Universitat Pompeu Fabra Barcelona

El impacto del Concilio de Trento en la tratadística española del Siglo de Oro

Aproximación a las representaciones de la Crucifixión de Cristo y la Expulsión de Adán y Eva

Alexandre Tarrida Estrem
NIA: 193085

Trabajo de Fin de Grado
Directora: Eva March Roig
Facultad de Humanidades
Universitat Pompeu Fabra
Curso 2019-2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA…… 3

EL PAISAJE MORAL DEL BARROCO ESPAÑOL……...…. 5

LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA IMAGEN EN LA ESPAÑA CONTRARREFORMISTA……...…9

DECORO Y DESNUDO EN EL ARTE: ENTRE TEÓLOGOS, TRATADISTAS Y PINTORES……...… 12

LA CONTRARREFORMA Y LOS TRATADISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO…….……15

- INFLUENCIAS DE LA LITERATURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII…….…15
- GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS……..….18
- JUAN ALONSO DE BUTRÓN……20
- VICENTE CARDUCHO……22
- FRANCISCO PACHECO…….26

ANTES Y DESPUÉS DE TRENTO: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE *LA CRUCIFIXIÓN DE CRISTO* Y *LA EXPULSIÓN DE ADÁN Y EVA*…….29

CONCLUSIONES…….37

BIBLIOGRAFÍA……...…….39

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Aunque a principios del siglo XX empezaran a surgir estudios sobre la contigüidad entre arte y religión en el barroco, la tratadística española del Siglo de Oro no fue de interés hasta 1980[1]. Fue en este año cuando Jonathan Brown publicó *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish painting*, afirmando que «historians of Spanish Baroque painting have been remarkably unselfconscious about their fields»[2]. El año siguiente apareció *La teoría de la pintura del Siglo de Oro* de Calvo Serraller diciendo, de igual manera que Brown, que «la tradicional actitud despectiva con que la historiografía artística contemporánea ha juzgado en España el valor teórico de nuestros tratados barrocos […] ha logrado que éste sea uno de los campos peor estudiados y más confusos»[3]. Ambos historiadores, con sus publicaciones, protagonizaron un cambio de perspectiva centrándose en un tema que antes no era objeto de estudio. Pero esas contribuciones, aunque ya no se pueden considerar innovadoras actualmente, han propiciado que aparecieran ediciones críticas de tratados del Siglo de Oro, artículos académicos y ensayos especializados en la teoría de la pintura española del XVII. Precisamente uno de los campos investigados ha sido el estudio sobre la repercusión del Concilio de Trento en la tratadística española, sobre el cual versará el presente trabajo.

Así pues, el primer objetivo que se planteó fue tratar de determinar hasta qué punto las directrices emanadas por el Concilio de Trento influyeron en los tratadistas españoles del siglo XVII. Para decidir qué tratados serían objeto de nuestro trabajo centramos nuestra selección en aquellos que se centraban en el propósito religioso del arte, incluyendo los de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan de Butrón sin ser formalmente tratados de pintura[4].

---

[1] En perspectiva internacional, *La literatura artística* de Julius von Schlosser de 1924 no se centró en la tratadística del Siglo de Oro en España. Lionello Venturi publicó *History of Art Criticism* en 1936, y en su capítulo «El período barroco» no encontramos ninguna mención a los tratadistas españoles. No obstante, sí se habla de la concepción moralista del arte después de Trento focalizándose en Italia y Francia. Entre los historiadores españoles, ni Sánchez Cantón (1941), Herrero García (1943) o Juan Antonio Gaya Nuño (1975) habían examinado con detalle los tratados de arte españoles del XVII ya que todavía predominaba la opinión de Menéndez Pelayo: «quien lea nuestros libros de Pintura del siglo XVI y del XVII, se imaginará, sin duda, que aquí nunca existió otra cosa que una escuela de dibujantes idealistas […] [esos libros eran] tan pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba» (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, p. 387).

[2] Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish painting*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

[3] Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 11. Hay que decir que el autor presentó su tesis doctoral sobre Carducho en 1977 y la edición crítica de los *Diálogos de la pintura* en 1979.

[4] Ha sido vital el estudio de Karin Hellwig para esta decisión ya que establece una clasificación dentro de la literatura artística: los tratados de pintura, obras sobre cuestiones concretas relativas a las artes, obras en defensa de la pintura como arte liberal y la literatura de vidas. En esta distribución, pese a que Gutiérrez de los Ríos o

Despreciamos, por tanto, aquellos tratados que no profundizan en cuestiones de iconografía religiosa[5]. Tampoco los tratados del siglo XVI son objeto de indagación, al igual que los del siglo XVIII, que incluye al pintor-tratadista Antonio Palomino. Entre los tratados escogidos, se ha considerado solamente el contenido que tenga relación con la función religiosa de la imagen, y se han comparado los diferentes autores para identificar si el decreto tridentino afectó de forma individual o sistemáticamente semejante a todo el conjunto.

El segundo objetivo se centra en las imágenes. No se ha querido hacer un estudio iconográfico general antes y después de Trento, sino que se ha hecho hincapié exclusivamente en dos escenas. El motivo por el cual se ha optado, en primer lugar, por La Crucifixión de Cristo es pretender corroborar que la escena se ha representado de forma diferente antes y después del Concilio de Trento debido al énfasis que los tratadistas españoles le dedican. Seguidamente, la Expulsión de Adán y Eva resulta atrayente por los siguientes motivos: permite tratar el tema del desnudo con mayor profundidad, hay un decreto en Trento sobre el pecado original, y no ha sido una imagen que se haya investigado como se merece con relación al cambio que pudo padecer por los dictámenes tridentinos.

En cuanto a la estructura del trabajo, los tres primeros apartados introducen el contexto histórico-social en la España del Siglo de Oro, cómo los historiadores han tratado la cuestión sobre si la imagen fue un aparato de propaganda del catolicismo en el barroco, y la gran cantidad de obras preocupadas por la posible incitación a la lascivia y la defensa del decoro en el arte. A continuación, se investiga qué influencia tuvo el Concilio de Trento y los escritos italianos sobre las imágenes en los tratados de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Juan Alonso de Butrón, Vicente Carducho y Francisco Pacheco. Finalmente, el último apartado considera si las iconografías mencionadas han sufrido un cambio antes y después de Trento.

Butrón no publiquen propiamente tratados de pintura, han sido incluídos debido a su tratamiento de lo religioso en el arte (Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999). Para una mayor visión de conjunto, Calvo Serraller introduce una lista de tratados más completa en su *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Aún así, es curioso que no incluya en esta el manuscrito de 1560 *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara.

[5] Este es el caso de Jusepe Martínez, quien escribe un tratado «en el que el énfasis por describir las bases teológicas y científicas sobre las que se asienta el arte de la pintura ha sido sustituido por un interés específico en facilitar al aficionado los medios necesarios para juzgarla». Lo mismo ocurre en el caso de Lázaro Díaz del Valle, que estuvo vinculado «a la corte, donde se había impuesto un tipo de relación con la pintura más relajado en el que se había superado la necesidad imperiosa de traer a colación argumentos teológicos». Hay que precisar que ambos tratadistas pertenecían a la generación de la segunda mitad del siglo XVII, muy distinta a los objetivos de la anterior, y por eso se han excluido del análisis principal (Javier Portús, «Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro», en José Riello (ed.), *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada, 2012, p. 31).

El mundo hispánico del siglo XVII era un mundo de gran vigor religioso. Probablemente una de las pinturas que mejor profundiza —mediante lectura alegórica— en la representación triunfante de la España imperial sea *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno. Mas que un recobramiento territorial, la obra manifiesta lo simbólico del año 1625, *annus mirabilis*[6]. Dejando atrás el mensaje político de expansión, poder marítimo y "eficacia" militar del Conde-Duque de Olivares en su propuesta de la Unión de Armas, el artista pastranense descolla la actitud de Felipe IV sometiendo a un hombre que simboliza la Herejía de los calvinistas holandeses[7]. Esta es la imagen de la España contrarreformista, la del rey cristiano[8] que trasciende la materialidad política para ser protector de la fe católica[9].

A pesar de la responsabilidad fervorosa de la *Universitas Christiana* y la hegemonía cultural española, el Siglo de Oro también ha sido definido, en ámbito europeo, como el siglo «maldito»[10] o «de hierro»[11]. Esta simultaneidad entre declive y edad de oro la explica Niels Steensgaard afirmando que «la crisis del siglo XVII no fue un retroceso universal, sino que […] afectó a diversos sectores en diferentes momentos y en diferente medida»[12]. La crisis general provocada por las agitaciones revolucionarias y la decadencia económica, seguida de la Guerra de los Treinta Años, la guerra civil inglesa y el problema demográfico-climático, contribuyó a un desorden no solo cortesano sino ampliamente social. En España, los llamados arbitristas influenciaron con sus propuestas reformadoras a Olivares[13] que, en una Instrucción de 1625 para Felipe IV, expuso su estrategia innovadora y poco exitosa: «no se

---

[6] El historiador John H. Elliott fue el primero en acuñar este término a un año apoteósico para la monarquía de los Austrias. En 1625 no solo se recuperó la ciudad de San Salvador en la costa brasileña, también se logró la defensa de Cádiz frente a los ingleses, la rendición de Breda y la victoria en Génova contra los franceses. Estos y otros laureles formaron la Serie de Batallas del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro. Véase en John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, Estados Unidos, Yale University Press, 1986, p. 242.

[7] Leticia Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 180-192.

[8] En los siglos XVI y XVII fueron populares los tratados de educación para príncipes. Entre los más destacados está el pensador Saavedra Fajardo, quien en 1640 consideraba que «toca a los reyes el mantener en sus reinos la religión y aumentar su verdadero culto, como a vicarios de Dios en lo temporal» (Diego de Saavedra, «Idea de un príncipe político cristiano», *Lemir*, 20 (2016), p. 646).

