De lo marginal en el arte y su sentido moral

Algunos retablos construidos para iglesias oscenses, especialmente en el sigloxvii, presentan en la parte lateral un complemento figurativo con rasgos generalmente femeninos y de aspecto híbrido y monstruoso. Corresponden a lo que en la época se denominaron *bichas*, de amplias connotaciones negativas desde el nombre, y con antecedentes directos tanto en la plástica (seres marginales y grutescos) como en la literatura (la figura descrita por Horacio al inicio de su *Epistula ad Pisones*). Pero vayamos por partes y comencemos por exponer las cosas con un cierto orden, pues de orden y de desorden –y de sus implicaciones morales– tratan, en gran medida, estas imaginativas creaciones.

El juego del *ping*y *pong*, una cuestión relacional

Antes que a un estudio temático, histórico o formal, E. H.Gombrich, en su magnífica obra *Arte e ilusión*,apela a un análisis puramente relacional para calificar el contenido básico de muchas obras de arte. Gombrich utiliza para ello una ingeniosa adivinanza ideada por él mismo: el juego del *ping* y *pong*. ¿Si tuviéramos –nos dice– que adjudicar uno de esos dos términos a "un elefante y un gato, ¿cuál sería ping y cuál pong?" (Gombrich, 1998: 314).

La respuesta está clara para el autor del juego y para nosotros, seguramente, también. Y una vez mostrado el uso básico de los términos, el historiador sube el nivel de aplicación a una alegoría moral tan bella como enigmática de Lorenzo Lotto, conservada junto con el retrato de Bernardo de' Rossi, obispo de Treviso (1505), al que servía de cubierta, en la National Gallery of Art de Washington.

El particular significado de la Alegoría de Lorenzo Lotto […] puede ser difícil de descifrar, pero las relaciones, el ping pong de la cosa, nos resultan tan claras a nosotros como a los coetáneos de Lotto. Evidentemente, el sátiro con su jarra de vino representa "los poderes de las tinieblas", y el lozano angelito con su compás es del partido de la luz. En el fondo, detrás del malvado sátiro, se ven tumultos y naufragios; detrás del angelito la montaña se eleva al cielo, y una menuda criatura, bien dotada de alas, sigue el camino hacia la altura. El árbol de Palas, troncado a la izquierda, el lado siniestro, crece y perdura por la derecha. Las mismas metáforas del lenguaje que usamos al describir el cuadro preservan las relaciones básicas en que se fundamenta su simbolismo (Gombrich, 1998: 315).

Retrato del obispo Bernardo de' Rossi, de Lorenzo Lotto, 1505, National Gallery of Art de Washington.	*Alegoría del vicio y la virtud*, de Lorenzo Lotto, 1505, National Gallery of Art de Washington.

La dualidad polarizada que da carácter a la obra de Lotto

brilla por su ausencia en otra pintura, todavía más enigmática y prácticamente contemporánea: el *Retrato de un caballero*, pintado por Bartolomeo Veneto en 1510 y hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge. En ella la alegoría se ha incorporado de tal modo al personaje que este aparece repleto de elementos simbólicos, diferentes, no obstante, a los señalados anteriormente y entre los que destaca un gran laberinto con once vueltas sobre su pecho. El once es un número, como todos, polisémico, pero que para san Agustín tiene una clara connotación negativa, pues rebasa el diez de las bienaventuranzas y simboliza el pecado de orgullo de quien quiere tener más (Cuestiones sobre los evangelios, II, 6). Y para Wright, once vueltas en un laberinto simbolizan los pliegues del pecado que atrapa al hombre en esta vida terrenal (2001: 23). No es de extrañar que si el anónimo joven del cuadro pretende superar las dificultades y peligros que la vida conlleva le resulte imprescindible ir protegido con talismanes (sus vestiduras multiplican el nudo de Salomón, cuya función ha estudiado Lorenzo, 2020) y con una espada, que no dudará en utilizar cuando le adviertan del peligro no solo sus ojos verdaderos, sino los anillos de sus manos que se han convertido en dos pares extra de ojos, como explicó Rodríguez de la Flor (2007: 81).

