

Relaciones entre mística y plástica. Análisis de un caso práctico en el barroco español

The relationship between mysticism and the plastic arts. A case study in the Spanish Baroque

Valiñas López, Francisco Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2005.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2006.

BIBLID [0210-962-X(2006); 37; 131-147]

RESUMEN

Literatura, plástica y devoción son tres elementos indisolublemente unidos en el panorama del arte barroco. Este artículo pretende demostrar la fuerza que llegaron a tener en la representación artística las visiones extraídas de los textos devotos, analizando un caso bien concreto, de extraordinaria rareza y aparente oposición a los planteamientos del concilio de Trento.

Palabras clave: Arte barroco; Arte religioso; Mística; Iconografía; Iconología; Pintura; Escultura; Sociología del arte.

Identificadores: Ágreda, María de Jesús de; Roldán, Luisa; Jordán, Lucas; Salzillo, Francisco; Castro Canseco, Francisco; Cieza, José de; Cieza, Vicente de; Convento de las Descalzas Reales (Madrid); Monasterio de El Escorial; Convento de Santa Clara (Loja, Granada); Catedral de Tui.

Topónimos: Ágreda (Soria); Madrid; El Escorial; Murcia; Tui (Pontevedra); Loja (Granada).

Periodo: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

Literature, the plastic arts and devotion are inextricably intertwined in Baroque art. In this article we aim to illustrate the importance of representations of visions taken from devotional texts in works of art. A particular case study is carried out: it is extremely rare and in apparent contradiction to the dictates of the Council of Trent.

Keywords: Baroque art; Religious art; Mysticism; Iconography; Iconology; Painting; Sculpture; Sociology of art.

Identifiers: Ágreda, María Jesús de; Roldán, Luisa; Jordán, Lucas; Salzillo, Francisco; Castro Canseco, Francisco; Cieza, José de; Cieza, Vicente de; Royal Convent of the Discalced (Madrid); El Escorial Monastery; Convent of St. Claire (Loja, Granada); Tui Cathedral.

Place names: Ágreda (Soria); Madrid; El Escorial; Murcia; Tui (Pontevedra); Loja (Granada)

Period: 17th and 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada.

Lo hemos oído tantas veces que parece estar de más repetirlo, con todo, sigue siendo cierto que la historiografía del arte español ha de ahondar todavía mucho en el estudio de sus contenidos iconográficos, en lo que las obras encierran y transmiten a través de sus motivos, formas y colores. Sucede que, a menudo, la indagación en materia de arte se conforma con el análisis estilístico y la ardua labor de archivo, dos tareas necesarias y que cada día arrojan nuevos raudales de luz, pero que no son suficientes. Si se quiere que la historia del arte contribuya realmente a la comprensión del hombre de ayer, es preciso trascender lo formal e iniciar la pesquisa que descubra el significado con que las obras fueron concebidas y los afectos que despertaron en su día. Y cuánto más necesario será este conocimiento en la ancha Castilla del arte religioso, donde nada se hace porque sí y casi todo obedece al afán de catequizar y despertar en los fieles nobles sentimientos que los arrimen a lo Alto. Hay que estudiar las obras desde sus valores plásticos y desde su mensaje espiritual, sabiendo que no es fácil equilibrar la balanza. Casi siempre se cargan las pesas sobre uno u otro platillo y con frecuencia hemos visto hacer instrumentos de trabajo tanto de la confesionalidad como del snobismo. Cuesta poco criticar esas faltas, pero es que la objetividad no es fácil cuando se hollan las rutas de lo trascendente y no es menester gran descuido para encenderse y divagar por efecto de la pasión. Yo mismo, que no he cesado en el empeño de alcanzar esas orillas, poco y mal lo habré logrado y tampoco hoy creo que vaya a lanzar ninguna primera piedra, pero eso no implica que deje de conocer cuáles son las verdaderas metas que hemos de fijarnos al estudiar la iconografía del arte. También los torpes sabemos como son los más hábiles.

Para el estudio de la iconografía del arte moderno, religioso o no, hace tiempo que se tiene en consideración el papel determinante jugado por las estampas, que apoyadas en su economía y ligereza se extendieron por toda Europa y América, difundiendo formas y corrientes y aportando un cierto aire global a la producción artística del momento. No se ha ahondado tanto, aunque existe la conciencia de su importancia, en otro campo más árido pero de un peso específico muy superior, el de los textos: tratados de arte, obras literarias y, para el caso de la plástica cristiana, un corpus ingente de obras de teología, mística y devoción, que actúa como espejo de las creencias y pulsiones del pensamiento de cada época y en el que radica la inspiración de los propios grabados. Con este artículo trataré de evidenciar desde el terreno de lo empírico la notable influencia figurativa de esos textos, ajenos de entrada al neto impulso creativo del artista, analizando un caso bien concreto de fehaciente paridad entre arte y literatura. El marco espacio-temporal elegido es el barroco español y el tema representado, el Nacimiento de Cristo; las fuentes las buscaremos en la mística contemporánea, procurando guiarnos siempre por un prurito de objetividad.

A nadie escapa que los misterios del ciclo de Navidad son, junto con los de Pasión, los más representados por la historia del arte cristiano. El motivo no es difícil de adivinar, ya que no hay otros dos apartados de la narración evangélica que condensen tal hondura de contenidos teológicos, ni ejerzan tan poderosa atracción emocional sobre los fieles. Su iconografía, como todo lo que goza de tan larga existencia, es muy rica en matices, en aclaraciones accesorias surgidas, primero, a causa de la parquedad de los textos canónicos, y, segundo, ante la necesidad que vio la Iglesia de mostrar el Orto como un

gran portento, como un milagro capaz de hacer entender a todos la deidad de Cristo. La aventura novelesca de los evangelios apócrifos; la constante indagación de los prebostes de la teología católica, desde la era patristica a la edad moderna, y los más altos vuelos de las águilas de la meditación, se encargarán de fijar en la tradición creyente lo que los Evangelios tanto descuidaron, depurando la postura ortodoxa contra el envite de la herejía. En la variedad de contenidos de esa literatura; en los distintos énfasis puestos en diferentes lugares, de acuerdo con los intereses doctrinales de cada momento, habrá que buscar el origen de los diversos modos de representación del Nacimiento y la medida de su efectividad según los tiempos. Pero el fondo será siempre el mismo; en todas las visiones, plásticas o literarias, subyace de continuo una única intencionalidad: la de llegar a comprender y explicar las circunstancias del parto virginal de María, para exaltación de Ella misma y de la divinidad de su Hijo.

