

LAS IMÁGENES ESFÉRICAS EN EL *DESCENSO DE CRISTO A LOS INFIERNOS* DE JERÓNIMO NADAL Y EN EL *FIAT LUX* DE FRANCISCO DE HOLANDA

POR

EDUARD LÓPEZ HORTELANO¹
Universidad Pontificia Comillas

RESUMEN

Existe una relación aún inexplorada entre las imágenes esféricas de Jerónimo Nadal (1507-1580) y Francisco de Holanda (1517-1584), especialmente en lo que concierne a dos de sus obras: *Evangelicæ Historiæ Imagines* y *De Ætatibus Mundi Imagines*. Las cortes de Juan III (1502-1557) de Portugal y de Felipe II (1527-1598) de España serán dos de los focos que les unen. Roma y el estatus de las imágenes religiosas declarado por el Concilio de Trento será otro de los marcos clave al igual que la teología icónica que se desprende de estos dos capolavori. Nos centraremos en el *Descenso de Cristo a los infiernos* (Nadal) y en el *Fiat Lux* (Holanda) para descubrir la dimensión esférica de las imágenes como el símbolo divino y la gloria de Dios.

PALABRAS CLAVE: *Ars symbolica*; Modernidad; ojos interiores; Francisco de Holanda; Jerónimo Nadal; imaginación; teología icónica.

SPHERICAL IMAGES IN *DESCEND OF CHRIST INTO HELL* BY JEROME NADAL AND IN *FIAT LUX* OF FRANCIS OF HOLLAND

ABSTRACT

There exists a relation, so far unexplored, between the spherical images of Jerónimo Nadal (1507-1580) [Jerome Nadal] and Francisco de Holanda (1517-1584) [Francis of Holland], particularly with regard to their works *Evangelicæ Historiæ Imagines* and *De Ætatibus Mundi Imagines*. The courts of John III of Portugal (1502-1557) and that of Philip II of Spain (1527-1598) served as the meeting point for these two figures. Rome and the status of the religious images adopted by the Council of Trent provide yet another key to understand these works. We will focus on the *Descend of Christ into Hell* (Nadal) and the *Fiat Lux* (Holanda), to discover the spherical dimension of images as the divine symbol and of the glory of God.

KEY WORDS: *Ars symbolica*; modernity; inner eyes; Francis of Holland; Jerome Nadal; imagination; icon theology.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: López Hortelano, Eduard. 2020. «Las imágenes esféricas en el *Descenso de Cristo a los infiernos* de Jerónimo Nadal y en el *Fiat Lux* de Francisco de Holanda». *Hispania Sacra* LXXII, 145: 207-220. <https://doi.org/10.3989/hs.2020.015>

Recibido/Received 09-07-2018
Aceptado/Accepted 22-11-2018

1. UN JESUITA MALLORQUÍN Y UN HUMANISTA PORTUGUÉS

Jerónimo Nadal (1507-1580)² y su obra ilustrada *Evangelicæ Historiæ Imagines* tuvo una repercusión inaudita y sorprendente a finales del siglo XVI, hasta el hecho de que se realizara una versión en chino tanto de las didascalias

como de los mismos grabados.³ Actualmente contamos con dos excelentes ediciones en español y en inglés.⁴ Este mallorquín perteneció a la llamada segunda generación de jesuitas, sin que por ello fuesen menos importantes que la primera o los cofundadores de la naciente Compañía de Jesús. En efecto, Nadal representa el espíritu ignaciano y su

¹ elopezh@comillas.edu /

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6881-0796>

² Véase, Ruiz 2001b, Cañellas 2007, Ramos 2015.

³ Borao 2010, 16-33.

⁴ Nadal 2003-2007, 2008.

difusión con la promulgación de las *Constituciones*. Hijo de notario, se formó en la Universidad de Alcalá de Henares y, posteriormente, en la Sorbona de París (1532-1536). Aquí es donde, a causa de una enfermedad, conocería a Ignacio de Loyola y compartió el mismo confesor: Manuel Miona (1477-1567).⁵

Después de sus estudios en Aviñón (1536) se ordenó sacerdote y realizó el doctorado en Teología (1538). Por sus conocimientos del hebreo y su condición de «cristiano nuevo», estuvo bajo sospecha, lo que le supuso albergarse en Niza (convento franciscano) y volver a Mallorca, su tierra natal, en 1540. Ese mismo año, la Compañía de Jesús sería oficialmente reconocida como orden religiosa mediante la bula pontificia *Regimini militantis Ecclesiae* (27 de septiembre de 1540) por el papa Paulo III (1468-1549).

Si para Ignacio Loyola y Manresa fueron los lugares (*compositio loci*) teológicos fundamentales en su conversión, para Nadal, la isla de Mallorca emergió como ese lugar donde Dios se hará propicio. Ante las dificultades como profesor de Sagrada Escritura y sus problemas de salud, varios aspectos hicieron traer a la memoria de Nadal su conocimiento de Ignacio y de los primeros compañeros de París. Llegó a Roma el 10 de octubre de 1545. En la actual Piazza del Gesù (antigua Piazza Altieri) se encontró con el jesuita Jerónimo Doménech (1516-1592)⁶ —lo había conocido en París—, y este le condujo ante Ignacio. Comenzaría así el 5 de noviembre de ese mismo año los *Ejercicios espirituales* completos bajo la dirección de Doménech. Y el 29 fue admitido a la Compañía de Jesús. Su primer encargo sería ser ayudante del cocinero y leer el llamado *Gersonçito*.⁷ Habiendo realizado la profesión de sus votos religiosos el 14 de enero de 1546, comenzó su servicio en la casa profesa de Roma como P. Ministro. Es el tiempo de la convivencia con Ignacio y, como su secretario de correspondencia, entró en contacto con muchos lugares, situaciones y personas mediante las cartas.

En 1547, Ignacio llamaría a Juan Alfonso de Polanco (1517-1576)⁸ como secretario de la Compañía. Jerónimo Nadal será testigo de la redacción de las *Constituciones*. Este conocimiento de primera mano le conducirá a promulgar y a difundir el modo de proceder en la Compañía por Europa. De 1548 a 1552 llevará a cabo la fundación del colegio de Mesina en estrecha colaboración con el virrey de Sicilia. De allí surgió la *Ratione studiorum collegii Messanensis*, el modelo pedagógico que se utilizará para el Colegio Romano. De 1552 a 1553, apenas un año en Roma servirá a Nadal para entrar en contacto más profundo con el espíritu de las *Constituciones* para darlas a conocer en Nápoles y en Sicilia. De este tiempo es el tratado sobre las universidades jesuíticas: *De Studii generalis dispositione et ordine*.

Mientras, Francisco de Holanda (1517-1584)⁹ ya había abandonado Roma. Llegó al servicio del rey Juan III de Portugal, a la Ciudad Eterna, el 20 de agosto de 1538, en la comitiva de la embajada de Pedro de Mascarenhas con dos

objetivos principales tal y como sostiene Soler: negociar la llegada a Portugal de los primeros jesuitas y la instauración de la Inquisición.¹⁰ Al respecto, Ignacio de Loyola escribiría una carta (8 de marzo de 1543) al rey, agradeciéndole su benevolencia y disponiéndose a su servicio (se menciona al agente del rey, Francisco Botello):

Muchos días han pasado que esto mismo hacer deseaba, si mi poco ser y menos valer no me estorbara: agora, tomando algunas fuerzas en el Señor, siendo movido por Francisco Botello [...] Por una parte, si Paulo plantaba y Apolo regaba, por la otra, parece que V.A. planta y riega [...]. ¿Cuándo nosotros merecimos que en tiempo de mayores contradicciones en Roma V.A. de nosotros muy indignos se acordase? Cuanto a lo que V.A. demanda alguno o algunos de nosotros muchos indignos, para mayor servicio divino y aumento hacernos siempre mercedes, siendo partido el Papa para Bolonia, cuando acá llegaron las letras de V.A. sólo fue posible poner algunos medios al presente, para que con mayor facilidad se pudiese impetrar lo que por V.A. se demanda y por nosotros desea. Cuanto a los negocios de la santa Inquisición y de los otros adherentes, se puede excluir el reñgraciarse en todo, no cayendo debajo de mérito alguno (*Epp I*, 243-246).¹¹

Francisco de Holanda permaneció en Roma hasta 1540-1541, tiempo suficiente para forjar un trato y una amistad con dos personalidades emblemáticas: Vittoria Colonna¹² y Michelangelo Buonarroti. Por un lado, Ignacio de Loyola y otros compañeros tuvieron una relación particular con los Colonna, especialmente con Ascanio, hermano de Vittoria, con motivo de las desavenencias con su mujer Juana de Aragón, duquesa de Paliano.¹³ Por otro lado, Ignacio enviaría al jesuita Alfonso Salmerón (1515-1585) por instancia de la misma Vittoria Colonna en 1545, retirada en el monasterio de santa Ana «dei funari».¹⁴ Durante abril

¹⁰ Véase, Soler 2014. Ya en 1538, Pedro Fabro, uno de los primeros compañeros jesuitas, escribiría a Diego Gouvea (c.1471-1551), portugués y principal del Colegio de Santa Bárbara en París, con motivo de la petición de misioneros jesuitas para la India. La respuesta fue que la naciente Compañía de Jesús estaba al servicio del Sumo Pontífice. Cf. *Epp I*, 132-134. Las siglas *Epp* hacen referencia a: *Cartas. Sancti Ignatii de Loyola*.

¹¹ De entre el epistolario ignaciano, destaca la correspondencia con los miembros de la nobleza. Véase, García de Castro 2007. En otra ocasión, Ignacio se dirige al rey (15 de marzo de 1545) para narrarle las persecuciones que sufrió cuando vivió en Alcalá de Henares (*Epp I*, 296-298). Véase también la carta dirigida a D. Luis, infante de Portugal y hermano del rey Juan III, quien profesaba un amor a la Compañía. Ignacio le escribirá (24 de diciembre de 1553) agradeciéndole su benevolencia. Cf. *Epp VI*, 85-86. Por otra parte, Ignacio expresó su condolencia por la muerte del príncipe D. Juan a la vez que su augurio por el nacimiento del hijo del infante difunto, el príncipe D. Sebastián (6 de abril de 1554): *Epp VI*, 570-571.

¹² Véanse, Deswarte-Rosa 1974, 1987, 1992, 1997. Asimismo, ha realizado la versión de estudio del *De Aetatibus* 2007.

¹³ Los problemas familiares son el motivo de dos cartas de san Ignacio. La primera, directamente dirigida a Ascanio Colonna (15 de abril de 1543), aunque ya en 1540 había enviado a los jesuitas Bobadilla y Araoz con el fin de ser mediadores de la reconciliación. La segunda carta está dirigida a Juana de Aragón (finales de 1552), e incluso Ignacio de Loyola junto a su secretario Polanco irían hacia el feudo de los Colonna en una de sus escasísimas salidas de Roma como general de la Compañía de Jesús: *Epp I*, 254-255; *Epp IV*, 506-511.

