y que prosiguió su desarrollo los dos siglos siguientes, había modificado el pensamiento de occidente. A partir de una labor que se proponía recuperar la Antigüedad Clásica, desde una perspectiva histórica —inérita hasta entonces— se empeñó en traducir, estudiar y conservar esas fuentes paganas concediéndoles la misma autoridad que a las del pasado cristiano. Y así, con el afán de darle una concatenación comprensiva a la historia del hombre, fue desembarazando la cultura antigua de todas las ataduras que le había impuesto la tradición medieval impidiéndole esclarecer su esencia verdadera.

Este espíritu humanista, racionalizador del mundo, que supo asimilar el pasado a su propio pensamiento, no sólo se ocupó de las ciencias naturales, la filosofía, la literatura y la música sino, de manera igualmente relevante, del resto de sus manifestaciones artísticas y así, se empezaron a desenterrar y restaurar los antes tan temidos ídolos paganos, que pronto se convertirían en los modelos estéticos a seguir en el quehacer artístico.

Este humanismo renacentista, que se puede remontar a la obra de Francesco Petrarca (1304-1374), pero especialmente a los neoplatónicos florentinos como Pico della Mirandola (1463-1494) y Marsilio Ficino (1433-1499), además de destacar el valor y la dignidad del hombre —tomando como paradigma el lugar que éste había ocupado en la Antigüedad Clásica— también provocó un resurgimiento de la indagación directa de la naturaleza, tal como lo habían hecho los filósofos antiguos.

Todo ello condujo a que se intentase asimismo una renovación política y religiosa, ésta última mediante la tentativa de hacer regresar al catolicismo a las fuentes del cristianismo, descartando la tradición medieval. Lutero, a su vez, también lucharía por ese retorno directo a la palabra de Cristo y los Evangelios.

Esta corriente filosófica que creó una nueva mirada integradora del hombre y su producción simbólica, logró —sin entrar en conflicto con la teología— anular la línea divisoria entre lo sagrado y lo profano resemantizando el contenido de los símbolos cristianos y modificando su expresión formal. "El mismo título de la obra más ambiciosa de Ficino, *Theologia Platonica*, señala su deseo de restaurar el sistema

22 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ed. cit., Sesión XXV.

23 Nicéforo. Cit. por Freedberg, D., *El poder de las Imágenes*, ed. cit., p. 447.

'platónico', demostrando al mismo tiempo su 'pleno acuerdo' con el cristianismo"²⁴.

Sin embargo, en el siglo XVI, la crisis interior de la Iglesia, aumentada por la Reforma cada vez más ortodoxa de los protestantes, hizo que la Contrarreforma viera —más que nunca— el arte como un poderoso instrumento para la conversión, la devoción y el perfeccionamiento moral, tan cruciales en ese momento. Y para ello, era necesario imponerle —a través de los decretos tridentinos— un nuevo *decorum*.

Baste un ejemplo esclarecedor: el Concilio —sin haber emitido aún el decreto relativo a las imágenes— pidió que se sometiera a una revisión crítica muy severa una obra (otora realizada bajo el mecenazgo de la Iglesia por encargo del Papa Pablo III) ya paradigmática en su tiempo: el *Juicio Final* de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) sin considerar que el admirable maestro era en ese momento "tan viejo que ya se contaba entre los muertos", como él mismo escribe en su carta fechada en 1557, a los 82 años de edad.

En el Concilio, Miguel Ángel no sólo fue acusado de mostrar en esa pintura "desnudos deshonestos" sino también de no acatar la iconografía "canónica" en la representación de las Santas Escrituras, determinándose, finalmente, que se cubrieran las partes pudendas de esas lascivas e "indecentes figuras". Mandato que se llevaría a cabo en 1564 (el año de la muerte del artista) bajo el papado de Pablo IV —Juan Pedro Carafa— destacada figura del grupo de los "rigoristas" en las sesiones conciliares. Tiempo después, el Papa Clemente VIII intentó hacer cubrir todo el fresco, pero una airada protesta que provino de la Academia de San Lucas se lo impidió.