Según el dogma de la Iglesia, la Madre de Dios gozó de una virginidad permanente; su integridad no se vio afectada nunca, ni antes ni después del parto, y tampoco en el transcurso del mismo. Este principio, que podría parecer marginal, tiene una enorme importancia desde el punto de vista cristológico, por cuanto hace del alumbramiento un hecho sobrenatural, demostrativo por sí solo de la doble naturaleza divina y humana de Jesús, que una y otra vez ponían en duda las herejías antiguas¹. El esfuerzo que la teología patristica desarrollará en esta línea, con hombres como Clemente de Alejandría, San Juan Crisóstomo, San Hilario de Poitiers, San Zenón de Verona, el papa San Dámaso, San Ambrosio de Milán o San Agustín², encuentra un apoyo decisivo, de cara a la aceptación de la doctrina por el común de los fieles, en los *evangelios apócrifos*, que se afanaban en demostrar a los más sencillos la pureza inalterable de María, con argumentos como el de la ancianidad de San José o la famosa historia de las dos parteras, recogida por casi todas las falsas narraciones de la Infancia, desde el *Protoevangelio de Santiago* en adelante³. Durante la edad media, la tradición se enriquece con aportaciones como las de San Bernardo⁴, el Falso Buenaventura⁵ o Iacopo Sannazaro⁶, y, sobre todo, con las *Revelaciones* de Santa Brígida, que llega a proponer como verdad revelada una visión en la que Jesús no nace propiamente por el impulso activo de María⁷. Una interpretación devota construida a la medida del dogma de la virginidad perpetua, que, no obstante sus visos de heterodoxia, pervivirá hasta la edad moderna en las obras del padre Ribadeneira o Lope de Vega⁸. Con todo, el pensamiento oficial de la Contrarreforma se mostrará más comedido y poco partidario de las propuestas visionarias; quintaesenciado en la obra del padre Suárez, aceptará que la venida al mundo del Hijo de Dios se produjo mediante un parto natural, quedando limitado el prodigio a permitir que éste se desarrollara sin dolor ni emisión de inmundicias, así como a la salvaguarda de la virginidad de María, incluso cuando sus órganos genitales eran traspasados por la Criatura⁹.

La iconografía del nacimiento de Jesús se fue definiendo poco a poco a lo largo de la edad media, sometida a las exigencias que acabo de repasar. En un primer momento veremos convivir dos modos distintos de representación, los esquemas que conocemos como *sirio-bizantino* y *fórmula griega*, diferentes entre sí por considerar o no el milagro de un alumbramiento puro y sin dolor¹⁰. El primero, nos ofrece la visión de un verdadero parto; María ha dado a luz a su Hijo, puesto sobre el pesebre, y se encuentra agotada, sentada o

tendida en una cama o sobre unas mantas; en el otro, la Virgen, que no habría padecido sufrimiento alguno, adora a su hijo arrodillada, con las manos juntas en oración. La representación más común en el arte occidental parte precisamente de esta última modalidad; se interpreta el Nacimiento de Jesús como la adoración del Niño por sus Padres, otras veces por los ángeles y, a menudo, por ambos; una imagen en cuya configuración debió de pesar mucho la aportación brigidiana. Por su parte, el evangeliario apócrifo, dado su éxito entre los fieles, no tardó en abrirse camino en el arte, siendo reconocibles muchos de sus episodios hasta las puertas del concilio de Trento. El más largamente repetido es el de las parteras, muy querido en la Europa gótica gracias a su inclusión en el texto de Santiago de la Vorágine¹¹. Tampoco faltarán el buey y el asno, introducidos por el Pseudo Mateo en alusión a la profecía de Isaías¹². Luego, el concilio de Trento, con sus afanes de claridad, consiguió desplazar la representación del Nacimiento, proponiendo en su lugar la de la *Adoración de los Pastores*. Con ello se conseguían dos cosas: primero apartarse de la todavía escabrosa cuestión del parto, evitando equívocos entre los indoctos y, segundo, fijar la atención en un momento de mayor interés teológico, en tanto que, sin dejar de aludir al Orto, dada su proximidad temporal, ilustraba la primera manifestación de Cristo a los hombres y la adoración recibida por parte de éstos. Así pues, las representaciones de la Natividad, tan frecuentes desde los orígenes del cristianismo, caerán en un letargo del que no se recuperarán ya nunca, siendo pocas desde entonces las que puedan llamarse *nacimiento* y casi inexistentes las que aludan directamente al parto¹³. Jesús, nuevo foco de luz que da sentido a la composición, aparece en el pesebre, protegido por la admiración de sus Padres y recibiendo el homenaje de los zagales. A menudo está fajado, como dice el evangelista¹⁴ y proclaman con poco éxito los autores de los tratados iconográficos¹⁵, pero las más de las veces se encuentra bellamente desnudo, ofrecido en toda su humanidad a la adoración de los hombres. A su alrededor vemos a los pastores, cargados de humildes presentes; gente del pueblo, consciente en su rudeza del misterio que ha sido llamada a contemplar. Junto a ellos, corderos, gallinas, vasijas de leche y miel, cestas de fruta, huevos, requesones y demás placeres de la modesta abundancia campesina, sobre los que se deleitan la imaginación realista y el gusto por lo popular de los pintores, a la vez que el pueblo encuentra oportunidad de reconocerse a sí mismo de hinojos ante el altar.

