

EL "PIA DESIDERIA" DE HUGO HERMANN Y EL SANTUARIO DE LA VIRGEN
DE LA VICTORIA: UN ENSAYO DE LECTURA.

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

A María Lozano y
Justo Collantes, andaluces
de pro.

INTRODUCCION

De día en día cobra más interés en la Historia del Arte el valor semántico de la obra que propiamente su clasificación. Tradicionalmente, la Historia del Arte ha sido considerada como la "historia de los estilos", y ello permitió catalogar las obras en grupos y subgrupos según áreas espaciales y lapsos temporales. Desde Riegl y Dvorak se ha tratado de ver la Historia del Arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, ya que en última instancia lo que interesa de una obra es fundamentalmente su significación, lo que solamente podrá captarse partiendo de la situación histórica y de las corrientes espirituales de su tiempo, como señaló García Pelayo.

Ahora, al tratar de aproximarnos a una obra arquitectónica como El Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, lo vamos a hacer teniendo en cuenta las pautas del método de Panofsky, aplicado fundamentalmente a obras renacentistas, pero que trataremos de acomodarlo a una obra barroca con el deseo de aproximarnos a una interpretación global, para que nos revele su profundo mensaje. Ya que se trata de una obra arquitectónica hay que tener en cuenta lo dicho por Sedlmayr en cuanto que la arquitectura es una potencia ordenadora de las otras artes. "La auténtica arquitectura da lugar a auténticas obras artísticas, en las que confluyen artes diversas. Todo lo que existe en la arquitectura y lo que sucede a propósito de ella, recibe una forma estricta y un lugar fijo. La arquitectura es la portadora de la iconología de estas obras, en las que confluyen varias artes" (1).

Dentro de las fases del método de Panofsky es importante la segunda lectura de las imágenes que forman la "historia" y "alegorias"

para lo cual hay que hacer una revisión e ir indicando estas series de imágenes. El arte cristiano -como es sabido- tiene repertorios de imágenes, historias y alegorías, que están consagrados por una larga tradición tanto gráfica como literaria; es decir está codificado y es muy fácil de leer; no hay más problema que el de adiestrarse en el conocimiento de estas imágenes o alegorías. El único problema que hay es el de proceder con la mayor objetividad posible ya que estas imágenes y alegorías presentan en cada época ligeros cambios de acuerdo con la evolución de la sociedad y en este caso de acuerdo con la evolución de la espiritualidad, ya que estamos analizando una obra religiosa que cumple la misión de estimular la piedad de los cristianos en orden a conducirlos a su último fin.

No se puede "leer" con seriedad y objetividad la narración de una obra religiosa de una época determinada si no es contrastando con textos literarios de contenido religioso o místico. Para entendernos, la sociedad malagueña que promovió esta obra a finales del siglo XVII estaba influida por determinados libros del momento; si conseguimos identificar a estos libros habremos dado un paso importante en orden a realizar una lectura lo más correcta posible.

La perspicacia del iconógrafo, lo que es tanto como del historiador del arte, ha de consistir en seleccionar las imágenes más características y peculiares que le llevan a la identificación de la fuente de donde proceden. Por lo que respecta al monumento malagueño conseguí algo muy importante: identificar un bajorrelieve de la cripta, inspirado en un libro de meditación, *Pia Desideria*, con ello se tenía ya la certeza de que tal libro fue leído por la sociedad malagueña y en especial por todos o parte de los promotores de la obra en los años finales del siglo XVII, ya que fue levantada de 1693 a 1703. Los promotores fueron el sacerdote mínimo fray Alonso de Berlanga, teólogo erudito y sutil conocedor de los textos sagrados; un fervoroso cristiano, El Conde de Buenavista, mecenas de la obra; y el arquitecto y escultor Felipe de Unzunrunzaga.

Para la mejor comprensión la obra se impone una revisión de la tesis de las imágenes o grabados que hay en el libro básico de Hugo Hermann: *Pia Desideria*, y luego en la segunda parte trataré de la interpretación concreta del monumento malagueño. Este escritor (1588-1626) ingresó en la Compañía de Jesús en 1605 y había nacido en Bruselas, estuvo muy vinculado a España por cuanto siguió al Duque de Arschot, del que fue confesor, y al regresar a Flandes fue limosnero del capitán Ambrosio Spínola, al que acompañó en

diferentes campañas militares hasta que alcanzó la muerte en la peste declarada en el campo español. Fue profesor de humanidades y un escritor fecundo, que alcanzó una justa fama con el libro de lectura espiritual *Pia Desideria Emblematis Elegiis et Affectibus SS. Patrum Illustrata*, del que se hicieron ediciones latinas en Amberes (1624), Lyon (1625), Munich (1625), Paris (1645), Colonia (1673), Londres (1677), etc. y en algunos de estos sitios se reeditó repetidamente. Se tradujo al alemán, al francés, al holandés, al polaco, al portugués y al español. El traductor castellano fue el jesuita Pedro de Salas, en Valladolid, 1638 y 1658, bajo el título de *Afectos Divinos con Emblemas Sagradas* (2). El influjo de la obra de Hermann queda patente en la espiritualidad francesa del siglo XVIII por medio de la obra de Madame Guyot: *L'âme amante de son Dieu, représentée dans les emblemes de Hermannues Hugo et dans ceux d'Othon Vaenius sur l'amour divin*, publicada en Colonia (1716) y Paris (1790) (3).

El *Pia Desideria* fue el típico libro dedicado a las almas contemplativas, dividido en tres partes: dedicadas a los afectos de dolor y arrepentimiento, a los deseos de seguir a Cristo y a las ansias de unirse con Dios. Hugo Hermann siguió el esquema de las tres edades de la vida interior, en que aparece la vida espiritual como un proceso de crecimiento a lo largo de los tres períodos de la *Vía Mística*. Para evitar confusiones, los modernos tratadistas del tema en el campo católico prefieren usar el término "espiritualidad" evitando el de la "vía mística", tradicionalmente empleado por los místicos, ya que engloba las experiencias ascética y mística como una unidad orgánica (4).