[9] El derecho divino defensor de Felipe IV estaba justificado por sus propios asesores: «siempre se ha de procurar la paz como cosa divina» (*Declaración de D. Felipe IV, Rey de las Españas al rompimiento de la guerra que sin demandarla ha hecho Luis, rey de Francia*, Biblioteca Nacional, Manuscritos, 290, fol. 141).

[10] Henry Kamen, *The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*, New York, Praeger Publishers, 1971.

[11] Jean Nicolas De Parival, *L'Abrégé de l'histoire de ce siècle de fer*, Leiden, Chez Abraham à Geerevliet, 1653.

[12] Niels Steensgaard, «The Seventeenth-Century Crisis», en Parker y Smith (eds.), *The General Crisis of the Seventeenth Century*, London, 1978, p. 44.

[13] Manuel de la Fuente Merás, «Una aproximación a los arbitristas del siglo XVII desde la teoría de las tres capas del poder político», *El Catoblepas*, núm. 35, 2005, p. 9.

contente V.M. con ser Rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, Conde Barcelona, sino que trabaje por reducir estos reinos de que se compone España, al estilo y leyes de Castilla sin ninguna diferencia»[14]. El coste de las guerras acometidas, el fracaso económico de las nuevas leyes financieras, la mala inversión de la plata proveniente del Nuevo Mundo, el aumento de los impuestos, el descontento social en las autonomías regionales y la alta mortalidad sumieron a la monarquía hispánica en una total declinación del Imperio[15].

Sin embargo, el mayor declive y estancamiento se protagonizó en la moral y mentalidad del Barroco español. En la frustrada posibilidad de emancipar una libertad de pensamiento, «la Inquisición dio lugar a una intolerancia de tipo especial que puso fin al humanismo erasmista en el transcurso de la década 1530-40»[16]. Mientras en el resto de Europa surgió la duda metódica cartesiana, la preeminencia del Estado frente la religión asegurada por el Leviatán y el panteísmo transgresor de Spinoza, la península hispana vivía en una cosmovisión encerrada en sí misma. Hasta finales del siglo XVIII los intelectuales españoles calificaron a estos filósofos extranjeros de «monstruos que vomitó el abismo para hacer la guerra a la Religión, a la pureza de las costumbres y a las legítimas potestades»[17]. Este era el saber escolástico dominante cuya potestad reconocía cuál era el verdadero o falso conocimiento[18]. Cualquier desviación de la fe no podía ser bienvenida entre los doctores universitarios, sometiendo así la formación estudiantil a un inmovilismo dogmático. Es el reflejo de un país hundido en el silogismo intelectual[19], pero que a su vez es caricaturizado tanto en pinturas velazqueñas[20], en novela picaresca, y criticado por el enigmático Carlos García en 1617: «el entendimiento del Español es muy medroso y cobarde en lo que toca a

---

[14] Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 560.

[15] Sobre cuáles fueron realmente las causas o si realmente existió una *decline of Spain* se estableció un debate entre los historiadores del siglo XX: John H. Elliott, «Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain», *Past & Present*, núm. 74, 1977; Earl J. Hamilton, «The Decline of Spain», *The Economic History Review* 8, núm. 2, 1938; Henry Kamen, «The Decline of Spain: A historical Myth?», *Past & Present*, núm. 81., 1978.

[16] Henry Kamen, *Los caminos de la tolerancia*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 99.

[17] Sandalio Rodríguez, *Renacimiento universitario salamantino a finales del siglo XVIII*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 41.

[18] La Contrarreforma edificó una estructura conceptual y simbólica de lo nocivo y pernicioso del libro. Como lugar incierto y alejado de la verdad divina, el teólogo te pregunta en lenguaje retórico: «¿Después que gastaste gran parte del día y de la noche en leer libros profanos, qué tienes?» (Diego de Estella, *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1597, p. 95).

[19] Esta visión de error pedagógico por parte de los escolásticos es compartida con el explorador William Lithgow, que describe hacia 1620 «la universidad sacerdotal de España, de donde derivan esos rebaños de estudiantes que infestan la tierra con sus bellaquerías» (Frank W. Chandler, *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna, 1913, p. 113).

[20] La categoría social del copista desciende al mismo nivel que el pícaro en el siglo XVI y XVII. Esto ayuda a entender «las series velazqueñas de retratos quiméricos de los grandes autores de la Antigüedad, representados al modo de mendigos, de pícaros y maleantes» (Fernando R. de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 51).

la Fe y determinación de la Iglesia, porque en el punto que se le propone un artículo de Fe, allí para y mete raya a toda su sciencia, sabiduría y discurso»[21].

En consecuencia, es notorio que en la monarquía compuesta hispánica hubo una exigencia de implantar no solo una identidad política y didáctica, sino también moralista. El ciudadano asumía una especie de *performancæ* colectiva dentro de un sistema de represiones y normas religiosas estandarizadas por la Iglesia post-tridentina[22]. «No basta ser buen cristiano, también hay que parecerlo»[23]. No obstante, lo cierto es que en las costumbres populares del XVII se movían entre lo ético y lo inmoral. Las iglesias servían a veces de refugio para los delincuentes[24], dando a entender que la justicia no podía inmiscuirse en el espacio divino. Lo malvado vivía dentro de lo sagrado. Y en la misma línea, la moralidad no era igual dentro y fuera de la Corte. El rey y la alta aristocracia podía permitirse tener hijos bastardos, pero la plebe estaba perseguida en cuanto actuase ilícitamente. Aún así, en la España del siglo XVII era persistente en el pueblo una cierta indecencia matrimonial[25], acrecentando así la prostitución. La concepción de lo que significaba honesto o impúdico se diluía. Así pues, no parece haber en tales actos una determinada sensibilidad contrarreformista, aunque paulatinamente la Inquisición, a través de persuasión y castigo, reconfiguró el paisaje moral. «Con el paso del tiempo, inquisidores y confesores se intercambian los papeles, asumiendo los unos la función educativa y los otros la policial y represiva»[26]. Esta cultura del barroco sufría cambios político-económicos y un endurecimiento coercitivo.

Según Maravall, esta decadencia se reproduce directamente a las representaciones del arte barroco español[27], configurando como corolario un imaginario visual nuevo. Frente a

---

[21] Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminares de la tierra o la Antipatía de Franceses y Españoles*, Alberta, Alta Press, 1979, p. 224.

[22] En ocasiones, la Inquisición española no tenía la capacidad de detener comportamientos pecaminosos. En el caso del bandolerismo, Barrionuevo nos cuenta que «a mediodía entran en las casas de Madrid a robar, habiendo hecho las necesidades, infinitos ladrones, de donde a cada paso se ven mil muertes. Todo está así. Plegue a Dios no venga otro tiempo peor» (Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658). Tomo III*, Madrid, Manuel Tello, 1893, p. 210).

[23] Fernando Chavarría, «Mentalidad moral y contrarreforma en la España moderna (fornicarios, confesores e inquisidores: el Tribunal de Logroño, 1571-1623)», *Hispania Sacra*, núm. 53, p.731.

[24] Quevedo retrata este tipo de sucesos a través de la voz de un personaje: «nos acogimos en la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia, y dormimos lo necesario para espumar el vino que hervía en los cascos» (Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, España, Akal, p. 194).

[25] Se refiere a los numerosos casos de amancebamiento. Varios viajeros que llegaban a España destacaban este hecho: «Paréceme verdaderamente muy extraordinario que una señora, enamorada del caballero que la hace la corte, no sienta celos por la manceba. Mírala como a una segunda mujer, tan inferior a ella». Madame d'Aulnoy, *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa d'Aulnoy en 1679*, Madrid, Tipografía Franco-Española, 1892, p. 208.

[26] Adriano Prosperi, «Notas sobre Inquisición», *Manuscrits*, núm. 17, 1999, pp. 34-35.

[27] José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 96.

un protestantismo iconoclasta surge un arte con una retórica sensual, relacionada con los sentidos. El interés estaba situado en la construcción simbólica de lo trascendente y lo melancólico.

Del mismo modo que Olivares lleva «el timón de la nave del estado»[28] al abismo del fracaso junto a unas aspiraciones más allá de la pura materialidad política y militar, los artistas también emprenden la misma misión de representar una exaltación espiritual que supera la simple conformidad del pintar. Deriva de una mentalidad que desemboca en escenas de penitencia y preparación *post mortem* que altera el ojo del espectador. Mediante el arte y la literatura se instruye a un pueblo devoto y piadoso, consciente de sus horizontes e incapacidades morales. La caracterización del barroco con la Melancolía que bien representó Durero en un grabado[29], está unido al concepto de *vanitas*, es decir, la caducidad inexorable que se esconde tras la belleza. En el Siglo de Oro, el arquetipo de melancolía[30] va dirigido sobretodo al carácter religioso y de desengaño político. Las obras de arte toman posesión del instante vanidoso en que el espíritu humano toma conciencia de la brevedad de la vida y la insatisfacción por lo terrenal. Empero, entre ese claroscuro y tenebrosidad barroca lo importante no era someterse a la obsesión por la muerte. En clave contrarreformista, el creyente debía superar la efimeridad florística y la muerte disfrazada de Pedro de Camprobín, la condenación eterna acaudillada por el esqueleto de Valdés Leal[31], y mediante una vida púdica, trascender el lugar de devastación. Asimismo, en las *vanitas* de Antonio de Pereda[32] vemos, entre los estragos, la figura de un ángel que ha bajado para señalarnos el buen camino. Ya no todo es desastre, el artista incluye la noción de esperanza. Pero esta esperanza termina siendo melancólica, la imposibilidad de ser pensada insufla en el ser humano un desánimo moral que convive con una decadencia política y económica. «Se trata en suma de un metadiscurso que pretende envolver en su retórica efectista toda una teoría del conocimiento humano»[33]. En definitiva, el arte termina siendo un medio didáctico más dentro de una monarquía donde los súbditos están continuamente aleccionados en su demarcación devota.