El *Juicio Final*, desde el momento en que fue terminado en 1541, suscitó grandes polémicas y numerosos escritos, tanto de suprema admiración como de repudio. Entre estos últimos, que veían en él un desacato a la teología y a la moral cristianas, no faltaban aquellos que escudándose con tan buenas razones, lo que en realidad pretendían era librar una batalla para que prevaleciera su posición estética a favor del "ideal clásico" representado por Rafael Sanzio (muerto en 1520 y ya rodeado de leyenda) frente a la poderosa expresión de Miguel Ángel, cuya primacía artística había sido afirmada por Vasari, desde la primera edición de *Las Vidas*, en 1550.

En el trasfondo de todo esto estaba el empeño por refutar otra acusación de los protestantes, según la cual Roma se había paganizado. La censura sobre los frescos de Miguel Ángel se ejecutó de la siguiente manera: por medio de repintes a la ténpera se cubrieron con paños las "vergüenzas" de los santos desnudos y sólo en caso de la figura desnuda de Santa Catalina de Alejandría se removió el enlucido y, sobre otro nuevo, se volvió hacer al fresco la figura de la santa, pero ahora vestida; trastocando con ello la lectura alegórica que la "desnudez" pudo representar en el arte cristiano del Renacimiento italiano, la cual —siguiendo a Panofsky— llegó

a ser entendida como un símbolo de la verdad en un sentido filosófico en general. Se interpretaba como una expresión de belleza inherente (*pulchritudo innata*) por oposición a los simples encantos accesorios (*ornamentum*) y con la aparición del movimiento neoplatónico llegó a significar lo ideal e inteligible por oposición a lo físico y sensible, la esencia simple y 'verdadera' por oposición a sus 'imágenes varias y cambiantes'²⁵.

24 Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, ed. cit., p. 190.

25 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 217.

Aunque debemos admitir —dentro de la perspectiva de los ideales estéticos— que la "grazia" de Rafael frente a la "terribilitá" de Miguel Ángel era más acorde con esos nuevos tiempos.

Pese a todo ello, lo que realmente se quería significar con la censura impuesta al *Juicio Final* era la decisión del Concilio Tridentino de hacer un arte más conveniente al pensamiento contrarreformista, en cuyo propósito no sólo estaba erradicar las libertades que se permitían los manieristas, representando "imágenes con hermosura escandalosa" —para usar la misma expresión que aparece en el Decreto XXV del Concilio—, sino asimismo, el exceso de intelectualismo en la representación de los asuntos sagrados a través de interpretaciones filosófico-platónicas que como decía irónicamente uno de los detractores de Miguel Ángel, Ludovico Dolce en su diálogo del *Arentino*, escrito en 1557: "sólo los doctos entienden la profundidad que las alegorías esconden"²⁶; poniendo así en evidencia que frente a la iconografía de influencia neoplatónica, en no pocos había estado latente el temor de que sus símbolos visuales y sus programas alegóricos encubrieran fuertes desviaciones del dogma católico.

En consecuencia, el arte tridentino decidió establecer una nueva relación con las prácticas visivas del espectador, sustentada en la utilización de imágenes que fueran más comprensibles para la "ruda plebe" y que tuvieran un fuerte contenido emotivo, de modo que el creyente pudiera asimilar "los misterios sagrados" a través de una empatía con su propia experiencia vital. Para ello eligió un tipo de representación formal apoyada en un "naturalismo" que le permitiera dar contenido humano a las narraciones bíblicas y hagiográficas, coincidiendo con lo que ya desde el siglo V había señalado San Agustín sobre la elocuencia artística: "...para que la verdad se haga evidente, agrade y conmueva"²⁷.

Y así, aunque el arte tridentino se podía vincular —por sus contenidos— con la influencia iconográfica que había dejado en sus escritos aquel monje franciscano de la Toscana, en su representación formal era muy diferente puesto que el concepto de "verosimilitud" que se tenía en el siglo XIII cambió radicalmente en el Renacimiento a partir de la invención de la "construcción legítima" de Filippo Brunelleschi (1420 c.) sistematizada, a su vez, por Leon Battista Alberti (1435).

Esta concepción prosopéutica del espacio —en cierto modo más cercana a nuestra percepción natural— transformará la relación del espectador con las imágenes sagradas: ahora "los sucesos sobrenaturales —de acuerdo con Panofsky— irrumpen en su propio espacio visual aparentemente natural, permitiéndole así "penetrar" en la esencia de lo sobrenatural.