Retrato de un caballero, Bartolomeo Veneto, 1510, Fitzwilliam Museum de Cambridge.

Qué diferentes son también los rostros y la gestualidad de los retratados. El obispo parece confiado, sereno, su postura es firme, y su mirada penetrante, casi frontal, podría soportar cualquier desafío. Sin embargo, el caballero, a pesar de estar protegido física (espada) y simbólicamente (nudo de Salomón),

se muestra suspicaz: parece inquieto, alerta, desequilibrado (no hay simetría en su cuerpo) y su mirada es torcida. Porque el primero tiene claro cómo debe pilotar su vida para alcanzar la salvación de su alma: elegir siempre el camino del bien y apartarse del mal; pero para el segundo la vida en la tierra es una deriva en la que no resulta fácil sortear las dificultades, tentaciones y retos que sin duda deberá enfrentar.

Esta primera reflexión nos sirve para contextualizar la temática de algunos retablos oscenses del siglo XVII, de un alto contenido moral además de teológico. Sus discursos son variados, pero sus figuras casi siempre están en oposición: unas representan el bien y otras están caracterizadas como fuerzas del mal. Así que, al acercarnos a ellas, aunque no sepamos exactamente cuál es la idea a la que dan forma, siempre podremos jugar al *ping* y *pong*.

El orden frente al desorden

En otro de sus libros claves, *El sentido del orden,* Gombrich se interesa por la naturaleza de las formas monstruosas e imaginativas, muchas veces sin nombre –pues responden a "juguetonas invenciones del artista" (1999: 251)– que forman parte de las diversas variantes de marginalidad en el arte. Más allá de sus características y función, todas ellas tienen en común una posición secundaria, separada del tema principal y, como señala puntualmente Gombrich, "al borde del caos" (1999: 251).

Fuera del corpus del texto –delimitado por una rígida caja pautada para regularizar y mantener en orden la escritura–, las imágenes de los márgenes, los *marginalia*, gozan para Gombrich de una extraordinaria permisividad y de una libertad completamente ajena al estricto soporte de las letras. Esa era también la idea comúnmente aceptada hasta que ese ornato

comenzó a estudiarse de forma sistemática. Hoy sabemos que, aunque sus imágenes se mueven en una zona franca, eso no las convierte en simples adornos, caprichos o *drôleries* más o menos atrevidos, pues dialogan activamente con el tema principal, expresado en el texto o en las imágenes principales que lo acompañan. Como explica Gerardo Boto, en el manuscrito "núcleos y extremos fueron y son interdependientes, incluso cuando parecían contradecirse, escarnecerse o negarse" (2007: 26).

Grupos étnicos minoritarios, clases sociales marginadas, vicios execrables: lo liminal y los aspectos más oscuros de la sociedad en general se representaron y atacaron de manera imaginativa, burlona y sin tapujos en las pequeñas figuras de los márgenes, porque, entre otras razones, mostrarlas a gran tamaño y en los lugares prominentes hubiera supuesto otorgarles un tratamiento preferente lo que, de alguna manera, hubiera implicado aceptación. El desorden, en definitiva, no tiene cabida en el orden.

Una ingeniosa combinación de imposibles

A los *marginalia* medievales, se unió en el Renacimiento el grutesco, en su mayor parte derivado de las figuraciones descubiertas en las salas enterradas de la Domus Aurea de Nerón, conocidas como las *grotte* del Esquilinocuando fueron descubiertas en 1480. Algunas formas grutescas, sin embargo, parecen directamente inspiradas en la figura descrita en las primeras líneas de la *Epistula ad Pisones*de Horacio, más conocida como *Ars poetica*. Horacio en su texto da al poeta la libertad de inventar y le concede permiso para utilizar los artificios de la simulación, pero con una condición: siempre que con ello no ofenda las leyes del decoro y se adecue a lo que es debido y natural, porque:

> *Si un pintor opta por unir un cuello de caballo a una*

> *cabeza humana y hacer que crezcan plumas multicolores por todas partes sobre una mezcolanza de miembros, de modo que lo que en la parte superior es una mujer hermosa termina abajo en un pez feo y oscuro, amigos míos, tratad de reprimir la risa ante esta exhibición* (en Gombrich, 1999: 255).

