

¿TEATRO EN EL PÚLPITO? LA ORATORIA SAGRADA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

THEATER IN THE PULPIT? SPANISH SACRED ORATORY IN THE 17TH CENTURY

DARÍO VELANDIA ONOFRE*
Universidad de Barcelona

Fecha de recepción: 10 de enero de 2012

Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2012

Fecha de modificación: 25 de mayo de 2012

RESUMEN

Las medidas tomadas por la Iglesia católica después del Concilio de Trento permearon muchas de las prácticas religiosas dentro de los territorios católicos y la oratoria sagrada no fue la excepción. En la España del siglo xvii la predicación de sermones fue uno de los medios más eficaces para el adoctrinamiento cultural. Esto disparó la publicación de tratados e instrucciones sobre cómo predicar y realizar misiones. La presencia de elementos teatrales fue una constatación en dichos tratados e instrucciones, pero ¿cuáles eran los motivos que movían a los predicadores a hacer uso de dichos elementos?

PALABRAS CLAVE: oratoria sagrada, adoctrinamiento cultural, teatralidad, Contrarreforma, España siglo xvii.

ABSTRACT

The measures taken by the Catholic Church after the Council of Trent permeated many of the religious practices within the Catholic territories and the sacred oratory was no exception. During the 17th century in Spain, the preaching of sermons was one of the most effective means of cultural indoctrination. This triggered the publication of treaties and instructions on how to preach and carry out missions. The presence of theatrical elements was a constant in those treaties and instructions, but which are the encouragements that stimulate preachers to use these elements?

KEY WORDS: sacred oratory, cultural indoctrination, dramatization, Counter-reformation, Spain in the 17th century.

* Candidato a doctor en Historia del Arte. Universidad de Barcelona.

En los últimos años ha incrementando el interés de los investigadores dedicados al estudio de la cultura visual del siglo XVII español por la interpretación conjunta de sus fuentes textuales y visuales. Después de una lectura crítica de los resultados, vale la pena resaltar lo acertado que fue abrir esta puerta, pues el panorama que se logró vislumbrar fue vasto. El presente trabajo es heredero de esta perspectiva de análisis y en él se pretende trabajar un fenómeno visual y literario del siglo XVII español de gran impacto en la sociedad del momento y de poco interés en los estudios literarios actuales: la oratoria sagrada.

El estudio de algunos tratados e instrucciones contrarreformistas del siglo XVII deja ver la relación que se da entre imagen y palabra en la predicación postridentina y la compleja teatralización de este evento religioso. Al leer lo que se ha escrito acerca de la oratoria sagrada española del siglo XVII, sorprende observar el poco interés concedido por parte de los especialistas al complejo fenómeno artístico que ésta significa, sobre todo, al papel que jugaron diversos elementos visuales: pinturas, crucifijos, calaveras, retablos, etc. Si bien es cierto que la gran mayoría de autores acepta el uso de material visual en la predicación, no profundizan en las razones y consecuencias de este hecho, limitándose a mencionarlo como una característica más.

Así, el objetivo central de este artículo es estudiar la oratoria sagrada española del XVII como un fenómeno de valor estético, logrado mediante el uso de manifestaciones artísticas distintas y complementarias, y buscar dar respuestas al porqué de este uso. Para esto se analizarán diversos tratados de la época sobre oratoria sagrada que tuvieron gran influencia en su tiempo y son reflejo de un sistema de pensamiento. Por lo tanto, no se pretende realizar un estudio concreto de algún autor u obra, sino ofrecer un panorama general desde una perspectiva que ya algunos especialistas han trabajado, pero de la que todavía se puede sacar provecho al momento de interpretar ciertos aspectos de la oratoria sagrada.

LA PREDICACIÓN COMO ESPECTÁCULO

En *El orador cristiano*, el jesuita José Antonio Xarque se queja de la predicación de su tiempo con estas palabras:

Algunos de los Oradores de nuestro Siglo ponen toda su felicidad en predicar a los ojos con viveza de accion, y para hazer alarde della en los de sus oyentes, mandan abrir las ventanas del templo, y flechan arcos, y esgrimen el estoque de Abraham, y juegan la honda de David. No se puede negar, sino que la accion ajustada, y compuesta, es en la oracion el alma de lo que se dize. Pero toda afectación ofende, y desdize mucho de la autoridad del puesto, y del

oficio: y esas luces que requieren para ser mirados, y admirados, se lucieran mas en verle al Predicador en las manos un devoto Crucifijo, una calavera, o figura horrible de un alma condenada, que loablemente sacan al pulpito cuerdos, y Apostolicos Predicadores, dejando lo demas para el Teatro... Dios nuestro Señor, que sabe lo que mas conviene, no dize que gusta de eso, sino de que prediquemos al alma, de que hablemos al corazon. (355)