El primero en expresar con claridad las tres edades de la vida interior fue el carmelita Felipe de la SS. Trinidad con el prólogo de su *Summa Theologiae Mysticae*, que fue seguido por Vallgornera en su obra de síntesis *Mystica Theologia Divi Tomae* (1662) que recoge los textos más característicos de San Juan de la Cruz; Vallgornera llama así a las edades de la vida interior: la vía purgativa, propia de los principiantes, la vía iluminativa, propia de los adelantados, y la vía mística, característica de los perfectos. Todo ello acorde no solo con la doctrina de Santo Tomás sino también con los Santos Padres (5). En el prólogo de la traducción castellana realizado por Martín de Segura se dice que allí están contenidos los gemidos, deseos y suspiros que el alma profiere en las tres vías de la vida espiritual: la penitente, la iluminativa y la unitiva.

LA VIA PENITENTE

Llamada generalmente la vía purgativa por la purificación activa de los sentidos externos e internos así como de las pasiones, de la inteligencia y de la voluntad gracias a la mortificación, la meditación y la oración; y como dice San Juan en la Noche Oscura: "La sensitiva (purificación) es común y acaece a muchos, y éstos son los principiantes". Este período no sólo se da en la vida espiritual cristiana sino en otras religiones que hablan de la mortificación como medio de extirpar los apetitos o goces desordenados de la voluntad por las cosas materiales, ya que se busca en ellas al yo y no a Dios; por ello la ascesis trata de adiestrar los sentimientos y facultades espirituales para dirigirlos hacia Dios. Como dice San Juan el alma se dirige a Dios "con ansias en amores inflamada" y dispuesta a salir de la "casa" de los apetitos "a la unión del Amado" (6). Tal estado del alma parece expresar el primer grabado de las ediciones latinas de Amberes, que en la primera edición realizó Boetius Bolswert, y el presentado corresponde a la edición de 1657. El alma se ha quitado la máscara mundana y abre su interior, cuyos deseos no pasan inadvertidos a Dios, que mira y escucha desde lo alto, tras las nubes. (Fig.1)

Veamos la serie de los emblemas de la llamada vía penitente con base en afectos de dolor y arrepentimiento. El primer emblema se refiere al alma en sus engaños ciega, que presenta en escena a los dos protagonistas: el Alma y el Guía celeste; ella está figurada como una niña descalza que camina a tientas en la oscuridad de la noche y exclama con Isafas (26,9): "Mi alma, Señor, te deseó en medio de la noche". El texto nos identifica al enviado celeste con Dios, que es el "Amor Divino", lleva un farol y levanta el dedo de la mano como invitando a seguirle. Es significativo el contexto nocturno, por cuanto la noche significa el pecado, la ignorancia y la lejanía de Dios (7).

Con la llegada del día, olvidada de las angustias de la noche, el alma se ha vestido de loca (emblema 2º) y trota sobre un caballo de juguete, levanta con una mano un molinillo y con la otra lleva un cesto con sus cosas queridas, entre las que distinguimos un mono. El Amor Divino al verla se cubre la cara avergonzado. Nuevamente el texto nos aclara que el amigo del alma es Dios que conoce su necesidad, pues ella dice: "Tu sabes, o Dios mis locuras, y no

se te esconden mis pecados" (Salmos 69,6)

Iconográficamente es interesante la representación de la locura. El caballo de juguete fue adoptado por Sambucus como símbolo de la puerilidad, y el molinillo, según Ripa, caracteriza a la locura (8). Esta alegoría de la locura tiene un profundo significado en Van Haefthen (9) y la dama lleva un globo en lugar del molinillo. Knipping relaciona al mono por sus orejas con la necesidad o estupidez (10).

Sus locuras han ocasionado que el alma enferme (emblema 3º) y entonces Dios actúa como médico, lo que ella reconoce al suplicarle de acuerdo con el texto: "Ten compasión, Señor, de mi, que estoy enferma. Sáname, oh Señor" (Salmo 6,3). Y la imagen nos confirma a Dios como médico, tomándole el pulso y observando la fiebre en su frente. La enfermedad corporal está vista aquí dentro del concepto tradicional, como dolencia de carácter psicosomático, así, pues, no se puede curar si no se tiene en cuenta la salud del espíritu; la medicina tradicional fue de carácter teúrgico ya que atendía para curar no sólo el cuerpo sino el alma, se explica que los hospitales medievales y renacentistas tuvieran un altar en la cabecera de las salas para que los enfermos pudieran llevar una intensa vida de piedad.

Tras de la enfermedad el alma es sometida a los dolores y fatigas del trabajo (emblema 4º). Se recurrió a la imagen impresionante de uncir el alma al movimiento de una tahona, cual bestia de tiro, incluso con los ojos tapados. La tahona simboliza el trabajo cotidiano. El Alma arrepentida se vuelve hacia el amo y le dice: "Mira mi miseria y mi pena y perdona todos mis pecados" (Salmos 14,15) (11).

El grabado siguiente se basa en el contraste, por una parte aparece El Amor divino como alfarero en su taller formando precisamente al alma (emblema 5º), en la rueda, de acuerdo con el texto bíblico del Génesis (2,7): "Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida"; por otra parte el alma tiene en su mano un puñado de polvo, sobre el que sopla y le recuerda por el texto de Job (10,9): "Acuerdate que me modelaste como el barro, ¿y vas a tornarme al polvo?". El emblema trata realmente de Cristo con poder para reparar el alma. La imagen de Dios como alfarero no sólo es

bíblica, está también en el Egipto antiguo. Una representación como ésta es rara, lo que se hizo fue representar bajo Dios o la Trinidad a Adán, como en el retablo de los Trinitarios de Palma de Mallorca, a fines del siglo XV tal retablo se hizo por encargo del gremio de alfareros. A este respecto hay unos versos populares que hablan de Dios como el divino alfarero:

"Oficio noble y bizarro
entre todos el primero,
pues en la industria del barro,
Dios fue el primer alfarero
y el hombre el primer cacharro" (12)

Original es este grabado inspirado por el texto de Job (7,20-21) cuando el alma reconoce su pecado (emblema 6°) contra el "protector de los hombres"; el alma atormentada se humilla ante el Amor divino, que va armado esgrimiendo dos espadas y con gesto amenazador de fiero guerrero. El alma se ha echado a los pies de este Marte divino, está de rodillas, ha arrojado las armas y aparece con gesto suplicante: "¿Por qué no perdonar mi transgresión y pasar por alto mi culpa? pues pronto descansaré en el polvo, y si me buscas, ya no existiré".