Solo que los hombres del Renacimiento y el Barroco encontraron acomodo para esas figuras totalmente antinaturales y al hacerlo estas dejaron de ser ridículas, artificiosas o extemporáneas porque, de acuerdo con su caótica fisonomía y disposición, eran capaces de expresar lo que resultaba imposible a una imagen conformada según los cánones.

Esa es la magia del grutesco, y por eso fue tan difícil prescindir de él en los retablos e incluso en las piezas y ornamentos de uso litúrgico. De manera que lo que no se produjo en la Antigüedad ocurrió en el Renacimiento: dar forma concreta a la elucubración que Horacio presentó como un gigantesco disparate. Así, explica Gombrich, "no conozco ninguna decoración romana antigua que contenga la criatura exacta descrita en el *Ars poetica*, pero hay numerosas variantes del motivo en los grutescos del Renacimiento" (1999: 279). Y para dar veracidad a sus palabras presenta un grabado de Lucas van Leyden, de 1528, donde dos figuras femeninas y monstruosas dan la espalda (muestran su oposición) a un ser masculino y alado, provisto con el caduceo de Mercurio.

A mediados del siglo XVI los *Emblemata* de Andrea Alciato gozaban de gran éxito. Sus simbólicos emblemas, de naturaleza moral y didáctica, están relacionados con las medallas, las inscripciones antiguas, la heráldica, la fábula, la mitología o la tradición y son, en palabras del propio autor, distinguidos y de buen gusto (Ureña, 2001: 440). Por iniciativa de su primer impresor (que, al parecer, trabajó sin el conocimiento de Alciato) en 1531 los poemas y sus motes o lemas fueron ilustrados, muchas veces no con imágenes que remiten a hechos concretos, sino con alegorías llenas de

símbolos.

Grutescos, Lucas van Leyden, 1528.	"Que la fortuna sigue a la virtud", en *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* (1549), Lyon: Guillermo Rovillio, p. 39.

En la mayoría de las ediciones hasta 1556, la imagen (*imago*) de las composiciones se reduce a un cuadro con los elementos necesarios para ilustrar o ratificar lo que el título (mote o lema) afirma y el poema (epigrama) al que introduce, explica. Las ediciones de Lyon de 1549 a 1551 añaden otro complemento gráfico: una orla, repleta de elementos, a manera de enmarcación; no obstante, esta novedad duró poco, pues a partir de 1556 se prefirió enriquecer las ideas básicas con largos comentarios de texto, seguramente por razones prácticas. De hecho, en las ediciones aludidas, debió de resultar caro o complicado diseñar una orla para cada emblema y por ello las mismas se repiten varias veces, aunque, como se deduce de su análisis, cada una parece pensada para un caso específico. Y muchas debieron de idearse por oposición respecto a la imagen principal para activar el contraste, o

siguiendo la lógica de Gombrich, el juego del *ping* y *pong*.