Por su parte, y esta vez dentro de un sermón, el predicador trinitario Marc Antoni Alos y Orraca afirma, a propósito del misterio de la Cruz: “ella fue el teathro donde Christo nuestro señor, represento esta divina obra. Y tambien la representacion del vivo, que el sacerdote haze en el altar, se haze con grande numero de cruces, y en CRVZ se comiença, y en CRVZ se acaba, porque ella es el estandarte de la Chrifiana milicia” (420). Por un lado, José Antonio Xarque reniega del exceso de teatralidad a la que han llegado muchos de los predicadores de su tiempo, pues considera que al tomar esta actitud en el púlpito se alejan de los principios básicos del santo oficio. Por el contrario, el predicador Alos y Orraca no duda en introducir su sermón, creando un paralelo entre predicación y teatro, y al mismo tiempo mostrando la conexión entre ambas manifestaciones. Más allá de la polémica y las discusiones que generó la predicación espectacular, es importante anotar que ésta fue un hecho indudable en el siglo XVII, que se convirtió en un evento que movilizó masas y, sobre todo, que fue parte central de la cultura española del período. Ya en 1968, Dámaso Alonso lo afirmaba con estas palabras: “Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada” (96).

Los estudios que centran la atención en la predicación como espectáculo son claros herederos de los trabajos de Emilio Orozco. En su libro *Teatro y teatralidad del barroco*, elabora una interesante teoría sobre cómo el teatro permea todas las capas de la sociedad española del siglo XVII y altera toda manifestación artística y cultural. (147-155). Bajo esta premisa, años después, en su *Introducción al Barroco*, propone al teatro como el protoarte del barroco (27). En el artículo “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, muestra los distintos hilos comunicantes que permiten observar de qué manera la oratoria sagrada es también concebida como una representación teatral.

Siguiendo el camino marcado por Orozco, muchos de los estudios recientes de la oratoria sagrada española del XVII dan por sentada la naturaleza de esta teatralidad, y no se detienen en observar sus matices dentro de la predicación. El análisis de algunos tratados, en especial el *Tratado postumo, instruccion de predicadores para hazer bien los sermones, y predicarles provechosamente* del capuchino Felix de Barcelona, con un enfoque

diverso deja ver que el concepto de teatralidad no es uniforme a todos los predicadores. Es de resaltar la importancia de hasta qué punto los predicadores se sentían utilizando métodos teatrales y, sobre todo, cuál era el significado que daban a esto. Por otro lado, el hecho de que las palabras del jesuita Xarque, posteriores cronológicamente a las de Alos y Orraca, sean una respuesta a una serie de circunstancias, confirma la idea de que existe un proceso de asimilación y rechazo que se debe estudiar con mayor detenimiento.

Las retóricas se centran en este aspecto cuando explican la quinta y última parte de la oratoria, la *actio*. No todas coinciden en darle un valor tan alto a la capacidad histriónica del predicador, pero en general la consideran la parte central del *ars predicandi*, pues se condensa toda la capacidad persuasiva y por ende la posibilidad de mover al fiel, objetivo último de toda predicación. Por este motivo los especialistas han abordado el estudio de la *actio* desde diversas perspectivas y enfoques. No se intenta repetir lo que ya muchos han explicado copiosamente, sino inscribir la teatralización de la oratoria sagrada dentro del marco del trabajo. Por ello es necesario detenerse en caracterizar la relación a partir de la expresión visual para determinar hasta qué punto se asemejan teatro y oratoria sagrada, y así poder profundizar en el estudio de la predicación como una manifestación estética compuesta por lenguajes diversos.

