

Pintura ilusionista y mensaje iconográfico. Entre la ilusión óptica, el efectismo cromático y el discurso edificante. Ejemplos extremeños del siglo XVIII

Illusionist painting and iconographic message. Between optical illusion, chromatic effectivism and uplifting. Extremaduran examples of the 18th century

Francisco Javier Pizarro Gómez

Universidad de Extremadura (España)

jpizarro@unex.es

<https://orcid.org/0000-0003-4588-1449>

Yolanda Fernández Muñoz

Universidad de Extremadura (España)

yolandafm@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-9830-5683>

Resumen

Algunas manifestaciones pictóricas extremeñas responden a los parámetros de la llamada pintura ilusionista y/o efectista. Son la expresión de ese barroco periférico sobre el que es necesario investigar para poder entender en toda su amplitud el fenómeno cultural de lo barroco y la geografía de su universo. En estas líneas vamos a analizar una serie de ejemplos que presentan características plásticas e iconográficas que, por sus circunstancias geográficas e histórico-artísticas, les confieren caracteres de excepcionalidad en el conjunto de la expresión artística del territorio extremeño y sus alrededores.

Palabras clave

Pintura ilusionista, efectismo, barroco, Extremadura, arquitectura religiosa.

Abstract

Some pictorial manifestations of Extremadura respond to the parameters of the so-called illusionist and/or gimmicky painting. They are the expression of that peripheral baroque on which it is necessary to investigate in order to understand fully the cultural phenomenon of baroque and the geography of its universe. In these lines we will analyze a series of whom present plastic and iconographic characteristics which, due to their geographical and historical-artistic circumstances, give them exceptional nature into de set of the artistic expression of the territory extremeño and its surroundings.

Key Words

Illusionist painting, sensationalism, baroque, Extremadura, religious architecture.

Siendo la pintura ilusionista un fenómeno esencialmente urbano, puede parecer una contradicción llevar ese género pictórico al terreno de lo popular y lo rural, como vamos a hacer en este trabajo. Por otra parte, plantearlo como una realidad en el ámbito extremeño, en el que no existió la tradición pictórica de otras regiones, puede ser motivo incluso para el escepticismo. Sin embargo, existen manifestaciones pictóricas extremeñas que responden a los parámetros del fenómeno de la pintura ilusionista y otros que, sin serlos en el estricto sentido del término, hemos incluido no sin alguna licencia. En cualquier caso, los ejemplos propiamente ilusionistas que presentamos y los que están en los aledaños de este concepto, y que en términos estrictamente semánticos calificaríamos más como “efectistas” que como “ilusionistas”, son la expresión de ese barroco periférico sobre el que es necesario seguir investigando para poder entender en toda su amplitud el fenómeno cultural de lo barroco, la geografía de lo barroco, del universo barroco.

Los ejemplos que presentamos aquí disponen de unas relaciones plásticas, iconográficas y geográficas entre ellos que les confieren caracteres de excepcionalidad en el conjunto de la expresión artística de lo que hoy es el territorio extremeño y sus aledaños. Estos ejemplos pertenecen a la provincia de Badajoz, aunque alguno de ellos pondremos en relación con un santuario sevillano por la proximidad geográfica y artística entre ambos. Se trata concretamente de las obras localizadas en dos conventos de la orden carmelita, uno en la capital badajocense y otro en la localidad de Talavera la Real (Badajoz) y tres ermitas de gran devoción popular, dos en la provincia de Badajoz y una en la de Sevilla.

Una de las ermitas de la provincia de Badajoz a la que nos referimos es la de Nuestra Señora del Ara de la localidad de Fuente del Arco. Ejemplo singular del uso de la decoración pictórica como elemento ilusionista y efectista. Conocida popular y hiperbólicamente como la “sixtina” extremeña, la ermita se encuentra a unos kilómetros de la localidad, en el extremo sur de la provincia y en un paraje de singular belleza paisajística sito en los extremos de la Sierra Morena.