Realmente es difícil conocer el mensaje de la llamativa composición de Van Leyden, pero a ello ayudan algunas ideas rectoras de la época, como *Que la fortuna sigue a la virtud*, según afirma Alciato. En la edición *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, publicada en Lyon en 1549, la *imago* correspondiente muestra el caduceo de Mercurio –es decir, una vara con dos serpientes entrelazadas–, cubierto con un casco alado y en la parte inferior provisto de las alas que presenta en los pies el mensajero de los dioses. Para los romanos, explica Cirlot, el caduceo era símbolo "del equilibrio moral y de la buena conducta; el bastón expresa el poder; las dos serpientes, la sabiduría; las alas, la diligencia" mientras que el casco es "emblemático de elevados pensamientos" (1992: 113). Aunque lo más significativo de la vara es que también se enlazan en ella dos cuernos de la abundancia repletos de frutos, pues, como el epigrama explica, "que a los elocuentes varones de equidad muy escogida […] Fortuna les abonda […] [y] bien responda", o dicho de forma más simple: fortuna responde con abundancia a los virtuosos. Y para que, por oposición, el mensaje quede todavía más claro, la orla presenta algo radicalmente distinto: animales puestos en representación de vicios que, sin saber con exactitud de cuáles se trata, a todos podemos asignar, en el juego dicotómico de Gombrich, un *pong*. Así, por su condición apartada del núcleo, sabemos que los frutos están vetados para los monstruos con fiero aspecto de dragón, colocados en la parte superior de la orla, para las aves de extraño plumaje, que picotean voraces en la parte inferior, y también para los aparentemente inocentes conejos (que muchas veces representan la lujuria) y los caracoles, símbolos de la acedia, vicio que puede llevar al hombre al total desencanto, la depresión y el suicidio. Ellos solo pueden deambular por una enredadera con flores y un racimo de fruta aislado, sin rastro de los carnosos y cuantiosos frutos del cuerno de Amaltea.

A diferencia del emblema, la composición de Lucas van Leyden presenta una estructura unitaria, pues en el grutesco todo se desarrolla en un mismo ámbito. No obstante, gracias a la explicación visual del emblema de Alciato, podemos distinguir perfectamente quien representa el bien, la forma humana y masculina tan semejante a Mercurio con el caduceo (el *ping*) y quiénes están asociadas con el mal, las figuras femeninas con cuernos, curvados cuellos, largas patas de cabra y enroscadas colas serpentinas, recubiertas todavía del acanto del cual emergen. Ellas son claramente *pong*.

Las bichas del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Huesca

No fueron las primeras, pero sí las más representativas. Son interesantes, complejas, están entre las más llamativas, y, además, sirvieron de inspiración para otras no menos elaboradas y sugerentes. Las bichas del retablo mayor de San Lorenzo también tienen antecedentes, pues hay constancia de bichas en los retablos oscenses desde mediados del siglo xvi, pero durante bastante tiempo el aspecto de estos complementos fue relativamente discreto. No en vano los tratadistas más ortodoxos, como Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, Sevilla, 1649: 362), desaconsejaban su uso en el ámbito religioso.

El retablo de San Lorenzo fue el primero en adoptar la columna salomónica en Huesca y el segundo de Aragón. Fue diseñado por Sebastián de Ruesta, quien recibió el encargo de fabricarlo después de ganar en 1647 el concurso convocado por la parroquia al efecto, y contó con la colaboración de Pascual Ramos para la realización de los elementos escultóricos. Como en algunos frontispicios librarios de la época, los laterales del mueble se completaron con bichas, tanto en el cuerpo como en el ático que, por su tamaño y aspecto, no pasan en absoluto desapercibidas. Equivalen a los motivos de las orlas que

enmarcan los emblemas en las citadas ediciones de Alciato de mediados del siglo xvi y específicamente son muy semejantes a las grutescas creaciones deLucas van Leyden. Las figuras dan la espalda a san Lorenzo (en el cuerpo del retablo) y a la Virgen en su Asunción (ático) (Fontana, 2018: 110-116). Son sus contrarias y, por tanto, en el plano temático han de representar a enemigos de la fe católica. Además de remitir formalmente a una voluta, lo más probable, en cuanto a significado, es que su enorme vientre no sea de embarazo, sino que represente el abultado y sucio vientre de las insaciables arpías, con las que se comparó a los protestantes por comer y corromper la eucaristía, como se explicará después. Además, en lugar de piernas, las bichas del ático tienen acantos –vinculados al vicio– y las del cuerpo principal una gran cantidad de frutos, sin duda caducos, contenidos en una especie de cueros recortados.

