



Las estampas-retablo de San Diego de Alcalá Metamorfosis y expansión de un ecosistema devocional en la Contrarreforma¹

Gerardo Rappazzo Amura
Universidad Nacional de Educación a Distancia  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.104208>

Recibido: 24 de julio de 2025 • Aceptado: 17 de noviembre de 2025 • Publicado: 1 de enero de 2026

Resumen: El artículo analiza, a partir de los presupuestos de la iconología antropológica y los estudios visuales, tres estampas dedicadas a San Diego de Alcalá, producidas entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, con el objetivo de reconsiderar su función dentro del ecosistema devocional de la Europa post-tridentina. La “visibilidad vicaria” de estas imágenes, junto con su condición portátil, contribuyó a multiplicar la *praesentia* del santo más allá de la capilla donde reposan sus reliquias, epicentro de sus milagros. La innovación de este estudio reside en el análisis formal y tipológico de estas imágenes grabadas y en la formulación de un marco teórico pertinente para su examen. El autor propone la categoría de “estampas-retablo” para designar este modelo formal de narración de las *Wunderviten*. Su estructura fragmentaria y secuencial —evocadora de los retablos hagiográficos góticos y los *vita icons* bizantinos— ofrece una adaptación del lenguaje retablístico al soporte impreso. El estudio concluye que la aparición de este formato pudo responder a la necesidad de articular nuevas prácticas devocionales, eficaces tanto en la Europa reformada como en territorio católico —europeo y americano—, mediante imágenes capaces de mantener, extender o renovar la experiencia de la presencia sagrada más allá del marco institucional del culto.

Palabras clave: estampa-retablo hagiográfica; San Diego de Alcalá; ecosistema devocional; Contrarreforma; movilidad icónica; visibilidad vicaria.

^{EN} The Altarpiece-Prints of Saint Diego of Alcalá Metamorphosis and Expansion of the Devotional Ecosystem in the Counter-Reformation

Abstract: The article analyzes, based on the premises of anthropological iconology and visual studies, three prints dedicated to Saint Didacus of Alcalá, produced between the late sixteenth and early seventeenth centuries, with the aim of reconsidering their function within the devotional ecosystem of post-Tridentine Europe. The “vicarious visibility” of these images, together with their portable condition, contributed to multiplying the *praesentia* of the saint beyond the chapel where his relics rest, the epicenter of his miracles. The innovation of this study lies in the formal and typological analysis of these engraved images and in the formulation of a pertinent theoretical framework for their examination. The author proposes the category of “altarpiece-prints” to designate this formal model of narrating the *Wunderviten*. Their fragmentary and sequential structure—evocative of Gothic hagiographic altarpieces and Byzantine *vita icons*—offers an adaptation of the altarpiece language to the printed medium. The study concludes that the emergence of this format may have responded to the need to articulate new devotional practices —effective both in Reformed Europe and in Catholic territories, in Europe as well as the Americas— through images capable of maintaining, extending, or renewing the experience of sacred presence beyond the institutional framework of worship.

Keywords: hagiographic altarpiece-print; Saint Didacus of Alcalá; devotional ecosystem; Counter-Reformation; iconic mobility; vicarious visibility.

¹ Este trabajo ha sido realizado durante el disfrute de una *Ayuda del Programa de Formación de Profesorado Universitario* del Ministerio de Universidades (referencia: FPU21/01188) y una *Ayuda complementaria de movilidad destinadas a beneficiarios del programa de formación del profesorado universitario (FPU) 2025* del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (referencia: EST25/00023).

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes contextuales. 2.1. El culto a las imágenes de los santos tras el Concilio de Trento. 2.2. El retablo como soporte de las Wunderviten. 2.3. El poder de las imágenes y la piedad visual. 2.4. San Diego de Alcalá en la cultura visual contrarreformista. 3. Un modelo innovador para narrar la Wundervita de San Diego de Alcalá. 3.1. Las características formales de las estampas-retablo hagiográficas. 3.2. La funcionalidad de las estampas-retablo hagiográficas: agencia y visibilidad vicaria. 3.3. La difusión masiva del culto de los santos y la metamorfosis del ecosistema devocional. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rappazzo Amura, Gerardo. "Las estampas-retablo de San Diego de Alcalá. Metamorfosis y expansión de un ecosistema devocional en la Contrarreforma". En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente (siglos IV-XX)*, editado por Ivan Folletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. *Monográfico temático, Eikón Imago* 15 (2026), e104208. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.104208>

1. Introducción

El 2 de julio de 1588, el papa Sixto V presidió la solemne canonización del fraile Diego de Alcalá². Era el primer santo que subía a los altares en los convulsos tiempos de la Contrarreforma post tridentina³. Era, asimismo, el primer franciscano español en alcanzar este privilegio y, sobre todo, la culminación de un empeño personal del rey Felipe II y de su hijo, el príncipe don Carlos de Austria⁴.

Tras más de veinticinco años de lucha diplomática, en los que los embajadores y cardenales españoles tuvieron que lidiar con cuatro papas diferentes —Pío IV, Pío V, Gregorio XIII y el ya mencionado Sixto—, el proceso iniciado en 1562 culminó dando paso a la difusión de la imagen y el culto del nuevo santo⁵.

En un contexto de pleno auge de distribución de imágenes impresas, con unos centros de producción muy bien definidos —Amberes, Ámsterdam, Roma, Venecia—⁶, resultaba obligado recurrir a la estampación para divulgar la imagen retratística del nuevo bienaventurado. Se pretendía, por una parte, consolidar una iconografía reconocible y, por otra, fomentar la veneración del nuevo santo. No obstante, ambos objetivos respondían a una finalidad más amplia: afianzar el culto a las imágenes de los santos como expresión identitaria de la Contrarreforma, en abierta oposición a la política iconoclasta que caracterizó a las distintas vertientes de la Reforma.

Aun cuando la historiografía ha prestado una atención sostenida al arte contrarreformista, entendemos que, desde la perspectiva de los estudios visuales y la historia cultural, sigue siendo preciso avanzar en la comprensión de los objetos materiales

ligados a las prácticas devocionales configuradas en ese conflictivo escenario. Con el fin de profundizar en esa línea de trabajo, presentamos el estudio de tres estampas de San Diego de Alcalá, grabadas entre 1588 y las dos primeras décadas del siglo XVII. A través de su análisis examinaremos su vínculo con modelos preexistentes, las prácticas religiosas que suscitaron, así como su inserción en estrategias de propagación de la ideología religiosa dominante. El encuadre metodológico del estudio se fundamenta en los presupuestos teóricos de la iconología antropológica⁷ y de la teoría de la respuesta⁸. Nuestro enfoque concibe las imágenes como fenómenos inscritos en la interrelación entre el cuerpo, el medio y la práctica cultural, cuya capacidad para suscitar respuestas emocionales constituye una dimensión fundamental de su eficacia simbólica y de su significado.

2. Antecedentes contextuales

2.1. El culto a las imágenes de los santos tras el Concilio de Trento

No es nuestro objetivo desarrollar la concepción teológica de los padres conciliares en relación con el uso de las imágenes ni, mucho menos, explayarnos sobre la crítica protestante a la misma⁹. Sin embargo no podemos dejar de mencionar sucintamente algunos aspectos de esta problemática.

La archiconocida sesión XXV del Concilio de Trento, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, clarificó, en el breve texto *De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, los principios a partir de los cuales debería construirse la relación del fiel con el objeto de culto, esto es con el propio santo y el artefacto que lo represente en su ausencia. Este decreto doctrinal

² *Relatione del grandissimo apparato, et cerimonie fatte in Roma nella chiesa di San Pietro, per la solenne canonizzazione di s. Diego d'Alcalá di Henares, dell'ordine di S. Francesco* (Venetia: Domenico Farri, 1588).

³ Para una relación exhaustiva de las fuentes primarias de la canonización: Wifredo Rincón García, "Iconografía de San Diego de Alcalá", *Anales Complutenses* XVI (2004): 32-33.

⁴ Thomas Case, *La historia de San Diego de Alcalá. Su vida, su canonización y su legado* (Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998), 39-65.

⁵ Para una lectura política del proceso de canonización: L. J. Andrew Villalon, "San Diego de Alcalá and the Politics of Saint-Making in Counter-Reformation Europe", *The Catholic Historical Review* 83, no. 4 (1997): 691-715.

⁶ Michael Bury, "Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento", en *El retrato del Renacimiento*, ed. Miguel Falomir (Madrid: El Viso, 2008), 147-163.

⁷ Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009); Hans Belting, "Imagen, medium, cuerpo. Un acercamiento a la iconología", *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20 (2009): 153-170.

⁸ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992).

⁹ Para profundizar el tema: Bryan Mangrum y Giuseppe Scavizzi (eds.) *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images. Three Treatises in Translation* (Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1991). Para un estudio analítico de la Reforma y la cuestión de las imágenes: Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

constituyó la réplica católica a textos como el de Andreas Karlstadt, *Von Abtuhung der Bilder und das keyn Bedtler vnther den Christen seyn sollen*, 1522 und *die Wittenberger Beutelordnung* (1522) que exigía el destierro de los “ídolos” de las iglesias reformadas¹⁰. En *De invocatione...*, la Iglesia reconocía el poder de “intercesión” del santo¹¹, es decir, una forma de agencia mediante la cual éste podía obrar en favor de quien realizaba la oportuna “invocación” para obtener los “beneficios” de Dios, rechazando que tal práctica pudiera considerarse “idolatría”. Por otra parte, postulaba un “uso legítimo de las imágenes”, consideradas merecedoras de “honor y veneración”, porque “el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas”.

La discrepancia en el uso de las imágenes tuvo, como consecuencia directa, una reorganización del espacio de culto y la adopción de nuevas prácticas devocionales. El ecosistema ritual experimentó una profunda metamorfosis que obligó a redefinir la relación entre creyente y santo/santa —distanciándola de la idolatría en el contexto contrarreformista o suprimiéndola en el reformismo radical—, lo que repercutió directamente en el microcosmos del altar, espacio de celebración eucarística y de vínculo emocional con los intercesores representados en los retablos¹².

2.2. El retablo como soporte de las *Wunderviten*

La historiografía no ha abordado la consideración formal del tipo de estampas que constituyen el objeto de nuestro estudio¹³. Nuestro primer objetivo es identificar aquellos objetos culturales que fragmentan y secuencian la narrativa visual y que propondremos como sus antecedentes formales y conceptuales.