Y sigue con la consideración del libro de Job, que lleva el alma atormentada a proferir quejas ante el desvío del Amor divino (emblema 7°). El alma se abalanza sobre el Amor divino y le pide explicaciones de su actitud: "¿Por qué esconderme tu rostro y tenerme por enemigo tuyo?" (Job 13,14). En el grabado original el fondo celeste de sol oculto entre las nubes acentúa la impresión barroca.

Va in crescendo el dolor del alma atormentada y ahora el autor del Pia Desideria echa mano de un profeta elegíaco como Jeremías cuando habló del dolor que le produce la ruina del pueblo: "descienda de nuestros ojos el llanto y manen agua nuestros párpados" (Jeremías 9,17), por ello vemos el alma bañada en lágrimas y abandonada en el campo ante la personificación de la fuente que mana agua de las manos

y cabellos: mientras tanto el Amor divino desde el cielo vacía un aguamanil, cuyo chorro de agua sobre la cabeza del alma viene a subrayar el sentido permanente del dolor del alma para que no se sequen sus párpados. Estamos ante uno de los rasgos más característicos del misticismo de San Ignacio, el llamado "don de lágrimas" (13).

Sigue la inspiración bíblica, ahora con base en los Salmos (18,6): "Me aprisionaban las ataduras del seol (infierno), me habían sorprendido las redes de la muerte", origen del grabado que más impresión causó a los hombres del barroco ya que fue imitado en la cripta de la Virgen de la Victoria, en Málaga, y en el convento de la Merced, en el Cuzco. El alma es presa de las pasiones (emblema 9º) y cae en la trampa que le ofrece el mundo y que le ha preparado arteramente la Muerte: la música, la bebida y las joyas seducen al alma hasta caer atrapada por las redes. No faltan los recuerdos mitológicos como el cazador Acteón, con el cuerno, y Diana, a quien ayuda el Amor divino, pero el alma no advertirá la llegada del demonio que viene azuzando a los perros infernales; el grabador español introdujo un cambio radical al poner casi en primer término al Amor divino cortando con una navaja las cuerdas de la trampa. No hay que olvidar la tela de araña que cuelga de los ramajes, es imagen del que cae atrapado en las redes de la tentación (Fig. 2)

Valora notablemente al Pia Desideria que ofrezca una nueva visión del Juicio Final (emblema 10º). Una increíble distancia separa esta imagen de los viejos esquemas de las portadas historiadas tanto del románico como del gótico. Este juez barroco aparece en la intimidad de su despacho mirando con benevolencia al alma, que está turbada mientras aquel toma cuenta del examen que le hace a través de los Diez Mandamientos; nuevos elementos imprimen carácter de intimidad al despacho del juez como la vara, los libros y los folios de los procesos. Tanto el juez como el alma son niños y no falta la alegoría de la Justicia como una repetición de la Fortuna, con los ojos tapados, pero mantiene los atributos tradicionales de la balanza y de la espada. El texto es una parte de la oración ante el peligro: "No entres en juicio con tu sierva -dice el alma-, pues ante tí no se justifica ningún ser" (Salmos 143,2)

Para expresar que el alma está en peligro, no falta la imagen del alma como náufrago (emblema 11°) que quiere alcanzar las costas mientras se hunde el barco y el Amor divino desde la tierra le extiende los brazos, y el alma exclama: "me sumerjo en aguas profundas, y me arrastra la corriente" (Salmos 69,3). Aun es más pavorosa la escena del alma atormentada (emblema 12°), que pide de acuerdo con el texto de Job (14-13) bajar a los infiernos hasta que se aplaque la ira del Amor divino, que lleva en las manos un haz de rayos como un Júpiter infantil. Los rayos de la ira celeste iluminan la caverna o cueva de la que salen alimañas, y que tiene un contexto infernal.

Siguen las tensiones entre el alma y el Amor divino; aquella se queja de la brevedad de su existencia (emblema 13°) y le pide que le deje alegrarse un poco antes de que marche a "la tierra de las tinieblas y de las sombras, tierra de negrura y desorden, en la que la claridad es como la oscuridad" (Job 10,20-22). A la brevedad de la vida aluden tanto el reloj como el obelisco, ambos son símbolos solares para medir el tiempo. En el grabado castellano ha desaparecido el fondo arquitectónico y el obelisco.

El recuerdo de las postrimerías (emblema 14°) conlleva en su representación una fuerte impresión barroca: un camino ascendente hacia el final, según el texto del cántico de Moisés que advierte a los hombres de lo que les espera (Deuteronomio 32,29). El juez en lo alto, la Muerte con la palma y la espada, el fuego del infierno o los resplandores felices de la Gloria. Es significativo que el alma use un anteojo de larga vista. El grabado castellano se ha simplificado, y el Amor divino aparece junto al alma, a quien indica que mire a lo lejos con el mencionado instrumento.

Finalmente, el alma desmayada y arrepentida de sus pecados (emblema 15°) ha llegado a una situación límite y exclama con el salmista: "mi vida se consume con el dolor, y mis años en gemidos" (Salmos 31,11). Esta situación se explica porque descansa sobre un almohadón de paja, imagen de la vanidad, y a su lado hay roto un reloj de arena, símbolo de los años perdidos. Sobre ella las

personificaciones del Día y de la Noche y en lo alto de la imagen de Cronos, que no puede ocultar la verdad significada por el Sol. Son interesantes las transformaciones del grabado castellano, al paso del tiempo alude sólo la figura de Cronos, y el alma humana queda confortada en los brazos del Amor divino.

Tras de esta serie de consideraciones y pruebas, el alma está preparada para pasar a la fase de los aprovechados que inician la vía contemplativa.

VIA ILUMINATIVA

Es la propia de los adelantados y consiste en el desarrollo de la contemplación, que es tanto como del conocimiento y del amor infuso. Es decir, se infunde en el alma una luz a manera de "resplandor infuso" o de "luz que no tiene noche", según Santa Teresa. Como la purgación ascética de la vía anterior no puede borrar ciertas imperfecciones voluntarias y otras involuntarias, han de ser borradas por una purificación pasiva, que comprende lo que el gran maestro San Juan de la Cruz llamó "noche del sentido" y "noche del espíritu". En este período no han desaparecido los peligros y Santa Teresa de Avila dice algo que se acomoda a esta curiosa representación del Alma; afirma en Las Moradas (IV, 3): "No está aún el alma criada, sino como un niño que comienza a mamar, que si se aparta de los pechos de su madre, ¿qué se puede esperar sino la muerte?". Para llegar a la purificación pasiva del espíritu, antes mencionada, hay antes una serie de gracias extraordinarias como visiones, revelaciones, éxtasis, locuciones, etc.