Con más de cinco siglos a sus espaldas y con una historia adobada por una leyenda relacionada con la aparición de la Virgen al rey moro Jayón, la conversión de éste y la construcción de la ermita. En definitiva, una leyenda relacionada con la presencia musulmana en la Extremadura bajomedieval y las circunstancias relacionadas con la



conversión morisca¹. En la sacristía del santuario se conserva una tabla, cuya factura gótica sufriría diferentes alteraciones desde el siglo XVII, que representa dicha leyenda.

Fig. 1. Ermita de Nuestra Señora del Ara, Fuente del Arco.

Durante el siglo XVIII la ermita gozará de una importante devoción popular. Es el momento en el que se levanta el camarín y la imagen de Nuestra Señora del Ara se difunde mediante estampas, como la editada en Llerena en 1749. En este contexto de la piedad y la devoción popular barrocas se inscribe el conjunto pictórico del interior de la ermita, cuya fecha de finalización, como reza en uno de los paneles del mismo, se sitúa en 1736².

La sobria arquitectura exterior, en la que se los elementos mudéjares y barrocos conforman una construcción unitaria y encajada, se transforma en el interior en un conjunto de un destacado artificio cromático gracias a la abigarrada decoración de paredes y cubier-

1. Tejada Vizuete, Francisco. *El santuario de Nuestra Señora del Ara de Fuente del Arco*. Badajoz, 1995, pág. 12 y ss.

2. *Ibidem*, pág. 34



Fig. 2. Figura de Oriente.
Ermita de Nuestra Señora del
Ara, Fuente del Arco.

con escenas del libro del Génesis en la bóveda de la nave y alegorías de los cuatro puntos cardinales en la del coro. Las escenas del libro del Antiguo Testamento, extraídas de alguna biblia ilustrada³, aparecen con inscripciones de dicho texto veterotestamentario. En la capilla mayor, los temas del Antiguo Testamento, localizados en la zona superior de la misma, comparten este espacio con los de la vida de la Virgen, que aparecen la zona inferior. El nombre de los autores de esta obra, pues es evidente la presencia de varias manos trabajando en la misma, sigue en el anonimato.

De interés son, sin duda, las alegorías que, en la bóveda del coro, se dedicaron a los cuatro puntos cardinales, haciendo una interpretación de las cuatro partes del mundo, al representarse cada uno de

ta. El efectismo cromático se convierte en ilusión óptica en algunos momentos del programa ornamental, no tanto para proyectar el espacio arquitectónico como para enmascararlo, metamorfosearlo y engalanarlo a base de la ficción de materiales nobles. Por otra parte, los elementos conservados de la arquitectura de finales del siglo XV adquieren una nueva fisonomía al decorarse con formas que imitan una ornamentación estucada barroca de tanta tradición andaluza. De esta forma se logra crear en el espectador una cierta confusión entre los elementos arquitectónicos reales y los ficticios [Fig. 1].

Pero esta decoración tan espectacular no es más que el marco para el desarrollo de un programa iconográfico distribuido en veinticuatro paneles

3. *Ibid.*, pág. 63.

ellas en cuatro figuras femeninas con los atributos que las identifican desde la *Iconología* de Cesare Ripa.

La presencia de estas imágenes en el coro de la ermita badajocense debemos ponerla en relación con las de otra ermita cercana a Fuente del Arco, aunque en la provincia de Sevilla. Nos referimos a las pinturas que decoran las bóvedas de la ermita de Nuestra Señora de Guaditoca en el término municipal de la localidad de Guadalcanal, cuyas pinturas, igualmente de la segunda mitad del siglo XVIII, se sabe que fueron ejecutadas por un pintor de la localidad badajocense de Llerena de apellido Brieva, en colaboración con un hijo suyo.

La proximidad entre ambos santuarios indica que hubo una relación entre ellos, lo que se pone de relieve no solamente por la cercanía estética de la decoración pictórica de las dos ermitas, sino por la utilización de unos mismos recursos iconográficos, como es el caso del uso de las cuatro partes del mundo como tema con el que decorar la bóveda del coro en los dos casos [Fig. 2 y Fig. 3]. Lo escaso del uso de estos temas profanos en un programa iconográfico eminentemente religioso en dos edificios tan cercanos geográficamente anima a pensar en una conexión entre ambos.