Tomando como referencia las investigaciones sobre retablistica de Nancy Patterson Sevckenko y Devis Valenti¹⁴, sintetizaremos la evolución de la representación de las vidas de los santos —o, más propiamente, de los relatos de sus milagros— hasta la consolidación, entre los siglos XI y XIII, del género conocido como *Wundervita*¹⁵.

A inicios del siglo XIII hacen su aparición los *vita icons* bizantinos. Aunque se conservan menos de veinte ejemplos, su influencia fue significativa, especialmente en el periodo post-bizantino (fig. 1). Se trata de grandes paneles dedicados a santos de culto consolidado, en los que entre doce y veinte escenas rodean la imagen central del santo, siguiendo ciclos narrativos con escasa variación entre ejemplares¹⁶. Debido a su considerable tamaño, se presume que estas obras no estaban destinadas a la contemplación privada, sino que probablemente se exhibían en el ámbito de alguna capilla. Estos iconos, a diferencia de las estampas de San Diego y otras de la misma tipología, priorizan la ejemplaridad vital del bienaventurado por encima de sus milagros¹⁷. Tampoco se ajustan de manera sistemática a textos hagiográficos conocidos, ni facilitan referencias topográficas precisas, ni revelan vínculos claros con un santuario específico o con las reliquias del santo en cuestión.



Figura 1. Anónimo, *Vita Icon de San Jorge con escenas de su pasión y milagros* (principio del s. XIII). Temple y oro sobre tabla. Monasterio de Santa Catalina, Sinaí, Egipto. Fuente: Fundación Wikimedia. PDM 1.0.

Según Devis Valenti, la *tavola agiografica* italiana reinterpretó la estructura del icono bizantino adaptándola a las exigencias litúrgicas occidentales, lo que llevó a una redistribución de las escenas y a una representación más terrenal e integrada del santo, en

¹⁰ Las críticas de Andreas Karlstadt a la asociación altar/culto de santos son feroces: Mangrum y Scavizzi, *A Reformation Debate*, 20.

¹¹ Para esta cuestión capital: María José Vega, “*Mediator Unus*. The Intercession of Saints in the Expurgated Bibles of the *Censura Generalis* (1554)”, en *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*, ed. Fernando Baños Vallejo (Turnhout: Brepols, 2022), 21-48

¹² Mangrum y Scavizzi, *A Reformation Debate*, 24-25.

¹³ Los trabajos de C. Burdick o T. Košak analizan la estampa de Adriaen Collaert en relación con el políptico de Maarten de Vos pero sin abordar la tipología ni su inserción en el ecosistema ritual: Catherine Burdick, “Served on a Plate: Engraved Sources of San Diego de Alcalá’s ‘Miraculous Meal’ for the Franciscans of Santiago, Chile (ca. 1710)”, *Arts* 10 (2021): 8-11; Tina Košak, “St. Diego of Alcalá’s Miraculous Healing. The Altar Painting by Pietro Mera in the Church of St. Anne in Koper and its Stylistic and Iconographic Context”, *Annals for Istrian and Mediterranean Studies* 26 (2016): 30-31.

¹⁴ Nancy Patterson Sevckenko, “The ‘Vita’ Icon and the Painter as Hagiographer”, *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999): 149-65; Devis Valenti, *Le immagini multiple dell’altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall’Alto Medioevo all’età gotica* (Padova: Il Poligrafo, 2012).

¹⁵ Modalidad de narrativa hagiográfica centrada en los milagros, especialmente en los ocurridos *post mortem*, que

constituyen el núcleo de la representación visual.

¹⁶ Patterson Sevckenko, “The ‘Vita’ Icon”, 150.

¹⁷ Patterson Sevckenko, “The ‘Vita’ Icon”, 151.

diálogo con el espacio físico del altar y la experiencia del devoto¹⁸ (fig. 2). Por su parte, Nancy Patterson subraya que los primeros ciclos visuales dedicados a San Francisco se centraban en los milagros vinculados a su tumba¹⁹, un rasgo que también observaremos en las estampas devocionales del alcaláino. Otro paralelismo reseñable es que su función principal era promover el culto a santos contemporáneos, cuyas vidas todavía estaban siendo elaboradas, contribuyendo a ofrecer al fiel una interpretación autorizada de los hechos representados²⁰.



Figura 2. Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco e historia de su vida* (1235). Temple y oro sobre tabla. Iglesia de San Francisco, Pescia. Fuente: Fundación Wikimedia. PDM 1.0.

Si nos trasladamos a los reinos hispanos, autores como Fernando Gutiérrez Baños²¹, Judith Berg²² o Juan José Martín González²³ han estudiado los retablos hagiográficos pictóricos mencionando, en algún caso, su similitud con las *vitae* pintadas²⁴. Los especialistas señalan que a partir del siglo XIV

los retablos de estas tierras experimentaron un notable crecimiento en dimensiones, incorporando un número creciente de escenas narrativas que no solo enseñan, sino que también conmueven, exhortan y persuaden, todo ello enmarcado por estructuras progresivamente más ornamentadas²⁵ (fig. 3). Hemos de resaltar el vínculo emocional que el retablo establece con el espectador, quien con frecuencia se postra ante tales imágenes buscando experimentar en su propia vida los milagros representados en las escenas que venera.



Figura 3. Jaume Huguet, *Retablo de los santos Abdón y Senén* (1458). Temple sobre tabla. Iglesia de Sant Pere, Terrassa. Fuente: Wikimedia Commons. Foto: Amador Álvarez. CC BY-SA 3.0.

La organización y distribución de sus imágenes no ha seguido un parámetro fijo aunque, al decir de Martín González, imperó una “ordenación simetrizante”. Entre los diversos modelos formales, nos interesa aquel que adopta la figura de un rectángulo vertical, con una imagen central que actúa como eje compositivo, compartimentando el espacio en derredor mediante un sistema de casilleros que fragmentan considerablemente la superficie²⁶ (fig. 4).

En la configuración estructural de los retablos góticos y del primer Renacimiento, la organización visual respondía a una lógica narrativa y devocional que articulaba la imagen central con episodios secundarios dedicados al mismo santo titular o a figuras complementarias. En su descripción de los retablos de la Corona de Aragón (siglos XIV y XV), Judith Berg destaca que

Flanking the central image were smaller narrative scenes, at least one on each side of the central image, but the number often was greater. These narratives usually related incidents from the life of the retable's titular saint. They

¹⁸ Valenti, *Le immagini multiple dell'altare*, 203-204. Paul Binsky también confirma la adopción de formas de imagen-icónica con elementos narrativos derivadas del arte bizantino en los “*vita retable*” góticos ingleses. Paul Binsky, “Statues, Retables, and Ciboria: the English Gothic Altarpiece in Context, before 1350”, en *The Altar and its Environment 1150-1400*, ed. Justin Kroesen y Victor Schmidt (Turnhout: Brepols, 2009), 33-34.

¹⁹ Patterson Sevckenko, “The ‘Vita’ Icon”, 154.

²⁰ Patterson Sevckenko, “The ‘Vita’ Icon”, 154-155.

²¹ Fernando Gutiérrez Baños, “El retablo de Belvis y la pintura sobre tabla de estilo gótico lineal”, en *O retablo de Belvis e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia*, ed. VV.AA. (Pontevedra: Cátedra Filgueira Valverde, 2011), 9-31.

²² Judith Berg Sobré, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500* (Columbia: University of Missouri Press, 1989).

²³ Juan José Martín González, “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 30 (1964): 5-66.

²⁴ Gutiérrez Baños, Fernando, “El retablo de San Cristóbal”, *Boletín del Museo del Prado* 46 (2010): 9-10.

²⁵ Berg, *Behind the Altar Table*, 6.

²⁶ Según Martín González se trataría de un modelo propio del retablo plateresco. Para una clasificación formal de las posibles composiciones de tipo hagiográfico y narrativo: Valenti, *Le immagini multiple dell'altare*, 483-554.



Figura 4. Anónimo, *Tabla de santo Domingo de Guzmán* (primer cuarto del siglo XIV). Temple y hoja metálica corlada sobre tabla. Fuente: ©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

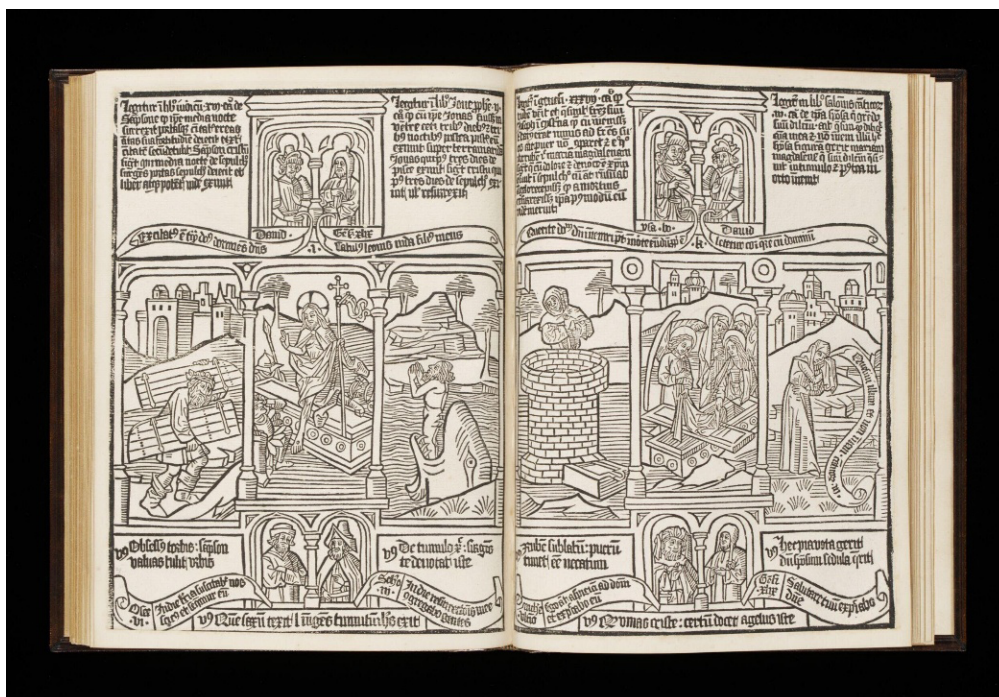


Figura 5. *Biblia pauperum* (ca. 1465). Xilografía sobre papel, encuadernada en marroquí con estampación en seco. Fuente: ©Victoria & Albert Museum, Londres, Reino Unido

were most often stacked in the vertical panels called posts and subdivided by frames, which each scene referred to as a casa. Until about 1440 (and occasionally afterward), the body of the retablo also sometimes contained filloles, narrow vertical strips interspersed between the larger narrative posts and the central image, painted with small vertically stacked images of saints or prophets²⁷.