LA TEATRALIZACIÓN DEL PÚLPITO

El espacio sagrado se transformó en uno de los elementos centrales dentro de la creación del espectáculo. Los predicadores aprendieron a explotar las posibilidades que les brindaban los interiores de las iglesias barrocas: los juegos de luz y sombra, las cúpulas con frescos, la monumentalización del retablo con esculturas policromadas y pinturas de amplia dimensión. Los espacios amplios y con buena visión hacia el púlpito desde todos los lugares¹, entre otros, brindaron a los oradores sagrados el marco propicio para teatralizar la predicación. Gauvin Alexander Bailey demuestra cómo los jesuitas fueron especialmente insistentes en la sistematización de una arquitectura

1. Es importante recordar, aunque no siempre se cumplió la norma, que en la sesión xxii del Concilio de Trento, "El sacrificio eucarístico", los decretos promovieron una serie de reformas en el culto que conllevaron a unas renovaciones arquitectónicas de los templos. Una de éstas fue eliminar el coro de la mitad de las iglesias para posibilitar que todos los asistentes pudieran ver el púlpito. Después de Trento y basados en los cambios de culto y ritos decretados, teóricos como el cardenal san Carlos Borromeo escriben tratados arquitectónicos en donde se explican las reformas que se debían seguir. Su tratado *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, publicado en 1577, especifica cómo las catedrales deben abrir los espacios y permitir que el fiel observe el misterio de la eucaristía que se produce en el altar. (62-64). [Utilizo la edición en español publicada por la Universidad Autónoma de México en 1985]. Para el caso de los documentos tridentinos: *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*, Biblioteca electrónica cristiana. <http://www.multimedios.org>.

que respondiera a sus fines en la predicación. Sus iglesias compartían ciertos rasgos que se acoplaban a esta necesidad por teatralizar el espacio sagrado, invitando al fiel a entrar en un estado de conmoción óptimo para recibir la doctrina. (45). Los retablos, en particular, fueron los elementos más funcionales para este fin, pues se utilizaron a manera de tramoya. Esto los convirtió en un escenario perfecto para escenificar los sermones. Las dimensiones de las esculturas dentro del retablo cumplen una función práctica, y es que todos los fieles que entran a la iglesia puedan observar lo que se está representando. En este sentido, las palabras del predicador siempre iban a estar acompañadas por un elemento visual.

En muchos de los pueblos a los que llegaban los misioneros no existían iglesias que cumplieran con los requisitos para elaborar un gran espectáculo visual, pero los misioneros idearon formas para que el espacio se adaptara a sus fines teatrales. Los tratados e instrucciones de predicación muestran de qué manera se aconsejaba a los misioneros para que apagaran todas las luces de la iglesia y dejaran encendidos sólo dos cirios en el altar que iluminaran al predicador y el fondo, en donde se colocaba alguna pintura de Cristo, tal y como lo explicaba el misionero jesuita Miguel Ángel Pasqual (254-255).

Así describe en 1692 el agustiniano Francisco Caus, doctor en teología, lo que ve en una predicación espectacular:

Con ser tan contrario de las comedias, se portava en este exercicio como los comediantes. Estos, para llamar gente, y tener ganancia, suelen disponer en el Teatro algunas apariencias, que llaman Tramoyas, a cuya novedad se junta tal vez mayor concurso que para un Sermon, y con esto se aumentan su granjeria. Assi nuestro Representante Evangelico, mandava cubrir con un velo negro el Altar; ponía una calavera en medio, como titular de aquel espectáculo, assistida solo de dos Imágenes, de Christo Crucifixado, y de la Virgen de los dolores; y con las velas, que melancólicamente ardían, formava un Teatro propio de la muerte. Alli salía nuestro fervoroso ministro, y con tanta viveza representava los sobresaltos del morir, y lo mucho que va en ganar, o perder aquella hora, que parecían sus palabras, o anzuelos que prendían, o garfios que tiraban almas para Dios. (78)

Sin embargo, los misioneros no se limitaron a explotar la iglesia como único espacio posible de teatralización. Las calles y plazas públicas también se convirtieron en lugares propicios para montar escenarios que se adaptaran a estos fines. Los jesuitas fueron especialmente asiduos en la creación de arquitecturas efímeras y espectaculares que sorprendían a los fieles. Cuando no existía la posibilidad material de montar semejantes

atmósferas, se las arreglaban para acoplarse con pocos medios. Los misioneros entraban cantando a los pueblos de noche, con cirios encendidos, imágenes y crucifijos. La entrada se convertía, de esta forma, en un acto performativo con la noche como telón de fondo. El padre Jerónimo López, por ejemplo, en sus misiones por Cataluña solía predicar en un espacio abierto durante la noche, aprovechándose de la oscuridad y los cirios para crear una atmósfera particular. En una ocasión propuso que el acto de contrición se realizara en la oscuridad, puesto que los efectos provocados por el temor y la devoción iban a ser más provechosos (De la Naja 310). Así lo explica Miguel Ángel Pasqual en su instrucción para las misiones:

...el Padre Gerónimo López, y otros semejantes, solían predicar alguna vez por la mañana y los días de fiesta hacían dos sermones... pero a mi ver ya que están tan introducidos, mejor es que sean a la noche. Lo uno porque de esa suerte son más numerosos los concursos... y lo otro por que la oscuridad recoge la potencia y ayuda a la moción y son más crecidas las demostraciones de dolor y sentimiento. (229)

Por otro lado, los misioneros también se valían de otros elementos para teatralizar el espacio. Cuando entraban al pueblo de noche usaban campanas y acompañaban su sonido con cantos. En su libro *Misiones y Sermones* el padre Pedro de Calatayud expone las consecuencias de esta manera de actuar:

Cogidos de repente los gritos y amenazas divinas, les llenan de pavor y temor, les penetran, hieren y suelen darse a discreción, y el crucifijo, luces, campanilla, la noche, el silencio de los que van entrando, y siguiendo, compunge, penetra, y hiere juntamente con las voces a varios que salen a las puertas, balcones y ventanas... Hacen que imaginen figuras horribles, y aun a los mismos espíritus malos, inmutando la imaginación, e infundiendo pavor y miedo en el apetito. Unas veces imaginan ya dormidos, ya despiertos, que oyen la campanilla con que les invocamos por las calles, como nos lo han asegurado varios; otros, que oyeron y vieron a los misioneros predicar de noche, hasta afirmar que con los ojos del cuerpo los vieron. (ctd. en Gelaberto 77)

Sus palabras reflejan la intención principal del *performance* en los pueblos: generar un impacto emocional mediante el uso de diversas herramientas que afectan los sentidos.

Igualmente se debe tener en cuenta el uso de la música como un tercer lenguaje inscrito dentro de la predicación. Si los cantos y sonidos de las campanas creaban una atmósfera propicia a la entrada de los misioneros en los pueblos, en las predicaciones dentro de las iglesias el proceso llegó mucho más lejos. Hilary Dansey Smith cita el testimonio de Luque de Fajardo (*Razonamiento grave y devoto que hizo el padre M.F.P.*

de Valderrama), fiel que asiste a la predicación de un sermón del padre agustiniano Pedro de Valderrama:

He first blacked out the church and concealed two torches, 'a modo de ciriales', behind the pulpit. The he placed 'cantores famosos y músicos de Cornetas... a cuatro coros, en los ángulos de la Iglesia', to be brought into action at a given signal. These preparation made, 'con todo secreto', he was ready to preach his sermon on the Conversion of St. Mary Magdalene. Half-way through he suddenly broke off and, 'dando una voz con fuerza extraordinaria', said: 'Señor mío, Jesu Christo, parezca aquí vuestra divina Magestad, y vea este pueblo el estragon que con sus pecados han hecho en su Santa persona, tan digna de respeto y veneración.' No sooner had he finished speaking that there suddenly appeared 'la santa imagen de Christo, puesto en Cruz, y a los lados las antorchas'. We have no record, unfortunately, of whether the 'heavenly choirs' and trumpeters intervened at this point, or what they played, but the effect on the congregation, taken by surprise, was truly dramatic. (66)

A partir de este tipo de testimonios se puede vislumbrar el uso de diversos lenguajes artísticos. En este sentido se puede hablar de la creación de un "aparato multisensorial" de carácter estético. Este concepto se acopla perfectamente a la naturaleza del hecho, pues nos invita a pensar en un conjunto creado a partir de varios elementos. La predicación se convierte en un fenómeno artístico único, compuesto por lenguajes o manifestaciones artísticas diversas y autónomas. Vista de esta manera, la oratoria sagrada española del siglo xvii es una rica fuente de producción artística interdisciplinaria, comparable con el teatro.