Las grandes invenciones del Barroco no hubieran sido posibles sin esta nueva convención para representar el espacio que "reduce lo divino a un mero contenido de la conciencia humana y que, a su vez, amplía la conciencia humana hasta hacerla capaz de acoger y contener lo divino"²⁸.

Por ello, a medida que la Iglesia Católica intentaba a través del Concilio Tridentino reformarse a sí misma, unificando la liturgia y afirmando sus dogmas, el

26 Dolce, L., *Arentino en Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, ed. cit., tomo IV, p. 395.

27 Hipona, San A. de, cit. por E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987, p. 217.

28 Panofsky, E., *La prospettiva come forma simbolica e atri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 69.

arte a su servicio propalaba los puntos más destacados por los protestantes, como por ejemplo los dogmas relativos a la Virgen, tan negada e injuriada por los herejes. De esta manera, el papado emprendió con ayuda de las órdenes religiosas, particularmente la de los jesuitas, una verdadera reconquista de la fe.

El grabado en madera y, más tarde, la imprenta contribuyeron decisivamente a esa "propaganda fidei". Imágenes devotas impresas en papel que, por su bajo precio, fueron accesibles al pueblo, no sólo sirvieron para ayudar a la práctica de la meditación, sino también para fijar ciertas convenciones icónicas en la representación de las imágenes sagradas puesto que las técnicas de reproducción masiva obligaban a una esquematización formal en el dibujo, creando prototipos que el pueblo reconocía fácilmente.

No menos importantes fueron los libros de meditación que inducían al creyente a imitar la vida de Cristo. Entre ellos destaca uno titulado *Evangelicae Historiae Imagines*, compuesto por un teólogo jesuita, amigo de San Ignacio, Jerónimo Nadal (1507-1580). Dicho libro no sólo tuvo una importancia excepcional por la calidad estética de sus dibujos y grabados —en cuya elaboración participaron connotados artistas de su época, como el italiano Bernardus Passerus— sino porque fue el primero en su género en emplear, a sugerencia de San Ignacio, ilustraciones con textos explicativos. Estas anotaciones que acompañaban cada lámina que representaba pasajes de la vida de Cristo, tenían como propósito que fuesen debidamente interpretados los "misterios sagrados", sirviendo, a la vez, como un medio muy eficaz para afirmar los dogmas "mayormente en nuestros tiempos tan peligrosos", tal como había dicho, no hacía tanto tiempo, San Ignacio. Este libro, que en principio Nadal preparó específicamente para los novicios de su orden —y que no se publicaría sino hasta después de su muerte— no sólo se convirtió en modelo para otros devocionarios, sino en el repertorio iconográfico más importante de la Contrarreforma y de los siglos posteriores, tanto para la Europa católica como para el Nuevo Mundo²⁹.

El obispo Palafox diría más tarde en su *Pastor de Nochebuena* (1657), citando a San Agustín: "Vístense los misterios de figuras para que se esfuerzen los ingenios a entenderlos y estimen dificultoso lo que desprecian fácil"³⁰, tal vez teniendo en mente, no sólo el lenguaje figurado con el que se explicaban los "misterios", sino también otros libros de meditación como el de Johannes David titulado *Veredicus Christianus* (Amberes, 1603) cuyas ilustraciones —a diferencia de las de Nadal— eran alegóricas o embleáticas.

Pero quienes configuraron ese clima de religiosidad popular tan receptivo que hizo posible el desarrollo y permanencia del espíritu tridentino fueron dos hombres extraordinarios para su causa: el sacerdote oratoriano Felipe Neri (1515-1595) a quien, por su humildad y tierna piedad se le consideró santo en vida, y el jesuita Ignacio de Loyola (1491-1556) quien con sus *Ejercicios Espirituales* —tan populares en su momento— y su militancia activista se volvió el más poderoso instrumento de conversión que tuvo la Contrarreforma. Estos *Ejercicios* partían de la base de que

29 Véase Santiago Silva, J. de, *Atotonilco*, edit. La Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, 1996. Muy importante para ver la influencia que tuvo Nadal en los programas iconográficos de la Nueva España.