La investigadora distingue unos retablos de naturaleza narrativa, más frecuentes en el ámbito castellano, que amplían y enriquecen el contenido simbólico mediante escenas dispuestas en hileras. Estas últimas, generalmente dedicadas a episodios de la vida del santo titular, se sitúan en los laterales del conjunto o en el banco. Las imágenes configuran una secuencia visual que articula el relato hagiográfico con la función devocional del retablo²⁸, el cual se erige en la “decoración de ese gran escenario

²⁷ Berg, *Behind the Altar Table*, 76.

²⁸ Berg, *Behind the Altar Table*, 167.

religioso que es el presbiterio” y en “apoyatura de las palabras del orador sagrado”²⁹.

Otro antecedente singular, contemporáneo a los retablos hagiográficos, lo representan las versiones xilográficas de la *Biblia pauperum* (fig. 5)³⁰. Aunque no estamos ante retablos ni ante representaciones hagiográficas, la disposición compartimentada del espacio cumple aquí una función narrativa análoga, al articular visualmente la sucesión de los episodios y guiar la interpretación del espectador.

2.3. El poder de las imágenes y la piedad visual

La sacralización de la vida cotidiana en la Europa moderna puede comprenderse, en términos generales, como el resultado de una progresiva imbricación entre “la visión de la vida desde una interpretación religiosa” y el desarrollo de mecanismos de control institucional que transformaron la religión en un instrumento de cohesión y regulación social³¹. Fue en este espacio vital, inundado de “significación religiosa”, en el que la gente común experimentó una “piedad tangible” articulada mediante prácticas, imágenes, devociones y afectos³².

En la realidad cotidiana de las gentes de la Edad Moderna encontramos un amplio conjunto de objetos empleados en prácticas rituales y/o devocionales, muchos de los cuales eran portadores de imágenes sagradas —Cristo, la Virgen, santos y santas—. Esmaltes, medallas, estampas, plaquetas, exvotos, capillitas, medidas, gozos, escapularios y relicarios conforman un arsenal que refleja comportamientos, sensibilidades e ideologías propias de sus contextos de producción y uso.

Al igual que David Morgan³³ no entendemos las imágenes religiosas como objetos autónomos de contemplación estética ni como simples ilustraciones teológicas, sino como productos culturales insertos en redes históricas de producción, circulación y uso. Compartimos su concepción de la piedad visual como un conjunto plural de prácticas, actitudes y usos sociales, modelados por la teología, la política cultural y el ritual, y condicionados por el estilo, la iconografía y las circunstancias históricas de cada imagen. Estas imágenes son expresiones materiales de emociones, prácticas devocionales y formas de entender la fe “ya que con ellas se aprendía, descubría, comprendía, entendía, conocía y reconocía”³⁴.

En un mundo donde los medios de difusión de la cultura “eran fundamentalmente orales y plásticos”, las estampas devocionales³⁵ constituyeron una ejemplo de “comunicación masiva” y *soft power*. Nuestro interés por ellas se fundamenta en el reconocimiento de su poder de agencia³⁶ y en el tiempo que se dedicaba a su contemplación activa³⁷. La finalidad primordial de estas estampas era impulsar la devoción³⁸, de manera similar a como lo hacían las hagiografías impresas, despertando entre los fieles el mismo respeto, consuelo, miedo, o piedad que las grandes obras visuales de los templos —retablos, esculturas o pinturas—, pero a un coste accesible³⁹. Gracias a ellas, cofrades y devotos podían apropiarse de los “verdaderos retratos” o de las “imágenes milagrosas” veneradas en iglesias y santuarios, adquiriéndolas en sacristías, conventos, ferias o a través de buhoneros y estamperos. En última instancia se trataba, en nuestra opinión, de una forma de emulación simbólica por la cual los sectores populares accedían a prácticas de culto que, en origen, sólo estaban reservadas a los poderosos.

En el marco de la piedad visual, las imágenes devocionales no solo funcionaron como medios de contemplación o instrucción, sino que fueron investidas de una intensa *potentia* sagrada, al tiempo que evocaban la *praesentia* del santo o santa representados⁴⁰. Por un lado, activaban la presencia real, física y eficaz del santo en un lugar específico —particularmente allí donde reposaban sus reliquias—; por otro, irradiaban su capacidad de actuar en el mundo, de intervenir en la vida de los fieles mediante milagros, castigos o favores⁴¹. Esta eficacia se expandía a través de un vasto repertorio de objetos visuales que movilizaban y mediaban dicha *potentia* más allá de los confines del santuario. Así, la imagen devocional no solo *mostraba*, sino que *hacía*: operaba como vector de gracia, dispositivo de intercesión y soporte de una presencia que era a la vez local y transferible.

David Freedberg ofrece múltiples ejemplos del inmenso poder de las imágenes, a las que se les atribuyen capacidades que trascienden su aspecto puramente material, marcando la transición de un producto humano a un objeto investido de sacralidad, y de una materia inerte creada por el hombre a una representación capaz de ejercer efectos

²⁹ Martín González, “Tipología e iconografía”, 5-6.

³⁰ El Victoria & Albert Museum recuerda que se han conservado más de 80 manuscritos —algunos de ellos fragmentarios— que datan aproximadamente del año 1300 hasta finales del siglo XV: <https://collections.vam.ac.uk/item/O130415/biblia-pauperum-print-unknown/>.

³¹ María Luisa Candau Chacón, *La religiosidad en la edad moderna* (Madrid: Editorial Síntesis, 2020).

³² Las estampas devocionales, por ejemplo, estaban presentes tanto en hogares humildes como en residencias aristocráticas, desde simples impresiones pegadas con obleas hasta ejemplares lujosamente enmarcados y decorados, accesibles a distintos grupos sociales según su capacidad adquisitiva: Ricardo Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad. Los siglos del barroco y la estampa devocional en Navarra* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 2017), 16.

³³ David Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images* (Berkeley: University of California Press, 1998), 4.

³⁴ Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 15.

³⁵ Las estampas populares, un medio visual de gran eficacia simbólica y social, son esenciales para comprender la cultura visual de la época: Fernando Checa Cremades (ed.), *Estampas populares. Imágenes para un público amplio en la Edad Moderna* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000).

³⁶ La obra seminal de Freedberg sigue siendo el punto de referencia para cualquier estudio que aborde la respuesta humana ante las imágenes, especialmente los capítulos 5, 6, 7 y 8. David Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

³⁷ Morgan, *Visual Piety*, 3.

³⁸ Para un desarrollo exhaustivo de las funciones de las estampas: Ilija Veldman, “From indulgence to collector’s item: functions of printmaking in the Netherlands”, en *Imagines for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)* (Leiden. Primavera Pers, 2006), 9-44

³⁹ Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 16.

⁴⁰ Peter Brown, *The cult of the saints: its rise and function in Latin Christianity* (London: SCM Press, 1981).

⁴¹ Freedberg, *The power of images*, 128.



Figura 6. Izq.: Philips Galle, Maarten de Vos y Adriaen Collaert, *San Diego de Alcalá con San Francisco de Asís* (ca. 1602). Grabado sobre papel. Fuente: Gerardo Rappazzo, PDM 1.0. Dcha.: Johan Sadeler I, *San Diego* (posterior a 1588). Grabado sobre papel, Fuente: Gerardo Rappazzo. PDM 1.0

benéficos —o incluso maléficos—⁴². Una capacidad que, consagración mediante, aumentaba adquiriendo valor de talismán con función mágica de amparo y protección⁴³.

2.4. San Diego de Alcalá en la cultura visual contrarreformista

Ante la canonización de un nuevo santo era preciso construir *ex novo* una imagen pública apta para su veneración. Esta imagen debía adecuarse a las normas culturales y generar una identidad visual distintiva que permitiera a los fieles reconocerlo fácilmente. En el caso de San Diego, sus primeras representaciones visuales lo presentan como un fraile de mediana edad, y aspecto jovial, en actitud orante ante un crucifijo⁴⁴. En este proceso de producción identitaria visual participaron pintores, grabadores, dibujantes y escultores, aunque circunscritos a las directivas de comitentes como, por ejemplo, el arzobispo Carrillo. Fray Melchor de Cetina relata que el eclesiástico conquense había encargado, en vida del santo, una serie de *vera effigies* que “llevaron a Roma para sacar de allí su retrato de san Diego para la canonización”⁴⁵. Este extremo lo corrobora fray Antonio Rojo⁴⁶; diversas relaciones describen la presencia de la imagen del santo desde el mismo

momento de su subida a los altares. Al tratarse de la primera ceremonia de canonización celebrada tras el Concilio de Trento, la Iglesia activó su aparato visual y propagandístico con el objetivo de reafirmar su doctrina⁴⁷. La “*effigie del detto Santo*” y las “*molte imagini del Santo*” se incorporaron tanto a la decoración efímera de la arquitectura de la basilica de San Pedro⁴⁸ como a objetos culturales⁴⁹, convirtiéndose en un emblema visual de la santidad tridentina y de sus mecanismos de legitimación.

3. Un modelo innovador para narrar la *Wundervita* de San Diego de Alcalá

3.1. Las características formales de las estampas-retablo hagiográficas

La orden franciscana fue pionera en el uso de la estampa como instrumento visual de identidad⁵⁰. Aunque San Diego ocupó un lugar destacado en la iconografía franciscana, sus representaciones en la pintura de altar de finales del siglo XVI y de las primeras décadas del XVII son relativamente pocas. Con

⁴² Freedberg, *The power of images*, 91.

⁴³ Freedberg, *The power of images*, 124 y 128; Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 18; María del Carmen Montoro Cabrera, “El grabado como plasmación de la religiosidad popular”, en *La Religiosidad Popular II. La muerte: La imaginación religiosa* coord. Carlos Álvarez Santaló, Joaquín Álvarez Barrientos, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (Madrid: Anthropos, 1989), 194.

⁴⁴ Por ejemplo en el grabado incluido de la biografía de Peña, *De Vita Miraculis*.

⁴⁵ Cetina, *Discursos sobre la Vida*, ff. 88v – 89r.

⁴⁶ Rojo, *Historia de san Diego*, 54.