¹⁴ «La solicitud por la reforma de los conventos acompañó a Ignacio el resto de su vida. Envío (1545) a Alfonso Salmerón, a instancias de la marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, que se había retirado al monasterio de Santa Ana «dei funari», para que revitalizara el monasterio con su predicación». Véase, Ruiz Jurado 2001a. Sobre Salmerón: Scaduto 2001b.

⁵ Véase, Vaz de Carvalho 2001.

⁶ Véase, Medina 2001.

⁷ Se trata de *La Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis (c.1380-1471) atribuida en las primeras ediciones españolas a Juan Gersón (1363-1429). Cf. Gómez Redondo 2012, 881-887.

⁸ Véase, Dalmases 2001b, García de Castro 2012, 2016.

⁹ Moralejo 2017b. Con motivo del Quinto Centenario, la Biblioteca Nacional de España ha elaborado una exposición y un catálogo. Véase, Parada y Schiaffino 2017.

de 1553 y octubre de 1554, Nadal es nombrado vicario general en España y en Portugal. Estuvo relacionado con la corona portuguesa principalmente por dos motivos: la fundación de colegios y el nombramiento del patriarca de Etiopía.¹⁵ En Portugal, conocería a Francisco de Borja con quien en numerosas ocasiones mantendría importantes desavenencias. Mientras que Francisco de Holanda, por estas fechas, ya había concluido *Da pintura Antiga* (1548) y su segunda parte titulada *Diálogos de Roma, Do tirar polo natural* (1549), y continuaba dos de sus piezas maestras, *Antigualhas* (1538-1564) y *De Ætatibus Mundi Imagines* (1545-1573); en 1554, Jerónimo Nadal es nombrado teólogo del Concilio de Trento por Julio III, lo que le permitió ser comisario para Italia, Austria y otras regiones. A la muerte del Papa (29 de marzo de 1555), Nadal permaneció en la dieta imperial de Augsburgo y visitó Dilinga, Viena, Venecia, Verona, Padua, Argenta, Ferrara, Módena, Bolonia, Génova y Florencia.

Si antes mencionábamos el vínculo de Nadal con el rey Juan III de Portugal, Felipe II, príncipe y rey de España desde 1556, será otro de los lazos que unirían a estas dos figuras del siglo XVI.¹⁶ Nadal viajó por España (Alicante, Murcia, Valencia, Cuenca, Plasencia y Valladolid) con el objetivo de difundir el espíritu jesuítico. En febrero de 1556 se entrevistó con la princesa Juana. De este tiempo son tres los problemas: Felipe II no incluyó a los jesuitas en los dos viajes previstos hacia Inglaterra; el problema de la fundación del colegio de Plasencia por parte de Francisco de Borja, a la vez que sus penitencias corporales;¹⁷ y, finalmente, el conflicto con Francisco de Estrada, provincial de Aragón, por el desmedido gusto por la teología y la contemplación.

A la muerte de Ignacio de Loyola (31 de julio de 1556), y con la crisis de la orden hasta el nombramiento del II general de la Compañía de Jesús, Diego Laínez (1512-1565),¹⁸ Jerónimo Nadal viajó por Alemania, Flandes y Francia. Volvería a Portugal (Oporto, Braga y Coímbra). De esta última ciudad

¹⁵ Véase la carta de Ignacio de Loyola al Negus Claudio de Etiopía (23 de febrero de 1555): *Epp* VIII, 460-467.

¹⁶ Tres cartas de Ignacio al príncipe Felipe. En la primera, de mediados de 1548, Ignacio pide su intercesión para la reforma del monasterio de santa Clara en Barcelona (*Epp* II, 149-150). La segunda, fechada el 18 de febrero de 1548, no presenta un asunto concreto sino un agradecimiento en general (*Epp* II, 344-345). En la tercera, del 3 de junio de 1552, Ignacio le agradece el favor obtenido ante las dificultades en Toledo y le pide la continua reforma de los monasterios en Cataluña (*Epp* IV, 268-269). Asimismo, no debemos desdeñar la idea de que el Monasterio de san Lorenzo del Escorial será una pieza clave en este contexto cultural e histórico, como «intersección de culturas» tal y como sostiene la profesora Moralejo comentando la publicación de Boublil 2015. Véase, Moralejo 2017a. La relación entre Felipe II y la Compañía de Jesús está marcada por dos etapas: los años anteriores a 1559, fecha en la que se publica el *Índice de libros prohibidos*, y la posterior a la misma a partir de la cual surgen más desavenencias. Véase, Dalmases y Escalera 2001.

¹⁷ Léase acerca de «lastimar el cuerpo» la carta de Ignacio dirigida al mismo Borja (Roma, el 20 de septiembre de 1548): «Cerca la tercera parte, “de lastimar su cuerpo por el Señor nuestro”, sería en quitar de mí todo aquello que pueda parecer a gota alguna de sangre; y si la su divina Majestad ha dado la gracia para ello y para todo lo dicho [...] es mucho mejor dejarlo, y en lugar de buscar o sacar cosa alguna de sangre, buscar más inmediatamente al Señor de todos, es a saber, sus santísimos dones, así como una infusión o gotas de lágrimas». Cf. *Epp* II, 233-237.

¹⁸ Véase, Scaduto 2001a.

universitaria son las célebres *Pláticas espirituales* (a partir del 23 de mayo de 1561). Durante el generalato de Francisco de Borja (2 de julio de 1565)¹⁹ fue asistente general de Austria y Germania Superior, al igual que rector del Colegio Romano. Teólogo de la dieta de Ausburgo y visitador de Alemania, Austria y Renania durante los años 1566 y 1568, antes de comenzar su gran proyecto editorial (1574-1577), en tiempos del general Mercuriano (23 de abril de 1573) fue asistente de España.

Como decíamos, el gran proyecto editorial encargado por la Compañía de Jesús a Jerónimo Nadal no es otro que los 153 grabados de la vida de Cristo para acompañar las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. No estamos aquí ante un tipo de imágenes decorativas del texto o de las meditaciones, sino que, por el contrario, los grabados se caracterizan por su autonomía, las imágenes hablan *per se*.²⁰ Ya hubo un primer intento con Francisco de Borja.²¹ La génesis de la obra nadaliana hay que situarla en su retiro en Hall (1573-1574) y en el traslado del concepto *compositio loci* (composición de lugar) de los *Ejercicios espirituales* ignacianos al plano de la visualidad y de la producción icónica. Sobre este punto nos referiremos más abajo cuando hablemos de Trento. En esos años, Francisco de Holanda acabaría sus 164 dibujos para *De Ætatibus Mundi Imagines*, en 1573. Previamente, había finalizado *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571) y *Da ciência do desenho* (1571). Solo quedaría, por lo tanto, su última obra: *De Cristo Homen* (1583). Un año más tarde, el 19 de junio de 1584, moriría en Lisboa, mientras que Jerónimo Nadal fallecería cuatro años antes, el 2 de abril de 1580, en Roma.

Nadal jamás vería en vida la *Biblia Natalis*, obra póstuma de 1593. El P. Diego Jiménez sería el encargado de buscar los creadores y patrocinadores de los dibujos (Fugger, Plantin, Passeri, Fiammeri?), los grabadores (hermanos Wiericx) y la imprenta (Amberes y la tipografía de Nutius).²² Los grabados de la *Evangelicæ* y la pintura del *De Ætatibus* pertenecen a ese nuevo género iconotextual que representa la *ars symbolica*²³ y la primera modernidad que hereda formas y representaciones de buena parte del Medioevo.

2. ACERCA DEL ESTATUS DE LAS IMÁGENES EN EL PERIODO DE TRENTO

Al tratar estos autores no podemos dejar al margen el contexto eclesial cincelado por el Concilio de Trento, que en su sesión XXV (3 de diciembre de 1563) abordó el tratamiento de las imágenes²⁴ para su invocación y veneración: *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* (DH 1821-1825).²⁵ En efecto, el concilio

¹⁹ Uno de los generalatos más importantes en la Compañía de Jesús durante el siglo XVI: Dalmases 2001a.

²⁰ Véase Rodríguez Gutierrez de Ceballos 1974, 83.

²¹ Solo publicado en 1912: Borja 1912. Sin embargo, Francisco de Borja —inspirador principal de la obra de Nadal— realizó un esfuerzo importante para llevar el concepto de la composición de lugar (*compositio loci*) de los *Ejercicios espirituales* a la visualidad artística. Véase, García Mahiques 2011.

²² Rodríguez Gutierrez de Ceballos 1974, 84-86.

²³ De esto trata la introducción de Guiderdoni y Dekoninck en: Abouddrar 2017-2018.

²⁴ Véase: Menozzi 1995.

²⁵ DH: Denzinger.

insta a los obispos a que en su ministerio de enseñar (*docendi munus*) instruyan al Pueblo de Dios en el uso debido de las imágenes (*legitimo imaginum usu fideles*, DH 1821). La afirmación que sostiene este primer principio se presenta en dos modos: a) Una razón teológica y teologal. Los santos ofrecen la oración por los hombres (intercesión) por lo que, en este sentido, la invocación y la súplica (*species orationis*) resultan de gran eficacia para obtener los beneficios de Dios por medio de quien es el único mediador: Jesucristo, salvador y redentor (cf. 1 Tm 2,5);²⁶ b) La segunda de las razones se realiza por descarte y anatema. La negación de los santos provoca la idolatría.

A partir de este primer canon introductorio se desarrollan los argumentos. El obispo, en su tarea de enseñar el uso debido de las imágenes, presta una atención especial a la veneración de los cuerpos santos de los mártires y de tantos otros que fueron *templum Spiritus Sancti* (DH 1822). Lo más interesante, a nuestro modo de ver, de este segundo canon, versa en la perspectiva positiva que adopta la posición católica. Las imágenes —reliquias (*Sanctorum reliquias venerationem*) y monumentos sagrados (*Sacra monumenta*)— presentan una principal finalidad: deben ser visitadas y contempladas.

En tercer lugar, las imágenes de Cristo, de María y de los santos, según el tercer canon del concilio (DH 1823), deben permanecer en las iglesias para que se honren y se veneren (*in templis præsertim habendas et retinendas*). En este sentido, la veneración de las imágenes no responde a una idolatría pagana (cf. Sal 135,15-17). Además, estas resultan un medio para que la esperanza sea puesta en Cristo y en sus santos (*refertur ad prototypa, quæ illæ repræsantant*). Aquí, el magisterio de Trento se remite al II Concilio de Nicea (787),²⁷ aunque sin las posiciones extremas de iconofobia y de iconofilia²⁸ que lo caracterizaron.