UNA EXTRAÑA VISIÓN DEL NACIMIENTO

Según hemos visto, bien que muy rápidamente, la interpretación plástica del Orto fue codificada en fechas tempranas y no ha variado mucho después. Por supuesto que ha estado sometida a los cambios impuestos por el devenir de la orientación estética occidental, pero su iconografía, los elementos de que se han valido artistas y teólogos para transmitir y el público para interpretar el mensaje religioso, han permanecido invariables en lo sustancial. A partir de la diversidad inicial, el arte optó por la representación del Nacimiento como la adoración del Niño Jesús por sus Padres, a veces acompañados por ángeles y, casi siempre, por el buey y la jumenta. Esa homogeneidad será todavía más clara conforme avanzamos en el tiempo, dejando la edad media y atravesando el renacimiento y la contrarreforma,

por estar cada vez más claros y mejor depurados los asuntos de la fe. Pero, como en todo, también en medio de ese panorama de relativa igualdad, ha de aparecer la nota disonante, el perro verde que, siempre y cuando no nos pase inadvertido, enciende nuestra curiosidad por su rareza.

Como sucede con casi todo lo que nos sorprende, también con este asunto me topé por casualidad. Hace ya tiempo que, ordenando materiales para mi tesis doctoral, reparé en una hermosa obra de arte que muy pronto llegó a fascinarme. Un emocionante grupo de barro, pequeño en sus dimensiones, pero gigantesco por la fuerza de sus cualidades plásticas y expresivas. Su autora fue Luisa Roldana, la genial escultora andaluza, hija de una larga tradición de familia y de escuela, que, activa hasta los primeros años del siglo XVIII, supo asimilar las lindezas del nuevo lenguaje artístico sin perder de vista la presencia imponente del arte del Siglo de Oro. Además, ésta es una de sus obras más bellas, por su técnica franca y virtuosa y por la inmensa ternura que emana.

Cuando la conocí, a través de la bibliografía, su imagen se acompañaba de un pie de foto en el que se podía leer: *Adoración de los pastores*¹⁶, pero no tardé en darme cuenta de que la cosa no era tan sencilla. Flanqueando a la Virgen, que está arrodillada, aparecen dos ángeles, también de hinojos, uno de los cuales, el que sostiene en sus brazos al Niño, va uniformado de militar a la romana, con coraza y tonetele, e incluso completan su atuendo un casco y un escudo, a la sazón posados en el



1. Luisa Roldán. *Nacimiento* (1701-1704). Madrid, colección particular. Fotografía antigua tomada antes de que el grupo fuera tristemente mutilado.



2. El grupo de la Roldana en su estado actual.



3. Lucas Jordán. *Nacimiento* (hacia 1690). Madrid, convento de las Descalzas Reales.

suelo; el otro, vestido de blanco y tocado con una corona de flores, sostiene en su diestra un cetro y deja descansar sobre su pierna izquierda una vara de albas azucenas. Dichos atributos, que encajan demasiado bien con los que suelen portar los arcángeles Miguel y Gabriel, hacían que me resultara tentador identificarlos con ellos. Detrás de este grupo principal aparecían el pesebre, San José, los animales y un pastor recién llegado, pero ni él ni el Patriarca adoran todavía al Niño. Éste, sobre un pañal, diminuto y desnudo, está en brazos del ángel, de San Miguel, que lo ofrece a la Madre, mientras Ella, sumida en adoración, como si contemplara por primera vez aquella

celestial beldad, se limita a sonreír extasiada, con las manos cruzadas sobre el corazón y sin atreverse a extenderlas para tomar al Niño. Todo apuntaba a concluir que el grupo representa, nada menos, que el parto virginal de María, interpretado de modo que el Niño parecía haber sido bajado del Cielo por dos de los arcángeles principales, para presentarlo a sus Padres en el portal de Belén¹⁷.

Mi curiosidad entonces era enorme. Nunca había visto nada parecido. Sólo una cosa estaba clara: aquella insólita visión no podía ser producto de las ensoñaciones de la autora, tenía que responder a una devoción seguramente extendida en su época, a una leyenda que hiciera fácilmente reconocible la iconografía del grupo a los fieles que lo contemplaran. El evangeliario apócrifo, en quien aposté mis primeras esperanzas, no me dio la buscada respuesta; tampoco las homilias que pude consultar de los primeros padres. Algunas vidas de Cristo medievales, como la célebre del cartujano Ludolfo de Sajonia, describían hermosos portentos, pero ninguna llegaba tan lejos ni era tan explícita como aquella iconografía. Santa Brígida también se quedaba corta y con ella las principales obras místicas y teatrales del momento.

Al mismo tiempo, fui encontrando otras obras donde esta visión se repetía, aumentando mi inquietud y afirmando la hipótesis de una cierta, aunque débil, tradición anterior. Es el caso de un hermoso cuadro, de dimensiones medianas, obra de Lucas Jordán, que Patrimonio Nacional conserva en la *Sala de pintura española e italiana* del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid; en él se ve cómo los dos arcángeles ofrecen el Niño a la Virgen, presidiendo la escena la majestuosa figura de Dios Padre, que inunda con sus gloriosos resplandores la miseria del portal. Maravilla la soltura de la pincelada con que el napolitano genera los volúmenes y modula las luces de este cuadro excepcional al que la crítica, tal vez por su tamaño, no ha prestado nunca especial atención¹⁸.

Algún seguidor o copista del autor repetirá este mismo tema en otra pintura, también chica y poco documentada, que se conserva en colección particular madrileña; es obra equilibrada y bien compuesta, aunque de factura apretada y escaso lirismo, así en las poses, bastante convencionales, como en las luces, incapaces aquí de proporcionar la misma sensación de trascendencia mística. De él, sin embargo, se conocen varias copias en el monasterio de El Escorial y el palacio real de La Granja de San Ildefonso, de calidad aún más mediana.



4. Francisco Salzillo. *Belén*, detalle del grupo del Nacimiento (hacia 1775). Murcia, Museo Salzillo.

El siguiente hallazgo fue aún más atractivo, por tratarse de una obra más que famosa, perfectamente documentada y con una larga tradición de estudio; sin embargo, nadie parecía haberse percatado aún de la presencia en ella de esta singular iconografía. Me refiero al *Belén* de Salzillo, en cuyo grupo del Nacimiento vemos como dos ángeles sostienen al Niño en brazos, ante el gesto de sorpresa de la Virgen y San José. Uno de ellos gasta un pintoresco atavío de militar antiguo; el otro, de un modo que no puede ser casual, viste los mismos colores, verde y rosado, que el ángel de la Anunciación. Las mórbidas calidades y dulces expresiones que el escultor de Murcia supo imprimir a sus obras, bañadas por esa gracia entre populista y chinesca, que nos habla del rococó que por otras partes triunfaba, se ponían así al servicio de esta rara visión de la Natividad¹⁹.