Bartolomé Vicente, en la escena principal del retablo pintó a Lorenzo en el momento cumbre de su vida, el martirio en la parrilla, después de negar a un dios romano. No abjurar de su fe llevó a Lorenzo a la muerte física, pero le proporcionó la vida eterna, como prueban los ángeles que en el lienzo bajan del cielo para entregarle la palma y la corona de laurel (la de su nombre) de la victoria. San Lorenzo es el prototipo de hombre religioso *laureado* de virtud, cuya vida proclama las tres virtudes teologales: fe en el Dios verdadero, esperanza en la salvación eterna y caridad con los hombres. En este sentido, Lorenzo no reparte en el relieve del banco de su retablo los tesoros de la Iglesia a los pobres, uno de los episodios más conocidos de su hagiografía, sino alimentos: sacos de pan y harina, sin duda un guiño a los beneficios que los oscenses esperaban por la mediación de su patrón y principal intercesor en el cielo.

Retablo de San Lorenzo, iglesia de San Lorenzo, Huesca.
Foto: M.ª Celia Fontana Calvo.

Retablo de San Lorenzo: detalle de una de sus bichas mayores, iglesia de San Lorenzo, Huesca.
Foto: M.ª Celia Fontana Calvo.

Como hemos dicho, resulta fundamental la firme fe de Lorenzo en el Dios cristiano, pues solo él, como sumo creador, sería capaz de otorgar bendiciones a los hombres, a diferencia de las deidades de los romanos que proclaman su propia falsedad, ya advertida por san Agustín, al ser incapaces de proporcionar los favores implıćitos en sus nombres (*De civitate Dei*, IV, 34). Además, la virtud de Lorenzo hace cierta la sentencia de Alciato, *Que la fortuna sigue a la virtud*, pues solo un hombre virtuoso puede conseguir bienes y repartir prosperidad. El mártir es así un digno mediador entre Dios y los hombres y un claro *ping*.

Las bichas desplazadas a los laterales del retablo, aunque están llenas de frutos tienen una función muy distinta. Encarnan el pecado y el vicio: están envueltas en acantos de hojas blandas que aluden a los vicios en general y se presentan desnudas, pero sus formas maternales están lejos del desnudo heroico que exhibe Lorenzo. Además son volubles (llevan una tela ondeante sobre su cabeza, como la Ocasión) y carecen absolutamente de fundamento o sostén, excepto por la pequeña figura masculina que les sirve de inestable peana, no en vano se apoya en una escurridiza cola de pescado enroscada hasta formar, además, una voluta. Unos niños tratan de interactuar con las bichas principales, pero ellas no representan la Caridad que amamanta a sus retoños: con la mirada perdida, ni siquiera reparan en ellos. Además, como se ha dicho, los frutos con los que se asocian deben ser exclusivamente terrenales y caducos: no pueden fortalecer la vida espiritual y por tanto son inferiores a los otorgados gracias a Lorenzo. En fin, las bichas son un rotundo *pong*.

Las bichas del retablo de San Bernardo

Sebastián de Ruesta y Cristóbal Pérez, fueron rivales en el citado concurso de 1647 y aunque Ruesta resultó ganador, Pérez no debió quedar en mal lugar. De hecho, su extraordinaria