Continuemos con el análisis de los emblemas del segundo libro del *Pia Desideria*:

El primer emblema nos presenta al alma en la hora difícil de elegir, como Hércules en el cruce de los dos caminos, mas parece aceptar la ley y el yugo del Señor de acuerdo con el texto: "Languidece mi alma, deseando en todo tiempo tus decisiones" (Salmos 119,16). Así, pues, la vemos entre el Amor divino, cuyo presente acepta, y el amor humano, un cupido que le ofrece un panal de miel como alusión a la dulce vida del placer, pero es origen del pecado, figurado por las serpientes de sus pies. El grabado original tiene un fondo de paisaje con dos animales: un buey, que acepta

el yugo, y un caballo salvaje, que cocea al hombre que intenta domarlo. Este fondo ha desaparecido del grabado castellano. Mas el alma se endereza por el camino de la ley divina (emblema 2°), como en el texto bíblico dice: "Haz que vaya por la senda de tus mandamientos pues en ella me complazco" (Salmo 119,35). Por tanto el grabado original nos presenta un laberinto, con dos caminantes que se han perdido y piden ayuda, mientras que otros saldrán felizmente: uno va guiado por un perro, imagen del alma que permanece fiel; el otro, el verdadero protagonista, es el alma, con traje de peregrina, que es guiada por una cuerda por el Amor divino, que está en la torre, a manera de faro que guía a los barcos en alta mar. El laberinto es imagen del mundo, que es peligroso y difícil. El grabado castellano nos presenta el alma como peregrina sobre un casquete del globo terrestre, en el que se señala una ciudad: Salamanca; el Amor divino con una cuerda guía al alma desde el cielo.

Para transitar por esta vía el alma necesita aprender a caminar (emblema 3°), y para ello se recurrió a la imagen cotidiana del andador infantil para uso del alma bajo el cuidado del Amor divino; el alma afirma su confianza en el juicio del Señor y le pide: "Afirma mis pies en tus senderos para que mis pasos no titubeen" (Salmos 17,5). Para extirpar ciertas imperfecciones el alma ha de apartar sus sentidos y mortificaciones de toda vanidad (emblema 4°), por ello vemos en el grabado como se tambalea asediada por una liebre, símbolo de la lujuria; no bastan los buenos propósitos del alma y para que ésta reaccione es preciso que el Amor divino tome aspecto terrible de ángel exterminador con cara de lobo devorador, portador del rayo de la destrucción (Salmos 119,120). En el grabado castellano vemos una escuela infantil con el Amor divino enseñando a leer al alma pero tiene a la vista la vara para el castigo porque el Amor divino muestra como enseñar el temor de Dios (Salmos 33,12).

El emblema quinto nos presenta cómo el alma renuncia a la vanidad (Salmos 119,37). La alegoría de la vanidad es una dama encopetada con corona, abanico y una copa de la que salen pompas de jabón; deriva de un grabado anónimo de la Señora del Mundo realizado en los Países Bajos hacia 1585, pero aún tiene un precedente de fines del siglo XV, obra de Israhel van Meckenem, que fue imitado en la escalera de la Universidad de Salamanca (14).

El Amor divino recurre a taparle los ojos al alma para que no sufra la tentación de la vanidad. Una vez más el grabado castellano ha sufrido la esquematización. Además de la renuncia de la vanidad, el alma ha de retirarse del mundo (emblema 6°) y decir adiós a las seducciones terrenales como señalan la serie de objetos de la toilette femenina, colocados sobre una mesa. El Amor divino le ofrece su corazón en la guarda de los Mandamientos, y a ello corresponde el alma entregando el suyo, de acuerdo con el texto bíblico: "Sea puro mi corazón en tus estatutos para no ser confundido" (Salmos 119,80). El alma logra este progreso rechazando las vanidades aludidas.

Superadas estas dificultades, el alma corre tras de Cristo en la imitación de sus virtudes (emblema 7°). Y recordando el Cantar de los Cantares: "Ven, amado mío, y salgamos al campo; haremos noche en las aldeas" (7,12). Por ello vemos al alma y al Amor divino saliendo por la puerta de la ciudad, que no figura en el grabado castellano; el alma lo toma de la mano y va tocada con su sombrero de peregrina, y sigue el camino que lleva a la aldea. Hugo Hermann, apunta Reimbold, nunca pensó en una evasión, estaba contra la posición de Miguel de Molinos ya que dedicó su obra al Papa Urbano VIII.

En la vía iluminativa la oración contemplativa es fundamental, y el alma se regala con la meditación (emblema 8°) ¿Cómo expresar esto?. El Amor divino invade el ambiente con perfumador y sus olores atraen al alma hasta desmayarse, para no quedar perdida se agarra a una cuerda que lleva aquel y se ve arrastrada; tal escena ha sido inspirada por el Cantar de los Cantares (1,4). Nuevamente el grabado castellano prescinde del fondo paisajístico y queda reducido a los protagonistas.

El alma se ve afligida por las ausencias de Cristo (emblema 9°), y para esta situación el Cantar de los Cantares (8,1) suministra textos preciosos, llenos de intimidad; el Amor divino está convertido en un bebé mientras que el alma acude solícita a tomarlo de la cuna para besarlo (15). El alma lo buscará con gran diligencia (emblema 10°) y para ello toma una lámpara, pero no lo ve porque está al otro lado de la cama, dormido sobre el madero de la cruz (16). Para tan bella interpretación se sirvió del Cantar de los Cantares (3,1): "En milecho por la noche, busqué al amado de mi

alma, búsquele y no le hallé".

Al fin el alma lo halla con gran gozo (emblema 11°), en una escena que es una continuación de la anterior ya que sigue el mismo canto tercero del Cantar de los Cantares (3,2): "Me levanté y di vueltas por la ciudad, por las calles y las plazas, buscando al amado de mi alma. Búsquele y no le hallé". Como podemos ver, el Amor divino se esconde tras del pabellón de la cama. Y sigue la acción, el alma busca al Amor divino con porfía, luego de preguntar a los guardias de la muralla lo encuentra, y no lo soltará hasta introducirlo en la casa de su madre (Cantar de los Cantares 3,4) en busca de la unión.