Precisamente, el cuarto canon (DH 1824) despliega este sentido de representación acerca de las imágenes y cómo estas representan el misterio de la redención: *historias mysteriorum nostræ redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas*. Así, el concilio sanciona dos aspectos. El primero, las imágenes se relacionan con la historia de la salvación. El segundo, el valor de ellas es fuente de una mistagogía (*omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi*). Desde esta óptica, las imágenes expresivas o plásticas, materiales y/o devocionales están al servicio de la *invisibilia* (cf. Rm 1,20). En otros términos, *quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur*. Los ojos de la fe, desde la larga tradición teológica y espiritual, comenzando por la triple teoría ocular agustiniana, se encuentra implícitamente en esta sanción. Para Agustín de Hipona la visión es triple: los ojos corporales, los ojos espirituales y los ojos intelectuales, que corresponden a la jerarquía cuerpo, alma y espíritu tan característica de la cosmovisión cristiana, y que, asimismo, para Holanda «los ojos interiores» caracterizan la misión del pintor en su capítulo XXV, *De la pintura antigua* (véase nuestra nota 59): «*Tria uisionum genera occurrunt: unum per oculos, quibus ipsæ litteræ uidentur,*

alterum per spiritum hominis, quo proximus et absens cogitatur, tertium per contuitum mentis, quo ipsa dilectio intellecta conspicitur».²⁹

Las imágenes mentales recobran un valor esencial en el ejercicio de la fe. Estas funcionan como *imitationem vitam moresque suos componant*. En este sentido, los *Ejercicios espirituales* tendrán un influjo excepcional en la cultura religiosa occidental.³⁰ Desde sus orígenes, este método figurativo y espiritual emergió como la matriz que suscitó el interés de la Compañía de Jesús por el arte³¹ y al que Plazaola se refiere como «materia constante de los *Ejercicios*», que conduce a la contemplación espiritual.³² Su «visualización imaginal» —en palabras de Salviucci—³³ entronca con el legado medieval a partir del cual la figuración está al servicio del ejercicio espiritual y que, posteriormente, las imágenes y la imaginación caracterizarían buena parte de la literatura espiritual del siglo XVII.³⁴ El *Directorio espiritual de la vida mixta* (D9), escrito probablemente por Juan Alfonso de Polanco o por Diego Laínez, insistirá, precisamente, en este aspecto: «En cualquier ejercicio o meditación se deben hacer las oraciones preparatorias y los preludios. Asimismo, hay que emplear la composición de lugar y la imaginación de lo que se ha de meditar».³⁵ Al respecto, Coupeau resume en cinco características la relación entre el arte y la espiritualidad ignaciana y, por lo tanto, el interés ya inicial de la Compañía de Jesús por las Artes como modo de «apropiación espiritual de realidades religiosas», de «desvelar» el misterio, de «ilusionar y conmocionar», de «rememorar» grandes acontecimientos y de «valorar».³⁶ En efecto, la Compañía de Jesús tuvo un papel fundamental en el concilio mediante la figura del Diego Laínez. El ojo de la imaginación en los *Ejercicios espirituales* crea imágenes mentales que vehiculan la experiencia espiritual en su dimensión figurativa, abstraída y discernida.³⁷ La figuración reside especialmente en los preámbulos, preludios y puntos, la abstracción en los coloquios y el discernimiento en las reglas de discreción de espíritu.

El último canon (DH 1825) expone los puntos centrales para que no existan errores a la hora de concebir las imágenes. Por una parte, se preserva el carácter invisible intrínseco al misterio cristiano (*doceatur populus, non propterea diuinitatem figurari*). Así, se debe vigilar que no se caiga en la indecencia (*quasi corporeis oculis conspici [...] lascivia vitetur*) ni mucho menos en ningún tipo de superstición (*om-*

²⁹ Agustín de Hipona, *De Genesi ad litteram* XII, VI, 386-387 (CSEL XXVIII, 3-456). Véase, Haas 1999, 29.

³⁰ Véase, Koenot 2017.

³¹ Son de especial interés las contribuciones de Oberholzer y Salviucci en lo que concierne a la figura de Diego Laínez en el Concilio de Trento y en la formulación del decreto sobre las imágenes, de lo que cogemos que la Compañía de Jesús desde su nacimiento y los *Ejercicios espirituales* como método espiritual y figurativo representaron un papel central: Salviucci 2016. También: Madrigal 2013.

³² Plazaola 2003, 11-14.

³³ Salviucci 2015.

³⁴ Dekoninck 2005. En este sentido, Domizio Cattoi y Domenica Primerano prepararon la siguiente exposición: «Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento», en el Museo Diocesano Tridentino (7 de marzo-29 de septiembre de 2014).

³⁵ D9, n.3. Se trata de los llamados *Directorios* (D), un conjunto de avisos y de informaciones acerca del modo en que se deben dar los *Ejercicios*. Utilizamos la siguiente edición: Lop 2010.

³⁶ Coupeau 2007.

³⁷ De ello me ocupé en: López 2018a.

²⁶ En adelante, las citas bíblicas provienen de la siguiente versión española: Schökel 1993.

²⁷ DH 600-603. Sobre este periodo: Schönborn 1998, 158-176; Tenace 2016; López 2020c, 47-59.

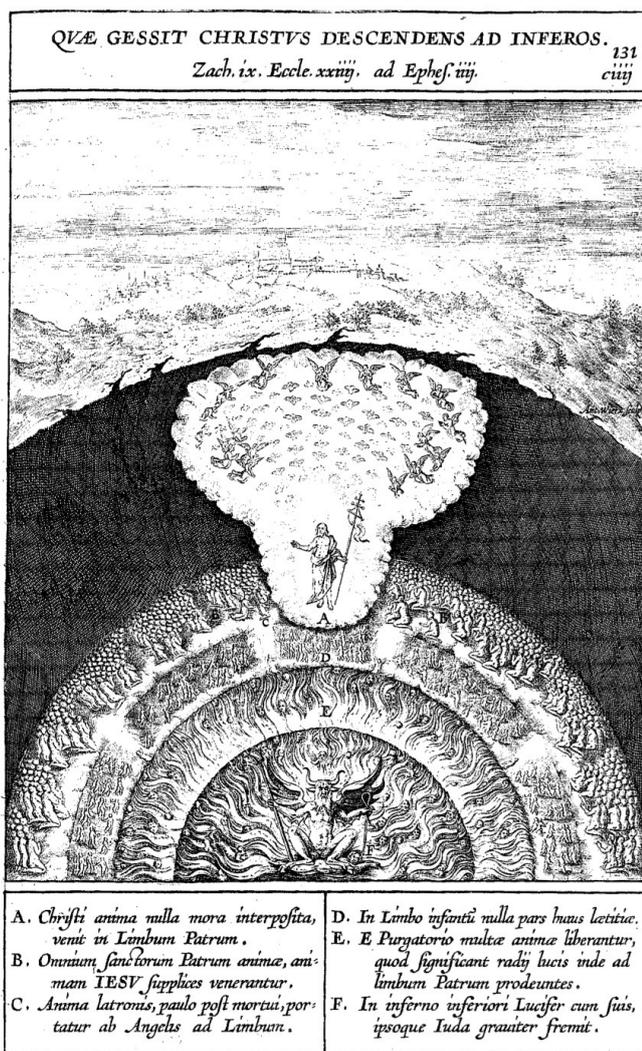
²⁸ Términos acuñados en: Boespflug 2011, 107.

nis porro superstitio in Sanctorum invocatione). Finalmente, el concilio vuelve a remitir, como al inicio, a la autoridad y a la potestad del obispo para que sea este quien vigile y autorice imágenes no tradicionales en las iglesias y reconozca nuevos milagros y nuevas reliquias.

3. LAS IMÁGENES ESFÉRICAS: SÍMBOLOS DIVINOS

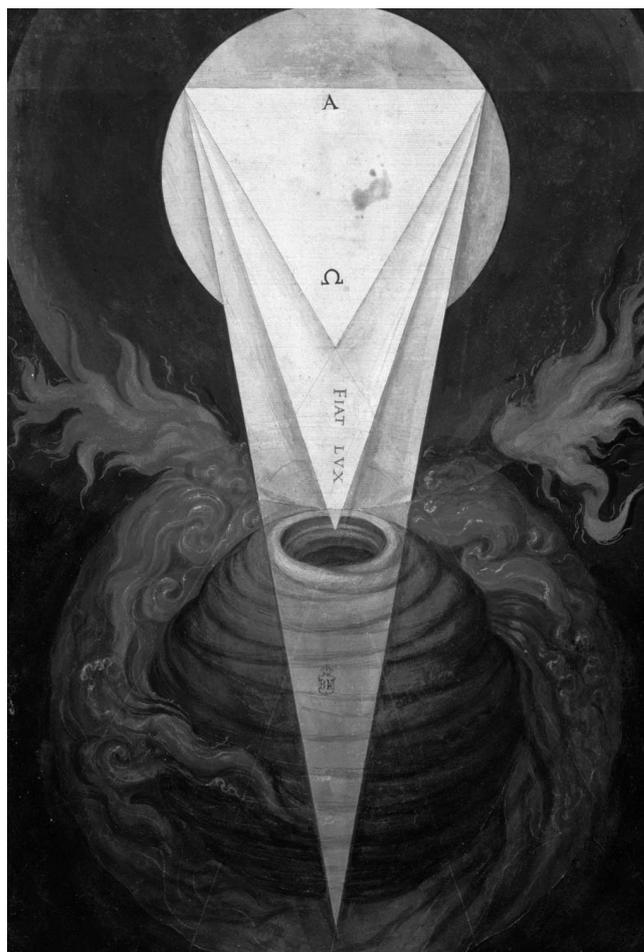
Lo redondo o lo esférico es la imagen por excelencia que, para Nadal y Holanda, representa el carácter holístico del descenso de Cristo a los infiernos (Fig. 1) y de la Creación (Fig. 2). Si realizamos una breve descripción morfológica, la imagen de Nadal se dispone en forma de círculo, debajo de la tierra, configurado por cinco anillos concéntricos. En un perfecto *ordo* y jerarquía geométrica, el descenso de Cristo a los infiernos se conceptualiza en nube, otro círculo más difuminado y expansivo, que se extiende hacia los dos primeros anillos: el limbo de los Santos Padres y el de los niños.

FIGURA 1
Quæ gessit Christus descendit ad inferos, fol.131.
Evangelicæ Historiæ Imagines
Antverpiæ Martinus Nutius? 1593



Fuente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000008551>

FIGURA 2
Fiat lux, fol.3r. Francisco de Holanda,
De Ætatibus Mundi Imagines, Portugal, 1545



Fuente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137315&page=1>

La redondez o la esfera caracteriza el diseño en este grabado como en el caso de Holanda, una morfología que no es solo artística, sino que entronca con una geología vinculada a la tradición teológica y espiritual y una «verdad visual». ³⁸ Algo muy diferente, por ejemplo, al grabado calcográfico, *Cristo desciende a los infiernos* (fol.36), realizado por Jan van der Straet (1523-1605), quien trabajó con Johan Wierix —uno de los grabadores de la *Biblia Natalis*— y quien compuso la escena primando más la narración que la forma simbólica y circular. ³⁹

La omnipresencia de la victoria de Cristo en los infiernos —la visibilidad para los ojos de la fe, pero la invisibilidad en la pura percepción— se representa en forma de esfera: «La teoría de la esfera conduce directamente a una reconstrucción morfológica de la onto-teología occidental: en esa doctrina, Dios mismo, fuera lo que fuere en sí y para sí, se conceptualiza como una esfera omnibarcante». ⁴⁰ En el caso de Holanda, la «esfera omnibarcante» de la que habla Sloterdijk queda mucho más definida mediante las formas geomé-

³⁸ Véase, García Mahiques 2015, 163-174; Franceschini 2017, 299-303.