30 Véase Romero Marín, A., "La pedagogía espiritual en las obras del V. Palafox", *El Venerable Obispo Juan de Palafox y Mendoza*, ed. cit., p. 129.

“el hombre es creado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios Nuestro Señor y mediante esto salvar su ánima”³¹.

Para lograrlo, era necesario preparar al ejercitante en el perfeccionamiento de sus virtudes, alentándolo a la imitación de Cristo. Y así, por medio de ese método que había recogido y sistematizado antiguas prácticas piadosas como la meditación, la oración, la penitencia, etc., se le ayudaría a incrementar sus estados espirituales para alcanzar la unión con Dios. Pero para hacerle más comprensibles los “misterios sagrados”, su director espiritual, le tenía que enseñar —tal como indicaba San Ignacio— a componer “imágenes interiores” y así por medio de la fantasía debía tratar de evocar la misma clase de percepciones que, a través de los sentidos, se experimentan frente al mundo real, para poder ver —dice San Ignacio— “con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quería contemplar”³², es decir, hasta los más mínimos detalles de la vida de Cristo.

Este tipo de contemplación de los lugares y de las “divinas personas” que inducía a representarlos en la mente con la ayuda de los sentidos “espirituales” (vista y oído) y “materiales” (olfato, tacto y gusto) obligó al arte tridentino a garantizar la verosimilitud en la narración icónica de los temas sagrados, figurando un espacio simbólico más interesado en mostrar el aspecto tangible de las cosas vistas que la representación de la “idea” de las mismas, introduciendo en los lenguajes pictóricos la necesidad de estimular las sinestesias, tal como ocurre en nuestra percepción natural.

Entre otras muchas advertencias que San Ignacio dejó en su libro, aparece una relativa a las imágenes que dice que se deben “alabar ornamentos y edificios de iglesias, asimismo imágenes y venerarlas según representan”³³.

Más de un siglo después, el obispo Palafox —siguiendo las orientaciones tridentinas— escribe en su *Vida Interior*:

...cuán errados van los Herejes que censuran el culto exterior de Dios y los imperfectos cristianos que les parece superfluo el gasto de la grandeza, ostentación, autoridad y majestad de las Catedrales, pues este unguento, autoridad y grandeza que parece derramado, es logrado y bien empleado como el que se aplica al primero y principal intento de la Iglesia que es ejercitar las alabanzas divinas no solamente interior, sino exteriormente³⁴.

Y en una *Carta Pastoral y Dictámenes de Curas de Almas* (Osma, 1655) también advierte: “téngase gran cuidado con las imágenes; y en viendo que alguna está borrada o maltratada, se procure reparar. Siempre es conveniente que se represente a los ojos, con perfección y decencia lo sagrado, y más aquello que tanto nos lleva a Dios. Si alguna imagen tuviera cortada la mano, o brazo, o dedos, lo reparen luego: no consientan fealdad, ni indecencia en las imágenes...”³⁵, puesto que en el cuidado al “culto exterior de Dios... ninguna cosa comúnmente manifiesta cuál sea la conciencia interior del Cura, como ver cuál es la limpieza de los Altares...”³⁶.

31 Loyola, San I. de, *Autobiografía. Ejercicios Espirituales*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 172.

32 Loyola, San I. de, *op. cit.*, p. 184.

33 Loyola, San I. de, *op. cit.*, p. 316.

34 Palafox y Mendoza, J. de, *Vida Interior*, ed. cit., p. 409.

35 Véase Portillo, T., “El Obispo Juan de Palafox y Mendoza en sus visitas pastorales del Obispado de Osma”, *op. cit.*, p. 158.

36 Véase Portillo, T., *op. cit.*, p. 157.

Pero nada mostraría más el empeño del obispo Palafox por continuar la dignificación del culto y la defensa de los dogmas de la Iglesia tridentina que su rescate de la Catedral de la Puebla de los Ángeles, que estaba dedicada a la Virgen, cuya exaltación —a través del arte— fue uno de los más estimados intereses de la Contrarreforma, afirmándola —frente a los ataques de los protestantes— como *Semper Virgo, Dei genitrix e Immaculata*. Por ello, el mismo día que pisó la tierra de su nuevo obispado en el Nuevo Mundo —el 22 de agosto de 1640— al enterarse a quién estaba dedicado ese templo inconcluso, dio quince mil pesos de sus haberes personales y ordenó que se reanudara su construcción, tomándola bajo su cuidado con especial afecto. En su *Vida Interior* recordaría que: "...con gran gusto elegía acabarla y morir un día después de haberla acabado por asegurar a Dios este servicio y a la Virgen este gusto"³⁷.