El alma ya no goza sino descansando con Cristo (emblema 13°) y vive con la esperanza de estar apegada a Dios, porque Yavé es su refugio (Salmos 73,28); vemos al Amor divino llevando al alma a cuestras y también una enorme áncora, en contraste con las almas que naufragan ante los peligros del mundo, figurado como un mar tempestuoso (Fig 3). En este grado el alma no admite más contento que estar con Cristo (emblema 14°). Vemos a la esposa, que está sentada frente a un árbol en el que está clavado el Amor divino, mientras recuerda con el Cantar de los Cantares (2,3): "Como manzano entre los árboles silvestres es mi amado entre los mancebos. A su sombra anhelo sentarme, y su fruto es dulce a mi paladar".

Finalmente, el alma herida por el Amor suspira por gozarle (emblema 15°). Ambos aparecen en un escenario idílico, en un verde prado, junto a instrumentos musicales que el alma no quiere usar, aunque el Amor divino la está invitando a cantar. El alma dice con el Salmista (137,4): "¿Cómo habíamos de cantar las canciones de Yavé en tierra extranjera?". Y llegamos al trecho de la tercera vía con la última parte del libro de Hermann.

VIA UNITIVA

Es la propia de los perfectos, que logran la unión contemplativa del alma con Dios. Este grado de la vida interior se da en las religiones más elevadas cuando el místico, luego de la purificación

pasiva del espíritu, queda preparado para la unión transformante o matrimonio espiritual. Según San Juan, este matrimonio espiritual "es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas partes por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por su participación" (17). Como ha observado Cilvetti la semejanza del lenguaje de cristianos y no cristianos en este período de la vida espiritual no es sólo metafórica sino también conceptual, de ahí los fenómenos comunes de la intuición de Dios, del aniquilamiento del alma y de la conciencia de unidad con el Todo. Concluye Santa Teresa en las Moradas: "Metida en la séptima morada, por visión intelectual ... se le muestra la Santísima Trinidad ... De manera que lo que teníamos por fe, allí lo entiende el alma, podemos decir, por vista".

Veamos ahora los grabados del *Pia Desideria* en la tercera parte de su libro:

El emblema primero nos presenta el alma herida de amor pidiendo remedios para amar más a Cristo, y está bajo una palmera, herida con una flecha lanzada por el Amor divino; no se ve a este, pero sí a dos mujeres cuya misión aclara el texto del *Cantar de los cantares* (5,8): "Os conjuro, hijas de Jerusalén, que, si encontrais a mi amado, le digáis que desfallezco de amor". En el grabado castellano no se esquematiza el fondo paisajístico y se divisa en el cielo al Amor divino disparando flechas, una de las cuales se ha clavado en el pecho del alma.

Sigue el alma desfallecida de amor, pero deseosa de gozar más (emblema 2º). La vemos enferma de amor mientras que ruega a las doncellas: "Confortadme con pasas, reanimadme con manzanas, que desfallezco de amor" (*Cantar de los Cantares* 2,5). El grabado parece reflejar una escena de género, casi mitológica, con un fondo de paisaje claramente barroco; en la versión castellana desaparece el paisaje y el Amor divino desde el cielo derrama sobre el alma, que está desmayada flores.

La escena siguiente presenta la correspondencia entre el alma y Cristo (emblema 3º) y transcurre en un jardín de amor, el tópico ya tradicional sobre el encuentro de los enamorados; el alma confiesa: "Mi amado es para mí, y yo para él"

(Cantar de los Cantares 2,16).

Estos amantes a lo divino aparecen sentados, enlazados con una mano mientras que con la otra se coronan la cabeza de guirnaldas. Nuevamente en el grabado castellano se pierde el fondo arquitectónico y el diseño de los jardines. El jardín es imagen del paraíso, y las ovejas que pacen entre azucenas son las almas; no hay detalles específicos para referir la arquitectura con el palacio de Dios.

Nueva correspondencia del alma con el Amado (emblema 4°), de acuerdo con el texto del Cantar de los Cantares (7,11): "Yo soy para mi amado, y a mi tienden sus anhelos". El alma lleva una brújula en la mano para ir tras del Amor divino que enciende su corazón; es algo semejante a la flor del girasol, planta gigantesca que se levanta junto al alma, y que gira con el Sol para estar frente a él. En el grabado castellano la brújula tiene forma de corazón (Fig. 4) y en el siguiente se inicia el diálogo íntimo con gran regalo entre el alma y el Amado de acuerdo con el Cantar de los Cantares (5,6): "Mi alma se derritió cuando habló mi amado", y por ello vemos que sale de la boca del Amor divino una flámula que hace derretirse al alma como si fuera de cera. El fuego, imagen del amor, es señal de victoria sobre los peligros del mundo, tal parece indicar el indicador ígneo de la torre helicoidal (Fig. 5).

El alma anhela unirse a Cristo (emblema 6°), que está en lo alto, mientras que ella aparece sentada sobre una media esfera donde aparecen ciudades de los Países Bajos, una de las cuales es Amberes, donde se escribió y sacó a la luz el Pia Desideria. El alma mira arriba y señala con una mano a un globo de cristal, símbolo del cielo, con el Sol, la Luna y las estrellas, y dentro el Amor divino, sentado en un trono, que está esperando al alma con los brazos abiertos mientras que ésta dice: "¿A quién tengo yo en los cielos? Fuera de tí, en nada me complazco sobre la tierra" (Salmos 73,25).

El grabado que pone Hermann en este lugar corresponde al emblema octavo de la versión de Pedro de Salas: el alma aparece como peregrina (emblema 7°) de acuerdo con el texto bíblico: "¡Ay de mí, peregrino en Merej, que habito en las tiendas de Cedar;" (Salmo 120, 5). El alma está sentada bajo una

tienda, mas bien una choza para indicar lo transitorio de la tierra, y señala al fondo el fin de su viaje. En el grabado castellano se añadió el Amor divino que muestra al alma un reloj de arena para subrayar lo transitorio de la vida.