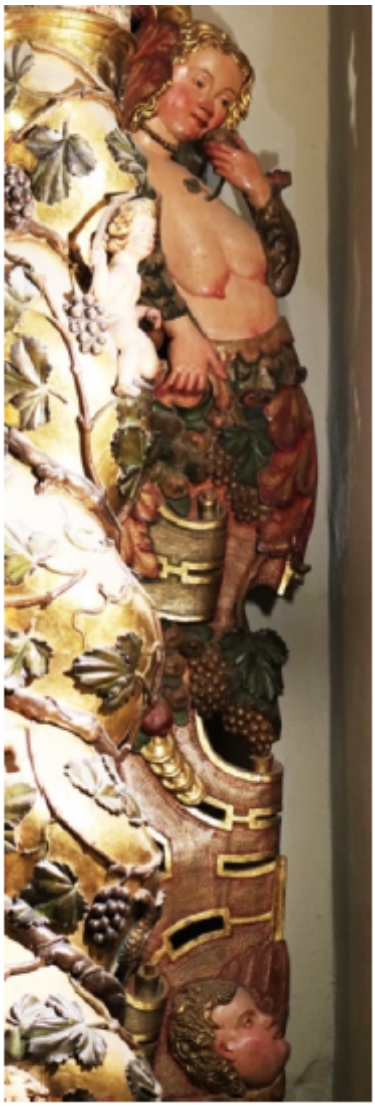
destreza como mazonero le permitió desarrollar una exitosa carrera profesional en Huesca, parte de ella en la iglesia de San Lorenzo.

En la iglesia laurentina realizó un retablo de escultura dedicado a san Bernardo, encargado por el mercader Bernardo Lasala en 1650, y que debió acabar, como se obligó en la capitulación, al año siguiente. Esta obra, destinada a presidir la capilla funeraria del mercader, cuenta con recursos expresivos parecidos al retablo de San Lorenzo (también incorpora columnas salomónicas y bichas) y, sin duda, fue para Pérez una clara oportunidad para medirse de nuevo con Ruesta (Fontana, 2019: 208-222). En cuanto al encargante, poco sabemos, pero por su oficio de mercader debía afectarle el tradicional rechazo que la Iglesia, y la sociedad en general, sentían hacia los negocios y el enriquecimiento particular. La usura, practicada por los judíos, estaba condenada y el comercio en general era mal visto porque *homo mercator vix aut nunquam potest Deo placere* ("el mercader apenas o nunca puede agradar a Dios"), no en vano el prototipo del comerciante abusivo y sin escrúpulos era Judas *mercator*, capaz de vender a Cristo por unas monedas, y que se representa ahorcado en la famosa estatua-columna de la portada de Santa María la Real de Sangüesa, del siglo XII.

El programa del retablo que nos ocupa logra mostrar a san Bernardo con tanta fe, esperanza y caridad como Lorenzo, pero como seguramente en Huesca, en cuanto a virtud y heroismo, nadie podía competir con su santo patrón, el diseño de Pérez integró en el lado del *ping* a un nutrido grupo de santos con san Bernardo a la cabeza, y además hizo a este protagonista de algún episodio para que quedara en paralelo con el admirado Lorenzo. Además se atribuía al santo monje, según explicó Mal Lara en *La philosophia vulgar* (1568: 2r), el conocido dicho "A Dios rogando y con el mazo dando" (seguramente una interpretación muy particular del *ora et labora* benedictino), lo que resultaba especialmente conveniente para un mercader

que viviá de su trabajo.

Cristóbal Pérez trazó la obra y se encargó de que todas las figuras talladas en ella tuvieran una excelente factura, pero sobre todo se esforzó en el planteamiento de las bichas. No se conformó con una versión y dos variantes, como hizo Ruesta, sino que ideó cuatro figuras completamente distintas como antagonistas de las tres virtudes teologales, al exhibir los rasgos de quienes carecen de ellas: infieles y herejes, consumidores para los cristianos de alimentos no espirituales y eternos, sino materiales y caducos, y que no conducen a la salvación del alma, sino a la gula y la embriaguez. Además, como veremos a continuación, dos creaciones parecen específicamente judías porque debía ser importante para Bernardo Lasala criticar las creencias y las conductas de los judíos, con quienes todavía debía asociarse a los mercaderes en general. Un *pong* para cada una de esas imaginativas expresiones del mal.