En sus libros de meditación —uno de ellos hecho para las monjas de la Puebla— y en otros de sus manuales devocionales que, al parecer, escribía con asombrosa facilidad, misma que atribuía a "...que Dios le hizo mercedes que el escribir fuese sin grande dificultad, ni tener que ocupar el tiempo en revolver libros, autoridades, ni autores, porque escribía con una imagen delante...", siempre puso de manifiesto que su misión apostólica estaba encaminada a consolidar el espíritu del Concilio Tridentino que había heredado, en el que sobresalían: la predicación, la meditación, la oración, el respeto a los sacramentos y a los santos y, por supuesto, el culto a las imágenes que tanto beneficio aportaban a la devoción.

Pese a que en 1622, año en que fue canonizado Ignacio de Loyola, don Juan de Palafox y Mendoza apenas contaba con 22 años de edad y aún no se había consagrado a la Iglesia, sería de este Santo ejemplar del que tomaría el modelo de vida para su propio perfeccionamiento moral. Siempre recomendaba y practicaba los *Ejercicios* ignacianos llamándolos "escuela de toda perfección". Y siguiendo de cerca a San Ignacio, quien decía: "...para que la sensualidad obedezca a la razón, y todas las partes inferiores estén sujetas a las superiores..."³⁸ acudía a las mismas penitencias y se disciplinaba con flagelaciones diarias, portando permanentemente cilicios que le mortificaban la carne y, con igual rigor, se comportaba en la abstinencia en el beber y el comer.

Sin embargo, el Obispo Palafox —tal como lo había hecho precedentemente San Ignacio— con el mismo apasionado celo que cuidó su propia edificación espiritual, se entregó a la consolidación y permanencia de los intereses terrenales de la Iglesia y del Papado. Tal vez fue esto último lo que le hizo decir temeroso, cuando vio acercarse su propio fin: "... suplico a Jesucristo, Señor y Redentor mío, que arranque, quite, y aparte de mi corazón todo afecto temporal y otra cosa que no sea agradable a sus divinos ojos y su santísima cruz..."³⁹.

Y a punto de morir sobre su pobre lecho de Osma, teniendo cerca, como siempre, su crucifijo "maltratado por los Herejes", hizo una última petición:

Ruego y pido a mis amados hermanos, hijos y señores, venerables Prior y Cabildo de esta mi Santa Iglesia, por el entrañable amor que mi alma les tiene que, después que yo haya muerto, no hagan caso de mi cuerpo para embalsamarlo, sino que lo

37 Palafox y Mendoza, J. de, *Vida Interior*, ed. cit., tomo I, p. 70.

38 Loyola, San I. de, *Autobiografía. Ejercicios espirituales*, ed. cit., p. 198.

39 Véase Arranz y Arranz, J., "El Venerable Obispo de Osma, a través de la documentación del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Burgos de Osma", *El Venerable Obispo Juan de Palafox y Mendoza*, ed. cit., p. 108.

entierren como a los demás pobres; pero en cualquier caso pido por amor de Dios y por mi consuelo que me abran el pecho y pongan dentro de mi corazón las dulcísimas palabras de Jesús, María y José; las cuales dejo en este papel para que siempre tenga dentro mi corazón, pecho y cuerpo, lo que deseé y deseo eternamente en medio de mi alma. Y hecho esto, volviendo el corazón con estas palabras, le entreguen a una pobre sepultura con los demás pobres y Dios les dé su bendición y vida y muerte santa. Osma, 18 de junio de 1659. Juan, indigno Obispo de Osma⁴⁰.

Con esta conmovedora declaración, el Venerable Palafox entregó su alma, mostrando hasta el final, no sólo su incommovible fidelidad al espíritu que sembró la Contrarreforma, sino su acendrada fe en el poder salvador de las imágenes y las palabras.

40 Véase Arranz y Arranz, J., *op. cit.*, pp. 112-113.