³⁹ Véase, Straet c.1585-1612? en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043879>

⁴⁰ Sloterdijk 2003, 71.

tricas: dos círculos que llegan a la intersección, el solar y el del caos; la luz central del círculo «Alpha» y «Omega» que desciende a partir de tres triángulos hasta los límites más insospechados de la inexistencia, ese otro círculo con anillos. La esfera conceptualiza el espacio divino: «orbes celestes y otros elementales» como definió Covarrubias.⁴¹ El infierno (Nadal) o el caos (Holanda) pertenecen a lo que Sloterdijk ha denominado como la caída del espacio redondo y divino:

Los infernólogos católicos de la baja Edad Media consideraban que los hombres son seres que pueden caerse del espacio redondo divino. Dante fue el primero que dispuso geoméricamente también el infierno: según él, permanecerá retenido dentro de las inmanencias del círculo del infierno incluso aquel que sea excomulgado de la esfera divina tras el Juicio Final; con la vista puesta en los anillos de la *Commedia*, hablaremos de esas inmanencias como de las antiesferas cuya descripción, según se mostrará, anticipa la moderna fenomenología de la depresión y la escisión psicoanalítica entre espíritus analizables e inanalizables.⁴²

Desde esta perspectiva, la etimología nos sitúa en un campo simbólico cuya definición dada por Cirlot dice así: «El círculo o disco es, con frecuencia, emblema solar [...] También tiene correspondencia con el número 10 (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que simboliza en muchas ocasiones el cielo y la perfección o también la eternidad».⁴³ Mientras que el vocablo «esfera», lo define como:

Símbolo de la totalidad, como el *rotundus* alquímico [...] Emblemáticamente, la esfera se identifica con el globo, que, por similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo. Pero existe aún otro significado de la esfera, más profundo si cabe, *Sphaeros*, equivalente a infinito, y en el *Banquete*, Platón al referirse al hombre en estado paradisiaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por ser la esfera imagen de la totalidad y de la perfección.⁴⁴

Sin duda que esta dimensión holística o total se resuelve en muchas ocasiones mediante una forma esférica. Hildegard von Bingen (c.1098-1179) con sus «*Lehrvisionen* o visiones pedagógicas»⁴⁵ nos pone ante esta tesis. En esta tradición teológica y espiritual, las imágenes no responden a una teología ni visual ni verbal, sino que ellas mismas son el argumento: «*Image is not just illustration, it is argument*».⁴⁶ En *El descenso* de Nadal y en el *Fiat Lux* de Holanda, la esfera deviene un argumento teológico y espiritual importante. Ellas corresponden a esas imágenes teofánicas cuya imagen central y esférica es Dios en la obra salvífica de la redención.

⁴¹ «Cosa redonda del nombre griego *Sphæra*, ver a verbo *Sphero*, rotundum facio. Lat. *Sphera*, globus. Los Geometras le difinen de esta manera: Corpus solidum unica superficie contentu [...] Llamamos Esferas todos los orbes celestes, y los elementales». Véase, Covarrubias 1611: fol.260v.

⁴² Sloterdijk 2003, 71.

⁴³ Cirlot 2004, 136.

⁴⁴ Cirlot 2004, 194-195. En la cosmología clásica es esencial el concepto de las esferas celestes. Véase, Fernández Fernández 2010, 41-44.

⁴⁵ Echtenacht 2001, 314. La cadena intertextual es sumamente inmensa en la Edad Media acerca de las imágenes esféricas y concéntricas como producto visual. Solo me remito a algunos casos como ejemplos, pues excedería el presente trabajo.

⁴⁶ McGinn 2006, 188.

a) *Las imágenes imaginales o representaciones teofánicas*

Como Victoria Cirlot ha reseñado, la realidad interior se ha construido a partir de las esferas en lo que podríamos denominar una fenomenología de lo redondo.⁴⁷ Dürer trazó en su *Melancolía I* (1514, Galería Nacional de Arte, Karlsruhe) el *homo quærens*, el hombre en búsqueda, porque el Arte no solo copia la naturaleza (*natura naturata*)⁴⁸ sino que principalmente busca las leyes que la rigen (*natura naturans*). Esta búsqueda no se resuelve en términos de especulación, ni para Holanda ni para Nadal. En ambos casos, el esquema perceptivo de las imágenes y su carácter diagramático⁴⁹ caracterizan la dimensión práctica de las imágenes:

Nuestra vocación es práctica, prácticos son todos nuestros ejercicios, y con gran sentido nos imprimen la salvación del prójimo, a gritos todo nos clama al prójimo, todo a él nos llama: él debe ser nuestro alimento, él nuestra bebida espiritual; si ayudamos al prójimo nos llenaremos de la abundancia de la divina saciedad, no sólo en la patria celestial, sino también en este exilio de la vida presente.⁵⁰

En efecto, las imágenes que estudiamos en este trabajo, *El descenso de Cristo a los infiernos* (Nadal) y *Fiat Lux* (Holanda), presentan una imagen divina que se resuelve en forma de esfera o de círculo. Este tipo de imágenes podemos calificarlas de *imaginales*. La modernidad o el *ars symbolica* de Nadal y de Holanda no está exenta de la crisis espiritual acaecida en los albores de la Edad Media (quizá, sus prolegómenos haya que encontrarlos en la crisis iconoclasta del II Concilio de Nicea), cuando Occidente se decanta por el aristotelismo de Averroes y Oriente sigue la tradición platónica de Avicena y de Sohrawardī.⁵¹ Sin embargo, estas distinciones no eximen de que en Occidente se desarrolle una tradición de las imágenes que no son solo devocionales o narrativas, sino que corresponden ellas mismas a la revelación que se quiere expresar en tales:

Las obras de la cultura, las obras maestras del arte, son las que —a espaldas del aficionado y más a menudo del propio autor— abren de par en par los orientes del Imaginal y permiten penetrar sin esfuerzo artificial, de manera natural, en la dimensión sobrenatural que constituye el universo del relato, del drama, del cuadro o de la sinfonía [...] Toda gran literatura está hecha con la plenitud de la imaginación más que con ideas.⁵²

Tanto es así que las imágenes de Nadal y de Holanda son imágenes celestiales o teofánicas que «permiten penetrar» en la invisibilidad de lo sobrenatural: la victoria de Cristo en

⁴⁷ Véase, Cirlot 2017, 131-135. Lo que dio pie a la gran teoría filosófica del alemán Sloterdijk sobre las esferas. Véase, Sloterdijk 2003, 2004, 2006.

⁴⁸ Véase, Rebello 2015.

⁴⁹ Este esquema perceptivo se desarrolló en buena parte del siglo XII como «representaciones diagramático-simbólicas» y «modelos de base geometrizable». Véase, Rainini 2017, 42-44.

⁵⁰ *MNad (Monumenta Natalis) V*, n.10, 804-865. Se trata de la Plática 5ª llevada a cabo por Nadal en Austria (1575). Anteriormente, sobre el *spiritu corde practice* (espíritu, corazón, práctica) afirmaría: «*Spiritu*, como cosa cuyo principio es Dios. *Corde*, no especulativamente. No basta entender que eso es de Dios y que ordenado por su providencia; es menester aplicar la voluntad y el affecto; *practice*: que os obréis conforme a lo que entendéis y amáis, que os rigáis por eso»: *MNad V* nn.8-10: 226-230.

⁵¹ Véase, Durand 2011, 40.

⁵² *Ibidem*, 68.

el lugar de la inexistencia o del infierno y la Creación y de las realidades creadas a la luz de la revelación de Cristo, Alfa y Omega, el primero y el fin. Evidentemente, esta concepción se distancia del canon artístico, en general, y de la pintura, en particular, que Vasari sanciona en *Le Vite*:

Perche il Disegno, padre delle tre Arti nostre, Architettura, Scultura, e Pittura, procedendo dall'Intelletto, causa di molte cose un giudizio universale [...] Si puo conchiudere che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione, e dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, e di quello, che altri si è nella mente imaginato.⁵³

No obstante, estas imágenes las podemos calificar de *imaginales* porque ellas actúan autónomamente. No son necesarias las explicaciones del intelecto (las didascalias no son partes esenciales) porque la creación de ellas no proviene de ese lugar, sino de un «lugar sin espacio», como afirmaría Fabre,⁵⁴ o porque se engendran en el órgano principal: la imaginación. Así lo categoriza Corbin:

C'est cet univers dont l'Imagination active est l'organe; il est le lieu des visions théophaniques; la scène où arrivent dans leur vraie réalité les événements visionnaires et les histoires symboliques. Il sera beaucoup question de lui ici, sans que jamais soit prononcé le mot imaginaire, parce que ce mot, dans l'équivoque courante, préjugé de la réalité atteinte ou à atteindre, trahit l'impuissance devant ce monde à la fois intermédiaire et médiateur. Nous dirons mundus imaginalis.⁵⁵

En este mismo sentido, Wunenburger definirá este tipo de imágenes como surreales por su autonomía, por su carácter epifánico (se revela «algo» o «alguien») y su dimensión profundamente simbólica:

Lo *imaginal* (del latín *mundus imaginalis* y no *imaginarius*) remitiría antes a representaciones de imágenes a las que podríamos llamar surreales, puesto que ellas tienen la propiedad de ser autónomas como objetos, poniéndonos en presencia de formas sin equivalentes o modelos en la experiencia. Esas imágenes visuales [...] dan un contenido sensible a pensamientos, imponiéndose a nosotros como rostros, hablándonos como revelaciones. Lo *imaginal*, verdadero plano original de los símbolos, actualiza entonces imágenes epifánicas de un sentido que nos sobrepasa, y que no se deja reducir ni a la reproducción, ni a la ficción.⁵⁶

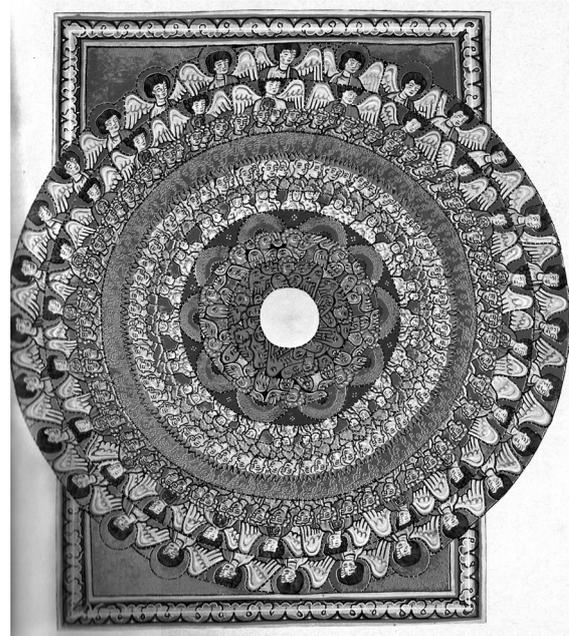
b) La esfera o el círculo como imagen total de Dios