Es difícil determinar con certeza las razones que llevaron a los predicadores a adoptar técnicas teatrales en su quehacer. Tal vez resulte vago afirmar que es solamente el gusto teatral de la época lo que condujo a que la oratoria sagrada se inscribiera en el marco de las artes escénicas —es importante resaltar que la influencia fue doble, ya que el teatro también se valió de mecanismos religiosos. Seguramente la conjunción más rica de ambas manifestaciones la logró Calderón de la Barca con sus autos sacramentales, verdaderas obras de arte en donde se refleja la complejidad de la sociedad española del siglo xvii. La teatralización del templo permite observar otros factores que se deben tener en cuenta para explicar el porqué de ello. Las palabras del jesuita Martín de la Naja ofrecen claves para entender otra posible causa de la teatralización:

Y si las Sagradas Imágenes por sí solas son lenguas, que callando, mudamente, y sin ruido enseñan, alumbran, mueven y aprovechan las almas que las contemplan, ¿quanto mas poderosamente obraron estos efectos puestos

en manos de un predicador zeloso, y fervoroso, que sabe azerle ablar, manifestando y declarando los Misterios que se representan? Pero aunque todas las razones y exemplares referidas faltaren, bastava para defender, y justificar, el uso de los espectaculos en el pulpito, entender que la Santa Iglesia, gobernada por el Espiritu Santo, se vale de ellos, pues vemos que en tiempo de la Semana de la Passion, en los Divinos Oficios, levanta en alto y pone delante los ojos del pueblo Christiano los Estandartes de nuestra Redencion, y en ellos representados los instrumentos e insignias visibles de la Pasion del Salvador. (567)

En este sentido, un aspecto fundamental que valida la teatralización de la predicación fue la posición del Concilio de Trento frente a la aceptación y promoción de un arte de conmoción sensorial, que fue potencializado principalmente por los jesuitas, como demuestra Bernadette Majorana en su artículo “Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe - XVIIIe siècle)”. Tener esto en cuenta implica entender las motivaciones visuales que estaban detrás del interés por teatralizar el púlpito, pues los predicadores buscaban la creación de un espectáculo visual que respondiera al gusto de la época. La predicación, entonces, se debe entender y estudiar bajo un amplio marco de funcionamiento cultural que permeó todas las artes, y de ahí la posibilidad de hacerlo en relación con otras manifestaciones estéticas. Por este motivo los tratados de oratoria y pintura se asemejan profundamente en sus fundamentos teóricos e ideológicos. Por ejemplo, es normal encontrar definiciones amplias de conceptos como *decoro*, *claridad* u *ornato* en ambos tipos de tratado, conceptos que no sólo guardan un sentido formal, sino que además esconden todo un sistema de pensamiento (Martínez Burgos 92-93).

EL PREDICADOR COMO ACTOR Y EL FIEL COMO ESPECTADOR

Los tratados e instrucciones se encargaron de enfatizar la *actio* como algo histriónico. Las recomendaciones de cómo se debían comportar en el púlpito los oradores sobrepasaban, en muchos casos, los principios de decoro y compostura que se supone debían tener. De estos excesos se quejan muchos predicadores, ya que consideran que la oratoria sagrada no puede equipararse al teatro. Sin embargo, las fuentes demuestran que a pesar de las voces de protesta, el gusto por lo espectacular primó durante el siglo XVII. El jesuita Valentín Céspedes aseguraba: “El predicador es un representante a lo divino, y solo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco. Algunos los confunden con la farsa, y los llaman Arias, Prado, Osuna; mudando materia, nadie

puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, el estudio, fueran aventajadísimos predicadores” (ctd. en Lopez Santos 362).

Por su parte el predicador franciscano, Francisco Ameyugo, afirmaba:

La verdad, muertamente representada no mueve mas que si fuera una ficcion, y una ficcion vivamente representada, mueve del mismo modo que si estuviera a los ojos la verdad... de lo segundo, que mayor argumento que los comediantes? estos en los teatros representan mil ficciones, mas representanlas tan bien, y tan vivamente, que mueven a los oyentes a ira, a lagrimas, a ternuras, a odios, y a otros afectos, como si les propusieran el mismo caso delante de los ojos. (74)

Los fieles que asistían a la predicación no sólo se sintieron atraídos por la elaboración de complejas arquitecturas efímeras y escenografías construidas para esto, sino que la intervención del cura se convirtió también en un espectáculo visual. Sin embargo, existieron móviles que impulsaban a ciertos predicadores a alejarse de una postura netamente teatral.