⁴⁷ Tina Kořak subraya la importancia que tuvo la canonización de san Diego durante el pontificado del franciscano Sixto V, evidenciada en las representaciones que le dedicaron Cesare Nebbia y Giovanni Guerra en un fresco del Salón de Sixto V (1588/89), así como en el relieve de Egidio della Riviera en su monumento funerario: Kořak, “St. Diego of Alcalá’s”, 30.

⁴⁸ *Relatione del grandissimo aparato*, ff. 4r y 6r.

⁴⁹ Por ejemplo, el estandarte mayor, los cirios, el escabel del Papa, la capa pluvial del cardenal obispo, las túnicas del Cardenal Diácono y del Subdiácono apostólico, así como de los que “*cantorno l’Evangelio, & l’Epistola in Greco*” y la estola de Su Santidad: *Relatione del grandissimo aparato*, ff. 4v, 5v, 6r y 6v.

⁵⁰ En el caso específico de las imágenes vinculadas a la Tercera Orden, debe tenerse en cuenta su activa promoción por parte de los archiduques Alberto e Isabel durante su gobierno en los Países Bajos (1598–1633).

frecuencia, aparece acompañado de Cristo o de la Virgen en el trono, o junto a otros santos franciscanos, especialmente san Francisco. Su imagen acompañó a los misioneros de la Orden en su expansión hacia los territorios de ultramar, implantándose con fuerza en tierras americanas⁵¹.



Figura 7. C. de Mallery, Pieter de Jode I y Cornelis Galle I, *San Diego de Alcalá (Vita)* (1613). Grabado sobre papel, Fuente: Europeana.eu. PDM 1.0

Las estampas devocionales dedicadas al santo, impresas a partir de su canonización en 1588, también fueron escasas. Wifredo Rincón García menciona aquellas que fueron grabadas para sus primeras biografías⁵², destacando la portada arquitectónica a modo de retablo de la obra de Rojo, firmada por Marco Orozco, centrada por el retrato del santo vestido con el hábito franciscano⁵³. El santo complutense fue representado previamente en el frontispicio grabado por Karel van Mallery para la célebre *Vita* de san Francisco escrita por Henricus Sedulius. Junto a ellas podemos mencionar el *San Francisco y San Diego* de Pierre Firens I (principios del siglo XVI)⁵⁴, el *San Diego* de Raffaello Schiaminossi (1601) publicado por Giovanni Giacomo de' Rossi y, finalmente, otro *San Diego* de Jacques Callot (primer tercio del XVII).

No obstante, las estampas que revisten interés para el presente artículo son las siguientes: Philips Galle (*excud.*), Maarten de Vos (*pinx.*) y Adriaen Collaert (*sculp.*), *San Diego de Alcalá con San Francisco de Asís*, ca. 1602 (fig. 6 izq.)⁵⁵; Johan Sadeler I (*apud*), *San Diego*, posterior a 1588 (fig. 6 dcha.)⁵⁶ y C. de Mallery (*excud.*), Pieter de Jode I (*figuravit*) y Cornelis Galle I (*sculp.*), *San Diego de Alcalá (Vita)*, 1613. (fig. 7)⁵⁷.

En un contexto de confrontación iconoclasia/iconodulia, en este trabajo intentamos determinar si este tipo de representación visual de San Diego de Alcalá, compartida con otros santos y santas, podría ser sintomática de cambios profundos en la sacralidad de la sociedad que las producía y consumía⁵⁸.

Las tres obras comparten una composición estructurada a partir de la fragmentación del espacio visual conformando una imagen que evoca los iconos y retablos comentados en los epígrafes precedentes. Nos referiremos a ellas como estampas-retablo hagiográficas⁵⁹ cuando cumplan con los siguientes requisitos:

- 1) La imagen central esté dedicada a un santo o santa;
- 2) El espacio periférico esté ocupado, al menos en dos de sus laterales, por encasamientos;
- 3) Los compartimentos narren, a modo de viñetas, la vida y/o milagros del personaje efigiado;
- 4) El contenido de la escena aparezca reseñado en un texto a pie de imagen.

Aunque este tipo de estampas se imprimieron fundamentalmente como hojas sueltas, en determinados casos formaron parte de series temáticas o se incluyeron en publicaciones más amplias⁶⁰.

Algunas de las características formales descritas son compartidas por los cómics contemporáneos pero es preciso subrayar que se trata de objetos culturales claramente diferenciados⁶¹. Sí se adecuan,

⁵¹ Burdick, "Served on a Plate", 1-16.

⁵² Pietro Galesini, *La vita i miracoli et la canonizatione di San Diego d'Alcala d'Henares*, (Roma: Domenico Basa, 1589); Gabriel de Mata, *Vida, Muerte y Milagros de S. Diego de Alcalá en Octava rima por fray Gabriel de Mata, frayle Menor de la provincia de Cantabria. Con las Hieroglyphicas y versos que en alabanza del sancto se hizieron en Alcalá para su procesion y fiesta. Dirigida al Rey Nuestro Señor don Phelippe* (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1589); Peña, *De Vita Miracvlis*; Rojo, *Historia de San Diego*, 1663.

⁵³ Rincón García, "Iconografía", 51.

⁵⁴ No hemos podido localizar esta imagen por lo que no podemos determinar si se trata de una estampa-retablo hagiográfica.

⁵⁵ Marjolein Leesberg y Arnout Balis (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700 The Collaert Dynasty Part IV* (Sound & Vision Publishers, 2005), 143, 945.

⁵⁶ Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler I. Vol. 70. Part 4* (Norwalk: Abaris Books, 2001), lám. 7002.049.

⁵⁷ Marjolein Leesberg y Simon Turner (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty. Part VII. Pieter de Jode I* (Ouderkerk Aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2020), 105-109.

⁵⁸ Brown, *The cult of the saints*, 21-22.

⁵⁹ La intención es diferenciarlas de las series de estampas que algunos autores denominan "vidas gráficas".

⁶⁰ El grabado de Adriaen Collaert fue reutilizado por el editor Philips Galle en la obra de Sedulius *Imagines Sanctorum* (Amberes, 1602), y también por Peter de Jode I en la ilustración a página completa del compendio del mismo teólogo, *Historia Seraphica Vitae BMI P. Francisci Assisiatis* (Amberes: Herederos de Martinus Nutius II, 1613).

⁶¹ David Kunzle excluye expresamente la narrativa religiosa tradicional del linaje directo de la *comic strip*, "because its morality is of a traditional, not topical character". Sin embargo, la propia definición técnica que propone permite reconsiderar el papel de ciertos formatos devocionales como protoformas visuales del relato gráfico moderno. Leídas desde esta perspectiva, no solo revelan una notable sofisticación compositiva que preceden —y en cierta medida anticipan— las formas modernas del relato gráfico: David Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Early Comic Strip: Narrative*



Figura 8. Izq.: Joannes Galle, *Pascual Bailón ora a María* (ca. 1626 - ca. 1676). Grabado sobre papel. Fuente: ©Rijksmuseum. PDM 1.0. Dcha.: Cesare Bassano, *San Antonio Maria Zaccaría* (1615). Grabado sobre papel. Fuente: ©Biblioteca Vallicelliana. PDM 1.0 H.

por el contrario, a la descripción de retablos cuyos componentes narrativos se disponen a los lados del cuerpo, en espacios más estrechos y de menor tamaño que la imagen central. En estas zonas laterales se organizaban pequeños encasamientos, enmarcados con molduras más simples, que albergaban escenas densas y detalladas —frecuentemente de desarrollo complejo— pobladas de múltiples figuras, arquitecturas y, en ocasiones, elementos paisajísticos⁶². Este tipo de estructura arquitectónica fue muy común en estampas grabadas a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del XVII⁶³ (fig. 8 izq.).

Los tres editores que nos conciernen —Cornelis de Mallery, Philips Galle y Johan Sadeler I—, así como los grabadores —Adriaen Collaert y Cornelis Galle I—, recurrieron con frecuencia a un formato compositivo caracterizado por una imagen central, predominante, flanqueada por espacios laterales compartimentados⁶⁴. Muchas de estas composiciones remiten estilística y funcionalmente al modelo de la estampa-retablo hagiográfica, pero solo una parte de ellas puede considerarse, *stricto sensu*, como *Wunderviten*⁶⁵. Algunas imágenes, aunque mantienen una estructura centrípeta, carecen de una figura

central reconocible como santo o santa, o bien desarrollan una sintaxis visual de carácter simbólico más que narrativo. En otros casos, los motivos periféricos no se disponen en encasamientos compartimentados, sino que se organizan mediante clipeos, cartuchos, roleos, medallones o se integran en arquitecturas fingidas que remiten a espacios murales (fig. 8 dcha.). Investigadores como José Manuel Matilla⁶⁶, Ana María Roteta⁶⁷ y Rosa Cacheda⁶⁸ han estudiado la presencia de arquitecturas en los grabados manieristas y barrocos, especialmente en las portadas de libros concebidas a modo de frontispicios, pero no han centrado su mirada en la tipología que ahora nos interesa.

En lo que respecta a estas tres estampas-retablo hagiográficas, la primera en imprimirse fue la realizada por Adriaen Collaert. Su publicación responde a una doble finalidad: conmemorar el ascenso del franciscano a los altares y reproducir el políptico de Maarten de Vos⁶⁹. El contenido de las escenas con

Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973), 1-3.

⁶² Berg, *Behind the Altar Table*, 184.

⁶³ Unos antecedentes tempranos, narrativos pero no hagiográficos, los encontramos en el *Quos Ego* (1515-1516) de Marcantonio Raimondi a partir de Rafael y en la portada que representa los trabajos de Hércules: Cayo Julio César, *Commentarios* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1529).

⁶⁴ Entre los grabadores que más emplearon este formato destacan Adriaen Collaert y Pieter de Jode I, con abundante representación de santos franceses y franciscanos.

⁶⁵ Junto a santos y santas, también hallamos representaciones de beatos y beatas, figuras en proceso de canonización, alegorías de contenidos teológicos o, incluso, personajes históricos como Felipe II o el papa Clemente VIII. La similitud formal con los retablos hagiográficos justifica mantener el

calificativo de hagiográfico incluso para ese tipo de estampas.

⁶⁶ José Manuel Matilla. "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 4, n.º 8 (1991): 25-32.

⁶⁷ Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981).

⁶⁸ Rosa Cacheda Barreiro, "La portada como soporte iconográfico a través del libro. Portadas Arquitectónicas", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 17, no. 34 (2008): 467-494; Rosa Cacheda Barreiro, "El arte de predicar, orar, vivir en pobreza y ser cruz: la estampa en los frontispicios de los libros franciscanos", *Sémata: Ciencias Sociales E Humanidades* 26 (2014): 655-674.