Retablo de San Bernardo y detalle de una de sus bichas mayores, iglesia de San Lorenzo, Huesca. Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo

Dos bichas pseudojudías, ubicadas en el ático, y otra pseudoprotestante en el banco del retablo deSan Bernardo, iglesia de San Lorenzo, Huesca. Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo

A mediados del siglo xvii, el prototipo del infiel todavía era el judío. A la fe en Cristo de san Bernardo (al que vemos en el retablo disfrutando de la visión directa de Cristo en la cruz) se opone el rechazo de los judíos a reconocerlo como el Mesías prometido. Con elementos judíos se presentan a ambos lados del ático dos figuras femeninas de cuerpos desnudos y regordetes, con una especie de turbante en la cabeza y un vistoso adorno lateral redondo y rojo en la parte superior del tronco, cerca de las alas, seguramente un recuerdo de la rodelaque debían portar los judíos como distintivo. Además desvían su mirada del Calvario, donde se presenta a Cristo, bajo Dios Padre, como auténtico redentor espiritual y, por

tanto, como el Mesıás cristiano, y su posición de perfil revela una gran nariz, característica física asociada a ese pueblo semita.

Las demás, probablemente, representan herejes. Las bichas del banco que flanquean el relieve donde san Bernardo reparte el pan bendito para la sanación de los enfermos son las únicas masculinas del programa, poseen extremidades plenamente humanas y carecen de alas. Quedan muy cerca del preciado alimento, pero sus brazos están envueltos (o apresados) por ropas, así que difícilmente podrían acceder a él. Como su vestidura y complementos (hojas de acanto y escamas) insisten en el vicio y el pecado y ellas no reciben el citado pan, hemos de concluir que se trata de no creyentes, indignos del supremo manjar. Su presencia recordaría el robo de formas consagradas ocurrido en la catedral de Huesca en noviembre de 1641, durante la guerra de secesión catalana, que debió de protagonizar un hugonote francés (Fontana, 2004: 229). Y el hecho de que las bichas no puedan utilizar las manos implica un peligro latente: cuidado por tanto con la mano que muestran.

Las bichas de mayor tamaño y más parecidas a las laurentinas flanquean el cuerpo principal del retablo. Comen frutos redondos, muy probablemente manzanas, que sin embargo no les satisfacen, como refleja su triste mirada. Manzanas, junto a granadas, peras, racimos de vid y otras frutas, conforman una inestable sección apenas sustentada por unos cueros recortados. En la base conceptual de estas figuras han de estar las arpías, con las que los católicos compararon a los herejes protestantes porque con sus ideas sobre la eucaristía destruían su poder salvífico. El cardenal Perron (1556-1618) en un sermón de Pascua de Resurrección advertía de que el suculento manjar eucarístico tiene unos terribles enemigos, los luteranos, que al impedir disfrutar de él a los fieles obstaculizan la salvación de sus almas y actúan como ladronas y ponzoñosas arpías. Una vez servida la mesa del banquete

espiritual, dice Perron, “voicy deux harpies Calvin & Luther, & leurs disciples, dont l´une oste & renverse aux fidelles la viande qui leur estoit preparée. L´autre la laisse bien au sacremente & ne l´enleve point, mais elle l´infecte & corrompt tellement de ses mains & de son haleine, y mélant des qualitez & conditions pernicieuses, que´ell vous en rend l´usage mortel & pestilent” (1622, 681).[*] Las bichas del retablo de San Bernardo comen manzanas —del pecado y de la muerte— de simbolismo opuesto a los panes benditos de san Bernardo.

Finalmente, como complemento y variante de las comedoras, las bichas bebedoras están situadas en los laterales exteriores del ático. A diferencia de aquellas, estas presentan alas, no brazos, y se muestran de riguroso perfil, por lo que destaca de nuevo su gran nariz, para aludir, quizás también a la de los judíos. Están despiertas, pero sin vigor, y sus laxas figuras se adaptan a las formas redondeadas de los recipientes donde reposan, semejantes a un tonel con uvas. Es claro que están bajo el efecto adormecedor del vino, el cual no se ha convertido mediante la transubstanciación en la sangre de Cristo. Hay tristeza en su mirada y su cuerpo y posición recuerdan a los del dios pagano Baco.