Todavía hubo otros dos hallazgos más. Primero, un panel de la sillería de coro de la catedral de Tui, obra del escultor leonés, gallego de adopción, Francisco Castro Canseco. Se descubre en él a la Virgen postrada sobre un enorme pesebre, mientras dos ángeles avanzan hacia Ella llevando en sus brazos al Niño, que aparece erguido y con gesto de plena conciencia. Algo apartado, San José, está de rodillas y como sumido en éxtasis, ajeno a la escena que se desarrolla en el portal. Una composición ordenada y de volúmenes netos, como requieren sus dimensiones, ubicación y ausencia de policromía, en la que no obstante las marcadas diferencias con las anteriores, vuelve a ser reconocible el mismo asunto devoto²⁰.

Por último, di con la obra que, desde el principio, había tenido más cerca. Se trata de una pintura mural, una de las tantas que configuran el abigarrado programa icono-



5. Francisco Castro Canseco. *Nacimiento* (1699-1700).
Catedral de Tui.

gráfico de la iglesia del convento de Santa Clara de Loja, en Granada. La pintaron los hermanos José y Vicente de Cieza Flores, artistas granadinos de la segunda mitad del siglo XVII. Por entonces, acababa de ser incluida en una rigurosa monografía sobre esta familia de artífices, donde aparece catalogada como una *adoración de los ángeles*²¹. Es pieza digna e interesante, pero de gran medianía; entrañable en su mensaje, pero modesta en su mérito artístico, revelando la personalidad de unos pintores que, sin desconocer los altos vuelos de la praxis de los grandes maestros, hubieron de regirse por la gramática, mucho más parda, que les autorizaban sus cualidades. La Virgen, en el centro de la composi-



6. José y Vicente de Cieza. *Nacimiento* (1683-1685). Loja, iglesia del convento de Santa Clara.

ción, sostiene al Niño en brazos, protegida a cada lado por las figuras adorantes de los arcángeles Miguel y Gabriel. No hay duda, pues, que la iconografía es la misma.

Todas las obras recogidas, que no son muchas, presentan varios puntos en común. Quizá el más significativo sea el de la cronología. La pieza más antigua es el fresco de los hermanos Cieza, pintado seguramente en torno a 1683-1685; le sigue el cuadro de Lucas Jordán, producido hacia 1690, debiéndose situar las copias en los años siguientes; luego, el panel del coro tudense, ejecutado por los años de 1699-1700, bajo la mitra de fray Anselmo Gómez de la Torre. El grupo de la Roldana, a continuación, está fechado en su base y aunque la inscripción no es del todo legible, con su apoyo y el conocimiento de la biografía de la autora, se debe situar entre 1701 y 1704; por último, el Belén de Salzillo sería comenzado hacia 1776, año de la primera boda de su promotor, don Jesualdo Riquelme. Ninguna de ellas, pues, es anterior a las últimas décadas del siglo XVII, luego, no debían proceder de una tradición difundida mucho tiempo atrás; había de ser una fuente tardía y rápidamente puesta en duda, como demostraba, no sólo la exigüidad del grupo, sino también la ausencia de antecedentes y consecuentes. Llama la atención asimismo el

que al menos tres de ellas, las de Jordán, la Roldana y Salzillo, hayan surgido en medios cultos y elitistas, las dos primeras en la Corte y la última en el seno de la más refinada aristocracia murciana, vivamente en contacto con Italia, y además, que sean obra de artistas de primerísima fila y muy acreditado renombre en su momento: Lucas Jordán y Luisa Roldana fueron pintor y escultora de cámara del rey, y Salzillo no halló en todo el Levante quien le aventajara en fama y destreza. La de los Cieza es una obra provinciana, hija de un ingenio de alas más cortas, pero guarda en común con el cuadro de las Descalzas, el haber sido realizada para un entorno franciscano. Precisamente, fue este dato el que me dio la pista, que por el humo se sabe donde está el fuego: quizá fuera entre los místicos de este hábito en donde se hallara la fuente de tal visión. Efectivamente, no hube de rodar demasiado para llegar a aquel manantial, todo estaba allí, largamente descrito con ejemplar claridad y muy sincera dulzura, en el libro de sor María de Jesús de Ágreda, en la *Mística Ciudad de Dios*.



7. La venerable María de Jesús de Ágreda. Retrato conservado en el convento de las Madres Concepcionistas de Ágreda.

LA MÍSTICA CIUDAD DE DIOS Y SU VISIÓN DEL NACIMIENTO EN EL CONTEXTO DE LA MÍSTICA ESPAÑOLA

La venerable María de Jesús (1602-1665) es una mujer de la que aún queda mucho por decir. Nacida en Ágreda, hija de una familia con visos de hidalguía, estaba decidida a tomar el hábito carmelitano en Tarazona cuando una visión reveló a su madre que debía convertir su casa en convento franciscano e ingresar en él con sus hijas. Otro tanto se aconsejaba para el padre, que terminó por hacer suya en el convento de Nalda, junto a su hermano Medel, la estameña que desde hacía algún tiempo vestían sus dos hijos varones. Superadas no pocas cortapisas, en 1618, la casa familiar pasa a serlo de monjas concepcionistas descalzas. Dieciséis años tenía María al recibir aquellas tocas y dos más cuando hizo su profesión. A estos hechos sigue una etapa en la que horribles sufrimientos y tentaciones corren a la par de sonoros fenómenos espirituales que pronto le conceden gran nombradía, atrayendo hasta su clausura un devoto flujo de peregrinos y curiosos. En 1627, con apenas veinticinco años, fue hecha abadesa por los superiores de la orden, cargo en el que será constantemente reelegida hasta el día de su muerte.