En el emblema octavo Pedro de Salas cambió totalmente de tema. El P. Hugo Hermann nos presenta al alma prisionera del cuerpo, en forma muy expresiva dentro del esqueleto, así se daba una interpretación plástica a la idea neoplatónica; pese a lo macabro de la presentación no se trata de la Muerte sino de que el alma será libre del cuerpo con la Muerte por eso exclama con San Pablo: "¡Desdichado de mí; ¿Quién me librará de este cuerpo de muerte?". (Fig. 6). Mientras que en el grabado castellano hay sendas cruces que parten de un círculo, donde está figurada la ciudad de Madrid, con una corona, como alusión a la Corte española. En las mencionadas cruces aparecen crucificados el alma y el Amor, que envía al alma un soplo divino. Así lo expresa la inscripción: "estoy crucificado con Cristo, y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí" (Epístola de los Gálatas 2,19).

Nueva versión del alma como prisionera del cuerpo (emblema 9º) se hace por medio del tópicos de la jaula con el alma dentro mientras que llega el Amor divino para abrir la portezuela; es el tema de la prisión del alma por culpa de sus pecados, de ahí su anhelo: "Saca mi alma de la cárcel para que pueda alabar tu nombre" (Salmos 141,8). Ese anhelo del alma por ser libre lo expresa una jaula colgada del árbol y de la que ha salido un pájaro que es la imagen del ser libre.

El grabado del emblema décimo corresponde con el texto de la Epístola a los Filipenses (1,23): "Por ambas partes me siento apretado, pues de un lado deseo morir para estar con Cristo", y que Pedro de Salas pone en el emblema noveno. Claramente el alma quiere volar a los cielos, donde está el Amor divino, pero una cadena retiene su vuelo y la fija al globo pesado del mundo; como en otros emblemas hay un contrapunto en el símil de un niño que tiene fijo a su mano un pájaro que desea escapar, tema que fue suprimido del grabado

castellano (Fig. 7).

Para expresar los deseos de unión del alma se puso a ésta cabalgando sobre un ciervo que veloz busca el Amado, convertido en una fuente de gracia que mana agua por las llagas de sus pies y manos. Todo ello como explicación del Salmo 42,2:

"Como anhela la cierva las corrientes de las aguas, así te anhela mi alma, ¡oh Dios!". El tema se reitera en el emblema siguiente, otro versículo del mismo salmo 42: "Mi alma está sedienta de Dios, del Dios vivo: ¿Cuándo iré y veré la faz de Dios?". Tenemos la escena íntima del Amor divino oculto por una cortina que impide al alma verlo, pese a la actitud inquisitiva de ésta; el Amor divino permanece callado como señala el gesto de llevar un dedo a la boca. El grabado castellano nos da una interpretación menos íntima, ya que el Amor divino se oculta tras de las nubes, en lo alto.

Ya el alma siente el gozo de la mansión de Dios y exclama con el Salmista: "¡Cuán amables son tus moradas, oh Yavé de los ejércitos;" (84,2). El alma parece estar como embelesada contemplando el cielo, donde ve al Amor divino sentado en su trono, como rey con corona, cetro, y rodeado de ángeles y resplandore. Parece más conseguida la versión castellana. Y el alma eleva su fe con raptos (emblema 14), lo que se explana con base en los dos últimos versículos del Cantar de los Cantares: "Huye, amado mio, semejante a la gacela o al cervatillo, por los montes de las balsameras". El alma - la esposa - queda adormecida y el Amor divino corre de prisa hacia el fin, y de nuevo vemos en el paisaje el cervatillo que corre veloz y saltará, por un paisaje lleno de resplandores celestes.

Por último, el alma anhela subir en éxtasis (emblema 15°) y como el Salmista dice: "¡Quién me diera alas como de paloma, y volaría y descansaría;" (Salmos 55,7). El alma aparece ya con alas dispuesta a emprender el vuelo tras el Amor divino, que está arriba lleno de luz y resplandor; de nuevo tenemos el contrapunto del pájaro - aquí una paloma - en primer término, también dispuesto a volar (Fig.8). Es interesante la referencia a la paloma, animal relacionado con las efusiones amorosas y con la vida celeste, al menos entre los romanos, así damos fin a esta lectura rápida de las imágenes del Pia Desideria.

Interpretación de la Virgen de la Victoria

Con esta lectura referencial, hagamos una lectura del monumento malagueño que nos preocupa. El santuario ocupa el mismo solar que tuvo el campamento del Rey Católico cuando arrebató la ciudad a los moros en 1487; a la erección del santuario contribuyó la devoción que profesaba a la Virgen, que por la victoria recibida alcanzó tal advocación. El santuario fue dejado bajo la custodia de los Mínimos, por ello el retablo mayor de la iglesia está dedicado a la vida y milagros de San Francisco de Paula, y fue realizado hacia 1620 por el maestro Luis Ortiz de Vargas. Como dijimos al principio nuestro exámen está dirigido a las obras realizadas de 1693 a 1703 como consecuencia de la conjunción de tres voluntades: la del mecenas, el Conde de Buenavista; la del artista, el arquitecto y decorador Felipe de Unzurrunzaga; y la del mentor, el sacerdote mínimo fray Alonso de Berlanga, teólogo y sutil conocedor de los textos espirituales.

La clave iconológica del conjunto se halla en la construcción realizada a fines del siglo XVII y añadida al templo: consta de tres plantas con una altura exterior de treinta y tres metros. La zona inferior de planta cuadrada es el panteón de los mecenas, los Condes de Buenavista; en un nivel intermedio está la sacristía, y se corona a nivel superior con el camarín de la Virgen, de planta octogonal. No soy el primero en intentar una lectura del interesante monumento malagueño, debo y quiero citar en este momento al notable estudio de Juan Temboury (18), que con gran intuición anduvo cerca de la clave. El trabajo que hizo fue notabilísimo por las fechas en que fue realizado y valora muy positivamente su cultura humanista; estudió con cariño este y otros monumentos de Málaga. Es totalmente cierto lo que afirma: "La trama argumental sigue puntualmente la órbita de los Ejercicios de San Ignacio, representando sus escenas fundamentales de meditación". Y al final concluyó: "Este santuario es único: es todo un gran resumen de ascética, de moral, de teología y desprecio a la vanidad; resumen de los textos místicos españoles del siglo XVI, seguidos en el barroco por culteranos y conceptistas. Es un gran teatro en que se escenifican las verdades eternas con trama y guión no interrumpido, auto sacramental del gran tablado de la humanidad; ejemplar libro de Ejercicios, de meditación,

de recuerdo de las postrimerias; de horror al pecado y a las vanidades terrenas". Y si bien es verdad que no dió con el Pia Desideria si cita un libro tan interesante como la Monarquía mística de la Iglesia de fray Lorenzo de Zamora (Madrid 1617).