⁶⁹ De acuerdo con los estudios de Košak, Collaert reproduce el retablo (ca. 1591-1600) encargado a Maarten de Vos por Henricus Sedulius: Košak, "St. Diego of Alcalá's", 30. Para las características del retablo, la profesora eslovena remite a: Armin Zweite, "Beobachtungen zu esem Vita-Retabel

los episodios de la vida y los prodigios del santo siguió los relatos de canonización difundidos por el célebre franciscano belga Henricus Sedulius⁷⁰. La difusión de las estampas posteriores parece estar vinculada, por una parte, a las distintas biografías del santo publicadas durante el siglo XVII y, por otra, a su impresión en hojas sueltas destinadas al uso devocional privado⁷¹.

Las tres estampas-retablo adoptan una estructura vertical centrada en una imagen devocional del santo, rodeada por escenas narrativas que configuran un esquema afín a la tradición de los *vita panels*. Sin embargo, sólo en la estampa de Johan Sadeler I la imagen central se encuentra completamente enmarcada por viñetas en los cuatro lados, lo que le otorga una configuración de máxima densidad narrativa; este editor coloca un brevísimo texto biográfico, sin enmarcar, en la base de la estampa. En cambio, en la propuesta de Adriaen Collaert, el espacio inferior está ocupado por un cartucho con una dedicatoria al “invictísimo y poderosísimo monarca, Felipe, rey católico de las Españas, etc.; defensor esforzadísimo de la Iglesia y de la fe ortodoxa” —a modo de predela—, mientras que Cornelis Galle I reemplaza esa zona por un extenso pasaje que resume vida y milagros de Diego. Solo este último, además, incluye referencias a fuentes concretas en las inscripciones latinas que acompañan a las escenas, lo que apunta a una voluntad de reforzar la autoridad documental de la imagen⁷².

Una diferencia notable entre las tres estampas reside en el tratamiento del remate superior de la imagen central ya que Collaert incorpora el escudo de armas del rey de España, dispuesto en forma de ático horizontal. Esta inclusión no solo tiene valor ornamental, sino que introduce una dimensión simbólica de gran calado, al asociar la santidad de san Diego con la Casa de Austria. La omisión del escudo en las otras dos versiones podría interpretarse como una opción deliberada para recentrar la atención en el santo, eliminando elementos extrínsecos a la narración hagiográfica.

Otra diferencia se observa en las dimensiones de la plancha⁷³, así como en la cantidad y disposición de los encasamientos. Tanto Collaert como Galle I, ciñéndose al diseño del pintor de Amberes, presentan once escenas narrativas: cinco a cada lado de la imagen central y una adicional en la parte superior. Sadeler, en cambio, despliega dieciocho viñetas, con cuatro escenas en cada flanco lateral, cinco en la parte superior y otras cinco en la inferior, lo que genera una saturación iconográfica que reduce la verticalidad general del diseño.

von Marten de Vos: Die Heiligen Franziskus von Assisi und Diego von Alcalá”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1968): 81-129, especialmente 94-97. Ficha catalográfica: <https://kmska.be/en/masterpiece/the-story-of-saint-didacus-of-alcala>

⁷⁰ La biografía de Sedulius utiliza como fuentes las de Pietro Galesini (1589) y Francisco Peña (1589), oportunamente citadas.

⁷¹ Kelly Donahue-Wallace, “Picturing Prints in Early Modern New Spain”, *The Americas* 64 (2008): 335.

⁷² Las tres líneas que emplea Collaert para describir cada escena, se reducen a dos en las de C. Galle I y J. Sadeler I.

⁷³ 419 × 285 mm para la estampa grabada por Collaert; 280 × 217 mm para la versión de Sadeler I y 256 × 165 mm para la de Galle I.

La composición reproducida por el hijo de Jan Collaert se distingue por su sofisticación simbólica y visual. En ella se incluye la figura de san Francisco de Asís, ausente en las otras versiones. Su incorporación cumple una función retórica precisa: al situarse en contigüidad visual con el nuevo santo, actúa como fuente de legitimación simbólica. Esta proximidad opera como un mecanismo de transferencia semántica, invistiendo a san Diego con el aura del capital simbólico del otro personaje representado, reforzando su validez como nueva figura de culto.

Desde el punto de vista iconográfico, las tres imágenes ofrecen caracterizaciones distintas de san Diego. En la estampa de Collaert, aparece de cuerpo entero, en un plano secundario respecto a san Francisco, con quien comparte escala pero no jerarquía; ambos están nimbados, portan rosarios y se sitúan en un paisaje que aludiría a Asís. Sadeler I lo representa de medio cuerpo, en una celda austera, destacando su humildad y recogimiento interior. En la versión de Cornelis Galle I, reaparece de cuerpo entero, contemplando un crucifijo en actitud meditativa, dentro de una escena de devoción solitaria en la naturaleza. Las tres estampas coinciden en representar al santo con el hábito tradicional y el *cingulum* franciscano.

Estas variaciones en la iconografía central, lejos de ser meras licencias estilísticas, revelan distintas estrategias de construcción visual de la santidad: ora por asociación con figuras de autoridad religiosa y política, ora por el énfasis en la humildad individual, ora mediante la integración del santo en un paisaje contemplativo.

3.2. La funcionalidad de las estampas-retablo hagiográficas: agencia y visibilidad vicaria

El conjunto de escenas narrativas presenta diversos milagros atribuidos a san Diego de Alcalá, tanto durante su vida como después de su muerte. No se trata de una *vita* ilustrada sino más bien de una selección de episodios presentada sin un orden cronológico definido. Las estampas suspenden la linealidad del tiempo histórico para adaptarse al *tempus Ecclesiae*, articulando un relato visual donde coexisten simultáneamente la presencia real y la intervención milagrosa del santo, difuminando así los límites entre pasado y presente, entre lo terrenal y lo trascendente. Los episodios representados —la toma del hábito, el milagro de la lámpara, el de las rosas, diversas curaciones, su propia muerte, etc.— son elegidos por su dimensión identitaria y por su capacidad de poner en evidencia el carisma taumatúrgico del franciscano.

Las escenas presentes en estas composiciones visuales son esquemáticas, familiares y funcionales, al igual que las referencias topográficas —un bosque, un horno, un sepulcro, una tumba, el altar de la Virgen— o las señales de identificación que acompañan a ciertos personajes: una corona para Enrique IV, cuerpos semidesnudos para los guanches, un dosel para don Carlos, entre otros. David Freedberg advierte que, en numerosas narraciones hagiográficas vinculadas a imágenes milagrosas, las figuras protagonistas adoptan rasgos sobrios o gestos deliberadamente humildes, estrechamente vinculados al mundo cotidiano. La imagen devocional

se vuelve eficaz cuando logra inscribirse dentro de esa red de significados compartidos, estableciendo una relación entre el espacio de la representación y el mundo del espectador⁷⁴. A diferencia de lo que ocurre en los retablos, donde las escenas narrativas suelen ser de difícil lectura para el espectador, las imágenes grabadas pueden ser observadas con atención y detalle, al estar literalmente al alcance de la mano del fiel que las contempla. Se estimula una resonancia emocional que ancla la imagen en la experiencia vivida, favoreciendo su apropiación como objeto sagrado y presencia activa⁷⁵. Nos recuerda Kelly Donahue-Wallace que para Ignacio de Loyola la estampa tenía la capacidad de “imprimir” de manera indeleble las ideas en el corazón y en la mente, lo que la convertía en un medio idóneo para la difusión de la doctrina religiosa en las Américas españolas⁷⁶.

Conviene subrayar que la agencia del santo —es decir, su capacidad para obrar milagros— no se limita a su cuerpo físico ni a sus manifestaciones visionarias, sino que se extiende a los objetos y espacios que median su poder y canalizan la gracia divina, estructurando en torno a ellos prácticas colectivas de veneración. Estos nuevos soportes no solo reproducen lo sagrado, sino que participan activamente en su configuración. Para describir esta dimensión operativa de los objetos, Berndt Hamm introduce el concepto de *material-technical mediality*⁷⁷, que alude a aquellos soportes materiales —como el sepulcro o la estampa— capaces de vehicular de manera tangible y eficaz la experiencia espiritual como medios activos de mediación entre lo visible y lo sagrado.

Desde el mismo momento de la muerte de San Diego, su sepulcro se convirtió en lugar de culto. Fray Antonio Rojo explica que el primitivo espacio, construido por Enrique IV en el Convento de Santa María de Jesús de Alcalá⁷⁸ y derribado a mediados del siglo XIX⁷⁹, fue “teatro en que se obraron tantas maravillas”⁸⁰. Felipe II construirá una capilla nueva a donde se trasladó el cuerpo incorrupto del santo, el 12 de noviembre de 1592. Precisamente allí se colocaron “dos joyas muy estimadas”: el altar⁸¹ en el que se celebró el Pontifical de la canonización, regalo

excepcional de Sixto V, y el estandarte⁸². Este altar, conforme al ritual y a la antigua costumbre, debía permanecer en la iglesia donde tuvo lugar la santificación y la misa, pero los canónigos de dicha iglesia, a quienes correspondía su custodia, lo entregaron a don Enrique de Guzmán, conde de Olivares y embajador en Roma, para que lo enviase al rey católico en España. Al disponer su envío, Sixto V autorizó que en él se celebrara misa, concediendo numerosas indulgencias⁸³.

Este espacio sagrado, en el que no faltaría el elemento decorativo del retablo⁸⁴, se convirtió en un lugar privilegiado de peregrinación, no solo por la historia documentada de sus milagros y la presencia tangible de reliquias, sino también por la especial devoción que la Casa de Austria hispana profesaba al venerable franciscano. A ello se sumaba el rédito económico inherente a todo centro de peregrinaje, impulsado por la actividad comercial que habitualmente florece a su amparo⁸⁵. Por último, la capitalización simbólica del espacio quedó definitivamente consolidada mediante “la concesión saludable de las indulgencias”:

Y por la misma autoridad concedemos a todos los fieles, que verdaderamente contritos, y confesados el día de su fiesta todos los años visitaren la dicha Iglesia de Alcalá, del Arzobispado de Toledo, donde su cuerpo descansa, y los demás altares, y Iglesias, que se levanten a honra suya, las mismas Indulgencias, privilegios, y gracias, que están concedidas a las Iglesias de los otros santos de dicha Orden⁸⁶.