Además de todo lo anterior, el afán de enmascaramiento de la arquitectura del inmueble y la artificiosidad cromática son comunes a ambos santuarios marianos. Este afán efectista continuó en el caso del santuario extremeño hasta el siglo XIX, pues en 1803 se decoraba el interior del camarín con una composición pictórica ilusionista a partir de motivos geométricos y vegetales.

Siguiendo un modelo decorativo similar a los anteriores, encontramos otro ejemplo extremeño que pudo recibir algún tipo de influencia de las ermitas mencionadas o quizá fue ejecutado por la misma mano

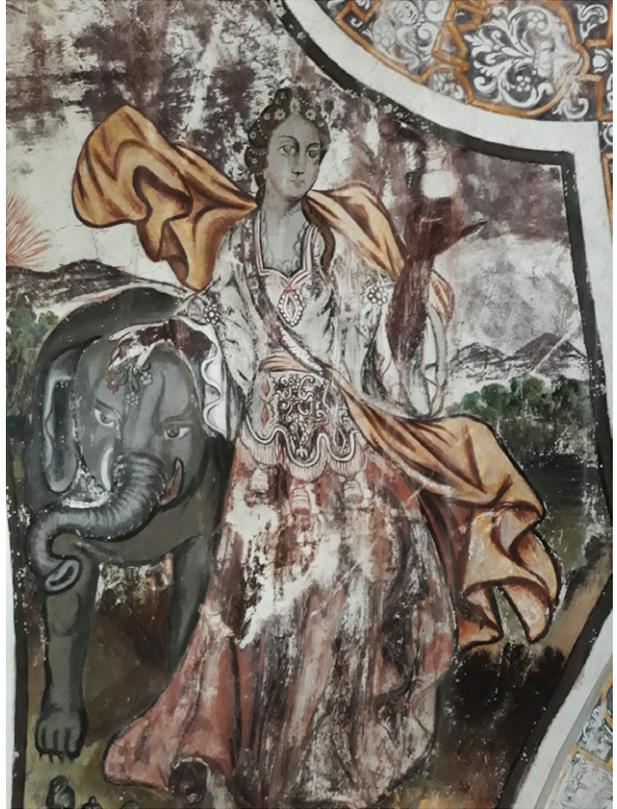


Fig. 3. Figura de Oriente. Ermita de Nuestra Señora de Guaditoca, Guadalcanal

que realizó los anteriores. A nueve kilómetros de la villa de Cabeza del Buey, dentro de su término municipal, se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de Belén, patrona de la villa desde principios del siglo XVII y centro de peregrinación de la comarca. Situado en la provincia de Badajoz, forma parte de un conjunto que alberga construcciones de distintas épocas, como la arquitectura militar templaria asentada en la zona desde el siglo XIII y relacionada con el Castillo de Almorchón o la Iglesia de la Orden de Alcántara datada entre los siglos XVI y XVII.

El santuario alcanza su máximo esplendor en el siglo XVIII con la construcción del camarín de la Virgen de Belén, así como la realización de las pinturas murales que la decoran. Se trata de un camarín-torre, de planta cuadrada, cubierta con cúpula sobre pechinas y dos de media naranja, decoradas con estucos policromados recargados con motivos vegetales y geométricos. Tanto el crucero como el ábside se encuentran a su vez adornados con pinturas murales realizadas por artistas cordobeses, seguramente en la primera mitad del siglo XVIII (1746), y repintadas en 1894 por Gregorio Riballo, según consta en la verja de acceso al recinto, que representan escenas marianas encuadradas por molduras, excepto en la cúpula donde destacan dos artífices distintos en su concepción pictórica⁴.

El argumento iconográfico del conjunto presenta un gran interés, pues aporta datos significativos sobre los programas marianos dieciochescos basados en las *Letanías Lauretanas* que se extrajeron en su mayor parte del *Eclesiastés*, el *Eclesiástico* o el *Cantar de los Cantares*⁵. La mayoría de estas letanías dedicadas a la Virgen aparecen enmarcando las pinturas o representadas en las filigranas que las decoran.