Hechas estas puntualizaciones voy a pasar a representar una nueva lectura. No olvidemos que hay una clara división de espacios con una jerarquía lógica empezando por la cripta y terminando por el camarín. La división parece corresponderse con las tres vías de la vida interior del alma, de que tratamos al principio, siguiendo un método matizado de jesuitismo como intuyó Temboury. Esto lo he podido corroborar al detectar la identificación de un relieve procedente del Pia Desideria de Hugo Hermann, lo que es un argumento contundente de que este libro básico sobre la divulgación del misticismo jesuítico fue tenido en cuenta.

Asentando esto parece normal pensar que el recinto de la cripta corresponda con la fase primera o de la vía penitente. La planta cuadrada es la propia del nivel terrestre por cuanto es el primero, el de los principiantes de la vida ascética; el alma está cargada de imperfecciones y debe realizar la purificación de los sentidos. Las escenas más interesantes de esta etapa son las meditaciones referentes a las Postrimerías con clara alusión a la Muerte, el Juicio y el Infierno, que los tratadistas seguidores de los Ejercicios de San Ignacio tanto desarrollaron, como podemos ver en un libro tan conocido como las Meditaciones del P. Luis de la Puente. El nivel de la cripta era el adecuado para colocar en el testero principal las estatuas orantes de los fundadores: José Guerrero Chiaverino y Antonio Coronado Zapata, y entre ellos un retablito coronado de un gran esqueleto, que con una balanza está enjuiciando a un rey. Este espacio - la cripta - con su planta cuadrada alude a la Tierra, el lugar donde reina la Muerte, que se reitera en los ocho lunetos, donde hay esqueletos con guadañas ya descansando sobre la bola del mundo, ya sobre tambores. No hay que olvidar las figuras antropomorfas que obran a manera de cariátides, de rostros angustiados, que expresan el dolor de los humanos ante lo irreparable de la Muerte. Este antro ya lo vió Temboury como lugar de meditación y de penitencia, y con base en San Ignacio

pensó que era lugar adecuado por cuanto recomendaba que las meditaciones nunca se hicieran en la iglesia, "ni delante de otros, sino en lugar escondido".

Queda claro que la cripta se correspondía con la primera parte de los Ejercicios Ignacianos y ella representa la "composición de lugar" adecuada para las meditaciones de la primera semana cuando se recurre a la descripción del Infierno y de las penas de los condenados como el antídoto más adecuado para recordar a las almas el destino final; olvidado el cristiano del amor a Dios, hay que recordarle el temor por el castigo de los pecados (19).

Superada la fase de la vida purgativa, el alma ha de pasar por la vía iluminativa, propia de los adelantados. Aquí se la representó por una escala, sin apenas elementos parlantes o iconográficos. Temboury la describió así: "Es un camino largo, cuarenta y ocho peldaños, pero de ambiente jubiloso: paredes blancas, azulejos brillantes, grandes pinjantes como magnolios y luz, mucha luz, lograda con cinco grandes balcones, abiertos al sol exterior. En el sendero hay un leve descanso estimulante: un gran relieve del "mínimo" de Paula, orante y en su renuncia humilde al pontificado".

Es significativo que se haya colocado en el trecho de la vía iluminativa la referencia iconográfica de San Francisco de Paula, fundador de la Orden de los Mínimos, que entonces regentaban el santuario y tenía carácter de monasterio. Los Franciscanos Menores añadieron a los tres votos tradicionales de Castidad, Pobreza y Obediencia, el de Humildad, por ello el fundador suele llevar en su divisa la inscripción Humilitas, rodeada de rayos.

El progreso en las virtudes es lo que más caracteriza a los adelantados que transitan por la vía iluminativa; piedras angulares del edificio espiritual de las almas aprovechadas son las virtudes de la Prudencia, la Justicia, la Paciencia, la Castidad y sobre todo la Humildad. La Humildad era virtud primordial para los Mínimos, que debían de seguir el modelo de su fundador, sin olvidar que la humildad perfecta es un don de

Dios que suele conceder a los que la piden con oraciones incesantes, y deben de imitar al mismo Cristo, modelo incomparable que habfa dicho por boca de San Mateo (11,29): "Aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón" (20).

La escala lleva al camarín de la Virgen, el Paraíso, que, como mansión de la inmortalidad, tiene planta octogonal. Es un mundo complejo en decoraciones vegetales, frutos, espejos, estrellas, águilas, peces, etc., que nos hablan en su abigarramiento de la riqueza paradisíaca. Lo característico de este paraíso es su sentido mariano según manifiestan jeróglificos como el Sol, la Luna, la flor, la cinta, la corona, la fuente, la vara, etc., que aluden a versículos sacados del Cantar de los Cantares; ya hemos visto al tratar de la vía iluminativa como este poema bíblico dió pie para tantas alegorías sobre la unión de Cristo o del Amor divino con el alma. Este ciclo mariano se explica porque todos los títulos y grandezas de María arrancan del hecho colosal de su maternidad divina. "María es inmaculada, llena de gracia, corredentora de la humanidad, subió en cuerpo y alma al cielo para ser allí la Reina de los cielos y tierra y la Mediadora universal de todas las gracias, etc., etc., porque es la Madre de Dios" (21). No en vano este santuario es de la Virgen de la Victoria, que los ángeles llevan en triunfo. Ella como imagen del Paraíso supone que "la Muerte ha sido absorbida por la victoria" y que hay que dar gracias a Dios "que nos da la Victoria por nuestro Señor Jesucristo" (22).

En este epílogo no me queda sino subrayar, después del ejemplo malagueño expuesto, la repercusión del libro de Hermann, que nos ayuda a comprender el sentimentalismo tierno y sensual de ciertos cuadros de Murillo, como ha indicado Julián Gallego. Es una muestra de ese afeminamiento y sensiblería del arte religioso del siglo XVII, consecuencia de aquella devoción galante y amable inaugurada por los emblemas de Vaenius. Algunas de las innovaciones del arte de la Contrareforma, tal como la devoción al Niño Jesús, encuentran así un cauce adecuado al representar a Cristo bajo la forma de un niño y al Alma como una niña, además relacionados ambos por una trama sentimental e íntima para llevar e imbuir en el lector la dialéctica jesuítica de la oración y diálogo del alma con Dios. (23).