Si bien veían en las técnicas del comediante una rica fuente de inspiración, también es cierto que algunos prefirieron marcar una distancia y no ubicar el teatro como modelo único, y de este modo aspiraban a crear técnicas propias. Félix de Barcelona es un excelente ejemplo de esta actitud. Para él un comediante imita las acciones y gestos de otros para representar las cosas vivas, mientras que el predicador debe utilizar las acciones del cuerpo y los gestos para transmitir a los fieles los efectos de su ánimo a medida que avanza el sermón. Dolor, admiración y gozo, entre otras, son emociones que el predicador debe hacer llegar a los fieles (122-128). Él mismo se convierte en un recipiente de emociones que deben ser exteriorizadas. Se podría afirmar entonces que el cuerpo del predicador se convierte en una imagen que se corresponde con las palabras del sermón.

Las instrucciones de la *actio* permitían aprender las posibilidades de expresión y significación que brindaba el cuerpo a los oradores sagrados. En el capítulo “El cuerpo elocuente” de *La península metafísica*, Fernando Rodríguez de la Flor, a partir de la predicación, realiza un detallado análisis sobre las implicaciones que tiene la visión del cuerpo y su manifestación visual en la cultura española del siglo xvii. Advierte de los beneficios que traería su estudio y afirma:

Quizá sean los cuerpos y el repertorio de sus posibilidades expresivas, una de las zonas más evidentemente opacas, o al menos, más escasamente teorizadas de cuantas sea dable encontrar referidas a la época de la Contrarreforma, y, sin embargo, las retóricas —y más las retóricas sagradas— esconden en su quinta parte (*actio* o *pronuntiatio*), encargada de analizar las condiciones de

la enunciación, un tesoro de informaciones sobre ese mismo cuerpo y lo que es su gestión.... El predicador precisamente se convierte así en el sujeto privilegiado de estas estrategias performativas que lo postulan como una suerte de ‘maquina oratoria’ al servicio de la persuasión. (307)

Si volvemos a las palabras de Barcelona, observamos cómo problematizan la concepción del predicador como actor y hacen que su equiparación definitiva sea ambigua. Esto último podría parecer contradictorio con lo expuesto y, hasta cierto punto, se debe a que las diversas visiones que tenían los predicadores con respecto al teatro también lo son. Sin embargo, de esta amalgama de opiniones y versiones se puede sacar una nueva luz. Si bien la predicación durante el siglo XVII se vio claramente influida por el teatro y tomó tintes de éste, se debe cuestionar hasta qué punto esa influencia limitó las posibilidades de que la oratoria sagrada creara una expresión propia. Por ende, es conveniente fijar cuál es la naturaleza de la relación.

Cuando Félix de Barcelona afirma que el comediante *copia* acciones para *representar* cosas vivas, concede un valor ficticio al hecho teatral. Es decir, en el momento en que el actor sube al tablado es consciente de que está adoptando, por un momento, un papel que no le pertenece, que es ficticio. Del mismo modo, cuando el predicador Francisco Ameyugo afirma que los comediantes representan ficciones tan vivamente realizadas que mueven a los espectadores hasta las lágrimas, haciéndolos creer que son verdaderas, nunca duda del carácter ficticio de la materia representada en el teatro. Por el contrario, el predicador no basa su *performance* en la ficción sino en la verdad. Las acciones de su cuerpo y la imagen visual que desprende deben responder a un estado emocional real que quiere transmitir a los fieles y que se relaciona con la materia predicada. Rico Callado afirma: “Hasta cierto punto, los iconos y símbolos empleados en la misión implicaban, gracias a su “realismo”, la pura materialidad de la cosa representada” (371). La creación de escenografías, el histrionismo, la música y demás elementos espectaculares y teatrales se deben entender como un *medio*, mas nunca como un *principio* o un *fin* de la predicación.

Es factible que el fiel, de la misma manera, supiera que la predicación de un sermón en esencia no era lo mismo que una obra de teatro y, por consiguiente, configuraba su percepción para recibir una escenificación de carácter diverso. Las personas en el siglo XVII asistían al teatro y a las predicaciones constantemente y eran un público educado para ambos eventos. Si bien es cierto que los fieles reconocían cierta naturaleza espectacular en la predicación, no adoptaron una actitud igual a la que tenían cuando concurrían a una obra de teatro. De lo contrario, ¿cómo explicar el disciplinamiento en los actos de contrición o procesiones?