---

[28] Adolfo de Castro, *El Conde-Duque de Olivares y el rey Felipe IV*, Cádiz, Vicente Caruana, 1846, p. 33.
[29] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 354.
[30] La exposición «Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro» en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid en 2015 divulgó todas las vertientes que encierra la materia melancólica. Se expuso una evolución temporal de su significado, desde el origen griego de los cuatro temperamentos hasta el Siglo de Oro y sus tratados de carácter médico, pinturas sobre penitentes y naturalezas muertas.
[31] Mención a las *still life* y *El caballero y la muerte* de Pedro de Camprobín. Así como a los óleos *In Ictu Oculi* y *Finis gloriae mundi* de Juan de Valdés Leal.
[32] Mención a *Alegoría de la vanidad* (1635) y *El sueño del caballero* (1650)
[33] Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, p. 200.

Cuatro años después de que Charles Dejob publicara en 1884 su libro acerca de la influencia del Concilio de Trento en la música, la literatura y las bellas artes[34], se empezó a difundir *Renaissance und Barock* de Wölfflin. Esta nueva aportación incorpora un esquema de juego de opuestos entre el estilo renacentista y el barroco[35], pero no trata el carácter religioso del barroco ya que lo analiza sin tener en cuenta el contexto histórico-social en que se produce[36]. En 1921 Werner Weisbach, en su obra *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, dice que hay que considerar todo arte como una intuición representativa «de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas diferentes y de un impulso estético inmanente»[37]. Por lo tanto, debemos entender el estudio de Weisbach como una superación de la visión formalista del arte presentada por Wölfflin y como una puesta en práctica de lo que introdujeron los historiadores Oswald Spengler y Max Dvorak[38]. No obstante, esta visión fue contradicha en 1925 por Nikolaus Pevsner ya que —al margen de querer delimitar las diferencias entre manierismo y barroco— declaró que el arte de la Contrarreforma fue realmente el manierismo[39].

Más tarde, el historiador del arte Emile Mâle también admitió que el arte posterior al Concilio de Trento respondía a una expresión del nuevo sentimiento y pensamiento religioso de la Iglesia, matizando que «no es, pues, del todo correcto que la Contrarreforma condenó el genio del Renacimiento: se contentó con devolver la decencia al arte religioso»[40]. Criticando así la visión negativa que los historiadores habían tenido del Barroco, el autor también

---

[34] Aunque el autor no trate con profundidad la influencia del Concilio de Trento en la pintura, menciona el caso de Daniel da Volterra en la Capilla Sixtina e introduce una lista de tratados posteriores a 1563 acerca de la moralidad de las imágenes. Véase en Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, París, Ernest Thorin, 1884, p. 240.

[35] En este cuadro comparativo, Wölfflin destaca que ha habido una transformación estilística «de una forma estricta a una ausencia de forma». Aparte de esta libertad en la forma, también hay otros elementos como la dramatización, la luz teatral, la profundidad dinámica, las diagonales y la expresividad que, según el autor, definen las características del barroco. Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 13.

[36] Wölfflin romperá con la interpretación negativa del barroco de Winckelmann y su maestro Jacob Burckhardt. Se elimina entonces la concepción de culpa del barroco por ser el causante de la decadencia renacentista y se acentúa su nuevo valor como arte independiente con formas nuevas. Véase en Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, F. Bruckmann, 1915.

[37] Werner Weisbach, *El barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, p. 55.

[38] En 1928 se publicó *Historia del arte como historia del espíritu* de Max Dvorak cuya tesis fue pretender interpretar el arte en base al espíritu de su época. Desde esta perspectiva, el arte es visto como expresión de un período espiritual determinado. Según Enrique Lafuente, Oswald Spengler manifestó la idea de que «el arte es una de las más significativas y auténticas confesiones, en la que el sentido y el espíritu de una cultura se nos revelan». (Werner Weisbach, *op. cit.*, p. 13).

[39] Nikolaus Pevsner, «Gegenreformation und Manierismus», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, 1925, pp. 243-262.

[40] Emile Male, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 18.

establece que a partir del Concilio surge la separación entre arte religioso y arte profano. Como vemos, había una preocupación artística en la primera mitad del siglo XX por resolver si verdaderamente la Contrarreforma generó una nueva iconografía o no. El mismo Weisbach se pregunta si «existe una tendencia artística discernible que pueda tomarse como expresión o símbolo de esta aspiración religiosa y que muestre cualidades definidas»[41]. En 1945, Kirschbaum publicó un artículo donde, en la misma línea, admite que hubo una producción artística —sobretodo entre las órdenes religiosas— influenciada por el Concilio de Trento. Su gran contribución fue declarar que «il Concilio di Trento non ha dunque influito sull'eventuale determinarsi di questa o quell quella forma stilistica, di questa o quella invenzione iconografica»[42]. Es decir, aunque los decretos tridentinos se pronunciaran sobre el arte, en realidad no se creó una estética posterior a Trento, sino una defensa de la unión entre el arte y las verdades de la fe cuestionadas por la herejía protestante. A pesar de lo cual, José Camón Aznar insistirá posteriormente en que sí hubo un "estilo trentino" entre 1560 y 1610 —distinto del que proclamó Weisbach— que «representa la esencialización de las teorías renacientes, su aplicación inexorable, eliminando de sus formas puras y abstractas como leyes toda contaminación naturalista»[43]. En todo caso, la sesión XXV del Concilio de Trento acerca *de la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes* de 1563 no resulta ser demasiado diáfana en torno a la exposición de un nuevo estilo o iconografía. De hecho, su propósito principal no era desarrollar atributos que propiciaran a la construcción de una nueva estética contrarreformista, sino condenar los que negaban deber venerar una imagen[44] y también hacer de la imagen un instrumento propagandístico y defensivo de la tradición dogmática de la Iglesia católica:

> Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; espresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen á los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los ejemplos de los mismos santos; así como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad[45].

---

[41] Más adelante, el autor responde sobre la cuestión que «un arte surge al que se le asignan en todas partes las mismas funciones, nacido de una disposición psicológica general que se nos aparece como símbolo expresivo del catolicismo de la contrarreforma». (Werner Weisbach, *op. cit.*, pp. 55 y 59).
[42] Engelbert Kirschbaum, «L'influsso del Concilio di Trento nell'arte», *Gregorianum* 26, núm. 1, 1945, p. 116.
[43] José Camón Aznar, «El estilo trentino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 9, 1949, p. 521.
[44] Según el pensamiento calvinista, los hombres, «habiendo fijado sus ojos y sus sentidos en ellas [las imágenes] se embrutecen cada día más y se admiran y maravillan como si estuviese encerrada en ellas alguna divinidad». (Juan Calvino, *Institución de la Religión Cristiana I*, Madrid, Visor, 2003, p. 56).
[45] Ignacio López (trad.), *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Ramón Martín, 1847, p. 330-31.

Tal y como señala Javier Portús, «España fue probablemente el lugar donde mayor influencia ejerció el Concilio de Trento»[46]. Las directrices tridentinas dieron gran poder de acción a los obispos y, por esta razón, comenzaron a celebrarse una serie de sínodos y concilios provinciales[47] en la península hispánica. Antes de que se acabase el propio Concilio en Trento presidido por Pío V, en Valladolid[48] ya se había publicado en 1559 un índice de libros prohibidos, por encargo del inquisidor Fernando de Valdés, en el que se persistía en contra de las desconsideraciones hacia los santos que los protestantes hacían en estampas y medallas. A este le siguieron el índice de 1584 por mandato del cardenal Gaspar de Quiroga y el de 1612, ambos focalizados en el veto de imágenes que perjudicaban los diversos cargos eclesiásticos[49]. Sin embargo, el punto de inflexión que hace centrarse más en la moralidad que pueda contener una imagen es el índice de 1640, diciendo que «mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lasciva ni usar ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas»[50]. Y, de todos modos, algunos autores declaran que todo este cúmulo de avisos de los concilios, sínodos e índices referente a las imágenes eran innecesarios ya que la propia castidad del arte español estaba muy parapetada de cualquier pensamiento indecente[51].

En España, una vez que la Iglesia fue consciente del poder catequístico de la imagen, ésta tuvo una función destacable en la sociedad porque servía de nexo entre la verdad divina proveniente de las Escrituras y el espectador. La imagen ya no destacaba por su belleza sino por su condición útil. En este contexto contrarreformista, se convirtió en un dispositivo de educación no solo la pintura, también los tratados de arte.

---

[46] Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999, p. 21.

[47] Sin querer hacer un análisis profundo del contenido, hay que mencionar que en 1536 se celebró un concilio en Toledo donde uno de los objetivos era suprimir conductas inadecuadas de los habitantes delante de las imágenes. En 1565 hubo otro en Valencia por mandato del arzobispo Martín Pérez de Ayala. Entre 1572 y 1575 hubo tres sínodos en Sevilla concentrándose en guardar la honestidad y pedagogía del arte. Además, el sínodo de 1586 y sus respectivas *Constituciones del Arçobispado de Sevilla* de 1591 tratan sobre qué imágenes pueden decorar o no una iglesia según su sacralidad o envilecimiento. También el sínodo de 1604 en Sevilla, ordenado por el arzobispo Fernando Niño de Guevara, deja patente en el capítulo «Que se guarde el Concilio Tridentino, y estas Constituciones, y se juzgue por ella» la importancia de proteger los dogmas de la Iglesia católica y de eliminar representaciones provocativas en vía pública. Véase en Carlos Alberto González, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 46.

[48] A finales del siglo XVI y el XVII, Valladolid fue un importante centro pictórico. La ciudad fue la capital de la monarquía entre 1601 y 1609. A continuación, surgió una atmósfera triste y deprimida que se tradujo a la pintura, desarrollando así un carácter más modesto y humilde a pesar del triunfo y teatralidad del barroco tradicional. Véase en Enrique Valdivieso, *Pintura barroca vallisoletana*, España, Universidad de Sevilla, 2017.