Pero lo que mantiene vivo hoy el recuerdo de sor María, no fueron, sus éxtasis ni sus visiones, sino la larga correspondencia que mantuvo con Felipe IV. Unas seiscientas cartas escritas a lo largo de veintidós años, que constituyen un documento sin par para el estudio de aquellos momentos trágicos de la historia de España²². Felipe IV, hombre piadoso y sensible como pocos, no pudo sustraerse a lo que se decía de aquella monja y por eso quiso conocerla, pasando él mismo por el convento de Ágreda en julio de 1643, de camino al frente de Aragón. De allí parte un tímido ir y venir de misivas que se convierte en constante tráfico tras la muerte de la reina Isabel, en el otoño de 1644, y se mantiene al amparo de las nuevas tribulaciones del monarca: en 1646 muere la emperatriz María, su hermana, y pocos meses después, el príncipe Baltasar Carlos. En aquellas angustias, como en tantas otras derivadas de la política nacional, buscó el rey el consejo de la monja que, con la ayuda de sus visiones, más de una vez le transmitió mensajes de la reina o del príncipe²³. Sor María, además, osa intervenir en política, brindando numerosos consejos que rara vez, si no eran estrictamente espirituales, serán seguidos por Felipe, que nunca aprobó el que la monja opinara sobre los destinos del Estado y que en varias ocasiones la reprende por ello.

Con todo, el mayor mérito de sor María, no fue ese epistolario tantas veces publicado, sino la redacción de otra obra, hoy ya bastante olvidada, la *Mística Ciudad de Dios*. Una prolija narración novelada de la Vida de la Virgen, que se alza como uno de los mayores monumentos de la mística española; una biografía mariana que, según insiste en dejar claro, le fue revelada y hasta dictada por la propia Reina del Cielo²⁴. No fue lo único que escribió. Sus primeras obras, el *Jardín espiritual* y el *Nivel del alma*, las había compuesto entre 1621 y 1626; luego vendría la *Escala para subir a la perfección*, de 1627, seguidora de la mística del recogimiento que tan apreciada fuera por sus contemporáneos; y, más tarde, en 1637 y 1642, las *Leyes de la esposa*. La teología, como el sacerdocio, parecía ser campo de acción tan sólo para doctos varones. La mística, sin embargo, había permitido a más de una mujer, caso, por no salir de nuestras limes, de Juana de la Cruz

o Santa Teresa de Jesús, abrirse camino en el mundo de la literatura cristiana. La posibilidad de transmitir un conocimiento revelado daba a estas mujeres autoridad suficiente para poner por escrito sus experiencias, una especie de licencia divina para transmitir las santas palabras²⁵. María recibió constantes iluminaciones, y ellas inspiraron los folios de su *Mística Ciudad de Dios*, manuscritos que amó y temió toda su vida. Pocas personas tuvieron noticia de ellos: al principio, tan sólo sus directores espirituales y el rey Felipe IV, a quien hizo llegar una copia de la primera redacción, terminada hacia 1643. Pero no conforme con ella, y apoyada en la opinión de sus confesores y en la certeza de su madurez espiritual, embistió un segundo intento, fruto del cual es el texto que conocemos hoy, compuesto, quizá, entre 1655 y 1660.

La historia de la *Mística ciudad de Dios* está llena de altibajos. Sor María se cuidó mucho de publicarla en vida, bien por modestia o, lo que es más creíble, por temor al revuelo que pudiera levantar. Sabía lo que se hacía. El libro circulaba en copias manuscritas por distintos conventos y manos de conocidos y, aún desde el silencio de esta secreta existencia, despertaba no pocas suspicacias del Santo Tribunal. No era para menos: la Venerable Madre, fiel al beato Duns Escoto y presa del entusiasmo inmaculista franciscano, había construido su vida de la Virgen sobre el principio de su purísima concepción, que entonces se discutía con más ardor que nunca. Le faltaba por ello el apoyo de los inquisidores, dominicos en su mayoría, seguidores de Santo Tomás de Aquino y, por tanto, antiinmaculistas convencidos. Cuando el libro vio la luz, en 1670, ya hacía cinco años de la muerte de la autora. La edición príncipe apareció en Madrid, bajo los auspicios de fray Alonso de Salizanes, ministro general de la orden. Salir de las prensas y ser embargado por la Inquisición fue todo uno: condenado en España en 1672, será prohibido por Roma en 1681, el mismo año en que Inocencio XI, presionado por sendas cartas de Carlos II, María Luisa de Orleans y Mariana de Austria, rey, reina y reina madre de España, suspende dicho decreto²⁶. En 1692, Inocencio XII, por el breve *Indulgentes voluntati*, liberaba la obra del control del Santo Oficio, pero poco duró el triunfo: en 1696 es condenada por la Sorbona, que alega su oposición a la doctrina tomista, y la Inquisición romana no se declara en contra de la censura parisina. Tan sólo



8. Primera página del manuscrito de la *Mística Ciudad de Dios* (1655-1660). Ágreda, convento de la Concepción.

entrado el siglo XVIII, Benedicto XIV retoma la cuestión que, al quedar sin resolver, caerá en manos de Clemente XIV, quien en 1773 zanja la disputa apoyando las cautelas anteriores²⁷. Por fin, mucho tiempo después, Pío IX, León XIII y Pío XI se mostrarán partidarios del libro y la causa de beatificación de la autora. Al final, nada.