La predicación en su conjunto como “aparato multisensorial” no fue entendida por los autores ni por la mayoría de receptores como una obra de arte o un simple espectáculo. Los diversos elementos que constituyen el proceso de comunicación en la oratoria sagrada se equipararon en *forma* al espectáculo teatral pero nunca en *fondo*, ya que uno se basa en principios ficcionales y el otro en principios doctrinales. Es importante mencionar, aunque no sea el tema de este artículo, que las pinturas y demás elementos visuales como calaveras o crucifijos, también adquirirían un sentido de presencia real y no de representación durante la predicación. El poder de las imágenes era potenciado por las palabras y se buscaba que los fieles confundieran la representación de lo divino con la presencia de lo divino. Basten como ejemplo estas palabras del predicador Pedro Palomino, quien seguramente las pronunciaba con un crucifijo o una pintura de Cristo en la mano:

Aquí fueron católicos, los alaridos de los judios, las blasfemias, y palabras afrentosas! Cerrad vuestros oidos para no escucharlas; pero abridlos para oir al Hijo de Dios lo que desde la Cruz esta diciendo: escuchad, como esta pidiendo a su Eterno Padre el perdon, para los que le estas crucificando: *Pater ignosce illis*. Mirad como encomienda a Juan la afligida Madre, como le encarga que en su soledad la sirva y asista...Miradlo inclinar la cabeza para morir: *inclinato capite emissit spiritum*.... Solo nuestro corazon es el que esta endurecido! Como, fieles, no lo quebrantamos de dolor? Como no te rasgas las entrañas de pesar? No ves a tu Dios muerto? Pues sino lo has visto, miralo como lo pusieron sus enemigos, y nuestras culpas: y si a tu vista no se rompe tu corazon endurecido, escucha, lo que aunque esta difunto, todavia te habla por tantas bocas como en su cuerpo tiene abiertas.... Esta corona de penetrantes espinas te habla, este hermoso rostro afeado y escupido te habla, estas cadenas meguillas con las bofetadas te hablan, estos azotes recibidos por ti te hablan. (487-488)

Se puede afirmar que la ‘teátrica misionera’ respondía a una necesidad comunicativa, a un medio que tenían los misioneros para conmover a los fieles. El *performance* no buscaba otro objetivo que llevar a los asistentes de la predicación al acto de confesión y contrición. Bajo este marco de análisis se puede buscar una interpretación del fenómeno artístico en relación con su composición interdisciplinar. No obstante, es necesario tener claro que la oratoria sagrada española del siglo xvii es ante todo un mecanismo de control cultural creado por un ente regulador de la sociedad: la Iglesia. Por este motivo, no se pueden desligar los objetivos trazados con la recepción del fenómeno.

Hermanar los efectos netamente espectaculares con los fines buscados por la Iglesia permite rastrear una posible base teórica que dé respuesta al porqué los fieles entraban en un estado de conmoción tan profundo.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