[49] Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, pp. 153-159.

[50] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Cathalogus pro catholicis Hispaniarum Regnis*, Madrid, Diego Díaz, 1640, p. 9.

[51] Rafael Mª. de Hornedo, «El arte en Trento», en Razón y Fe (col.), *El Concilio de Trento*, Madrid, Razón y Fe, 1945, p. 361.

DECORO Y DESNUDO EN EL ARTE: ENTRE TEÓLOGOS, TRATADISTAS Y PINTORES

En torno al año 1558, una de las figuras más importantes de las *artes praedicandi* del XVI, Fray Agustín de Salucio, dedicó un capítulo de su obra a argüir a favor que «el arte de predicar se parece al arte de pintar» afirmando que ambas prácticas tienen la responsabilidad de amparar el decoro de las personas[52]. El predicador, amigo del teólogo José de Sigüenza y conocido de Francisco Pacheco[53], avanzó así lo que diría Gaspar Gutiérrez de los Ríos en 1600 sobre la «Competencia que tienen las artes del dibujo con la Retórica y Dialéctica»[54]. Análogamente, otros tratadistas como Pacheco o Vicente Carducho opinaban que se debe pintar «con realce de gravedad y decoro, para que venga a conseguir el fin católico y decente que se pretende, como lo hacen los Predicadores»[55]. En referencia a la función social del arte, tanto el tratadista y el pintor como el teólogo reunían su empeño en el mismo principio: el empleo de la retórica. Las tres profesiones servían al mismo propósito mediante un lenguaje de control moldeado inicialmente en el Concilio de Trento. Es en este decreto de 1563 donde se empieza a insistir seriamente en «la instrucción de la ignorante plebe» y que «no se pinten o adornen las imágenes con hermosura escandalosa»[56]. Sin embargo, la política artística tridentina no suscitó una revolución en España porque ya había una conciencia muy unida a los pareceres escolásticos[57]. El tratadista de arte Felipe de Guevara se había adelantado a Trento, manifestando hacia 1560 que había que vigilar «para que se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que contiene»[58].

El decoro en el arte fue menester, siendo un factor esencial en la teoría de la pintura del Siglo de Oro. El retrato que Velázquez realizó al Secretario del Tribunal de la Santa

---

[52] El dominico Salucio pone el ejemplo del momento cuando vio una pintura de San Pedro Mártir en San Lorenzo el Real, sugiriendo que ese santo no podía ser mártir ya que estaba representado en actitud defensiva (Agustín Salucio, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, Barcelona, Juan Flors, 1959, p. 180).

[53] Sin que se haya conservado el contenido, sabemos de la correspondencia epistolar entre Agustín Salucio y Pacheco gracias a la Biblioteca Capitular de Sevilla.

[54] En este cap. XIII del libro tercero, se dice que «no es poca también la emulación que tienen estas artes [del dibujo] con la Retórica. Porque si para ser perfectos los Oradores han de estar diestros y experimentados en el estilo del decir, […] también tiene necesidad de saber todas estas cosas que ha de ser perfecto artífice en estas artes del dibujo, y las debe guardar con gran puntualidad». El tratadista se apoya en los razonamientos del retórico romano Quintiliano y del doctor de la Iglesia San Basilio (Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, p. 178).

[55] Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner, 1979, p. 343.

[56] Ignacio López (trad.), *op. cit.*, p. 332-33.

[57] El analfabetismo español se revelaba en «un menosprecio activo del saber […] El desánimo intelectual que se expresa por doquier, acaban por ofrecer una imagen desoladora de la empresa del conocimiento» (Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, p. 47).

[58] Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura y pintores antiguos*, manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, 93v.

Inquisición[59], Sebastián García de Huerta, o el del Greco al predicador Hortensio Paravicino denotaba la gran proximidad que un orador y un pintor compartían en sus oficios. De hecho, el predicador retratado por el artista cretense dijo en varios sermones que «yo soy grande apasionado de los pintores»[60]. El mismo Pacheco, en su *Arte de la pintura*, juzgó sobre quien estaba realmente capacitado para criticar una obra de arte y reprochó a una serie de predicadores su ignorancia, exceptuando el caso de «un Salucio, un Cabrera, un Farfán y un Hortensio, [que] consultaban, empero, los grandes artífices y así hablaban con acierto en ésta como en las demás facultades»[61]. El pintor-tratadista Vicente Carducho creía que solo tenían derecho a valorar una pintura los que trabajan en ella[62], opinión desigual si tenemos en cuenta a Paravicino[63]. Así pues, cabe nombrar otros predicadores que también advirtieron sobre el requerimiento de tener nociones del arte como Diego de Estella, Rodríguez de León, Francisco de Rioja y Arias Montano[64]. Por otro lado, en algunos casos la práctica de pintar y predicar era perfectamente compatible. Pacheco nos da un ejemplo cuando, al escribir la biografía de Fray Luis de León, dice que «estudió sin Maestro la Pintura, i la exercitò tan diestramente que entre otras cosas hizo (cosa difícil) su mesmo Retrato»[65].

Cuando los tratadistas manifestaban el origen divino de la pintura[66]querían darle una autoridad al pintor, una nueva imagen que definitivamente patentase el ascenso de artesano a artista. Que Pacheco o Juan de Butrón equipararan de manera continua la pintura con otras

---

[59] La pintura ha sido recientemente atribuida al pintor sevillano. Véase en Carmen Garrido, «Velázquez y el Inquisidor», *Ars Magazine*, núm. 17, 2013, pp. 56-68.

[60] Citado por Javier Portús, «Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 7, 1996, p. 79.

[61] Pacheco estuvo preocupado por si los predicadores, que se pronunciaban sobre cuestiones artísticas, pero no ejercían la profesión, elogiaban a pintores que no merecían tal estimación. El tratadista pone el ejemplo del pintor Pedro de Villegas, tan admirado por el teólogo Benito Arias Montano, pero que realmente no cumplía los requisitos de un *pictor doctus* (Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 662 y 544).

[62] «Como dixo Quintiliano, las Artes fueran felices, a ser los que las juzgasen solo los Artífices» (Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner, 1979, p. 245).

[63] Hay que tener en cuenta que Paravicino vivió en la Corte de Madrid y lo nombraron predicador real. Esto ayuda a justificar su continuo contacto con el arte, además de tener relación con pintores como El Greco. Él creía que si sabías de pintura, sin ser artista, sí podías hablar del tema. No obstante, según él, estos deben separarse del espectador inhábil ya que este no «descubre la imitación al natural, lo vivo de la acción y el decoro de la historia, o el ademán, el desnudo, o el escorzo; aquello es considerallo» (Hortensio Félix Paravicino, *Oraciones Evangélicas de Adviento, y Quaresma*, Madrid, Francisco García, 1645, f. 91).

[64] Véase Juan Luis González García, «¿Vencen al arte del decir? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII», en José Riello (ed.), *op. cit.*, pp. 87-104.

[65] Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*, Sevilla, Rafael Tarasco, 1599, f. 16.

[66] Pacheco cita a Petrarca subrayando que «el deleite que causa una tabla bien pintada, si nos rigiéramos por razón, nos había de levantar al amor celestial: enseñándonos su origen Divino» (Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649, p. 142). Posteriormente, a principios del siglo XVIII, Antonio Palomino defenderá la misma causa en el capítulo III del Libro segundo «Pruebase la ingenuidad del arte de la Pintura en el derecho divino, y en todas las clases de nobleza de estos reynos».

artes liberales como la retórica, la aritmética y la música, no era un hecho casual. La insistencia de la Contrarreforma por tutelar unos valores sagrados de la pintura había protegido su utilidad o indispensabilidad y, en consecuencia, favoreció en que la pintura se considerara un arte liberal[67]. Pero para considerar al pintor un artista y no un artesano, faltaba otro requerimiento: la exención de los impuestos en los cuadros[68]. Finalmente, en 1630, los artistas fueron eximidos de la alcabala de las «obras de su Majestad que se hicieron por concierto; aunque condenaba a las pinturas que se hicieron para vender»[69].

Por otro lado, dejando a un lado la teoría, si observamos el comportamiento del entorno regio español parece que fuese inmune al decreto tridentino del decoro. Es bien sabido que Felipe II y sobretodo Felipe IV —al contrario que Felipe III— disfrutaban de su gran colección de desnudos en el Real Alcázar de Madrid[70]. El desnudo solamente era admitido cuando quedaba en un segundo plano en la representación de santos, figuras mitológicas y bíblicas. Aún así, en 1601 el fray José de Jesús María amonesta a los que hacen «imagines de los santos con tanta impropiedad y desnudez, que más mueven algunas vezes a torpes sentimientos»[71]. Pero aparte de este tipo de críticas, la verdad es que no hay noticia de que la Inquisición española censurara a pintores o propietarios de desnudos ya que eso, si fuese considerado pecado mortal, sería trabajo de los confesores[72].

---

[67] Pintar escenas contrarreformistas, más que limitar la libertad temática, ayudó a lograr la nobleza del arte.

[68] La defensa del reconocimiento social del pintor y de su institucionalización legal se presentó «en tres grandes frentes: los pleitos fiscales, los conatos académicos y los tratados teóricos». En la solicitud de creación de una Academia Real «para que científicamente se supiese el arte», destacamos el *Memorial que se dio al Reino por los pintores* de 1619 y el diálogo octavo de los *Diálogos de la pintura* de Carducho. (Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, 1981, p. 157). Sobre el tributo de la alcabala hay que mencionar el caso de Gaspar Gutiérrez de los Ríos justificando que no había que pagar la alcabala real por motivo de una *inmemorial exención* de impuestos de los pintores. El mismo argumento es utilizado por Carducho en la sección «del licenciado Antonio de León» de sus *Diálogos*. Palomino verá de esta exención un motivo más de la nobleza del arte, exponiendo los siguientes ejemplos: El Greco siendo absuelto del pago de unas alcabalas por el consejo de Hacienda, Antonio de Salazar rebatiendo la demanda hacia los profesores de pintura en Valladolid de Francisco de Sotomayor, el fracaso de la imposición de la alcabala por Juan Balboa en 1633, etc. (Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Sancha, 1795, p. 108).