NOTAS

1. H. Sedlmayr: Epocas y obras artísticas II, 199. Trad. Ed. Rialp. Madrid.
2. Recomiendo para las ediciones y traducciones la obra básica de Sommervogel, columnas 513-20. Agradezco las sugerencias de los jesuitas Justo Collantes (Facultad de Granada) y de M. Colpo (Instituto Histórico de la Compañía de Roma), que tan amablemente me informaron al enfrentarme con el problema.
3. Dictionnaire de Spiritualité IV, 607. Véase también P. José de Guibert: La espiritualidad de la Compañía de Jesús, 246. trad. Santander 1955.
4. A.L. Cilveti: Introducción a la mística española, 16. Madrid 1974.
5. Sigo la obra básica de R. Garrigou-Lagrange: Las tres edades de la vida interior 2 vols. Ed. Desclée de Brouwer. Trad. Buenos Aires 1944. Vid. también L. Bouyer: Introducción a la vida espiritual. Trad. Herder. Barcelona 1964. Recomiendo también las obras ya clásicas del P. Arintero.
6. R. Garrigou-Lagrange; Ob. cit. I, 14.
A.L. Cilveti: Ob. cit. 17-18.
7. E. Th. Reimbold: Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben. Colonia 1970. En el comentario iconográfico sigo las ideas de Reimbold, el único que ha realizado un comentario en tal sentido, véase su trabajo: "Geistliche Seelenlust", ein Beitrag zur barocken Bildmeditation, en "Jahrbuch fuer Symbolforschung. Symbolon" Band, 4 pp. 93-162. Colonia 1978.
8. C. Ripa: Iconología, 479.
9. B. Haeftenus: Schola cordis emblema 1; Amberes 1929.
10. J.B. Knipping: Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands I, 34. Leiden 1974.
11. En la traducción castellana de Pedro de Salas se han trucidado los grabados de los emblemas 4 y 5.
12. S. Sebastián: La iconografía de Ramón Lull en los siglos XIV y XV. "Revista Mayurqa" N°1. Palma de Mallorca 1969. D. Zaforteza y Musoles: La ciudad de Mallorca II, 73. Palma 1954. G Llompert: La pintura medieval mallorquina III, 181-3. Palma 1978.
13. A.L. Cilveti: Ob. cit. 194.
14. J.B. Knipping: Ob. cit. I, 43.
S. Sebastián: Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca, 74, Salamanca 1973.
15. J.B. Knipping: Ob. cit. I, 106.
16. J.B. Knipping: I, 114.

17. Cfr. A.L. Cilveti. Ob. cit. 26.
W. Weisbach: El Barroco. Arte de la Contrarreforma, 70-74. Trad. Madrid. 1948. Trata ampliamente este aspecto. El último estudio en E. Benz: Symbole der Unio Mystica in der Barock-Mystik, en "Symbolon. Jahrbuch fuer Symbolforschung" Band 1. Colonia 1972.
18. J. Temboursy Álvarez: Informes histórico artísticos de Málaga I, 95-105. Málaga 1974.
19. Advertiré que Temboursy en su estudio no recogió las inscripciones que hay en las cartelas, puso otras del Nuevo Testamento en relación con la muerte. De las que he leído, con ayuda de Rosario Camacho y Aurora Miró, no falta la característica: "Ya que polvo eres, y al polvo volverás" (Génesis 3,19), completada con la dramática pregunta: "¿Se te han abierto las puertas de la muerte?" (Job.38,17). No falta un versículo del Salmo 48, que refiere que todo hombre es mortal, y se repite la categórica sentencia paulina: "Y por cuanto a los hombres les está establecido morir una vez" (Epístola a los Hebreos 9,27). No he podido identificar la inscripción colocada sobre el Conde de Buenavista: "Mortis metus ad vitam referendum est". El autor hizo una primera exposición del tema de este escrito en el Seminario de Arte de la Facultad de Málaga (10.III.80). Se puso de manifiesto en la discusión que se usaron además otras fuentes gráficas, tal como la portada del famoso libro de Serlio, que pudo servir como inspiración para las cariátides. La Dra. Rosario Camacho intuyó certeramente que el bajorrelieve del esqueleto con el niño se refiera a la parca Láquesis, que también figura en la cripta de la iglesia malagueña de San Lázaro, donde hay además una representación de la parca de Cloto cortando el hilo, más dos representaciones de Atropos, que en una está disparando el arco y en otra con una guadaña.
20. Garrigou-Lagrange: Ob. cit. I,133 y 145.
Fr.A.Royo Marín: Teología de la Perfección cristiana, 630-33. Madrid 1954.
21. Fr.A.RoyoMarín: Ob. cit. 76.
22. 1 - Corintios 15, 54-57.
23. J.Gallego: Visión y símbolo de la pintura española del siglo de Oro, 118 Madrid 1972. No he podido ver el libro de Hermann en la edición de Lovaina de 1628, que según Praz tiene los mismos grabados que la edición castellana; tengo mis dudas al respecto, pues ya Rodríguez Moñino señaló que el emblema 19 de la edición de 1658 era obra de Francisco Rizi. Sobre Pedro de Salas hay que ver además de lo indicado antes a Mario Praz: Studies in Seventeenth-Century imagery. Segundo volumen. Roma 1964. Segunda edición.



*Domine, ante te omne desiderium meum, et
gemitus meus à te non est absconditus. Psal. 39.*

Núm. 1



*Dolores inferni circumdederunt me, propter
peccata mea. Psal. 142.*

Núm. 2



*Mihi autem, adhaerere Deo bonum est, ponere
in Domino Deo spem meam. Psal. 72.*

28.

Núm. 3



Ego dilectus meo, et ad me conversus eius. Cant. 2.

Núm. 4



Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est. Cantic. 9. 53.

Núm. 5



Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius? Ad Rom. 7.

Núm. 6



Coartetur autem et incedis; desiderium habens deus tui et est cum Christo. Mt. 23. 1. 32.

Núm. 7



Quis dabit mihi pennas sicut columba, et volabo et requiescam? Ps. 54. 43.

Núm. 8