El espacio del santuario se puede dividir en cuatro partes en función de un programa iconográfico diferente en cada una de ellas. Así, en la cúpula los elementos arquitectónicos se aprovechan como escenario y ornamento para la glorificación de la Virgen, que se dispone mirando hacia la nave. En la parte inferior de la cúpula, simulando una balaustrada de forma octogonal, el autor dispone sobre ella el Colegio Apostólico rodeado de ángeles. Entre las figuras, en un segundo plano, aparecen también diferentes fundadores de órdenes religiosas y en las pechinas los cuatro Evangelistas. En el lado de la epístola podemos en-

4. Serrano Naharro, Vicente. *El Santuario de Ntra. Sra. de Belén de Cabeza del Buey*. Cabeza del Buey, 1996, pág. 92.

5. *Ibidem*, pág. 94.

contrar distintos pasajes de la vida de la Virgen y en el lado del evangelio escenas de la vida de San José, la Virgen y el Niño. Por último, la cabecera se convierte en el espacio más singular del santuario. De planta rectangular, se accede a ella mediante un arco de medio punto apoyado sobre pilastras decoradas con pinturas que simulan soportes abalastrados de mármol. Iconográficamente, el espacio está dedicado a la Virgen de Belén, cuya talla se encuentra en el espacio central, enmarcada con un ingenuo trampantojo que imita un cortinaje, semejante al que hemos encontrado en otros ejemplos, como en el convento carmelita de Talavera la Real o en la capilla de la Anunciación de la catedral pacense. La escena principal se encuentra en la bóveda, donde se representa la Coronación de la Virgen en un rompimiento de Gloria rodeada de ángeles portando filigranas; en los ángulos aparecen los Padres de la Iglesia y en los laterales diferentes alegorías del Triunfo de la Virgen y la Eucaristía⁶. Todas estas pinturas aparecen acompañadas de leyendas latinas sobre los diferentes pasajes bíblicos que representan⁷.

Por lo que a los conventos carmelitas se refiere, entre los que vamos a citar encontramos también una evidente relación estética, aunque no iconográfica. Dejamos ya el territorio del efectismo cromático y nos adentramos en el del ilusionismo óptico.

En general, los interiores de los conventos de la orden carmelita en Extremadura, tanto iglesias como claustros, son parques en ornamentación, aunque, en los casos que nos vamos a referir esta norma se vulnera y nos encontramos con algunos de los escasos ejemplos de arquitectura efectista e ilusionista de la región.

El Convento de la Inmaculada Concepción de Talavera la Real, fue fundado en 1614 por el indiano Juan del Campo Saavedra, natural de esta localidad extremeña y que, regresando a España desde Perú, decide financiar la fundación de este monasterio en su localidad natal en acción de gracias por haber salvado la vida al estar su embarcación a punto de naufragar. Se trata, por tanto, de un ejemplo de esa inversión de caudales de indianos extremeños en patrimonio religioso de su región natal. Aunque la escritura de fundación data de 1614, la licencia del obispo de Badajoz para que se fundara el convento no se firma hasta 1616. La relación de este monasterio con el Nuevo Mundo no acabó con la

6. *Ibid.*, pág. 104.

7. Muñoz-Torrero Caballero, Emilio. *Informe histórico-artístico sobre el Santuario de N^{ra} S^{ca} de Belén*. Mérida, 1986.

fundación, pues el que fuera arzobispo de Manila y Guadalajara (México), don Diego Camacho y Ávila fue un notable benefactor del monasterio, remitiendo al mismo caudales y obras de orfebrería litúrgicas, como cálices, campanillas, vinajeras, etc., que envía en 1709 en atención a que dos primas suyas que eran hermanas del monasterio⁸. Un cuadro de discreta calidad custodiado en el convento talaverano muestra al benefactor del monasterio con su hermano, Francisco Camacho, Prebendado de la Catedral de Badajoz, con Santa Teresa de Jesús.

La sobriedad exterior del inmueble se mantiene en el interior. Sin embargo, en el siglo XVIII se decora la cubierta del presbiterio de la capilla monacal con una ornamentación ilusionista. Aprovechando la estructura ochavada de la cubierta, el pintor, cuyo nombre aún sigue oculto a la investigación, proyectó una composición arquitectónica ornamentada con rocallas y telas suspendidas en arco, que sirve de base a la corona que cobija el emblema carmelita descalzo. La estética y la iconografía de esta decoración debemos ponerlas en relación con la de la capilla de San Juan Nepomuceno del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Badajoz, como más adelante señalamos, así con la capilla de la Anunciación de la catedral badajocense.