La *Mística Ciudad de Dios* es una obra esencial de la ciencia mística española. La nuestra no una escuela antigua. Su gran eclosión data de finales del siglo XV. Para entonces, toda Europa vivía más intensamente la religión gracias a la enseñanza de la *devotio moderna*, que discurriendo como torrente por laderas, había calado profundo en la piedad tardomedieval. En España, a ese aire fresco que renovaba el culto y enseñaba nuevos caminos para aproximarse a la divinidad, se unía el heterogéneo compuesto de nuestras circunstancias históricas. Por un lado, terminaba la cruzada y crecía la intolerancia hacia los vencidos, lógica consecuencia del ardor cristiano encendido con la victoria. Al mismo tiempo, el Estado se afanaba en promover la unidad religiosa como base de una futura y estable unidad territorial. Por otra parte, la reforma de las órdenes religiosas, con las corrientes de observantes y descalzos, y los nuevos modos de concebir la predicación y la catequesis, amparados por los carismas de Cisneros o la Santa Juana, hablaban de la implantación de una religiosidad nueva, cada vez más asequible y sincera. La consecuencia de este clima, una de ellas al menos, y quizá la más relevante, es el nacimiento de una mística del amor que busca la persona de Jesús y cree firmemente en la perfecta unión con Él. La mística española es en esencia cristológica. El hijo de Dios es su centro, su motivo y su fin. El Redentor fue hombre, asumió todas las limitaciones de nuestra naturaleza y derramó su sangre para resarcirla. Por eso conoce nuestras ansias y turbaciones, nuestros miedos y anhelos, y nos ofrece amable su disposición de esposo fiel; acepta la declaración de nuestras almas enamoradas y nos permite unirnos a Él. La mística española es una ardiente pesquisa, una búsqueda incansable de la unión. Es también la mística de la experiencia, porque las maravillas divinas sentidas por cada uno dentro de sí, son camino inequívoco sobre el que cimentar nuevas indagaciones. La conciencia de que Dios fue hombre, de que estuvo en la tierra y la santificó con su presencia, invita, y esto es lo más maravilloso, a sentirlo y buscarlo en todas partes. Nuestros místicos son por ello los de la cotidianidad, los del convencimiento de que a Dios se llega a través de los actos más sencillos de cada día.

Los místicos franciscanos, caso de Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Alonso de Madrid, Juan de los Ángeles o Diego de Estella, aparecen como brillantes astros de la meditación, agudas cimas de la mística del recogimiento, de la oración interior y la ascética silenciosa. Sus *Abecedarios espirituales* y *Subidas del monte Sión*, alardean de una complejidad y una profundidad teológica, que no está reñida con el intimismo y la cercanía al lector. No se aviene exactamente a esos principios de honda devoción individual la *Mística Ciudad de Dios*, que es sobre todo narrativa. Incluso al hacer digresiones catequéticas o morales, la madre Ágreda se guía por un impulso más inmediato y aleccionador. Su fin esencial es demostrarnos hasta qué altísimas cotas puede ser virtuosa la humana naturaleza, por medio de la novela de una vida que fue ejemplar entre las ejemplares. María es la mujer preparada por el Altísimo para ser relicario incorruptible de su Encarnación y diligente madre del Redentor, pero también es una mujer brotada de la

tierra, como sus padres y como nosotros mismos, y que a ella estaba destinada a volver. María es una mujer en un mundo de hombres y mujeres. Siempre la vemos empleada en los menesteres que, para el pensamiento de la época, eran propios de su condición. A cada paso la monja soriana insiste sobre todo lo que nos pueda hacer más nítida, más próxima, su imagen; en esos detalles que son más humanos, más de cada día. Por ejemplo, llegará a dedicar todo un capítulo a describir las ropillas que estando encita preparase para el Niño y hablará con igual exactitud de las comidas y cuidados que a diario le diera, y todo porque esos ademanes, que son tan sencillos, que son tan de madre, están llamados a germinar en la fe con más fuerza que ningún portento.

La obra de sor María cierra con brillantez una tradición de biografías noveladas de Cristo y su Madre, iniciada y seguida en nuestro suelo en el seno de la orden seráfica. Primero fue la de Francesc de Eiximenis, monje catalán del siglo XIV, escrita en correosos latines que poco calaron en la piedad. Más tarde, a fines del cuatrocientos, nos llega la de Sor Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad de Valencia, que narra en valenciano, fiel a los apócrifos y a la *Leyenda Dorada*, la existencia terrestre del Señor, partiendo del nacimiento milagroso de su Madre, en lo que ya se adivina una defensa de su concepción inmaculada. Muy cercano en el tiempo, aunque ya dentro del siglo XVI, se halla el delicado sermonario de sor Juana de la Cruz, la Santa Juana, el *Conhorte*, prodigio de la oratoria cristiana, canción de rústicos alardes que expone el misterio de Cristo con la voz recia que brota de las entrañas vernáculas de la tierra. Como ellas, Sor María apuesta por un estilo claro y popular. No hay duda que manejó las obras de sus predecesoras; la de sor Isabel había conocido ya cuatro ediciones y la de Juana de la Cruz, aunque no publicada hasta finales del siglo XX, era famosa en todos los conventos de la orden.

El Nacimiento será uno de los apartados a los que dedique mayor atención. De sobra conocía su trascendencia teológica y la necesidad de aclarar viejos equívocos. Además es en él donde más claramente se deja influir por sus antecesoras. Las dos habían concedido un papel esencial a los ángeles en el momento del Orto, quizá por simpatía con la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia. Isabel de Villena no fue melindrosa al afirmar que el Niño, recién salido del vientre materno, fue presentado a la Virgen por los ángeles, príncipes del Cielo, capitaneados por San Miguel²⁸. Y del mismo modo, la Santa Juana, aunque sea más cauta y no se atreva a dar nombres, nos contará el parto en esos términos, con un lirismo y una inmediatez que ni la de Villena ni la de Ágreda pudieron alcanzar²⁹. Como ellas, sor María, que también escribe para todos los fieles, no deja de mojar en cuestión tan discutida, ansiosa de explicar satisfactoriamente el parto de la Virgen, en todos sus detalles, atando todos los cabos para que nada pudiese dar lugar a dudas. El milagro de la virginidad permanente y toda la trascendencia teológica del hecho debían percibirse al primer vistazo:

472. ... la prudentísima Virgen reconocía se le llegaba el parto felicísimo. Rogó a su esposo José que se recogiese a descansar y dormir un poco ... se retiró el santo José a un rincón del portal, donde se puso en oración. Fue luego visitado del Espíritu divino y sintió una fuerza suavísima y extraordinaria con que fue arrebatado y elevado a un

éxtasis altísimo, do se le mostró todo lo que sucedió aquella noche en la cueva dichosa; porque no volvió a sus sentidos hasta que le llamó la divina esposa. [...]