A partir de las consideraciones previas llegamos al núcleo del problema de estudio: la metamorfosis y movilidad de la presencia icónica del santo.

Como ha señalado reiteradamente Hans Belting, las imágenes viven en su *media*⁸⁷. La eficacia factual del poder de intercesión de un santo o santa —y más concretamente, su capacidad de obrar milagros— se vincula de forma intrínseca a su cuerpo y a su presencia material. Una vez fenecido el cuerpo, dicho poder no desaparece, sino que se transfiere a las reliquias del cuerpo incorrupto y/o a una presencia imaginaria. Este proceso de desplazamiento comporta, no obstante, una restricción de orden

⁷⁴ Freedberg, *The power of images*, 191.

⁷⁵ Para una revisión profunda sobre la funcionalidad de los retratos devocionales: Adam Jasienski, *Praying to Portraits. Audience, identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World* (Lithuania: The Pennsylvania State University Press, 2023). Para un análisis del factor emocional en la contemplación de imágenes: Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998), 223.

⁷⁶ Citado por Burdick, “Served on a Plate”, 10.

⁷⁷ Berndt Hamm, “Types of grace mediality in the late Middle Ages”, en Henning Laugerud, Salvador Ryan y Laura Katrine Skinnebach (eds.), *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices* (Pamplona: Four Courts Press, 2016), 10.

⁷⁸ Rojo, *Historia de San Diego*, 140.

⁷⁹ Pablo Cano Sanz, *El convento de San Diego de Alcalá de Henares. Patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)* (Alcalá de Henares: Promoción de Alcalá, 2009). Rojo, *Historia de San Diego*, 280-285.

⁸⁰ “Era de nogal, adornado con molduras doradas en los bordes y con una inscripción latina entre las molduras, en la que decía que en ese altar había celebrado Sixto V la misa de canonización de San Diego”: Isabel Alastrué Campo, *Estudio de las fiestas celebradas en Alcalá de Henares (Siglos XVI y XVII)* (tesis doctoral, Universidad Complutense, 1988), 243.

⁸² Pedro de Medina, lo describe como “un riquísimo estandarte, en que iba bordada, y estampada la imagen del santo, fray Diego”: Pedro de Medina, *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España* (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1595), f. 211v. “El estandarte era de tafetán carmesí y tenía ricos adornos de seda y oro. En medio de él figuraba San Diego con la cruz. Las armas del Papa, de la Iglesia de Alcalá y de Felipe II aparecían en grandes borlas de seda y oro”: Alastrué Campo, *Estudio de las fiestas*, 243.

⁸³ Rojo, *Historia de San Diego*, 241.

⁸⁴ Belting, *Imagen y culto*, 595-601.

⁸⁵ Si no se producían milagros, los monasterios responsables de determinados santuarios veían peligrar una fuente de ingresos fundamental. En cambio, cuando se confirmaba la capacidad milagrosa de una imagen, el futuro del santuario quedaba asegurado: Christian Jr., *Religiosidad local*, 128.

⁸⁶ Rojo, *Historia de San Diego*, 202-203. A ello se sumarán decretos posteriores de Sixto V (20 de agosto de 1588) y Pablo V (2 de octubre de 1614) regulando quiénes podían oficiar en dicho altar, en qué ocasiones y el tipo de indulgencias concedidas.

⁸⁷ Hans Belting, “Imagen, *medium*, cuerpo”, 157.

físico: aunque la demanda de acceso a las reliquias sea considerable, no todos los fieles pueden satisfacerla mediante la peregrinación al lugar de culto. Es en este punto donde adquiere relevancia el concepto de *material-technical mediality*: la traslación de la imagen corporal a su equivalente impreso responde a la necesidad devocional de otorgar movilidad al objeto de culto. En otras palabras, la agencia milagrosa atribuida a las reliquias puede multiplicarse exponencialmente al transferirse a la imagen impresa, que se convierte así en un vehículo accesible que conserva la misma fuerza intercesora⁸⁸.

La relación entre los objetos milagrosos y la imagen original es compleja: si bien el poder emana de la imagen y se activa mediante el contacto o la proximidad con el original, son precisamente los “objetos distribuidos” — estampas, agua, cenizas, aceite o textiles— los que contribuyen a consolidar su reputación milagrosa y expandir la agencia del santo. Se trata de ofrecer una “visibilidad vicaria”: las estampas devocionales no hacen que el cuerpo de san Diego regrese, sino que lo sustituyen con una nueva presencia que es, en definitiva, una ausencia visible⁸⁹. El altísimo valor de los objetos devocionales residía en que “al igual que las reliquias de los santos, se les consideraba capaces de obrar milagros”⁹⁰. Tanto Mónica Pulido⁹¹ como Javier Portús⁹² o Luisa Elena Alcalá⁹³ dan buena cuenta de la portabilidad de este tipo de imágenes y de la creencia en su poder que se traslada del lugar de culto original al espacio del hogar o a la intimidad personal, generando con su presencia icónica nuevas prácticas devocionales.

No se trata de que cualquier imagen que circule tenga poder taumatúrgico sino que la institución eclesial se reserva el derecho de certificar su *potentia* a través del acto de bendición o consagración. La consagración resulta indispensable para que un objeto adquiriera condición de imagen, pues sin ese rito permanece como una materia inerte, privada de toda eficacia simbólica; solo mediante la animación sagrada la imagen transforma su soporte material en un auténtico *medium*⁹⁴.

3.3. La difusión masiva del culto de los santos y la metamorfosis del ecosistema devocional

La mayoría de las estampas sueltas que circularon en España durante los Siglos de Oro tenían su origen en talleres europeos, especialmente en Flandes, Italia y Francia⁹⁵. Las estampas-retablo hagiográ-

ficas de san Diego, por ejemplo, fueron publicadas en Amberes y Venecia. Dada la movilidad inherente a este tipo de objetos culturales, no debe asumirse que su público destinatario fuera exclusivamente flamenco o italiano, ni siquiera europeo, ya que muchísimas de estas imágenes circulaban y se consumían en los virreinos americanos donde algunas de estas estampas fueron empleadas como fuente para la creación y recreación artística⁹⁶. Catherine Burdick ha analizado cómo la estampa itinerante de Collaert sirvió como fuente principal para pintores anónimos del Cusco en la creación de un ciclo pictórico dedicado a San Diego de Alcalá⁹⁷. Estos artistas transformaron las viñetas que enmarcaban el grabado flamenco en lienzos de gran formato, reinterpretando la esencia del políptico del maestro de Amberes y adaptándola al contexto andino meridional. Siguiendo modelos grabados, los pintores americanos se valieron de lo que Donahue-Wallace denomina la “eficacia pedagógica” de las imágenes impresas para amplificar la difusión de sus mensajes⁹⁸.

La distribución de estampas tuvo lugar principalmente en espacios religiosos —santuarios, sacristías y conventos— coincidiendo con festividades de santos, advocaciones marianas o celebraciones de beatificación y canonización. Este tipo de objetos devocionales fueron vendidos por estamperos, buhoneros, ciegos o libreros, tanto en tiendas como en la vía pública, a precios accesibles⁹⁹. Una vez en mano del creyente esta pieza de papel se podía llevar sobre el cuerpo —colgada al cuello o entre los vestidos—, se adosaba a la pared, se colocaba entre las páginas de un libro de oraciones o se situaba en la cabecera de la cama. Las estampas en cuestión, además de circular en América, se distribuyeron en territorios reformista como contrarreformista, insertándose en lo que hemos venido llamando ecosistemas, potencialmente disímiles según el contexto religioso de recepción. Por “ecosistema devocional” entendemos al entramado dinámico de prácticas, objetos, espacios, actores y afectos que configura las formas de expresión y circulación de la devoción religiosa en un contexto social e histórico determinado. Es una noción de carácter relacional útil para describir cómo las imágenes, los cuerpos, los rituales, las arquitecturas, los itinerarios y los medios materiales interactúan y se entrelazan en la construcción de experiencias religiosas compartidas¹⁰⁰.

La devoción original a san Diego estuvo claramente vinculada a los espacios físicos donde transcurrió su vida y se desarrollaron la mayoría de sus milagros. Sin embargo, en palabras de Yi-Fu Tuan, “*What begins as undifferentiated space becomes place as we*

⁸⁸ Belting, *Imagen y culto*, 595.

⁸⁹ Belting, “Imagen, *medium*, cuerpo”, 163.

⁹⁰ Mónica Pulido Echeveste, “Cuerpos devotos, cuerpos sagrados: la interacción entre fieles e imágenes en los milagros del Zodiaco mariano”, en *Diálogos sobre la mirada devota: iconotropía y cuerpos simbólicos de la imagen religiosa en Europa y América*, ed. Denise Fallena y Laura Ximena Ayala Tovar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2025), 522. Pulido Echeveste, “Cuerpos devotos”, 522.

⁹¹ Pulido Echeveste, “Cuerpos devotos”, 531.

⁹² Javier Portús Pérez, “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV (1990): 227-228.

⁹³ Luisa Elena Alcalá, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México* (Madrid: Abada Editores, 2022), 119-127.

⁹⁴ Belting, “Imagen, *medium*, cuerpo”, 159.

⁹⁵ Portús Pérez, “Uso y función de la estampa”, 231; Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 16.

⁹⁶ Para un estado del arte: Almerindo Ojeda di Ninno, “Las fuentes grabadas del arte colonial. Estado de la cuestión”, en *De Amberes al Cusco: El Grabado Europeo Como Fuente del Arte Virreinal*, ed. Cécile Michaud y José Torres Della Pina (Lima: Impulso Empresa de Servicio SAC, 2009), 15-21.

⁹⁷ Burdick, “Served on a Plate”, 1-16.

⁹⁸ Burdick, “Served on a Plate”, 10.

⁹⁹ Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 19.