El fresco del presbiterio del convento talaverano es una sencilla muestra del uso de los convencionalismos de la retórica barroca y del uso de los planteamientos de persuasión visual, así como del afán por integrar las diferentes artes en esa misma intencionalidad, aunque en este caso se consiga solo parcialmente, pues la integración del retablo y la pintura no se logra totalmente. No obstante, el autor de los frescos trató de hacerlo introduciendo en su obra algunos de los elementos formales de la máquina retablistica, como es el caso de las telas colgadas, las rocallas y el quiebro de los entablamentos arquitectónicos.

Se organiza la composición del fresco en tres elementos solamente. Los dos extremos son meramente ornamentales compuestos por dos estructuras arquitectónicas que sirven de nicho a dos soportes (mesas), que sustentan las cartelas orladas de rocallas en las que se insertan el sol y la luna. Estas formas de los extremos se convierten en doseles merced a la estructura arquitectónica en voladizo que se decora con telas colgadas y que tratan de armonizar con el dosel con el que se remata el retablo de la capilla conventual. Ambas composiciones

8. Rubio Merino, Pedro, *Don Diego Camacho y Ávila, Arzobispo de Manila y de Guadalajara de México (1695-1712)*. Sevilla, 1958.



sirven de marco a los símbolos carmelitas. El corazón, sustentado por dos ángeles, rodeado de rocallas y con una gran corona que remata la composición, se orla con una filacteria en la que puede leerse lo siguiente: "ZELO ZELATUS SUM PRO DOMINO DEO EXERCITUUM" ("Me consume el celo por el Señor, Dios de los Ejércitos"), es decir el fragmento del Libro Primero de los Reyes que desde el siglo XIII se añade al escudo de la orden del Carmelo [Fig. 4].

Fig. 4. Presbiterio. Convento de la Inmaculada Concepción, Talavera la Real

De interés es la ilusión óptica de intento de proyección del espacio mediante la inclusión de una reja pintada, alusivo a los coros de clausura monacales, remedando los que existen en la capilla del convento badajocense que a continuación presentamos.

El Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Badajoz se levantaría sobre el solar que desde la primera mitad del siglo XVII ocupaba un beaterio, cercano a la catedral y denominado de Nuestra Señora de los Ángeles. En 1730, el obispo Amador Merino Malaguilla, insta a las beatas a que adopten la regla del Carmelo. El 14 de octubre de 1733 las beatas tomaban el hábito de las Carmelitas Descalzas. En el exterior, la iglesia presenta una portada adintelada con vano entre pilastras. Sobre el dintel de la puerta aparecen los escudos de la orden y del obispo Amador Moreno Malaguilla. Del conjunto arquitectónico del



Fig. 5. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles, Badajoz.

convento es necesario mencionar la iglesia, de una sola nave cubierta mediante bóveda de cañón, cuyo interior está ricamente decorado con numerosas y diferentes muestras de las artes plásticas, creando un conjunto altamente barroco [Fig. 5].

En medio de una recargada composición pictórica de la nave del templo carmelita de Badajoz, se disponen cuatro lienzos y dos tonos dedicados a la santa abulense, que, junto con otras obras teresianas, constituyen un rico conjunto iconográfico sobre la vida de Santa Teresa⁹. Los lienzos de la iglesia están inspirados en los grabados de Adriaen Collaert y Cornelius Galle de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu...* (Amberes, 1613).