[69] Tal discusión no acabó en 1630 ya que seis años más tarde hubo el pleito protagonizado por Gabriel Pérez de Carrión al querer colectar tanto los quehaceres como las ventas de los pintores. Pero en 1638 apareció una sentencia que dictaminaba solo pagar alcabala por la venta de obras (Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, p. 262).

[70] Dentro del repertorio de obras destacan pintores como Rubens, Guercino, Durero, Tiziano, Guido Reni, Annibale Carracci, Tintoretto, Veronés y Francesco Furini. Según Portús, «el choque entre moral pública y gusto privado se solucionó en España mediante una fórmula […], las llamadas salas reservadas, que acogían desnudos» (Javier Portús, *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Turner, 2002, p. 13).

[71] Citado por Javier Portús, «Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 8, 1995, p. 67. Esta opinión es también aceptada por el historiador Kenneth Clark, que admite que «ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico» (Kenneth Clark, *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 22).

[72] Por lo tanto, hay que buscar la causa del irrisorio número de desnudos en España en otras razones (Enrique Cordero de Ciria, «"Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos". Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro», en José Riello (ed.), *op. cit.*, p. 106).

La Contrarreforma y los tratadistas españoles del siglo de oro

Influencias de la Literatura Artística Española del siglo XVII

En referencia a la cuestión de la sesión XXV del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas, una de las figuras que mayor influencia marcaron en la literatura artística española del siglo XVII es el cardenal boloñés Gabriele Paleotti. Él fue un firme partidario de la intervención del Santo Oficio en la erradicación de todo lo ofensivo hacia los dogmas cristianos. Si había algún resquicio de posibilidad en una obra que pretendiera arruinar la espiritualidad del creyente era automáticamente visto como un peligroso desequilibrio de la sociedad. Afirma que la imagen errática tiene su origen en temáticas falaces, vacías y supersticiosas que nada tienen que ver con las Sagradas Escrituras. También existen otro tipo de escenas que, sin llegar a ser heréticas, proponen dudas y confusiones ya que difunden lascivia, avaricia o padecimientos similares. La pintura impía e irreverente, por lo tanto, elimina el culto divino, al igual que los excesos de devoción que rozan la superstición. Nada puede resultar provocativo o deshonroso ya que no estaría de acuerdo con las proposiciones tridentinas. Cualquiera de las aberraciones que no siguieran el buen camino del decoro tendrían que estar sometidas, según Paleotti, a la Inquisición romana y la denuncia de la comunidad del pueblo.

El arte ante todo es un recurso útil y casi exclusivo de la religión. A ello se debe el desprecio de Paleotti hacia la pintura opuesta a fines piadosos, signos de la infinita misericordia divina vigilante de la acertada interpretación del mundo y, empero, de su comprensión mediante tales imágenes. Entonces, sobre esta materia, el rechazo de tan esmerada facultad cuestionaría su voluntad y, en consecuencia, el orden natural y la verdad suprema vigente en las artes. Asimismo, la pintura pagana es una lucha contra estos principios, que obligan a prohibir en las iglesias otras imágenes que no sean sagradas e instrumentos de devoción. Por esta razón, el cardenal considera absurdo orar y pregonar el perdón del enemigo cuando uno está envuelto de escenas mitológicas o de perseguidores contra la religión cristiana. Es importante estar rodeado de pinturas que transmitan con verosimilitud los misterios de la fe y la dignidad exigida. Y justamente Paleotti advierte que esto no solo debe servir en espacios públicos, sino que también en las casas privadas. En su obra de 1582 titulada *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* advierte lo siguiente:

> Sull'esempio dell'Indice dei libri proibiti e degli editti, pubblicati a più riprese in questa città al fine di passare in rassegna tutti i libri che fossero da emendare, così dovrebbe accadere che ciascuno guardi con scrupolo all'interno, nella propia casa, dentro e fuori la città, per levare ogni dipinto che possa ofendere gli occhi timorati di Dio[73].

El peligro de caer en lo indecoroso ya no solo se encontraba en la calle o en casas ajenas, sino en tu propia habitación o dormitorio. Esto significaba que en los hogares cristianos sobraban las imágenes inútiles, ociosas, aquellas que pudieran ser excesivas en lujo o meramente especulativas que no contribuyeran al aumento de Fe. Paleotti anuncia así la facilidad con la que el demonio puede degradar la mente humana. En el discurso del cardenal, tres son las habilidades que representan la perfección pictórica: la ambientación, la composición y la distribución de la luz y, a la vez, de su deleite estético, la didáctica social y la conmoción sentimental de los fieles. Ante estas el artista, que ha perdido la cualidad de artesano, ya no es un sencillo copista sino un profesional experto y honesto que interpreta de manera adecuada los misterios católicos. Por ello el cardenal estima imprescindible su sujeción al «giudizio del popolo e ascoltare quello che la gente diceva, lo stesso dovrà fare il pittore, sottoponendo i suoi dipinti al giudizio di persone esperte e lontane dall'adulazione, in modo che possa conseguiré il giusto premio de Dio e da parte degli uomini»[74]. Estas son las normas iconográficas de la Iglesia católica durante la Contrarreforma. El cardenal vislumbra en la imagen sagrada el medio más eficaz en la comunicación del hombre con Dios y la representación de lo celestial. Las imágenes, como las reliquias, entonces acaudalaban una enorme potestad religiosa, debido en gran medida a la promoción eclesiástica que se producía desde años antes. La Iglesia era totalmente conocedora de la carga propagandística subliminal, la rapidez comunicativa, pedagógica y técnica. La imagen tuvo entonces una utilidad pública y privada, asegurando la piedad de las almas que la rodean. Y estas almas servían de receptáculo de todas las cosas espirituales que retenían las imágenes. En ellas, se conservan con inteligencia todo lo sagrado, los dogmas cristianos eternos. Por otro lado, es importante destacar que en los próximos años salieron obras sustanciales del mismo asunto: *Consuelo de penitentes o mesa franca de manjares espirituales* (1583) de Antonio de San Román y la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes* (1596) del teólogo Jaime Prades. Estos textos fueron también fieles a Trento ya que defendían que las obras de arte actuasen como vías de comunicación hacia la gracia divina.

---

[73] Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagine sacre e profane*, Roma, Editrice Vaticana, 2002, p. 165.
[74] *Ibid*, p. 268.

Volviendo otra vez a la península itálica, tampoco se puede olvidar una de las figuras cabales de la Contrarreforma artística: Federico Borromeo. Él fue arzobispo de Milán y fundador de la Biblioteca Ambrosiana. Estudió en la Universidad de Bolonia donde estuvo bajo la protección de Paleotti. Federico se adentra en las discusiones iconográficos de su contexto y publica su obra magna en 1624: *De pittura sacra*. En el tratado él trata de equiparar «el arte sacro a un oratorio edificante ideal en la conversión de las masas, a pesar de anunciar en el prefacio de dicha obra su intención de prescindir de la regla estilística usual en la tratadística en estudio, a menudo reiterativa en los orígenes de la pintura»[75]. Borromeo cree necesario una reforma del arte cristiano debido a las nuevas directrices surgidas en Trento. El arte debe ser una impecable y vigorosa representación de los misterios de la fe, su fidelidad histórica y el rendimiento piadoso del creyente. Así pues, la ejecución de la pintura religiosa debía traer consigo unas instrucciones morales, modelos visuales y una moralidad comprometida. Federico ansiaba con el balance, el equilibrio de conseguir mediante el arte la bondad humana junto a la fascinación de los sentidos.

Desde otro punto de vista, tratadistas como Pacheco y Carducho tuvieron otras influencias en la elaboración de sus tratados sin tener en cuenta la cuestión religiosa. Este es el caso de Vasari, imprescindible ya que muchos escritores posteriores estuvieron arraigados a su modelo del método biográfico. Y aunque contemporáneos a Vasari estuvieran Giovanni Battista Gelli, Cellini, Borhini y Dolce, solamente el último es citado de manera recurrente en la tratadística artística española de la primera mitad del siglo XVII. La herencia que Vasari deja en Italia también influenciará enormemente a Pacheco y Carducho. Nos referimos a G. Paolo Lomazzo y Federico Zuccaro. El primero escribió el *Trattato dell'arte della pittura* en 1584 clasificando novedosamente por estilos y por épocas a artistas, y el segundo publicó *L'idea de'pittori, scultori e architetti* (1607) separando el *disegno interno* del *esterno* y atribuyéndole así mucha importancia al dibujo previo. Además, Pacheco repitió muchos de los juicios del teólogo flamenco Johannes Molanus. Su obra sobre las imágenes *De picturis et imaginibus sacris* de 1570 tiene una segunda edición publicada en 1594 y explica al principio que la Iglesia ha sido la protectora de las imágenes en contra de las acciones que se tomaron en Oriente. Más tarde el tratado muestra la influencia que le causaron sus profesores de la Universidad de Lovaina, que acudieron junto a obispos a las últimas sesiones del Concilio de Trento. Se plantea, por consiguiente, cual tiene que ser el uso legítimo de las imágenes sagradas, y los peligros que hay en cometer errores pintando escenas paganas o en manifestar ignorancia.

[75] Carlos Alberto González, *op. cit*., p. 67.

GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS

El motivo por el cual Gutiérrez de los Ríos aparece el primero en esta lista de autores es que fue él quien abrió en 1600 la discusión sobre la liberalidad de las artes con su obra *Noticia general para la estimación de las artes*. Seguramente, la decisión de escribir sobre este tema fuera que tres años antes se produjo un pleito del Concejo en Madrid que involucró a plateros, pintores y escultores contra soldados[76]. Y aunque estuviese interesado por las artes, su oficio era el de arbitrista y jurista. Esto manifiesta que para publicar un tratado artístico en el siglo XVII español no existía un requerimiento imperativo de ser pintor o pertenecer al mundo religioso.

En cuanto al contenido de la obra, el énfasis va dirigido a separar las artes liberales de las mecánicas. Las recurrentes menciones a escritores clásicos y filósofos grecorromanos como Máximo de Tiro, Quintiliano o Horacio manifestaban el conocimiento de la cultura clásica, sustento y justificación para conseguir el objetivo de reconocer como liberales y virtuosas la pintura, la escultura y, sobretodo, el dibujo. Otro de los ejercicios de argumentación que usó Gutiérrez de los Ríos fue la continua comparación de las defendidas artes liberales con otras mecánicas como la agricultura o la militar, demostrando así que en las primeras se usa más el entendimiento que el cuerpo. Es decir, la liberalidad y la nobleza del arte va unido a la exigencia de intelectualidad. Es por eso la medicina, la retórica o la música servían también de ejemplo como artes equiparables a la pintura, escultura o dibujo. Al fin y al cabo, el autor trata de deconstruir un conjunto de conceptos para tratar de que lo que anteriormente estaba establecido como lógico, a continuación, parezca incoherente y así se obtenga después una nueva perspectiva artística sobre qué significa realmente liberal. Gutiérrez quiere quebrantar el marco de las siete artes liberales para hacer analogías y paralelismos entre las bellas artes y las *ars liberalis* para que estas entren en el esquema.

Este tratado forma parte de un determinado pensamiento artístico, influenciado por los sucesos de la segunda mitad del siglo XVI. Observamos la intencionalidad de crear una teoría de la imagen en la que se reivindica un nuevo estatus social del artista y una elevación de unas artes anteriormente encuadradas en la mecanicidad y artesanía. Y estas teorías artísticas, influenciadas por las directrices emanadas del Concilio de Trento, debían hacer frente también al problema surgido en torno a las imágenes religiosas. La tratadística española

[76] José María Cervelló, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos*, Real Academia de la Historia.

del XVII contribuyó a favor de las indicaciones tridentinas en promover la invocación y veneración de las imágenes sagradas. De hecho, pese a que Javier Portús afirme que «con Gutiérrez de los Ríos y Butrón ya empezó a apuntarse ese horizonte laico»[77] en sus textos, el primer capítulo del Libro I del tratado ya nos muestra una carga religiosa y convencimiento divino de las cosas. El autor comienza citando el Génesis bíblico para después hacer una descripción de la evolución del ser humano, descubriendo las artes mecánicas necesarias para el cuerpo y las liberales para el alma. El autor, para acreditar la honorabilidad e ingenio de la pintura, se adentra en terreno teológico: «no sin causa dijo muy bien el Poeta Dante, que las artes eran nietas de Dios, hijas de la naturaleza»[78]. Se evoca en cierto modo el origen divino de la pintura. Además, en el Libro Tercero, se dice que la pintura es arte noble por tres noblezas: la natural, la política y la teológica, argumentando esta última «porque producen efectos sobrenaturales, y divinos, de piedad, caridad, y religión»[79].

El autor era totalmente consciente de las posibilidades de persuasión que la pintura, dibujo o escultura pueden dirigir al receptor. En esta misma línea, en el *Memorial de los pintores de la corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo* se cita a San Gregorio Magno diciendo que «la Iglesia por este medio [el arte de la pintura], como por lenguaje común y claro, y como por libro abierto se declara y da a entender más claramente, en especial a mujeres y gente idiota que no saben, o no pueden leer»[80]. Esto no solo significa que la ignorancia ya no es un impedimento, sino que la palabra escrita no es tan vigorosa como la imagen que entra por la visión del ojo. Este es el reflejo de la devoción y el poder de la imagen que se respiraba en este contexto contrarreformista. El mismo Gutiérrez de los Ríos manifiesta también la capacidad de instrucción de las imágenes sagradas a sus fieles, declarando así la pintura como el canal e instrumento más eficaz para llegar a la espiritualidad y adoración de los creyentes:

> El leer cría melancolía y cansa. El ver, y particularmente en estas artes, nunca se harta. Demás de esto, quien duda, sino que la historia, aunque sea elocuentemente dicha, no es de tanto gusto y alegría como las que están bien pintadas y relevadas. Con las bien pintadas y relevadas se deleitan los ojos, se recrea la memoria, se aguza y aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se incita a la voluntad, y se está finalmente encendiendo el deseo[81].

[77] José Riello (ed.), *op. cit.*, p. 31.
[78] Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia General para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, p. 9.
[79] *Ibid*, p. 214.
[80] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 165.
[81] Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *op. cit.*, p. 171.

JUAN ALONSO DE BUTRÓN

Al igual que Gutiérrez de los Ríos, Butrón también era abogado y escribió un tratado por las mismas causas: defender la consideración profesional y eliminar el impuesto de la alcabala de los pintores. Fue en 1626 cuando se publicó los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble en todos derechos*. Su contenido es muy similar al de su predecesor, centrándose en las perfecciones de la pintura, su evolución histórica, las diferentes artes liberales y porqué, la similitud de la pintura con otras artes liberales, la visión de la Grecia antigua de las bellas artes, etc. Sin embargo, opina más que Gutiérrez sobre la relación del arte con la religión y de la prohibición de imágenes lascivas.

Una diferencia entre Butrón y Gutiérrez la encontramos en sus distintos pareceres acerca de los juicios artísticos que tomó Séneca en su obra *Cartas a Lucilio*. El filósofo había dejado afuera de las artes liberales tanto a la pintura como la escultura ya que entendía que estas eran mecanismos de lujuria. Gutiérrez dice sería un absurdo admitir que las artes son malas porque imitan lo que cría la naturaleza. Manifiesta que «si yo me incito a mal viendo una mujer hermosa, diría bien Séneca: no haya mujeres hermosas porque incitan a mal no estando en ellas la culpa, sino en mi mala vista, que debiendo por este camino alabar a Dios le ofendo»[82]. Según él, el dictamen de Séneca es erróneo ya que el pecado no se encuentra en el objeto sino en la mirada al objeto pecaminosa y concupiscente. De esta manera, el desnudo no significaría una cuestión a perseguir ya que no sería potencialmente pernicioso. Por el contrario, «Séneca, sostenía Butrón, definió admirablemente las artes liberales, que son las que hacen virtuosos a sus artífices, y razonablemente excluyó de ellas a los pintores lascivos que con su arte incitan a la lujuria»[83]. Es decir, Butrón elogió a Séneca y además aceptó que colocara a la pintura fuera de tal clasificación, hecho que nos permite corroborar que la defensa de la liberalidad de las bellas artes no era un empeño tan grande como en Gutiérrez. A Butrón, en cambio, le interesó más la pureza de la pintura en cuanto a castidad. El propósito claramente también era defender la nobleza de la pintura, pero con decoro espiritual en el ejercicio de pintar. Según su mentalidad, si la pintura puede tener efectos nocivos para el creyente, lo mejor y más efectivo no es planificar una educación espiritual al vulgo sino cortar de raíz y suprimir la exposición del cuerpo en la pintura. Así pues, vemos en este tratadista una mayor atención al arte en referencia a su condición de ser útil, funcional

[82] Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *op. cit.*, p. 198-99.
[83] José Riello (ed.), *op. cit.*, p. 122.

para la devoción, delimitando entonces qué es buen o mal arte. Butrón asume con mayor intensidad las directrices artísticas de Trento.

Tal y como se ha dicho anteriormente, Butrón no acepta la pintura como un arte liberal, pero esto no quiere decir que esta no tenga similitudes con estas. Más bien afirma que sí existen afinidades entres las liberales y las bellas artes, y que en muchos casos la pintura asiste a todas. En el Discurso duodécimo de los *Discursos apologéticos*, el autor menciona a San Agustín, como soporte, para exponer el porqué de la liberalidad de la pintura. Dice que entender la razón por la cual entran en esta categoría es digna de ser hombre cristiano. Las sagradas imágenes tienen el poder de que las almas, por medio de estas, alcancen la verdadera noticia de la sabiduría. El gusto hacia una pintura deberíamos recibirlo como un conocimiento del amor de Dios y del principio de que procedemos:

> Que nos lleve al conocimiento de la divina sabiduría el Arte liberal de la Pintura, prueba que el uso que la Iglesia tiene de las imágenes, los cuellos que ofreció de sus hijos al defenderlas. Persigue Leon Emperador las imágenes sagradas, por parecerle ser los ministros de la idolatría: pero esta ignorancia, mejor digo malicia, paga muriendo descomulgado con lepra en el cuerpo, y alma[84].

Aquí Butrón presenta uno de los problemas teológicos que no resuelve con exactitud la tratadística ni el Concilio de Trento: la correcta conducta en frente de una imagen sagrada. De hecho, fue la idolatría una de las posturas a erradicar durante la reforma protestante. Butrón dice que el uso de las pinturas debe servir para «despertar las obras buenas, y para que nos refrescase la memoria de la Pasión de Cristo y triunfo de sus Santos, y sabiendo sus virtudes los veremos, y procuremos seguir»[85]. El tratadista expone una clara propaganda influenciada por Trento en la que la pintura está al servicio de ejercitar a adorar y amar a Dios, y a venerar todo género de la Religión. El tratadista usa la frase «alentar la memoria» para exponer la instrumentalización del arte de para determinada doctrina de pensamiento que se quiere imponer. Y ya en el Discurso decimotercero, se nos dice que no hay ninguna arte liberal que se pueda igualar a la pintura ya que esta fue inventada de la mano de Dios, dada con nobleza al pueblo de Israel. Entonces, para entender la nobleza del arte, no hay que confiar en su ingenuidad como hizo Gutiérrez, sino entender la ciencia de Dios y cuáles son las cosas buenas.