¹⁰⁰ Un concepto cercano a lo que William B. Taylor denomina “*the material culture of devotion*” es decir, el conjunto de objetos, prácticas y códigos sensoriales que configuran el universo ritual de la piedad cotidiana: William B. Taylor, *Theater of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain* (Nueva York: Cambridge University Press, 2016), 7.

get to know it better and endow it with value"¹⁰¹. Este fenómeno tiene lugar cuando un espacio específico adquiere un significado sagrado, estableciendo un territorio definido y construyendo un universo simbólicamente estructurado mediante la incorporación de objetos y rituales cargados de sentido¹⁰². Los espacios —*spaces*— de la ciudad de Alcalá de Henares, del convento franciscano de Santa María de Jesús y, más específicamente, de la capilla milagrosa donde reposaron los restos de san Diego junto al altar adornado con un retablo, se transformaron en lugares —*places*— al impregnarse de valores, emociones y recuerdos, generando así una significación simbólica y fomentando una identidad colectiva entre quienes interactuaban con ellos. En la biografía de Diego hay una evidente asociación entre hechos milagrosos y espacio cultural, entre altar y reliquias. El modelo de estampa-retablo hagiográfico puede operar como una forma de apropiación individual del espacio cultural público, trasladado ahora al ámbito íntimo de la devoción privada. Si, como expone Belting, "un medio es forma" y "transmite la forma misma en que percibimos las imágenes"¹⁰³, entonces la evocación retablística en la estampa permite al imaginario del consumidor reconstruir, en un nuevo entorno doméstico, la experiencia del espacio sagrado original al que, por motivos diversos, no puede acceder directamente¹⁰⁴. Alla Doig alude a este fenómeno del siguiente modo:

*the Christian liturgy is a choreographed language interpreted in part by its setting and in part by the memories that it encodes, the space in which religious activity happened vibrated with historical narratives, behavioral suggestions, and spiritual encouragement. [...] Many objects encapsulated their notion of space, creating spaces that in some cases invited observers to enter and interact*¹⁰⁵.

Se opera una traducción que permite mantener y acrecentar una práctica a la que no son ajenas las motivaciones económicas y políticas¹⁰⁶.

La mención a un retablo de alto valor en la capilla alcalaína, anterior a la remodelación emprendida por Felipe IV, sugiere que debió de constituir un formidable instrumento de propaganda católica, aunque no se haya conservado ninguna descripción que permita determinar su tipología ni comprobar si el políptico

de Maarten de Vos lo reproduce¹⁰⁷. La capilla debió estar habitada por imágenes: imágenes de objetos, imágenes en objetos, evocando sucesos trascendentes y curativos. La estampa-retablo hagiográfica sustituyó dicho **lugar** poniéndolo al alcance de cualquiera por sólo unas monedas. Subrayamos que se trataría de la evocación simbólica y emocional del lugar, no de una representación mimética del espacio cultural.

En el marco de confrontación religiosa resultó necesario reestructurar el ecosistema devocional, y las prácticas a él asociadas, tal como se entendían hasta el momento. En el bando reformista los iconoclastas más extremos ampliaban su rechazo a las imágenes de los santos más allá del ámbito eclesiástico, abarcando también la decoración doméstica¹⁰⁸. Dice Belting que "los iconoclastas realmente querían eliminar imágenes del imaginario colectivo, pero en realidad solo pudieron destruir sus *media*. Lo que el pueblo ya no podía ver, se esperaba, tampoco podía vivir en su imaginación"¹⁰⁹.

Los contrarreformistas, por su parte, idearon estrategias que permitían no sólo alentar y expandir el culto a las imágenes sino intentaron que éstas no fueran extirpadas de la memoria colectiva. Proponemos que la defensa del culto y prácticas religiosas amenazadas, mediante su desplazamiento al ámbito doméstico, explicaría la aparición, popularidad y difusión de nuevos formatos devocionales innovadores como las estampas-retablo hagiográficas. Si ponemos en valor el "poder configurador de las estampas", la aparición y proliferación de las estampas-retablo puede interpretarse como una estrategia de poder difuso que busca tanto alentar una práctica consolidada como contrarrestar los efectos de la política iconoclasta. En este último caso, el propósito se lograría trasladando los lugares devocionales tradicionales, objetivo de los fanáticos, a una imagen portátil que permitiría disimular el culto en la privacidad del espacio hogareño o personal, consolidando una práctica que ya era habitual antes de la persecución iconoclasta. Recordemos que en los siglos finales de la Edad Media, la cultura visual doméstica reflejaba la profunda interrelación entre imagen, fe y vida cotidiana. Antes de la Reforma, las paredes de muchas casas humildes se adornaban con estampas devocionales xilográficas que reproducían en pequeño formato las imágenes del culto eclesiástico, tal como señala Tessa Watt al afirmar que "*the devotional images of the church could be taken home in the form of cheap single-sheet woodcuts [...]*"¹¹⁰. Susan Foister, por su parte, asevera que las imágenes de santos continuaron presentes y fueron aceptadas en entornos domésticos privados durante los reinados de Eduardo VI e Isabel I¹¹¹. Evidentemente las prácticas devocionales

¹⁰¹ Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 6. Las **negritas** son nuestras.

¹⁰² Para un desarrollo del concepto de espacio sagrado: Mircea Eliade, *The Sacred & the Profane. The Nature of Religion* (Orlando: Harcourt, 1987); Will Coster y Andrew Spicer (ed.), *Sacred Space in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 1-16.

¹⁰³ Belting, "Imagen, *medium*, cuerpo", 155.

¹⁰⁴ Robert Bartlett, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 501.

¹⁰⁵ Citado por Jennifer Mara Desilva, "Introduction: 'Piously Made': Sacred Space and the Transformation of behavior", en *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World. Studies and Sources*, ed. por Jennifer Mara Desilva (Burlington: Ashgate, 2015), 3. Las **negritas** son nuestras.

¹⁰⁶ Belting, "Imagen, *medium*, cuerpo", 156.

¹⁰⁷ La información disponible corresponde al retablo de 1658: Juan María Cruz Yábar, "Sebastián de Benavente y la capilla de san Diego de Alcalá". *Archivo Español de Arte* 324 (2008): 379-394; Mercedes Agulló y Cobo, "El convento de San Diego de Alcalá", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 23 (2003): 3-76.

¹⁰⁸ Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 132.

¹⁰⁹ Belting, "Imagen, *medium*, cuerpo", 158-159.

¹¹⁰ Watt, *Cheap Print*, 131.

¹¹¹ Citado en Watt, *Cheap Print*, 134.

enraizadas no pudieron desaparecer automáticamente y, en algunos casos, se limitaron a transformarse¹¹². Tampoco la Reforma católica “eliminó drásticamente la religión ‘popular’”¹¹³.

Otro factor que contribuyó a que estas estrategias funcionaran, qué duda cabe, fue la política de indulgencias¹¹⁴. En las décadas finales del siglo XVI, las indulgencias funcionaban como un valioso ornamento para santuarios preexistentes y cofradías, similar al de las reliquias¹¹⁵. Este valor añadido ha estado constantemente presente en el circuito comercial de estampas y medallas devocionales como lo demuestra la preocupación que despertó en las autoridades la proliferación de indulgencias falsas, atribuidas por ciertos grabadores a sus productos con el fin de aumentar las ventas¹¹⁶.

4. Conclusiones

El análisis de las estampas-retablo hagiográficas, en diálogo con los retablos pictóricos hagiográficos y los *vita icons*, junto con la hipótesis de que su amplia difusión responde a su capacidad de atender simultáneamente las demandas de audiencias reformadas y católicas en un contexto de conflictividad religiosa, constituye un terreno aún poco analizado, al que este estudio ha procurado aportar nuevas perspectivas. Más allá de las contribuciones de especialistas sobre la representación grabada de arquitecturas en estampas devocionales, hemos propuesto una tipología novedosa como indicio de transformaciones en la sacralidad de la sociedad que las produjo y consumió. Hemos formulado, asimismo, un aparato teórico que explique la aparición, funcionamiento y difusión de esta creación artística.

La existencia de antecedentes formales de esta particular forma de estampa visual —*vita icons*, retablos hagiográficos, *Bibliae Pauperum*— nos habla de la pervivencia de un modelo narrativo que se adapta en su devenir histórico a las necesidades del ecosistema. En una época donde las prácticas rituales tradicionales fueron cuestionadas o, simplemente, abolidas, la estampa-retablo hagiográfica pudo ser entendida como un medio eficaz de ajuste que permitía trasladar la presencia icónica del santo y del lugar cultural al ámbito seguro de lo privado. La visibilidad vicaria de estas imágenes redistribuía poder —y sigue haciéndolo— al multiplicar, mediante su portabilidad y difusión, la *praesentia* del retrato sagrado metamorfoseando el ecosistema devocional primigenio.

Lejos de ser simples ilustraciones, las estampas-retablo hagiográficas operaron como dispositivos

visuales con agencia simbólica y funcionalidad ritual. La creación de este nuevo modelo formal adaptó la representación de la *Wundervita* al grabado moderno generando un desplazamiento clave en el entorno cultural: el paso del retablo fijo al de papel y del espacio litúrgico colectivo al ámbito doméstico de la devoción íntima. Se trató de una transformación altamente eficaz en el contexto religioso post tridentino, sirviendo tanto a los intereses propagandísticos católicos como a las necesidades de ocultación de prácticas anatemizadas por los reformados. El éxito de la fórmula puede explicarse, además, porque la posesión del retablo impreso favoreció la apropiación simbólica tanto de prácticas de culto antes reservadas a sectores privilegiados como la de lugares sagrados asociados a milagros. Sin olvidar, que la eficacia de la mediación fue avalada por la concesión de indulgencias.

La reconfiguración del ecosistema del culto a los santos tras Trento es un campo de investigación que aun plantea muchos interrogantes. En el caso de las estampas-retablo de San Diego de Alcalá queda por determinar si la creación de Adriaen Collaert a partir del retablo de Maarten de Vos, constituyó la primera de su tipología o, en su defecto, identificar cuál fue la obra y el grabador que iniciaron esta modalidad. Conociendo la importancia que el grabado tuvo en la configuración del arte virreinal, se debería, también, profundizar en el estudio de la difusión de esta tipología en Nueva España y Perú, así como su posible cita en ciclos pictóricos y tablas de altar. Por último, resultaría especialmente interesante investigar el uso y la circulación de estampas devocionales de santos en contextos domésticos protestantes a partir de la crisis iconoclasta de 1566.

En suma, casos de estudio como el aquí examinado favorecen la construcción de marcos teóricos de carácter interdisciplinar centrados en los objetos devocionales y en las prácticas que los acompañan, orientados hacia una comprensión más profunda del contexto, las mentalidades y la cultura visual de la época.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

5.1. Fuentes

- César, Cayo Julio. *Commentarios*. Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1529.
- Cetina, Melchor de. *Discursos sobre la Vida y Milagros del Glorioso padre San Diego, de la Orden del Seráfico padre S. Francisco*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1609.
- Concilio de Trento 1545-1563, *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*. Barcelona: Benito Espona, 1845.
- Galesini, Pietro. *La vita i miracoli et la canonizatione di San Diego d'Alcala d'Henares*. Roma: Domenico Basa, 1589.
- Mata, Gabriel de. *Vida, Muerte y Milagros de S. Diego de Alcalá en Octava rima por fray Gabriel de Mata, frayle Menor de la provincia de Cantabria. Con las Hieroglyphicas y versos que en alabanza del sancto se hizieron en Alcalá para su processión y fiesta. Dirigida al Rey Nuestro Señor don Phelippe*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1589.