La esfera puede ser «ígnea» o solar que Hildegard von Bingen llamaría «secreto del creador superior» (*Scivias* I, IV) que «toca el cerebro, el corazón y todos los

miembros dando vida». En *Scivias*, Hildegard describe perfectamente la Creación, el mundo y el hombre en su primera parte desde un punto de vista soteriológico o salvífico. De hecho, la luz junto a las esferas son dos de los elementos más reiterativos, como en el caso de la visión sexta (Fig. 3)⁵⁷ o en el *Liber divinorum operum*, «El espíritu del mundo y la rueda», folio 9, del siglo XIII del manuscrito de Lucca. De igual manera sucede en la segunda parte, segunda visión (Fig. 4), en cuyo caso se distinguen las tres personas trinitarias mediante los círculos concéntricos o anillos esféricos donde reside la centralidad salvífica de Cristo como obra trinitaria:

FIGURA 3

Scivias I, VI, «El coro de los ángeles», fol. 38 Facsímil de Eibingen. Códice de Ruperstberg, s. XII Wiesbaden, Landesbibliothek (Alemania)



Fuente: Wikimedia Commons

⁵⁷ «Después vi en la altura de los secretos celestes dos ejércitos de espíritus superiores que resplandecían con una gran claridad. Los que estaban en un ejército tenían en sus pechos como unas alas y presentaban unos rostros como los rostros de los hombres, en los cuales aparecían los rasgos humanos casi como agua pura. Los que estaban en el otro ejército también tenían unas alas en los pechos y mostraban rostros como rostros humanos, en los cuales brillaba además como en un espejo la imagen del Hijo del hombre. Pero no pude discernir ninguna otra forma en ninguno de ellos [...] Los que se encontraban en el primer ejército tenían caras como de hombres y brillaban con gran resplandor desde el hombro hasta abajo. Los que estaban en el siguiente ejército brillaban con tanta claridad que no los podía mirar. Los del tercer ejército se me aparecieron como de mármol blanco y tenían las cabezas como las cabezas de los hombres, sobre las que había como antorchas ardientes, y desde el hombro hasta abajo estaban rodeados como por una nube férrea. Los del cuarto ejército, que tenían las caras como las caras de los hombres y los pies como los pies de los hombres, llevaban en sus cabezas unos yelmos y vestían túnicas de mármol. Los que estaban en el quinto no mostraban ninguna forma humana y rojeaban como la aurora. Pero no pude distinguir en ellos ninguna forma. Y estos ejércitos circundaban a otros dos al modo de una corona. Los que se encontraban en uno de éstos aparecían llenos de ojos y de alas, y en cada ojo aparecía un espejo y en cada espejo un rostro de hombre, y elevaban sus alas a una suprema altura. Los que estaban en el otro ejército ardían casi como el fuego. Tenían muchas alas y en esas alas hacían aparecer, como en un espejo, todos los insignes órdenes de la institución eclesiástica [...]». Véase, *Scivias* I, VI: 194.

⁵³ Vasari 1568, fol.43. Mucho más explícito es Federico Zuccaro (1539-1609) cuando llama «Diseño» a «una forma espiritual formada en el propio intelecto». Véase, Zuccaro 1768. Unos años anteriores (1600), Piccolomini (1582-1651), octavo Prepósito General de la Compañía de Jesús, distinguió entre «diseño interno» y «forma aparente», aunque esta proviene de la «mente infinita de Dios»: «*Qua dimissa, occurrit octava, & postrema Idearum assumptio, pro originali rerum forma, Divinæ Menti infinita, & pro absoluto ab ea non distincta, cuius illæ, quæ in materia apparent, sunt umbræ, imitationes & participationes*». Véase, Piccolominei 1600: fol.19. Par el concepto de «idea» en la teoría artística véase, Moralejo 2016.

⁵⁴ Fabre 1992, 10.

⁵⁵ Corbin 2006, 26.

⁵⁶ Wunenburger 2005, 26.

FIGURA 4

Scivias II, II, «Cristo en la Trinidad», fol. 47 Facsímil de Eibingen. Códice de Ruperstberg, s. XII. Wiesbaden, Landesbibliothek (Alemania)



Fuente: Wikimedia Commons

FIGURA 5

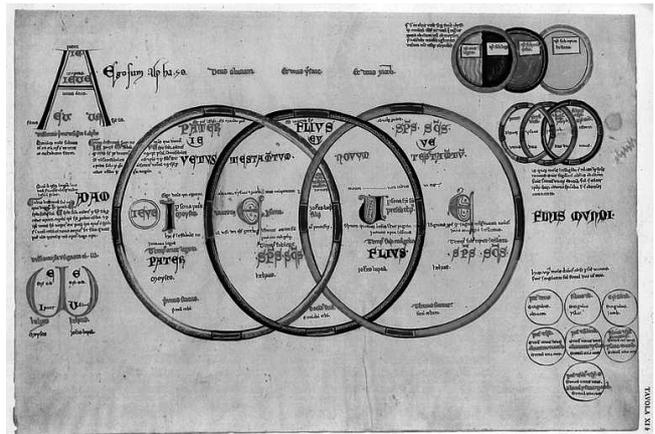
Salterio de Blanca de Castilla, fol.24r Ms. Lat1186, c.1230 Bibliothèque de l'Arsenal, Paris



Fuente: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100723j

Figura 6

Liber figurarum, tabla Xib. Códice reggiano, s. XIII



Fuente: Wikimedia Commons

Después vi una luz serenísima y en ésta una forma de hombre de color del zafiro, ardiendo toda ella en un suavísimo fuego rutilante. Y aquella luz serena inundaba todo aquel fuego rutilante, y aquel fuego rutilante toda aquella serena luz, y la serena luz y el fuego rutilante toda la forma del hombre, de tal modo que era una única luz en una única fuerza (Scivias II, II: 194).

Este tipo de resoluciones artísticas no son solo disposiciones estéticas, sino que determinan un modo de proceder teológico y espiritual cuya forma expresiva es la esfera como símbolo divino por antonomasia. Lo vemos por ejemplo en el *Salterio de Blanca de Castilla* (Fig.5) o bien en el *Liber figurarum* de Gioacchino da Fiore (Fig.6).⁵⁸ En este tipo de imágenes, los «ojos interiores» resultan la condición *sine qua non* como bien apunta Holanda en su tratado pictórico:

La idea es una imagen que ha de ver el entendimiento del Pintor con los ojos interiores en grandísimo silencio y secreto. La cual ha de imaginar y escoger la más excelente y rara que su imaginación y prudencia pudiere alcanzar, como un ejemplo soñado o visto en el cielo, [...] y mostrar fuera con obras de sus manos, tan al propio, como le concibió y vió dentro en su entendimiento. Esta idea es maravillosa en los entendimientos grandes y excelentes ingenios y es a las veces tal, que no hay mano, ni saber que la pueda imitar, ni igualarse con ella.

Dicen los filósofos, que el summo inventor y inmortal Dios cuando hizo las obras tales como sólo Él entiende y conoce, que primero hizo y tuvo los ejemplos y ideas de las obras que después hizo en su altísimo entendimiento, y las vió antes que fuesen perfectas como después lo vinieron a ser; a este altísimo Maestro y Capitán nos conviene seguir los pintores más que otros estudios algunos, y hacer el mismo ejemplo y ideas en el entendimiento de aquello que deseamos que venga a ser. Por manera que la idea es la más altísima cosa en la Pintura que se puede imaginar de los entendimientos: porque, como es obra del entendimiento y del espíritu, conviéndole que sea muy conforme a si mesma; y como esto tuviere, irse ha levantando cada vez más y haciéndose espíritu, y irse ha a mezclar con la fuente y dechado de las primeras ideas, que es Dios.⁵⁹

⁵⁸ Véase, Cirlot 2010.

⁵⁹ Holanda 1921, 60.

4. EL TRIUNFO DE LA GLORIA DEI

a) *El descenso de Cristo en la estructura de los Ejercicios espirituales*

La estructura paradigmática de cada uno de los ejercicios ignacianos la encontramos en el primer ejercicio, meditación con las tres potencias sobre el 1º, 2º, 3º pecado (Ej 46-54). Primero se tendrá una *oración preparatoria*, «pedir gracia a Dios nuestro Señor, para que todas mis intenciones, acciones y operaciones sean puramente ordenadas en servicio y alabanza de su divina majestad» (Ej 46). Segundo, el ejercitante realiza un *primer preámbulo o preludeo* que es «composición viendo el lugar [...] según lo que quiero contemplar [...] con la vista imaginativa» (Ej 47). Tercero, «es demandar a Dios nuestro Señor lo que quiero y deseo. La demanda ha de ser según subiecta materia» (Ej 48). Cuarto, la materia de la oración ignaciana se desarrolla en *puntos* (Ej 50-52). Finalmente, el ejercicio finaliza con el *coloquio* (Ej 53) y siempre se realiza con la siguiente clave: «Hablando así como un amigo habla a otro o un siervo a su señor; cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas» (Ej 54). Si hablamos de su proceso textual, así se describe:

Dado que para los ejercicios siguientes se toman cuatro semanas, por corresponder a cuatro partes en que se dividen los ejercicios; es a saber, a la primera, que es la consideración y contemplación de los pecados; la 2ª es la vida de Christo nuestro Señor hasta el día de ramos inclusive; la 3ª la pasión de Christo nuestro Señor; la 4ª la resurrección y ascensión [...] tamen no se entienda que cada semana tenga la necesidad siete o ocho días en sí. Porque como acaesce que en la primera semana unos son más tardos para hallar lo que buscan [...] requiérese algunas veces acortar la semana, y otras veces alargarla, y así en todas las otras semanas siguientes, buscando las cosas según la materia subiecta; pero poco más o menos se acabarán en treinta días (Ej 4).

El descenso de los infiernos de Jerónimo Nadal (Fig.1) se encuentra, por lo tanto, en el trasfondo de la primera contemplación con la que se comienza la Cuarta Semana:

1º preámbulo. El primer preámbulo es la historia, que es aquí cómo después que Christo espiró en la cruz, y el cuerpo quedó separado del ánima y con él siempre unida la Divinidad, la ánima beata descendió al infierno, asimismo unida con la Divinidad; de donde sacando a las ánimas justas y viniendo al sepulchro y resuscitado, apareció a su bendita Madre en cuerpo y en ánima (Ej 219).

Este ejercicio cuenta con la oración preparatoria, tres preámbulos, el primero es la historia, la imagen narrativa de lo que se pretende contemplar; el segundo, la composición viendo el lugar «que será aquí ver la disposición del sancto sepulchro, y el lugar o casa de Nuestra Señora, mirando las partes della en particular» (Ej 220); el tercero, será «pedir gracia para me alegrar y gozar intensamente de tanta gloria y gozo de Christo nuestro Señor» (Ej 221). Esta estructura tripartita y altamente figurativa dará paso a tres puntos con una fuerte dimensión sensitiva: «Ver las personas y reflitiendo en mí mismo, procurar de sacar algún provecho dellas, oír lo que hablan, y asimismo sacar algún provecho dello, mirar lo que hacen y sacar algún provecho» (Ej 222).⁶⁰ A estos pun-

tos que siguen la misma estructura de la Tercera Semana, se añaden dos específicos para la Cuarta:

Considerar cómo la Divinidad, que parecía esconderse en la pasión, parece y se muestra agora tan miraculosamente en la sanctíssima resurrección, por los verdaderos y sanctísimos efectos della» (Ej 223) y «mirar el officio de consolar, que Christo nuestro Señor trae, y comparando cómo unos amigos suelen consolar a otros (Ej 224).