473. *... la Reina de las criaturas fue al mismo tiempo movida de un fuerte llamamiento del Altísimo ... y vio intuitivamente al mismo Dios con tanta gloria y plenitud de ciencia, que todo entendimiento angélico y humano ni lo puede explicar, ni adecuadamente entender. [...]*

474. *Declarole el Altísimo a su Madre Virgen cómo era tiempo de salir al mundo de su virginal tálamo. [...]*

475. *Estuvo María santísima en este raptó y visión beatífica más de una hora, inmediata a su divino parto; y al mismo tiempo que salía de ella y volvía en sus sentidos, reconoció y vio que el cuerpo del niño Dios se movía en su virginal vientre, soltándose y despidiéndose de aquel natural lugar donde había estado nueve meses ... Estaba puesta de rodillas en el pesebre, los ojos levantados al cielo, las manos juntas y llegadas al pecho, el espíritu elevado en la divinidad y toda ella deificada. Y con esta disposición, en el término de aquel divino raptó, dio al mundo la eminentísima Señora al Unigénito del Padre y suyo ... a la hora de media noche, día de domingo y año de la creación del mundo, que la Iglesia romana enseña, de cinco mil ciento noventa y nueve [...]*

477. *... no dividió, sino que penetró el virginal claustro, como los rayos del sol, que sin herir la vidriera cristalina, la penetran y dejan más hermosa y refulgente ... nació el niño Dios solo y puro, sin aquella túnica que llaman secundina en la que nacen comúnmente enredados los otros niños [...]*

479. *... salió glorioso y transfigurado; porque la divinidad y sabiduría infinita dispuso y ordenó que la gloria del alma santísima redundase y se comunicase al cuerpo del niño Dios al tiempo de nacer, participando los dotes de gloria, como sucedió después en el Tabor [...]*

480. *El sagrado evangelista san Lucas dice que la Madre Virgen, habiendo parido a su Hijo primogénito, le envolvió en paños y le reclinó en un pesebre. Y no declara quien le llevó a sus manos desde su virginal vientre, porque esto no pertenecía a su intento. Pero fueron ministros de esta acción los dos príncipes soberanos san Miguel y san Gabriel, que como asistían en forma humana corpórea al misterio, al punto que el Verbo humanado, penetrándose con su virtud por el tálamo virginal, salió a luz, en debida distancia le recibieron en sus manos con incomparable reverencia, y al modo que el sacerdote propone al pueblo la sagrada hostia para que la adore, así estos dos celestiales ministros presentaron a los ojos de la divina Madre a su Hijo glorioso y refulgente. Todo esto sucedió en breve espacio. Y al punto que los santos Ángeles presentaron al niño Dios a su Madre, recíprocamente se miraron Hijo y Madre santísimos, hiriendo ella el corazón del dulce niño y quedando juntamente llevada y transformada en él. Y desde las manos de los dos santos príncipes habló el Príncipe celestial a su feliz Madre y la dijo: Madre, asimílate a mí, que por el ser humano que me has dado quiero hoy darte otro nuevo ser de gracia más levantado, que siendo de pura criatura se asimile al mío, que soy Dios y hombre por imitación perfecta. [...]*

481. ... Oyó luego una voz que le decía: Recibe a tu unigénito Hijo, imítale, criale y advierte que me lo has de sacrificar cuando yo te lo pida. Aliméntale como madre y reverénciale como a tu verdadero Dios. [...]

482. Acabados estos coloquios tan llenos de divinos misterios, el niño Dios suspendió el milagro o volvió a continuar el que suspendía los dotes y gloria de su cuerpo santísimo, quedando representada sólo en el alma, y se mostró sin ellos en su ser natural y pasible. Y en este estado le vio también su Madre purísima, y con profunda humildad y reverencia, adorándole en la postura que ella estaba de rodillas, le recibió de manos de los santos ángeles que lo tenían. [...]³⁰

María, de rodillas sobre el pesebre, como nos la mostró Castro Canseco en la sillería de Tuy, ha dado a luz al término de un éxtasis místico. Jesús, que ha salido al mundo sin destruir su integridad virginal, se muestra en un primer momento consciente y en toda la magnitud de su gloria. El mismo Dios Padre, como en el Bautismo en el Jordán, ha querido personarse para manifestar la enormidad de aquel milagro. Los dos arcángeles principales son los encargados de tomar al Niño y presentarlo, desnudo y limpio, a la Madre. Su elección no es en absoluto arbitraria: Gabriel es el mensajero de Dios, el ángel de la Anunciación, el testigo más autorizado del prodigio de la concepción virginal; Miguel, por su parte es el vencedor del maligno, quien lo expulsó del cielo y lo condenó al abismo, el ángel apocalíptico que defiende el Bien de las garras del enemigo inmundado.

La venerable monja de Ágreda nos ofrece una visión del Nacimiento que, muy mediado ya el siglo XVII, no ha perdido de vista la tradición apócrifa ni las tendencias fantásticas de la devoción antigua y medieval. Su narración conserva ese tufillo a rancia ingenuidad, a piedad populachera, que aparece constantemente en toda la tradición en que bebe. Al mismo tiempo, se muestra como una mujer plenamente inmersa en las disputas teológicas de su edad. Demuestra conocer complejas indagaciones relativamente recientes, debidas a hombres como el padre Suárez, ese San Jerónimo de la edad moderna. Véase también con que insistencia apela a éxtasis y arrobos místicos, de los que hace partícipes a las Santas Personas, y téngase presente la importancia que revisten para la religiosidad postridentina: el hombre de esos años está más convencido que nunca de la posibilidad de la unión de su alma limitada y mortal con la inmensidad de la Persona Divina y sabe, por numerosos testimonios que, de hecho, no pocos creyentes, predilectos del Altísimo, han merecido recibir de Él ese místico abrazo, esa ardiente caricia que enajena el alma, sumida por voluntad de Dios, en un placer tan grande como no conoció ni podrá explicar nunca. Los fieles ansían con ardor ese galardón precioso, y la Iglesia, para ejemplificarlos, hará merecedora de él a todos los Santos, sin pensar que algunos, dotados de entusiastas espíritus militantes, pocas veces se mostraron inclinados a la contemplación.