¹¹² Como señala Pierre Bourdieu, las prácticas cotidianas implican la continua asimilación y validación de un conjunto de *doxa* —opiniones, supuestos e inclinaciones— que configuran el *habitus*, es decir, el sistema de disposiciones que estructura el universo simbólico de los sujetos: Morgan, *Visual Piety*, 4-5.

¹¹³ Christian Jr., *Religiosidad local*, 217.

¹¹⁴ Fernández Gracia, *Imagen y Mentalidad*, 62; Concepción Alarcón Román, “La iconografía religiosa en el siglo XVIII”, *RDTP XLV*, (1990), 275-276; Christian Jr., *Religiosidad local*, 179.

¹¹⁵ Christian Jr., *Religiosidad local*, 179.

¹¹⁶ Los *motu proprio* de Pío IV (1563 y 1569) revelan el esfuerzo de la Iglesia por regular la economía de las reliquias y milagros.

- Medina, Pedro. *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España* (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1595).
- Peña, Francisco. *De Vita Miracvlis et Actis Canonizatiollis Sallcti Didaci. Libri tres. A Francisco, Pegna Sacri Palatii Apostolici Auditori descripti. Ad Philippum 11 Hispaniarum Regem Catholicum, Apvd Georgivm Ferrarivm*. Romae: Georgium Ferrarium, 1589.
- Relatione del grandissimo apparato, et cerimonie fatte in Roma nella chiesa di San Pietro, per la solenne canonizatione di s. Diego d'Alcalá di Henares, dell'ordine di S. Francesco*. Venetia: Domenico Farri, 1588.
- Rojo, Antonio. *Historia de San Diego de Alcalá: fundación y frutos de santidad que ha producido su convento de Santa María de Jesús de la orden de N.P.S. Francisco de la Observancia de la Santa provincia de Castilla*. Madrid: Mateo Fernández, 1663.
- Sedullius, Henricus. *Historia Seraphica Vitæ BMI P. Francisci Assisiatis*. Amberes: Herederos de Martinus Nutius II, 1613.
- ## 5.2. Referencias bibliográficas
- Agulló y Cobo, Mercedes. "El convento de San Diego de Alcalá". *Cuadernos de Arte e Iconografía* 23 (2003): 3-76.
- Alarcón Román, Concepción. "La iconografía religiosa en el siglo XVIII". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLV, (1990): 247-283. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1990.v45.i.219>
- Alastrué Campo, Isabel. *Estudio de las fiestas celebradas en Alcalá de Henares (siglos XVI y XVII)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Alcalá, Luisa Elena. *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*. Madrid: Abada Editores, 2022.
- Bartlett, Robert. *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Belting, Hans. "Imagen, medium, cuerpo. Un acercamiento a la iconología". *Cuadernos de Información y Comunicación* 20 (2015): 153-170. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49382
- Belting, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Berg Sobré, Judith. *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- Binsky, Paul. "Statues, Retables, and Ciboria: the English Gothic Altarpiece in Context, before 1350". En *The Altar and its Environment 1150-1400*, editado por Justin Kroesen y Victor Schmidt, 31-46. Turnhout: Brepols, 2009.
- Brown, Peter. *The cult of the saints: its rise and function in Latin Christianity*. London: SCM Press, 1981.
- Burdick, Catherine. "Served on a Plate: Engraved Sources of San Diego de Alcalá's 'Miraculous Meal' for the Franciscans of Santiago, Chile (ca. 1710)". *Arts* 10 (2021): 1-16. <https://doi.org/10.3390/arts10020030>
- Bury, Michael. "Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento". En *El retrato del Renacimiento*, editado por Miguel Falomir, 147-163. Madrid: El Viso, 2008.
- Cacheda Barreiro, Rosa. "El arte de predicar, orar, vivir en pobreza y ser cruz: la estampa en los frontispicios de los libros franciscanos". *Sémata: Ciencias Sociais E Humanidades* 26 (2014): 655-674.
- Cacheda Barreiro, Rosa. "La portada como soporte iconográfico a través del libro. Portadas Arquitectónicas". *Cuadernos de Arte e iconografía* 17, no. 34 (2008): 467-94.
- Candau Chacón, María Luisa. *La religiosidad en la edad moderna*. Madrid: Editorial Síntesis, 2020.
- Cano Sanz, Pablo. *El convento de San Diego de Alcalá de Henares. Patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Alcalá de Henares: Promoción de Alcalá, 2009.
- Case, Thomas. *La historia de San Diego de Alcalá. Su vida, su canonización y su legado*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998.
- Checa Cremades, Fernando (ed.). *Estampas populares. Imágenes para un público amplio en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- Christian Jr., William A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991.
- Coster, Will y Andrew Spicer (ed.). *Sacred Space in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Cruz Yábar, Juan María. "Sebastián de Benavente y la capilla de san Diego de Alcalá". *Archivo Español de Arte* 324 (2008): 379-394.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Picturing Prints in Early Modern New Spain". *The Americas* 64 (2008): 325-49.
- Eliade, Mircea. *The Sacred & the Profane. The Nature of Religion*. Orlando: Harcourt, 1987.
- Fernández Gracia, Ricardo. *Imagen y Mentalidad. Los siglos del barroco y la estampa devocional en Navarra*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2017.
- Freedberg, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Gutiérrez Baños, Fernando. "El retablo de San Cristóbal". *Boletín del Museo del Prado* 46 (2010): 6-21.
- Gutiérrez Baños, Fernando. "El retablo de Belvís y la pintura sobre tabla de estilo gótico lineal". En *O retablo de Belvís e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia*, editado por VV.AA., 9-31. Pontevedra: Cátedra Filgueira Valverde, 2011.
- Hamm, Berndt. "Types of grace mediality in the late Middle Ages". En *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices*, editado por Henning Laugerud, Salvador Ryan y Laura Katrine Skinnebach, 10-35. Pamplona: Four Courts Press, 2016.
- Jasienski, Adam. *Praying to Portraits. Audience, identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*. Lithuania: The Pennsylvania State University Press, 2023.
- Koerner, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Košak, Tina. "St. Diego of Alcalá's Miraculous Healing. The Altar Painting by Pietro Mera in the Church of St. Anne in Koper and its Stylistic and Iconographic Context". *Annals for Istrian and Mediterranean Studies* 26 (2016): 25–42.
- Kroesen, Justin y Victor Schmidt (eds.). *The Altar and its Environment 1150-1400*. Turnhout: Brepols, 2009.
- Kunzle, David. *The History of the Comic Strip. The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.
- Leesberg, Marjolein & Arnout Balis, (eds.). *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The Collaert Dynasty. Part IV*. Sound & Vision Publishers, 2005.
- Leesberg, Marjolein y Simon Turner (eds.). *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty. Part VII. Pieter de Jode I. Ouderkerk Aan den IJssel*: Sound & Vision Publishers, 2020.
- Mangrum, Bryan y Giuseppe Scavizzi (ed.) *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images. Three Treatises in Translation*. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1991.
- Matilla, José Manuel. "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo". *Cuadernos de Arte e Iconografía* 4, n° 8 (1991): 25-32.
- Mara Desilva, Jennifer. "Introduction: 'Piously Made': Sacred Space and the Transformation of behavior". En *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World. Studies and Sources*, editado por Jennifer Mara Desilva, 1-32. Burlington: Ashgate, 2015.
- Martín González, Juan José. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 30 (1964): 5–66.
- Montoro Cabrera, María del Carmen. "El grabado como plasmación de la religiosidad popular". En *La Religiosidad Popular II. La muerte: La imaginación religiosa*, coordinado por Carlos Álvarez Santaló, Joaquín Álvarez Barrientos, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (Madrid: Anthropos, 1989).
- Morgan, David (ed.). *The sacred gaze: religious visual culture in theory and practice*. Berkeley; London: University of California Press, 2005.
- Morgan, David. *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Ojeda di Ninno, Almerindo. "Las fuentes grabadas del arte colonial. Estado de la cuestión". En *De Amberes al Cusco: El Grabado Europeo Como Fuente del Arte Virreinal*, editado por Cécile Michaud y José Torres Della Pina, 15–21. Lima: Impulso Empresa de Servicio SAC, 2009.
- Patterson Sevchenko, Nancy. "The 'Vita' Icon and the Painter as Hagiographer". *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999): 149-165.
- Portús Pérez, Javier. "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV (1990): 225–246. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1990.v45.i1.218>
- Portús, Javier y Jesusa Vega. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
- Pulido Echeveste, Mónica. "Cuerpos devotos, cuerpos sagrados: la interacción entre fieles e imágenes en los milagros del Zodiaco mariano". En *Diálogos sobre la mirada devota: iconotropía y cuerpos simbólicos de la imagen religiosa en Europa y América*, editado por Denise Fallena y Laura Ximena Ayala Tovar, 503-540. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2025.
- Ramaix, Isabelle de. *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler I. Vol. 70. Part 4*. Norwalk: Abaris Books, 2001
- Rincón García, Wifredo. "Iconografía de San Diego de Alcalá". *Anales Complutenses* XVI (2004): 23–107.
- Roteta de la Maza, Ana María. *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Taylor, William B. *Theater of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Valenti, Devis. *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*. Padova: Il Poligrafo, 2012.
- Vega, María José. "Mediator Unus. The Intercession of Saints in the Expurgated Bibles of the *Censura Generalis* (1554)". En *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*, editado por Fernando Baños Vallejo, 21-48. Turnhout: Brepols, 2022.
- Veldman, Iija. (2006). "From indulgence to collector's item: functions of printmaking in the Netherlands". En *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*. Leiden. Primavera Pers, 2006, 9–44.
- Villalon, L. J. Andrew. "San Diego de Alcalá and the Politics of Saint-Making in Counter-Reformation Europe". *The Catholic Historical Review* 83, no. 4 (1997): 691-715.
- Watt, Tessa. *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Zweite, Armin. "Beobachtungen zu einem Vita-Retabel von Marten de Vos: Die Heiligen Franziskus von Assisi und Diego von Alcalá". *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1968): 81-129.