En este trabajo se analizaron las implicaciones dentro de la representación artística que tiene la oratoria sagrada del siglo XVII. Para esto partí de la premisa de entenderla como un fenómeno de valor estético logrado mediante el uso de manifestaciones artísticas distintas y complementarias dentro de las cuales predomina el teatro. Lo importante es remarcar las posibilidades que ofrece el estudio conjunto entre fuentes escritas e imágenes como un camino para indagar nuevos aspectos de la cultura visual y literaria de este siglo. Más allá de corroborar si la oratoria sagrada española del siglo XVII está determinada por un principio de *presencia*, es interesante vislumbrar la riqueza que se esconde tras la relación entre imagen y palabra como fuente invaluable de la cultura visual de la época. Lo importante de este tipo de aproximaciones interdisciplinarias es que abren la puerta para que futuros investigadores capturen la importancia de maridar la palabra y la imagen en un período donde ambas manifestaciones culturales eran de suma relevancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Gauvin. “Le style jésuite n'existe pas”. *Jésuit Corporate Culture and the Visual Arts*. Ed. John O'Malley et al. *The Jesuits, Cultures, Sciences and the Arts, 1540 -1773*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1994. Impreso.
- Alonso, Dámaso. “Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo xvii.” *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1968. Impreso.
- Alos y Orraca, Marc A. *Arbol evangelico enxerto de treinta ramas de sermones, varios de festividades: divididas en tres decimas y classes.../ compvestos y predicados en la ciudad y reyno de Valencia por el P.M. Fr. Marco Antonio Alòs y Orraca....* Valencia: Imprenta de Claudio Macé, 1646. Impreso.
- Alvarez, Léon C. “El espectáculo religioso del Barroco”. *Manuscripts* 13 (1995): 157-183. Impreso.
- Ameyugo, Francisco. *Retorica sagrada y evangelica: ilustrada con la practica de diversos artificios rethoricos, para proponer la palabra divina / avtor... Francisco de Ameyugo* Madrid: Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1673. Impreso.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Autónoma de México, 1985. Impreso.
- Caus, Francisco. *Oración Funebre, en las Exequias, que el Convento de San Sebastian, de la Ciudad de Xativa, de la Orden de S. Agustin, consagró al Venerable, y M. R. P. M. Fr. Agustín Antonio Pascual, de la misma Orden*. Valencia: Imprenta de Francisco Mestre, 1692. Impreso.
- Checa, Fernando y José Morán. *El Barroco*. Madrid: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- De La Naja, Martín. *El Misionero perfecto deducido de la vida, virtudes, predicacion y misiones del venerable y apostolico predicador padre Geronimo Lopez....* Zaragoza: Imprenta de Pasqual Bueno, 1678. Impreso.
- Gelabertó, Martín. *La palabra del predicador: contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos xvii-xviii)*. Lleida: Milenio, 2005. Impreso.
- Ledda, Giussepina. “Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del 600.” *Studi Ispanici* (1982): 87-106. Impreso.
- López, Luis. “La oratoria sagrada en el seiscientos. Un libro inédito del padre Valentín de Céspedes”. *Revista de filología española* 30 (1946): 356-368. Impreso.
- Majorana, Bernardette. “Il pulpito e l'attrice. Il teatro nella predicazione di Paolo Segneri”. *Fantasmifemminili nel castello dell'inconscio maschile: atti del Convegno internazionale. Torino 8-9 de marzo de 1993*. Génova: Costa & Nolan, 1996. Impreso.

- . "Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe - XVIIIe siècle)". *Annales HSS* 2 (2002): 297-320. Impreso.
- Martínez Burgos, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* 2 (1998): 91-102. Impreso.
- Novi, Elisa. "La mise en scène de la faute. Justice divine et scenographies infernales dans la prédication italienne entre les XVIIe et XVIIIe siècles". *Le Jugement, le Ciel et l'Enfer dans l'histoire du christianisme. Actes de la Douzième rencontre d'Histoire Religieuse tenue à Fontevrad les 14 et 15 octobre 1998*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1989. Impreso.
- Orozco, Emilio. *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- . "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante." *CILH* 3 (1980): 171-188. Impreso.
- . *Teatro y teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969. Impreso.
- Palomino, Pedro. *Sermones para los domingos y ferias mayores de Quaresma / predicados por el P.M.F. Pedro Palomino*. Madrid: Imprenta de Melchor Álvarez, 1684. Impreso.
- Palomo, Fernando. "Malos panes para buenas hambres. Comunicación e identidad religiosa de los misioneros de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII)". *Penélope* 28 (2003): 7-30. Impreso.
- Pasqual, Miguel A. *El misionero instruido y en el de los demás operarios de la Iglesia*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infanson, 1698. Impreso.
- Rico, Francisco L. *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante Facultad de Filosofía y Letras, 2002. Impreso.
- Rodríguez, Antonio. "Teatro y espacio sacro en el Barroco". Díez, José M, ed. *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio y universidad*. Kassel: Edition Reichenberg, 1991. Impreso.
- Rodríguez De La Flor, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. Impreso.
- Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Biblioteca electrónica cristiana. Web. 15 de mayo de 2012. <<http://www.multimedios.org/docs/000436/>>
- Smith, Hilary D. *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*. Oxford: Oxford University Press, 1978. Impreso.
- Xarque, José A. *El orador cristiano. Sobre el Miserere. Sacras invectivas contra los vicios, singularmente dirigidas a fomentar el santo zelo con que los religiosos de la Compañía de IESVS se exercitan en el Ministerio Apostolico de las MISIONES*. Zaragoza: Imprenta de Miguel Luna, 1657-1660. Impreso.