---

[84] Juan de Butrón, *Discursos apologéticos*, p. 37.
[85] *Ibid*, p. 38.

VICENTE CARDUCHO

Vicente Carducho, a diferencia de Gutiérrez y Butrón, pertenecía a otro grupo de tratadistas. Junto a Pacheco, los dos también practicaban la pintura. Tampoco era español ya que había nacido en Florencia, pero a muy temprana edad ya estaba en El Escorial junto a su hermano Bartolomé, contratado con otros pintores del taller de Federico Zuccaro. Probablemente el pintor tratadista italiano fue una gran influencia para el joven Carducho, no solo en el pintar sino en el empeño intelectual que rodea la pintura. Zuccaro fue uno de los artífices pictóricos de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo, decoración en la que Felipe II quiso «que se cumplieran con exactitud todos los decretos tomados en el Concilio de Trento, […] iba a ser el primer templo que acoja uno de los programas iconográficos más coherentes de la Contrarreforma en España»[86]. Una vez que Carducho ya era pintor de corte, firmó un contrato en 1626 para pintar unas telas que representasen la historia de los cartujos en la Cartuja de el Paular. En muchas de las escenas el pintor fue asesorado por el prior Juan de Baeza, siguiendo una marcada pauta sobre qué representaciones pintar. Siete años más tarde se publicó su tratado *Diálogos de la pintura* por el cual queda patente una de las obras más importantes de la literatura artística española.

El objetivo de Carducho no es demasiado distinto al de los tratadistas antecesores ya que buscaba que la pintura tuviera una mayor dignidad. Otro aspecto en el que sí participó activamente fue en la creación de una academia para que se les reconociese a los pintores que su oficio debe superar una formación que asegura el grado de profesionalidad y excluye la calificación de trabajo artesanal. Aún así, el tratado ha estado lleno de críticas por «su incapacidad para apreciar la pujanza y calidad del naturalismo español. […] obcecado por las especulaciones idealistas italianas, no comprendía la irreprimible, por biológica, tendencia de los españoles hacia los aspectos más ásperos»[87]. Sin embargo, también en el siglo XX ha habido historiadores que lo han observado positivamente, sobretodo por su labor pictórica:

> Vicente o Vicencio Carducho ha sido injustamente valorado en los últimos tiempos. Aparte de su significación como tratadista y como artista culto, le corresponde, simplemente como pintor, lugar de primer orden dentro de nuestra pintura del primer tercio del siglo XVII. Evidentemente, no cede en importancia a ninguno de los grandes de la primera generación del siglo. Piénsese en Ribalta, en Valencia; en Roelas y Herrera el Viejo, en Sevilla; en Tristán

[86] Carmen García-Frías, «La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Un lugar de permanente alabanza a Dios», *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIV*, 2010, p. 17.
[87] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 263.

y Orrente, en Toledo. Supera en fecundidad a todos ellos y no cede en corrección pictórica a ninguno[88].

Sobre la estructura del tratado, el Diálogo primero va dedicado a esclarecer cuál puede ser el buen camino tiene que tomar un artista. Una de las respuestas que da el maestro, influenciada por la lectura formativa de la obra de Zuccaro, es «dibujar, especular, y más dibujar»[89]. Esta es una evidente alusión al estudio previo, a no tomar la acción de pintar sin antes haber observado, meditado y planteado todas las opciones para hacer una noble ejecución. Para ello, el discípulo debe examinar las pinturas y esculturas más dignas que le preceden, sin olvidarse de comprender la teoría de la perspectiva, geometría y anatomía. Hay que ser también hombre docto en letras y releer a los autores que publicaron los principios de la teoría artística como Vesalius, Durero, Leon Bautista Alberti, Guido Baldi, Vitruvio, y muchos más. Este es un capítulo que sirve de enseñanza para un joven alumno que aspira a ser pintor, dando a entender que tanto el conocimiento como la memoria de los anitguos es indispensable para aprender el buen oficio de pintar. El próximo Diálogo se centra en el origen de la pintura y de como esta fue olvidada para después ser restaurada y recuperar su nobleza. El Diálogo Tercero intenta encontrar la perfecta definición de la pintura, motivo por el cual Carducho cita a grandes maestros como Cicerón, Durero, Alberti, Lomazo, etc. para finalmente resolver la cuestión afirmando con sencillez que «la Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza»[90]. Más tarde, el autor explica las dificultades que envuelve este ingenio, como puede ser la atención al cuerpo, la forma, el color, la cantidad, la luz, las sombras, la composición, … Ya en el Diálogo cuarto se nos presenta la problemática de la diferencia entre el saber y el hacer, declarando que el pintor debe saber armonizar y equilibrar el conocimiento sabio y, en consecuencia, el arte de la práctica. Es decir, la complicación que presenta Carducho es que, si la pintura es imitar la naturaleza, entonces en las escenas de iconografía religiosa, «¿cómo distinguirá [el pintor] esta virginal y sobrenatural hermosura, tan alabada y ponderada del Espíritu Santo, y adorada y venerada de toda la celestial Monarquía?»[91]. El remedio está en la dignidad y nobleza del pintor, en su preparación previa, en definitiva, en la puesta en práctica del entendimiento intelectivo. Es por esa razón que, según Carducho, tomando las ideas de Lomazzo, diferencia entre la pintura interior y la pintura exterior, la que está sujeta a la mente y la otra a la materialidad.

---

[88] Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, p. 86.
[89] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 271.
[90] *Ibid*, p. 277.
[91] *Ibid*, p. 283.

En el Diálogo quinto, el maestro cuenta al discípulo cómo se deben juzgar las pinturas críticamente, deteniéndose especialmente en el dibujo y el colorido. Vuelve a nombrar nombres célebres como Cesare Ripa, Plinio, Vitruvio o Vasari para distinguir los diversos tipos de dibujo: práctico, regular y científico. En este punto, Carducho apuesta por decir que la crítica constructiva y buena razón del entendimiento del arte solo lo poseen los artistas: «debe estimarse un buen dibujo, aunque parezca a los ojos de quien no lo entiende imperfecto y grosero, que como dijo Quintiliano, las Artes fueran felices, a ser los que las juzgasen sólo los Artífices»[92]. Seguidamente, en el siguiente Diálogo, Carducho se centra otra vez en las diferencias del modo de pintar y aclara si realmente solo pueden conocer de pintura los que son pintores. Teniendo en cuenta que el arte anda «con dos pies, significados por la razón y la experiencia, que la una sin la otra no será perfecta», podríamos suponer que el pintor es el más idóneo para hablar y enjuiciar una obra de arte. No obstante, Carducho advierte que ha conocido algunos pintores que no guardaban firmeza en esta dicotomía, y podían ser muy buenos en lo uno y no en lo otro.

Por otro lado, el Discurso séptimo es el que realmente nos interesa para nuestro trabajo. Este es el que hace referencia a «De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe». Para Carducho, existía una verdadera emulación entre la retórica y la pintura. Para el teórico, las tres funciones del arte pictórico son enseñar, mover y deleitar siempre, y con todos géneros de gente, para conseguir el fin católico al igual que hacen los predicadores. Así pues, la imagen ya no solo es representación o imitación como se iba diciendo hasta ahora, sino que posee propiedades retóricas que junto al buen uso del decoro se puede persuadir en la fe al espectador. Para este discurso, Carducho se sirve de las opiniones de autores que analizaron la cuestión de las imágenes sagradas anteriormente como Hermes Trimegisto, Lomazzo o el mismo cardenal Paleotti. El discípulo le comenta a su maestro una duda sobre «por qué razón será malo pintar las historias como sucedieron derechamente sin diferenciarlas, pues del variar, se pueden ofrecen dudas y opiniones, e introducir errores en la Pintura»[93]. En realidad, se presenta aquí la libertad creativa que posee o no el pintor en el contexto contrarreformista, es decir, se pregunta cuales son y deben ser las delimitaciones que debe cumplir el artista en iconografía religiosa. A continuación, el maestro dice que no hay que faltar a la verdad, pero que a veces «se pueden alterar en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es

[92] *Ibid*, p. 300.
[93] *Ibid*, p. 313.

ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar más lo que se pretende»[94]. No se puede desentender el pintor de la realidad, ni que en importancia está por encima que se dirija correctamente el mensaje doctrinal tridentino de aumentar la fe en los creyentes. Lo fundamental del misterio de los hechos sagrados debe permanecer en la representación pictórica con todo el decoro y decencia posibles.

Además de reproducir la realidad miméticamente, el arte también puede expresar unos hechas a base de metáforas. Este arte usa constantemente la simbología, advirtiendo entonces que a veces se nos presenta un significante con un significado diferente al que estábamos acostumbrados:

> Píntase a Dios Padre en forma de hombre anciano, porque no hay otro modo más eficaz y propio para significar, a nuestro entender, su eternidad. Píntase la inocencia de Christo nuestro Señor en el Cordero, por la mansedumbre y sinceridad: los Ángeles niños, por la pureza: […] hay infinitas cosas que están compuestas de formas humanas, y conocibles de nosotros, no porque ellas sean así, sino para acomodarlas a nuestro modo de entender[95].