NOTAS

1. Caso de los *nestorianos*, seguidores de Nestorio, patriarca de Constantinopla, que afirmaban la existencia en Cristo, no de dos naturalezas, sino de dos personas, Jesús y el Verbo Divino; o de los *mofisistas*, partidarios de Eutiques, para quienes las dos naturalezas de Cristo quedaron fundidas en una sola.
2. Sobre este tema: DONNELLY, Philip J., S. I. «La virginidad perpetua de la Madre de Dios». En: *Mariología*. Ed. Juniper B. CAROL. Madrid: BAC, 1964, pp. 619-683.
3. *Protoevangelio de Santiago* 19,3 y 20, 1-14; *Pseudo Mateo* 13, 3; *Liber de Infantia Salvatoris* § 70. Véase SANTOS OTERO, Aurelio. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: BAC, 1996, pp. 162-163, 203 y 259, respectivamente.
4. Sobre todo en sus sermones para el tiempo de Navidad. Remito para su consulta a *Obras completas de San Bernardo. III: Sermones litúrgicos*. Madrid: BAC, 1985.
5. Véase CAULIBUS, Juan. *Meditationes vite Christi*. Turnhout: Brepols, 1997.
6. Con su extenso poema *De partu Virginis*. Recomiendo la edición de Charles Fantazzi y Alessandro Perosa. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1988.
7. Véase Santa BRÍGIDA DE SUECIA. *Celestiales Revelaciones*. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, 1901, p. 449.
8. El *Flos Sanctorum* (1599) y los *Pastores de Belén* (1612), respectivamente.
9. SUÁREZ, Francisco, S. I. *Misterios de la Vida de Cristo*, disputa XIII, § 1-2. Consúltese la edición castellana de Romualdo Galdós (Madrid: BAC, 1948), p. 350 ss.
10. Sobre la iconografía del Nacimiento: GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. «Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), I/1(1988), pp. 159-185; MÂLE, Emile. *El gótico. La iconografía de la baja edad media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro, 1986; RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957 (vol. II/2); SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Nacimiento e infancia de Cristo (Los grandes temas del arte cristiano en España, vol. 1)*. Madrid: BAC, 1948.
11. La *Leyenda Dorada* 6, I.
12. «Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: *El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor*. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar». *Pseudo Mateo* 14, 1. La profecía en Isaías 1, 3.
13. Sobre la nueva iconografía ver: MÂLE, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932. También mi artículo «Fuentes literarias para la iconografía navideña del barroco español». *Cuadernos de Arte* (Granada), 34 (2002).
14. Lucas 2, 7.
15. Véase el *Arte de la pintura* de F. Pacheco (libro III, cap. 12).
16. GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, María Elena. *Escultura del siglo XVII (Ars Hispaniae, vol. 16)*. Madrid: Plus Ultra, 1958, p. 313.
17. Parece ser que este grupo es el mismo que existió en el convento de Santa Isabel de Madrid, de patronato regio, que fue luego de los marqueses de Moret y continua hoy, en manos del coleccionismo privado. Véase: FERRANDIS, Pilar. *Nacimientos. Exposición celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1951, pp. 40-41; GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Escultura...*, p. 313; GARCÍA OLLOQUI, María Victoria. *Luisa Rolán, la Rolana. Nueva biografía*. Sevilla: Guadalquivir, 2000, pp. 117 y 126.
18. Véase el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002, p. 291.
19. Sobre esta obra: PARDO CANALÍS, Enrique. *Francisco Salzillo*. Madrid: C.S.I.C., 1983, pp. 36-39; MARTÍN TORRES, María Teresa. *El Museo Salzillo de Murcia*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Alfonso X el Sabio, 1998; VARIOS AUTORES. *El presepio de Salzillo. Fantasia ispanica di Natale*. Ciudad del Vaticano: M.E.C./ Región de Murcia/ Caja Murcia, 1999.
- Excelentes fotografías en: MOISÉS GARCÍA, Carlos; BELDA NAVARRO, Cristóbal. *El belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*. Murcia: Caja Murcia/ Darana, 1998; VARIOS AUTORES. *El belén de Salzillo*. Bruselas: Región de Murcia/ Instituto Cervantes, 2001.

20. Acerca de la sillería de la catedral tudense, véase GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. *El barroco (II). Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas (Galicia Arte, vol. XIV)*. La Coruña: Hércules, 1993, pp. 265-268.

21. CASTAÑEDA BECERRA, Ana. *Los Cieza: una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000, pp. 165-166.

22. Una buena antología en BARANDA, Consolación. *María de Jesús de Ágreda. Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de Estado*. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1991.

23. Véase, por ejemplo, la carta que remite al rey el 12 de octubre de 1646, en la se recoge una larga serie de revelaciones hechas a sor María por el alma del príncipe Baltasar Carlos.

24. Sobre la redacción y los dos manuscritos véase el estudio del padre Celestino Solaguren recogido en la edición de 1992 de la *Mística Ciudad de Dios* (Madrid: Madres concepcionistas de Ágreda, pp. XXIII-XXXV).

25. SURTZ, Ronald E. *La guitarra de Dios. Género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz (1481-1534)*. Madrid: Anaya/Mario Muchnik, 1997, p. 148.

26. Mantenía así el rey la devoción y el apego que su padre profesara a sor María.

27. VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac, OFM. «La *Mística Ciudad de Dios* de La Madre Ágreda de censura en censura». En: *La Madre Ágreda. Una mujer del siglo XXI*. Soria: Universidad Internacional Alfonso VIII, 2000, pp. 119-141.

28. Véase la edición de Josep Almiñana Vallés. Valencia: Ayuntamiento, 1992, vol. I, p. 353.

29. remito a la única edición existente, la llevada a cabo por Inocente García Andrés para su tesis doctoral (Madrid: Fundación Universitaria Española/ Universidad pontificia de Salamanca, 1999, vol. I, p. 261).

30. María de Jesús de Ágreda. *Mística Ciudad de Dios*. Libro IV, capítulo 10. En la edición citada (ver nota 24), pp. 554-559.