¿Milagros o diligencia?

Según la famosa tesis de Max Weber, a partir del siglo xviy en el ámbito protestante, las nuevas doctrinas religiosas consideraron lícito el provecho económico y dignificaron incluso las profesiones más mundanas (2009). El cambio de valoración sobre el dinero y la forma de obtenerlo influyó favorablemente en el desarrollo del capitalismo, pero la Contarreforma católica se mantuvo por el momento impermeable a todo ello y continuó favoreciendo la confianza en Dios y en los santos como estrategia para remediar las necesidades más perentorias del hombre.

Todo católico había de procurar el bien y apartarse del mal durante su vida si deseaba obtener su salvación en el más allá, como sabía a la perfección el mencionado obispo de Treviso retratado por Lorenzo Lotto. Pero este comportamiento ejemplar no le garantizaba estar libre de peligros y contar con el sustento imprescindible durante su vida. Para satisfacer las necesidades vitales, más que recurrir exclusivamente a las fuerzas particulares y a la buena suerte, como el caballero pintado por Bartolomeo Veneto, la Iglesia recomendaba confiar en los santos que, al gozar ya del paraíso, podrían, por sus méritos en la tierra, conseguir favores para sus fieles devotos al interceder por ellos ante Dios.

Claro que la sabiduría popular no se fiaba por completo de ello. A mediados del siglo xvi el citado Juan de Mal Lara en *La philosophía vulgar* explicó el significado del refrán "A Dios rogando y con el mazo dando". Por supuesto, habría que rogar y pedir a Dios "con el concierto de las tres maestras del alma: fe, esperanza y charidad", pero –advierte– no hay que esperar "milagros nuevos, quedándonos en una pereza inútil", sino que al hombre corresponde poner "los medios para que la voluntad bien ordenada venga a efecto". Y concluye: "No favoresce Dios al que lo toma por amparo en medio de la ociosidad" y "conviene que el hombre junte, con la devota oración, industria". En fín, como asegura otro refrán perfectamente enlazado con el anterior, "Dios ayuda al que trabaja" (1568: 1r-2v).

A modo de conclusión

Los elementos iconicos en los retablos oscenses analizados plantean discursos argumentados de forma antitética y basados en la dualidad de los extremos: por un lado el bien con los

santos (*ping*) y por otro el mal con las bichas (*pong*), en una retórica de la imagen que relaciona de forma dialéctica el núcleo con lo marginal. La teoriá literaria del Siglo de Oro enfatiza los buenos resultados de este antiguo recurso. Baltasar Graciań en su *Agudeza* explica cómo crece la "sutileza al paso de la contrariedad de los correlatos" (1648: 50). Y en la línea de la sutileza juegan un papel fundamental las bichas con sus *figuras* (del verbo latino *fingere* 'fingir') que, a quien no las conozca bien, pueden dar a entender justo aquello que no son, y así hacer creer que se puede confiar en ellas (especialmente en las principales de los retablos estudiados) como fuente de alimentos, bienes o fertilidad. Pero las bichas han de ser lo contrario, contenedoras de frutos caducos que llevan a la muerte, mientras que Lorenzo y Bernardo, recompensados por sus logros en esta vida con la salvación eterna, se revelan como los indicados para dirigir las bendiciones divinas hacia sus devotos.

Además, no olvidemos algo fundamental: que en este *ping* y*pong* de santos y bichas hay mucho de género, porque finalmente el bien se asocia con lo masculino y el mal con lo femenino. En esa época, no tan lejana a la nuestra, dificilmente cabía otra opción.

---

[*] Se presentarondos arpías, Calvino y Lutero con sus discípulos, pues una vuelca a sus fieles la comida que les estaba preparada y la otra la deja como sacramento y no le quita nada, pero la infecta y corrompe de tal manera con sus manos y su aliento, y la mezcla con cualidades y condiciones perniciosas, que la hace de uso mortal y pestilente. Traducción propia.