Cabe señalar que los tres primeros puntos se refieren a los dos preámbulos (la historia y la composición de lugar), que se desarrollan en ese intervalo espacial y temporal del descenso de los infiernos y del primer amanecer del día de la Pascua. El ejercicio desemboca en el coloquio (Ej 225).

Ya la Tercera Semana concluía con la consideración «todo aquel día, quanto más freqüente podrá, cómo el cuerpo sacratíssimo de Christo nuestro Señor quedó desatado y apartado del ánima, y dónde y cómo sepultado. Asimismo considerando la soledad de Nuestra Señora con tanto dolor y fatiga; después, por otra parte, la de los discípulos» (Ej 208). En efecto, el enlace entre la Semana que contempla la Pasión y Muerte de Cristo (Tercera) y la que contempla su Resurrección es el primer preámbulo que sitúa a Cristo en ese lugar sin lugar (*imaginal*). Esta Cuarta Semana, con el descenso de Cristo a los infiernos, implica que el ejercitante redimensiona su seguimiento a Cristo bajo la luz de la Pascua.⁶¹

b) *Descenso y luz en la Nueva Creación*

Entrando en la descripción de la imagen nadaliana, esta es introducida por el título en latín (*Quæ gessit Christus descendens ad inferos*), lo que hizo Cristo al descender a los infiernos, y por tres citas bíblicas: Zacarías 9, Eclesiástico 24 y Efesios 4. Las dos primeras se refieren al *Antiguo Testamento*: la carta de san Pablo a los cristianos de Éfeso. Lo interesante que nos ocupa aquí es ver cómo la imagen del descenso de los infiernos y la imagen mental diseñada tienen como telón de fondo no solo el texto ignaciano (arriba mencionado), sino también estos tres textos bíblicos que representan la restauración de Israel que el profeta Zacarías visualiza, la alabanza de la sabiduría que declama el *Qohélet* o el *Eclesiastés* y la nueva vida en Cristo proclamada por san Pablo.

En cuanto al primero, el profeta exhorta al pueblo de Israel a su restauración en clave apocalíptica poniendo la esperanza en la venida del Mesías:

El Señor se les aparecerá
disparando saetas como rayos,
el Señor tocará la trompeta
y avanzará entre huracanes del sur.
[...]

Aquel día el Señor los salvará
y su pueblo será
como un rebaño en su tierra,
como piedras agrupadas
en una diadema.

¿Cuál es su riqueza, cuál es su belleza?
Un trigo que desarrolla a los jóvenes,
un vino que desarrolla a las jóvenes (Zac 9,14.16-17).

⁶⁰ Las cursivas son mías.

⁶¹ Véase, López 2018b.

El libro del *Eclesiástico* o del *Sirácida*, como en el resto de libros sapienciales del *Antiguo Testamento*, el protagonismo lo adquiere la Sabiduría que, en este caso, habla en primera persona como «palabra que sale del Altísimo»:

Yo salí como canal de un río
y como acequia que riega un jardín;
dije: Regaré mi huerto y empaparé mis arriates,
pero el canal se me hizo un río y el río se me hizo
un lago.
Haré brillar mi enseñanza como la aurora
para que ilumine las distancias;
derramaré doctrina como profecía
y la legaré a las futuras generaciones.
Mirad que no he trabajado para mí solo,
sino para todos los que la buscan [la sabiduría] (Eclo
24,30-34).

Finalmente, el tercero de los textos se enmarca en las recomendaciones paulinas acerca de la nueva vida en Cristo, el Salvador y Redentor. Él es el Cumplimiento de la alianza veterotestamentaria y la Nueva Creación, algo que encontraremos en el *Fiat Lux* de Holanda con los signos del *Alpha* y de la *Omega*, el Principio y el Fin: «Vosotros despojaos de la conducta pasada, de la vieja humanidad que se corrompe con deseos falaces; renovaos en espíritu y mentalidad; revestíos de la nueva humanidad, creada a imagen de Dios con justicia y santidad auténticas» (Ef 4,22-24).

La composición de lugar se sitúa en la entrada de Cristo en el limbo,⁶² con una mención al purgatorio y al infierno y la presencia de Lucifer. Claramente estos lugares *imaginables* están dispuestos en círculos y, en la medida en que se van aproximando al infierno, se van estrechando. Si el texto ignaciano de la primera contemplación en la Cuarta Semana está distribuido en seis puntos, aquí, de igual manera, la leyenda o didascalias están doblemente organizadas de forma trimembre.

- A. *Christi anima nulla mora interposita, venit in Limbum Patrum* («El alma de Cristo, sin demora alguna, vino al limbo de los Padres»).
- B. *Omnium Sanctorum Patrum animæ, animam IESV supplices venerantur* («Las almas de los santos Padres veneran suplicantes el alma de Jesús»).
- C. *Anima latronis, paulo post mortui, portatur ab Angelis ad Limbum* («El alma del ladrón, muerto poco después, es llevada por los ángeles al limbo»).
- D. *In Limbo infantum nulla pars huius lætitiæ* («En el limbo de los niños no hay nada de esta alegría»)
- E. *E Purgatorio multæ animæ liberantur, quod significant radii lucis inde ad Limbum Patrum prodeuntes* («Muchas almas son liberadas del purgatorio; lo cual representan los rayos de luz que salen de allí hacia el limbo de los Padres»).
- F. *In inferno inferiori Lucifer cum suis ipsoque Iuda graviter fremit* («En el infierno profundo Lucifer, con los suyos y el propio Judas, brama sordamente»).

La imagen de Holanda (Fig. 2) debe comprenderse más desde una escatología (la reflexión teológica sobre las últimas realidades) que desde una protología (la reflexión teológica sobre los inicios de las realidades creadas). La Creación del *Génesis* es iluminada por la «revelación que Dios confió a Jesucristo» (Ap 1,1). Y es lógico no solo en un plano teo-

lógico sino histórico. Como sintetiza Eloi de Tera, Francisco de Holanda se inspiró en el proceso creador del *Juicio Final* de Miguel Ángel durante su estancia en Roma.⁶³ En efecto, el *Apocalipsis* o la visión de Juan de Patmos da luz e iconiza el *Génesis*. En otros términos, la Nueva Creación visualiza la Creación. El triángulo lumínico penetra en el caos y este lleva dos signos de claras alusiones en el *Apocalipsis*: alfa y omega, el principio y el último. Atendiendo a la visión del Cristo glorioso, este se alza lleno de una presencia lumínica desbordante: «Me volví para ver de quién era la voz que me hablaba y al volverme vi siete lámparas de oro» (Ap 1,12).

La luz es clave, como en Holanda, y así lo expresa. Las siete lámparas son de oro e inundan el espacio de luz como el cinturón de oro que sujeta la túnica blanca del Hijo del Hombre. Además, sus cabellos son blancos y en la mano sostiene siete estrellas. «Su rostro era como el sol». Por lo tanto, el esplendor es signo de su gloria y de su manifestación. Ante esta experiencia visionaria, la voz dice: «Yo soy el primero y el último, el que vive» (Ap 1,17). Ya en el epílogo del *Apocalipsis* volverá a reafirmarse diciendo: «El que estaba sentado en el trono dijo: Mira, renuevo el universo [...] Y me dijo: Se acabó. Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin» (Ap 21,5-6). La Nueva Creación se caracteriza por ese esplendor, por la luz de la revelación en Jesucristo como Redentor y Salvador que se entrega. De aquí la afirmación de Dios: «No les hará falta luz de lámpara ni luz del sol» (Ap 22,5). Porque, según Holanda, el atributo mayor de Dios es la claridad, la luz. En la tradición teológica y artística, a Dios se le ha comparado con un arquitecto. Sin embargo, dato que resulta de importancia capital, Holanda describe a Dios de la siguiente manera «Dios, como perfectísimo pintor, cuando quiso pintar todo lo que vemos, sobre la oscuridad y tinieblas que cubrían el retablo grande del mundo comenzó luego con claridad; y por esto es más noble lo claro que el oscuro».⁶⁴

Para Nadal, la presencia lumínica de la victoria de Cristo se presenta en forma de nube que va descendiendo hasta los límites más insospechados, pasando por los diferentes círculos en un *ordo* y *ratio* que son signos de la Nueva Creación acaecida en la Resurrección de Cristo y siguiendo la jerarquía de Dante (Fig.7). La nube en la tradición bíblica es el símbolo de la gloria del Señor, de su poder y de su señorío (Ex 16, 10; 20,21; 40,36) que abarca todo y a todas las realidades creadas. Durante el camino del éxodo, el Pueblo de Israel es acompañado por una columna de nube que durante el día les señala el camino; y «de noche, en una columna de fuego, para alumbrarlos» (Ex 13,21-22). A esta presencia que inunda la faz de la tierra se referirá la literatura profética y la sapiencial. Ya en el *Nuevo Testamento*, la Anunciación (cf. Lc 1,35) augura que el poder del Altísimo descenderá como en una nube, y en el Bautismo de Cristo, de tintes claramente teofánicos, Dios en una nube revela quién es Cristo: su Hijo amado, el predilecto a quien se le debe escuchar (cf. Mt 17,5; Mc 9,7; Lc 9,35). Precisamente, en el *Apocalipsis*, quienes deciden adorar al Cordero y optar por el triunfo del bien sobre el mal, son conducidos en una nube «mientras sus enemigos los miraban» (Ap 11,12).

Este abajamiento lumínico Holanda lo esquematiza en forma de triángulos, pero que sin duda en ambos casos arri-

⁶² Me remito a la historia de la imagen del limbo de Franceschini 2017.

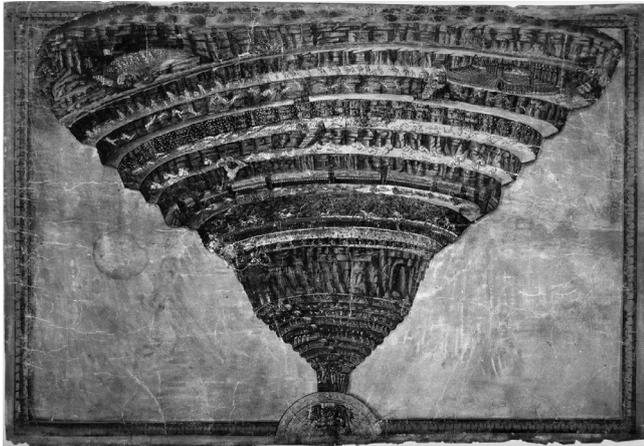
⁶³ Véase, Tera 2012, 228. También: Berbara 2013.

⁶⁴ Holanda 1921, 19.

ban hasta la infinitud o el extremo de la inexistencia. Este efecto lumínico e imaginativo o *imaginal* se concibe desde una nítida jerarquía.⁶⁵ La degradación circular de las imágenes en el texto ignaciano será una degradación escalonada.