De los veinticinco grabados de esta serie de 1613, el artista —posiblemente por indicación de la comunidad o del obispo Malaguilla— seleccionó cuatro para decorar el abigarrado interior de la iglesia pacense. La obra, que no está firmada y de la que no se dispone de documentación, posiblemente sea obra de un artista cercano a los círculos de la

9. Pizarro Gómez, Francisco Javier. “La imagen de Santa Teresa y la Orden Carmelita Descalza en el convento de Nra. Sra del Valle de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIII, 2017, pág. 3080.

pintura de la Badajoz del primer tercio del siglo XVIII, como es el caso de la familia de los Mures. Al mismo círculo y familia hay que adscribir la ornamentación pictórica de los muros y techos de la capilla monacal y de la dedicada a San Juan Nepomuceno, pues en 1770 se documenta una obra de Javier de Mures Becerra, hijo de Clemente de Mures, sobre la vida del santo bohemio para el mismo convento¹⁰. Lo mismo habría que hacer con los frescos del presbiterio de la iglesia del convento carmelita de Talavera en lo que a la adscripción autora de los mismos se refiere.

Los cuatro temas seleccionados para los lienzos que decoran los muros de la nave de la iglesia fueron la *Transverberación*, los *Desposorios Místicos*, la *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José* y el *Tránsito*. Es decir, cuatro de los temas esenciales y más reproducidos plásticamente de la vida de la santa. Aunque es evidente la relación entre lámina y lienzo, la composición del lienzo no sigue fielmente la composición del grabado, de manera que entre uno y otro hay algunas diferencias representativas. Esto es más evidente en el caso de los dos tondos del muro del coro de los pies, donde se reproducen solamente parte de los grabados dedicados a la *Santa escritora inspirada por el Espíritu Santo* y a la *Coronación*.

Completan el ciclo teresiano de la iglesia otras obras pictóricas. En la cornisa y a modo de medallones colgando de guirnaldas barrocas aparecen los bustos de San Simón Stock, San Eliseo, Santa Ángela de Bohemia, San Ángel de Sicilia y Santa María Magdalena de Pazzi, que sirven de precedentes icónicos al medallón con la efigie de la santa que corona el arco toral del templo a la misma altura que los medallones citados.

De gran interés para el tema que nos ocupa en este momento es la capilla dedicada a San Juan Nepomuceno del convento badajocense, decorada con una abigarrada composición, más efectista que ilusionista, aunque no falten los recursos ópticos en algunos momentos del conjunto pictórico. En este orden de cosas es importante destacar la búsqueda de una integración de la pintura del testero de la capilla con el retablo de misma, de manera que aquella sirve de marco a la máquina escultórica. Por otra parte, los frescos de la cubierta convierten una simple bóveda de aristas en una densa composición barroca a base de rocallas y guirnaldas de flores que la transfiguran.

10. Solís Rodríguez, Carmelo; Tejada Vizuete, Francisco. "Las artes plásticas en el siglo XVIII", *Historia de la Baja Extremadura*, vol. II, Badajoz, 1986, pág. 999.

Los paramentos laterales de la capilla se convierten en espacios para el efectismo ilusionista con el fin de procurar ensanchar lo angosto del mismo con el uso de elementos arquitectónicos que se proyectan en perspectiva [Fig. 6].

Sin embargo, los frescos tan efectistas e ilusionistas de la capilla, en consonancia con la riqueza pictórica del conjunto de la iglesia conventual, no son solamente un conjunto decorativo, pues este es el marco para la representación de escenas de la vida de San Juan Nepomuceno inspiradas en los grabados de la vida del santo de origen checo que ilustran la obra publicada en 1730 con motivo del proceso de beatificación¹¹.

Los temas representados en la capilla fueron seleccionados para reproducir los momentos esenciales de la vida del santo, creando un programa representativo en función del espacio de la capilla. Así, en las jambas de entrada a este espacio se reproducen dos momentos cruciales. Uno de ellos, a la derecha, relata el momento de la confesión de la reina consorte de Bohemia, Sofía de Baviera, al santo. Como es sabido, esta condición de confesor de la reina será el desencadenante del martirio y muerte del santo. En la jamba frontera de la entrada a la capilla se reproduce el encuentro entre Wenceslao IV y San Juan de Nepomuceno y en el que el monarca trata de arrancar a éste la confesión de la reina.