FIGURA 7

Sandro Botticelli, *Mapa del Infierno*, c.1480-1490



Fuente: Biblioteca Apostólica Vaticana. *Wikimedia Commons*

Estamos hablando de la «meditación de las dos banderas, la una de Cristo, summo capitán y señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura» (Ej 136). En esta meditación central en la Segunda Semana de los *Ejercicios*, el ejercitante, habiendo realizado la composición de lugar con la vista imaginativa, considera el sermón de Lucifer que atrae a sí a través de su sutil discurso hacia tres escalones: «El primer escalón sea de riquezas, el 2º de honor, el 3º de soberbia, y destos tres escalones induce a todos los otros vicios» (Ej 142).

El *descenso de Cristo* y el *Fiat Lux* retratan la visión dantesca del infierno (Fig. 3) cuya jerarquía es excelentemente descrita. Su entrada se sitúa cerca del Calvario. El primer estadio es el limbo donde residen los hombres que vivieron antes de Cristo y los niños sin bautismo. Posteriormente, y mediante círculos concéntricos, se presentan los pecados por incontinenia, bestialidad y malicia (lujuriosos, glotones, avaros, iracundos, soberbios y envidiosos, violentos, fraudulentos, traidores). Todo está perfectamente establecido siguiendo un orden y una razón: de los más cercanos a Cristo a los más cercanos al poder del mal o de Lucifer.

c) *El Prólogo juánico (Jn 1,1-14): síntesis lumínica de la gloria de Dios*

No debemos desdeñar, aquí, una mención al Prólogo juánico (Jn 1,1-14). El Alfa y el Omega, advienen y devienen al encuentro del hombre en forma de Luz, Verdad encarnada en Jesucristo desde el inicio de los tiempos, propiciatorio de la comunión para la contemplación de la gloria de Dios en su máxima y extrema entrega amorosa. La pregunta emergente, por lo tanto, sería: ¿en qué consiste la gloria de Dios? Es el *principio* y *fundamento* del hombre, el fin y la finalidad de la Revelación en Jesucristo como *primero* y *último*,

en palabras de Ireneo de Lyon «la gloria de Dios es el hombre viviente y su vida consiste en la visión de Dios».⁶⁶

El encuentro con Él, abre la posibilidad de la comunión, de la sinfonía armónica, de la unidad intrínseca e intimidad de amor entre Dios y la criatura. Es la posibilidad en el presente instante del vivir, siempre en relación mística, el paraíso y la visión beatífica que no es más que vivir en comunión o vivir el 'purgatorio' como posibilidad de purificación del límite y del mal, personal y colectivo, que el ser humano en su *relacionalidad* es capaz de realizar. Por eso, *el último* es comunicación en el encuentro de una vida en la Luz, en la verdad y en la gloria, es decir, en el amor teologal que hace capaz al hombre de ser *theantropos*: su divinización que es verdadera humanización.

Las primeras palabras del himno abren el gran último acto dramático entre el Dios y el Hombre, donde el *arché* (el principio) y el *eschatón* (el último) se encuentran profundamente en una unidad en la *sobreexistencia* de Dios como *principio* y *último*, origen y fin, inicio y finalidad, Alfa y Omega. Así, el *ÜberGott* abraza el *ÜberMensch* en su totalidad, en su unidad y en su plenitud. Reconsiderando el término de Nietzsche, *Über* como «por medio de», el futuro de Dios es ser mediador de omnipotencia y omnisciencia de amor con la finalidad gratuita y libre de exaltar al hombre en su dignidad de ser «imagen y semejanza», de posibilitar el canto del *Magnificat* y del Amén pascual (la contemplación de la gloria de Dios como desarrollará a lo largo del prólogo hasta la apoteosis final himnica).

El abajamiento de Dios, de cercanía al encuentro, muestra en el desarrollo del prólogo una tensión hacia el versículo siguiente (v.14). Poco a poco, el evangelista introduce al creyente a la nueva apertura mediante el símbolo de la luz. Así es el futuro de Dios, el dinamismo de Luz que penetra la humanidad y el mundo en perspectiva dialógica de ofrecimiento. La mayor gloria de Dios es la vida del ser humano iluminada desde la vida en Dios, en plena comunión con el presente que recoge el pasado vivido y lo orienta al futuro en plenitud. En definitiva, es un dejarse amar. Quien se abre al misterio vive en la confianza y en la fe de la Luz que, aunque asume sus huellas de ausencia (tinieblas), «invade en algún modo la tiniebla, pero con esto no se puede decir que ésta tenga una existencia propia al lado de la luz: ésta se muestra como tiniebla por el hecho que viene la luz».⁶⁷

CONCLUSIÓN

Colocados en el lado de la muerte, no poseídos por ella, somos capaces de penetrar en nuestra existencia con una precisión y, singularmente, con una verdad que nos son imposibles de alcanzar de otro modo. Sumergirse provisionalmente en la esfera de la inexistencia, como proponían [los] pintores del antiguo Bizancio, permite ver las cosas bajo una luz distinta.⁶⁸

Luz y Cruz no son separables. Pertenecen a la misma realidad provocada por el amor de Dios hacia el drama del hombre, es decir, como respuesta al abismo provocado por la angustia del sufrimiento y del pecado. Es precisamente en

⁶⁵ El pintor ha de saber sobre Astrología y sobre «los movimientos y círculos de la esfera celestial». Véase, Holanda 1921, 42.

⁶⁶ *Adversus hæreses*, 4,20,7.

⁶⁷ Véase, León-Dufour 2007, 92.

⁶⁸ Argullol 2010, 38.

este espacio donde la palabra de Dios en su actuación revela el poder del amor frente al dolor, el poder de la misericordia frente a toda ruptura trágica. Quizá es el último acto en el drama entre Dios y el Hombre abriendo el horizonte incomprendible de la salvación, de la comprensión del mundo y de sí mismo desde un corazón tocado por ese amor desmesurado y extremo, pero, a su vez, próximo a la realidad humana. La luz, pese a la tormenta, a los días tempestuosos, está allí, presente, aunque sea imperceptible. Mientras que el hombre espera el vivir y el resucitar sin pensar sobre la muerte, Dios, en su entrega y donación de sí mismo por su Hijo, revela el paso del «negativo hacia la vida» como Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* propugna. Pensar la muerte, tener quieto lo que es muerto, es difícil para el ser humano puesto que pertenece a su propia existencia. Se domestica a la muerte, se evita, se considera más enemiga que compañera de viaje en el paso del hombre por la vida. Pensar la muerte es la puerta para reconocer el signo del amor absoluto ya que «en la luz de la cruz el ser del mundo se hace interpretable y las figuras incoativas y los caminos del amor, que de otra forma corren el riesgo de discurrir en el vacío, pueden ser reportados a su verdadero fundamento trascendente».⁶⁹

Ante el vacío del mundo, Dios dona su mirada de amor, revelador de la salvación y manifestado en esa claridad que redime, que exalta y que se presenta como epifanía lumínica (*imaginal*). Es donde el corazón divino y humano se encuentran y todo abismo es acercado, toda ruptura es puente. El signo de la luz del mundo como amor absoluto abre todo un horizonte escatológico de vida ya presente en la vida terrena para el creyente. Dios se hace y es profundo amor renunciando a su divinidad (el abandono de Dios) para «hacerse carne», para que el hombre sienta sus mismos sentimientos y pueda revelar la grandeza del paso de Dios por la historia haciéndola Historia de Salvación. Dios recupera al Hombre en su humanidad recordándole su divinidad. He aquí el camino del don del amor encarnado y entregado al máximo en la recuperación del hombre por su Humanidad: haciéndose hombre recupera la divinidad de la Criatura recordando al ser humano su sanación y salvación. La luz de la esperanza del triunfo de la Vida sin resignarse en el mal y en la injusticia. Una gloria proveniente de «la cruz de Cristo, que, lejos de las figuras de plenitud, designa al Dios de la encarnación, que ofrece incesantemente al mundo su propia hambre y su propia sed».⁷⁰

El sacrificio escandaloso de la cruz traspasa la tiniebla de la muerte para reafirmar la victoria de la luz, la glorificación y adoración del Dios de la vida, esperanza para todos los pueblos y naciones, esperanza con sentido: el absurdo del vacío de la oscuridad no encuentra sentido en la fe cristiana porque Aquél que amó hasta el extremo traspasó el dolor e irradió con luz lo que estaba perdido. De esta manera,

el grito del Hijo en la cruz garantiza la cercanía del Padre del cielo [...] es el clamor lo que caracteriza la presencia del acontecimiento divino; él es la primera expresión de una escatología presentista. Este clamor pertenece igualmente a la sustancia del cristianismo, al trasfondo místico de un cristianismo de la *compassio*.⁷¹

De las imágenes y la imaginación se podrían recoger diferentes perspectivas, como un caleidoscopio. Sin embargo, nuestro artículo ha querido centrarse en aquellas que son esféricas, y en cómo estas representan, en Nadal y en Holanda, la divinidad en su gloria y en su triunfo. Las hemos calificado de *imaginables* para diferenciarlas de otro tipo de imágenes y de imaginarios que responden a otras características. Las imágenes esféricas, en efecto, son *imaginables* porque no devienen imágenes-impresiones de la naturaleza ni tampoco imágenes-conceptos que provengan del intelecto. El *Descenso de Cristo* y el *Fiat Lux* muestran la teofanía, es decir, la Revelación que se desarrolla en un espacio sin lugar, en un lugar sin lugar entre la pura percepción sensible y la intelectual. Son imágenes divinas, reveladoras.

En este sentido, tanto el grabado de las *Evangelicæ* como la pintura del *De Ætatibus* no corresponden a una perspectiva imitativa (*Abbild*, «copia», en alemán) en la que Cristo es la copia o sustituto de «algo» ausente. Más bien, Cristo es el modelo originario y originante (*Urbild*, en alemán), el sujeto de la revelación y de la manifestación. Posicionado en una nube en el caso de Nadal o figurado en la intersección de las esferas desde la Creación del mundo, en el caso de Holanda. Así, recobra una fuerza excepcional el carácter teológico de estas dos imágenes: suscitar la experiencia espiritual mediante la creación y la *poietica*. ¿No es esto lo que la afirmación paulina pretendía decir: «Somos hechura suya [...] (literalmente *poema*, *poiëma*, obra o creación), creados por medio de Cristo Jesús para realizar las buenas acciones [obras] que Dios nos había asignado como tarea» (Ef 2,10)?⁷²

FUENTES

- Biblia del Peregrino*. 1993. Editado por Luis Alonso Schökel. Bilbao: EGA-Mensajero.
- Borja, Francisco de. 1912. *El Evangelio meditado. Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*. Editado por Federico Cervós. Madrid: Razón y Fe.
- Cartas. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Iesu fundatoris epistolæ et instructiones*. 1903-1911 (reimp. 1964-1968). Vols. 12. Madrid.
- Covarrubias, Sebastián. 1611. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid.
- Echtrenacht, Theodorich von. 2001. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Editado por Victoria Cirlot. Madrid: Siruela.
- Holanda, Francisco de. 1921. *De la pintura antigua*. Editado por Manuel Denis. Madrid.
- Holanda, Francisco de. 1545-1573. *De Ætatibus Mundi Imagines*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Monumenta Natalis. Epistolæ Hieronymi Nadal Societatis Iesu ab anno 1546 ad 1577 (et alia scripta)*. Vols. 5. Editado por M. Nicolau. Madrid-Roma 1898-1962.
- Natali, Hieronymo. 1593. *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quæ in sacrosancto missæ sacrificio toto anno leguntur*. Antuerpiæ: Martinus Nutius.
- Natali, Hieronymo. 2003-2007. *Annotations and Meditations on the Gospels*. Editado por Frederick A. Homann. Vols. III. Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- Natali, Hieronymo. 2008. *Biblia Natalis. La Biblia de Jerónimo Nadal SJ*. Editado por Torres Ripa. Bilbao: Mensajero-Deusto.
- Piccolominei, Francesco. 1600. *De rerum definitionibus. Liber Unus*. Venecia.
- Straet, Jan van der. c.1585-1612?. *Passio, Mors, et Resurrectio D. N. Jesu Christi*. Amberes?: Gallæus.