En el interior de la capilla, los temas siguen un orden cronológico de izquierda a derecha, de forma que en el costado izquierdo se reproduce aquel en el que San Juan Nepomuceno reprende al monarca, el cual al sentarse a la mesa para comer y al percibir que el capón que le sirvieron no estaba bien asado, ordenó que el cocinero fuera introducido en el asador como castigo. Enterado del terrible suceso, el santo bohemio solicitó audiencia al emperador, recriminándole por su tiránica y cruel actitud. Arrojado de su presencia, el santo fue posteriormente apresado y encarcelado con la intención de torturarlo para, así, extraer los secretos de la confesión de su esposa.

La secuencia histórica de estos acontecimientos relacionados con la captura y suplicio del santo se desarrollan en los dos tondos ovalados que enmarcan el retablo y que, sustentados por ángeles, figuran el momento en el que se produce el apresamiento del santo y el

11. Nos referimos a la obra *Vita S. Joannis Nepomuceni, sigilli sacramentalis protomartyris...*, con el texto de Bohuslav Balbin e ilustraciones del grabador alemán Johann Andreas Pfeffel, publicada en Augsburgo en 1730.



tormento de que fue objeto y que, como se narra en la vida del santo, tuvo dos momentos; en primera instancia su cuerpo fue sometido al potro y posteriormente quemado con antorchas¹².

Fig. 6. Capilla de San Juan Nepomuceno. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles, Badajoz

En el lado de la derecha de la capilla se desarrollan los temas finales de la vida del santo checo. De una parte, en la parte superior y como si de un cuadro se tratara, se representa el momento en el que el santo es arrojado al río Moldava el 20 de marzo de 1393 tras negarse nuevamente a desvelar el secreto de confesión. De acuerdo con lo que sus crónicas señalan, el santo fue arrojado desde el puente de Praga por la noche y atado de pies y manos¹³.

En la escena inferior, cerrando el programa iconográfico de la capilla, se representa lo que se narra en el capítulo X de la obra de Romellini y que se tituló: *De las luces prodigiosas que se dexaron ver alrededor del cadáver del ahogado Mártir y del castigo que recibió el autor de su muerte*. En dicho capítulo se señala cómo “del profundo del río se

12. Romellini, Gavino. *Vida, martirio, virtudes, y milagros de San Juan Nepomuceno...: compuesta de la que escribió en italiano el P. Francisco María Galluzzi, y de otros autores graves de la Compañía de Jesús por el D.D. Gavino Romellini...* Valencia, 1734, fol. 39.

13. *Ibidem*, fol. 55 y s.

sobrepuso á sus aguas. Le rodearon unas llamas celestiales, aun mas prodigiosas que las que cortejaron su nacimiento y coronaron la casa de sus padres..., sirviendo las luminosas llamas, que acompañaban al cuerpo en el curso del rio, no tanto de hachas de fúnebre pompa, como de luminarias de su triunfo”.

En el fondo de la escena se representa el momento en el que Wenceslao IV fue testigo del prodigio, quedando tan turbado por el mismo que se retiró a sus aposentos palaciales sin querer recibir a nadie¹⁴.

Hemos tratado de mostrar con estos ejemplos extremeños cómo, cuando el efectismo plástico y el mensaje iconográfico se dan cita en una misma obra, esta admite más de una lectura. De una parte, aquellas que se queda simplemente con los efectos ópticos y cromáticos y, de otra, la que se detiene en el mensaje iconográfico que se incluye en el programa decorativo. De alguna forma, el uso de esos efectos se convierte en la forma mediante la cual se atrae la atención del espectador para deleitar su mirada. Cuando esto se ha logrado, la inclusión de un programa doctrinal y el discurso edificante en medio del meramente ornamental transforma este en algo más, elevándolo de categoría y haciendo del mismo un remedo de la belleza moral, divina y celestial.

14. “Quedo suspenso al oír estas palabras el Emperador, como quien de repente se ve herido de un rayo. Creció mucho más fu pasmo, cuando con sus propios ojos observó el prodigio, manifeñando que no está essenta de la reprehension de la razón, aun la conciencia de los Grandes. Dícese, que retirándose de la presencia de su mujer y de los cortesanos, se cerró en su Gavinetto, y en el se mantuvo tres días, no admitiendo fino á alguno por precisa necesidad, o fuesse avergonzado de el exceso cometido, o temeroso, de que fu rostro turbado le hiciese traición a fu corazón oprimido” (fol. 59 y s.).