⁶⁹ Balthasar 2006, 129.

⁷⁰ Causse 2006, 139.

⁷¹ Metz 2007, 107.

⁷² Agradezco a la profesora Macarena Moralejo sus comentarios y observaciones al presente artículo.

- Vasari, Giorgio. 1568. *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze.
- Zuccaro, Federico. 1768. *L'idea de pittori, scultori ed architetti (1607)*. Roma: Marco Pagliarini.
- BIBLIOGRAFÍA**
- Abouddrar, Bruno. 2017-2018. «La Part de l'Œil. Forces de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image». *Revue de pensée des arts plastiques* 31: 1-288.
- Argullol, Rafael. 2010. *Visión desde el fondo del mar*. Barcelona: Acanthilado.
- Balthasar, Hans Urs von. 2006. *Sólo el amor es digno de fe*. Salamanca: Sígueme.
- Barbara, María. 2013. «“Nascentes morimur”: Francisco de Holanda as Artist, Reader, and Writer». En *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, ed. Heiko Damm, Michael Thimann y Claus Zittel, 387-420. Leiden-Boston: Brill.
- Boespflug, François. 2011. *Dieu et ses images. Histoire de l'Éternel dans l'art*. Paris: Bayard.
- Borao, José Eugenio. 2010. «La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal *Veronicae Historiae Imagines*». *Goya* 330: 16-33.
- Cañellas, Juan. 2007. *Jerónimo Nadal, vida e influjo*. Bilbao – Santander: Mensajero – Sal Terrae.
- Causse, Jean. 2006. *El don del agapé. Constitución del sujeto ético*. Santander: Sal Terrae.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2004. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, Victoria. 2010. «Figura y visión del misterio trinitario: Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore». En *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Victoria Cirlot, 107-126. Madrid: Siruela.
- Cirlot, Victoria. 2017. «Construyendo la cabaña: aproximaciones a la realidad interior». En *El monasterio interior*, ed. Victoria Cirlot y Blanca Garí, 115-138. Barcelona: Fragmenta.
- Corbin, Henry. 2006. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*. Paris: Entrelacs.
- Coupeau, Jose Carlos. 2007. «Arte y Espiritualidad ignaciana: liberados para crear». *Ignaziana* 3: 81-97.
- Dalmases, Cándido. 2001a. «Borja, Francisco de». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez, vol. II: 1605-1611. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Dalmases, Cándido. 2001b. «Polanco, Juan Alfonso de». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez, vol. IV, 3168-3169. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Dalmases, Cándido. y Escalera, J. 2001. «Felipe II». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez, vol. II, 1387-1388. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Dekoninck, Ralph. 2005. «*Ad Imaginem*»: *Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 1974. «Contribution à la connaissance de Holanda». *Arquivos do Centro Cultural Português* 7: 421-429.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 1987. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 1992. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 1997. «Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda». En *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, Sylvia Ferino-Padgen, 349-373. Wien-Milán: Kunsthistorisches Museum Skira.
- Durand, Gilbert. 2011. *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*, ed. Alain Verjat. Madrid: Siruela.
- Fabre, Pierre Antoine. 1992. *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Fernández Fernández, Laura. 2010. «La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas». *Revista digital de iconografía medieval* 3: 41-51.
- Franceschini, Chiara. 2017. *Storia del limbo*. Milano: Feltrinelli.
- García de Castro, José. 2007. «Cartas». En *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*, ed. Grupo de Espiritualidad Ignaciana, vol. I, 301. Bilbao – Santander – Madrid: Mensajero – Sal Terrae – UPCo.
- García de Castro, José. 2012. *Polanco (1517-1576). El Humanismo de los jesuitas*. Bilbao – Santander – Madrid: Mensajero – Sal Terrae – UPCo.
- García de Castro, José. 2016. «¿Quién fue Juan Alfonso de Polanco?» En *Los directorios de J. A. de Polanco*, ed. Jose García de Castro, 21-38. Bilbao – Santander – Madrid: Mensajero – Sal Terrae – UPCo.
- García Mahiques, Rafael. 2011. «Francisco de Borja y la visualidad jesuítica». En *Francisco de Borja y su tiempo. Política, Religión y Cultura en la Edad Moderna*, ed. Enrique García Hernán y María Ryan, 577-595. Albatros – Institutum Historicum Societatis Iesu: Valencia – Roma.
- García Mahiques, Rafael. 2015. «Tipos apofáticos de la Trinidad». En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 1. Visualidad del Logos*, dir. Rafael García Mahiques, 150-200. Madrid: Encuentro.
- Gómez Redondo, Fernando. 2012. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Vol. I. Madrid: Cátedra.
- Haas, Alois Maria. 1999. *Visión en azul. Estudios de la mística europea*. Madrid: Siruela.
- Koenot, Jan. 2017. «“Images”, imagination et réalité dans la culture religieuse occidentale et dans les Exercices Spirituels d'Ignace de Loyola». *Gregorianum* 98: 795-811.
- León-Dufour, Xavier. 2007. *Lettura dell'Evangelo secondo Giovanni*. Cinisello Balsamo: San Paolo.
- Lop, Miguel ed. 2010. *Los Directorios de Ejercicios (1540-1599)*. Bilbao – Santander: Mensajero – Sal Terrae.
- López, Eduard. 2018a. «Imaginación figurativa, abstraída y discernida. Una aproximación al “oculus imaginationis” de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio». *Gregorianum* 99: 63-81.
- López, Eduard. 2018b. «Los Ejercicios Espirituales de san Ignacio. Análisis del texto como proceso helicoidal y especular». *Estudios Eclesiásticos* 93: 131-163.
- López, Eduard. 2020c. «*Imaginando...*» (Ej 53). *Sobre el ojo de la imaginación ignaciana*. Bilbao – Santander – Madrid: Mensajero – Sal Terrae – UPCo.
- Madrigal, Santiago. 2013. «La participación del Maestro Diego Laínez en el Concilio de Trento (1545-1563)». En *Diego Laínez (1512-1565). Jesuita y teólogo del Concilio*, ed. José García de Castro, 101-158. Bilbao – Santander – Madrid: Mensajero – Sal Terrae – UPCo.
- McGinn, Bernard. 2006. «Theologians as Trinitarian Iconographers». En *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey Hamburger y Anne Marie Bouché, 186-207. New Jersey: Princeton University Press.
- Medina, Francisco de Borja. 2001. «Doménech, Juan Jerónimo». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez, vol. II, 1135-1136. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Menozi, Daniele. 1995. *La Chiesa e le immagini: I testi fondamentali sulle arte figurative dalle origini ai nostri*. Cinisello Balsamo: San Paolo.
- Metz, Johann Baptist. 2007. *Memoria passionis, una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Santander: Sal Terrae.
- Moralejo, Macarena. 2016. «La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con “L'idea della Architettura Universale” di Vincenzo Scamozzi». *Annali di Architettura* 27: 121-126.
- Moralejo, Macarena. 2017a. Reseña: Boubli, Lizzie (2015) *Le dessin en Espagne à la Renaissance: Pour une interprétation de la trace. Locvs amœnus* 15: 305-309.
- Moralejo, Macarena. 2017b. «Francisco de Holanda: imaginación, vanguardia y cosmovisión cristiana en el Renacimiento». *Razón y fe* 1430: 447-452.
- Parada López de Corselas, Manuel y Enrique Schiaffino. 2017. *Francisco de Holanda (1517-1584) en su Quinto Centenario. Viaje ini-*

- ciático por la vanguardia del Renacimiento. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Plazaola, Juan. 2003. «Prólogo». En *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. Giovanni Sale, 11-14. Bilbao: Mensajero.
- Rainini, M. 2017. «El orden del desorden y sus ordenamientos. *Ratio* y vida espiritual en los diagramas de los vicios del siglo XII». En *El monasterio interior*, ed. Victoria Cirlot y Blanca Garí, 41-80. Barcelona: Fragmenta.
- Ramos, I. 2015. *Jerónimo Nadal (1507-1580) under «verschriftlichte» Ignatius*. Leiden – Boston: Brill.
- Rebello, C. M. 2015. «Francisco de Holanda e a imitação da Antiguidade». *Diálogos Mediterrânicos* 8: 132-150.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. 1974. «Las “Imágenes de la Historia Evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el contexto del jesuitismo y la Contrarreforma». *Traza y Baza* 5: 77-95.
- Ruiz Jurado, Manuel. 2001a. «Congregaciones religiosas, reforma de». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O’Neill y Joaquín María Domínguez, vol. I, 921-923. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Ruiz Jurado, Manuel. 2001b. «Nadal, Jerónimo». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O’Neill y Joaquín María Domínguez, vol. III, 2793-2796. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Salviucci, Lydia. 2015. «Laínez e l’arte. All’origine della concezione dell’arte nella Compagnia di Gesù». En *Diego Laínez (1512-1565) and his Generalate. Jesuit with Jewish Rooth, Close Confidant of Ignatius of Loyola, Preeminent Theologian of the Council of Trent*: 565-591, ed. Paul Oberholzer. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Salviucci, Lydia, ed. 2016. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio de Trento. «Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti»*. Roma: Artemide.
- Scaduto, Mario. 2001a. «Laínez, Diego». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O’Neill y Joaquín María Domínguez, vol. II, 1601-1605. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Scaduto, Mario. 2001b. «Salmerón, Alfonso». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O’Neill y Joaquín María Domínguez, vol. IV, 3474-3477. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Schönborn, Christoph. 1998. *Die Christus-Ikone*. Wien: Wiener Dom-Verlag.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2004. *Esferas II*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Esferas III*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- Soler, Isabel. 2014. «Una maestra sin lengua o el viaje a Roma de Francisco de Holanda». *Limite* 8: 209-238.
- Tenace, Michelina. 2016. «All’origine del Decreto sulle immagini di Trento, il Concilio Nicea II». En *Immagini e Arte Sacra nel Concilio de Trento. «Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti»*, ed. Lydia Salviucci. Roma: Artemide.
- Tera, Eloi. 2012. «Francisco de Holanda y Giorgio Vasari: del diálogo como forma narrativa a las “vite” vasarianas». En *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, ed. Eva March y Carme Narvárez, 227-250. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Vaz de Carvalho, J. 2001. «Miona, Manuel». En *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. Charles E. O’Neill y Joaquín María Domínguez, vol. III, 2683. Roma – Madrid: IHSI – UPCo.
- Wunenburger, Jean Jacques. 2005. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino-Universidad Nacional de San Martín.