Este acomodamiento del mensaje iconográfico garantiza que sea más entendible para el mayor número de personas. Resulta beneficioso para que el mensaje católico no sea en ningún caso incompatible con cualquier individuo. Este es el esquema de la teoría del arte que nos muestra Carducho: cuando una obra de arte cumple con las condiciones de decoroso y decente pasa a ser virtuoso para el espíritu y entonces, se puede considerar que el arte sea liberal. Es por eso que para el pintor tratadista los desnudos desaciertan en virtud y más vale no poner en riesgo la propia modestia ni la de los posibles receptores de un mensaje erróneo. En suma, Carducho no analiza la obra por su cualidad o excelencia exclusivamente artística sino porque «es su utilidad religiosa la que proporciona a la pintura lo que llama "nobleza moral", que es su cualidad superior»[96]. Todo rasgo estético queda subyugado al canon cristiano que se debe cumplir, obedeciendo así a las directrices que se marcaron en 1565 en el Concilio de Trento. De hecho, el propio Carducho, al final del Discurso, menciona la importancia del concilio para prevenir que no se pinten invenciones, profanaciones, desacatos, u escenas obscenas y descompuestas contra la religión católica. Afirma que el acatamiento de estas indicaciones son responsabilidad del Obispo, y que en el caso se pintaran «cosas no religiosas, sean de ejemplos políticos […] que aprovechen y no dañen»[97].

---

[94] *Ibid*, p. 314.
[95] *Ibid*, p. 317.
[96] José Riello (ed.), *op. cit.*, p. 29.
[97] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 318.

FRANCISCO PACHECO

Además de ser un pintor manierista con gran fama en la Sevilla del siglo XVII, Francisco Pacheco también fue tratadista, maestro y suegro de Velázquez. Es autor de varios escritos relevantes en la literatura artística como *El libro de los retratos*, que no fue publicado hasta después de la muerte del autor; su gran obra *El Arte de la Pintura*, publicada por primera vez en 1649 aunque ya escrita en el primer tercio del siglo; y *A los profesores del Arte de la pintura*, cuya fecha de impresión es de 1622. Por lo tanto, aunque Carducho publicase el tratado con anterioridad, seguramente el proceso de redacción fuera semejante al de su amigo Pacheco[98]. Fue, del mismo modo, un gran maestro en un ambiente sevillano donde también se encontraba con gran popularidad el flamenco Juan de Roelas. Pacheco formó a grandes artistas como Alonso Cano, Francisco López Caro, y colaboró con el escultor Martínez Montañés.

El Arte de la Pintura se divide en tres libros. El Libro Primero se centra en dar una descripción de lo que es arte, seguido de las razones por las cuales la pintura se debe considerar arte liberal. Más tarde, el tratadista se centra en el parangón entre la pintura y escultura, discutiendo sobre cual de las dos se adelanta mayormente en nobleza. Hace una labor histórica y repasa también grandes artistas antiguos y pintores italianos del Renacimiento. El Libro Segundo da a conocer los diversos tipos de pintura, la importancia del dibujo, las proporciones y el colorido, y especialmente el modo que se tiene que pintar con respeto al decoro. Finalmente, en el Libro Tercero, el autor se centra primeramente en aspectos técnicos de la pintura como la forma de usar los dibujos y los cartones, cual debe ser la iluminación adecuada, como pintar al fresco o al olio, como usar determinados materiales en diferentes soportes, etc. Más adelante, Pacheco declara el gran poder retórico que conservan las imágenes y la responsabilidad de estas con la apropiada representación de lo sagrado. Seguramente el asunto religioso esté más acentuado en Pacheco que en Carducho porque también era veedor del Santo Oficio, es decir, informaba de la iconología de las obras de arte de su contexto a la Inquisición Española.

[98] En una carta de Pacheco al pintor Diego Valentín cuenta que «este libro de retratos estuviera acabado, si no me hubiera llevado el deseo del libro de la Pintura, en que ha más de treinta años que trabajo. Pero no me ha valido tanto cuidado y tenerlo acabado para impedir que el buen Vicencio Carducho no me haya ganado por la mano» (J. Martí y Monsó, «Dos cartas de Francisco Pacheco», en *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, 1901, p. 37-41).

En el capítulo XI del Libro Primero, llamado «De las imágenes, y de su fruto, y la autoridad que tienen en la Iglesia Católica», Pacheco habla de la diferenciación que existe entre el fin de la pintura y del pintor. Reconoce al pintor como un Artífice cristiano, cuyo «fin principal será persuadir los hombres a la piedad, y llevarlos a Dios»[99]. Y se repite lo mismo que en Gutiérrez y Carducho: las sagradas imágenes transmiten con mayor eficacia la doctrina evangélica en vez de las palabras. La pintura, de alguna manera, sirve de puente entre lo terrenal y lo divino, es esperanza hacia el más allá. Este arte ayuda a la población a recordar que siguiendo los principios de Dios puede llegar la eternidad y la salvación. La pintura pasa de ser un acto de imitación a ser un acto de virtud, ya que su fin no solo es material sino sobrenatural. Pacheco, consciente del poder de persuasión de la imagen, sabía que la pintura podía transmitir el mensaje opuesto, y es por eso que quiso apartar los vicios de las bellas artes para solo mostrar el culto a Dios nuestro señor. De igual manera que los otros tratadistas, habla de la utilidad del arte y su ayuda al prójimo en edificar una moralidad visual. Se hace una concurrente alusión a sínodos y concilios previos que aluden al tema de las imágenes sagradas, y también a romanos, santos y filósofos, para concienciar penetrantemente en el fin espiritual de la pintura. Es en el final del capítulo donde Pacheco reconoce sus influencias literarias de sus juicios, declarando así la trascendencia de los textos de Juan Molano, Gabriele Paleotti, y el jesuita Martín de Roa con su obra de 1623 titulada *Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias*.

En segundo lugar, en el capítulo II del Libro Segundo, Pacheco habla de la decencia y decoro que se debe guardar en la invención de la pintura. Al principio, para dar autoridad al concepto de lo decoroso alude a unas palabras de Cicerón acerca de la materia para que más tarde sean las de Ludovico Dolce. Lo que sí es patente en todo momento es la estimación del pintor de Sanlúcar de Barrameda por la cultura romana y los maestros renacentistas italianos. Él entiendo ser decoroso en pintura cuando se presta especial atención a las personas, los vestidos, las palabras, las acciones, los movimientos corporales, la hermosura, el orden y la conveniencia. Todo, al fin y al cabo, forma parte de una mecánica que no permite la excitación de lo sentidos a no ser que sea por alabanza a Dios. El grado de preocupación por el cumplimiento del decoro en Pacheco es realmente obsesivo:

> Vemos en las obras de muchos, más valentía que Decoro. Y si esto es tan necesario generalmente en todas las obras de pintura, cuanto más en los Misterios de nuestra Fe y Redención […] Porque, que cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen

[99] Francisco Pacheco, *op. cit.*, fol. 143.

> Nuestra Señora, que pintándola asentada, ponerle una rodilla cargada sobre la otra y muchas veces los Sagrados pies descubiertos y desnudos? (gracias a la Santa Inquisición, que manda corregir esta libertad) […] Y por aquí, todos los descuidos, o cuidados inconsiderados de los profesores de este arte[100].

Aún en el Tercer Libro, el pintor sevillano insiste en que el decoro expresa decencia y honestidad, cualidades excelentes y convenientes que diferencia al hombre de los animales. El arte debe ser un lugar donde se proteja la moderación, recato, respeto, dignidad, templanza y conservación. No se podía caer en la invención ni se podía estar ausente frente a las Escrituras. Se presenta así un procedimiento que prohíbe a los alumnos y discípulos caer en la tentación de disparatadas fantasías y, en consecuencia, al rechazo del uso de la inteligencia. La experiencia de Pacheco estaba, cuando se publicó el tratado, estrechamente vinculada al pensamiento que emanaba la Compañía de Jesús y la autoridad del Santo Oficio. Según él, esto le ayudó a no cometer nunca un cúmulo de aberraciones, descuidos o malicias en referencia a la iconografía católica. Ya cuando él empezó a ejercer de censor de la Inquisición entre las pinturas de tiendas y lugares públicos alertaba de imágenes de santidades transgresoras del canon heterodoxo a seguir. Finalmente, a medida que se termina el tratado, nos encontramos con capítulo llamado «De advertencias importantes en algunas historias sagradas, acerca de la verdad y acierto con que se deben pintar, conforme a la Escritura divina y Santos Doctores», también conocido como «Adiciones a pinturas sagradas». Es en este espacio literario donde Pacheco hace un análisis minucioso de escenas y figuras bíblicas, hecho que no se había visto en Carducho, Butrón o Gutiérrez. De todos modos, no es un manual ejecutado con total seriedad ya que están ausentes algunos santos y temas religiosos que no presentan ninguna alusión, sugiriendo entonces que les debemos menos importancia.

[100] Francisco Pacheco, *op. cit.*, fol. 189.

ANTES Y DESPUÉS DE TRENTO: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE *LA CRUCIFIXIÓN DE CRISTO* Y *LA EXPULSIÓN DE ADÁN Y EVA*

El Concilio de Trento consiguió avivar la fe de los creyentes, y que los fieles cristianos practicaran más los sacramentos. Después de Trento, la devoción del pueblo se centró aún más en la Eucaristía. La fiesta del Corpus Christi se convirtió en la fiesta católica por excelencia. La veneración a la Pasión del Señor tendrá una clara manifestación en las procesiones e la Semana Santa, organizadas por cofradías penitenciales que hasta el día de hoy siguen activas. El fervor a la Virgen María también experimento un auge notable, y muchos esfuerzos se centraron en defender el ministerio de la Inmaculada Concepción que sería declarado dogma en 1854 (Bula Ineffabilis Deus). Florecieron nuevas devociones cristológicas, se robusteció el culto a los santos, a la Virgen, el papel de la Eucaristía, aspectos, todos ellos que habían sido fuertemente cuestionados por los reformistas protestantes. Se dio más relieve a las celebraciones de patronos y santos protectores de gremios y lugares. A la luz de los decretos de Trento, una constelación de nuevas fundaciones y santos vivificó la Iglesia en el siglo XVI. Afloran órdenes hospitalarias y se declara la importancia de la santidad femenina, tan bien encarnada por Santa Teresa de Jesús, célebre reformadora de la Orden del Carmen y doctora de la Iglesia. Su espiritualidad fue difundida gracias a destacables libros como los de San Juan de la Cruz. Además, muchos de los santos españoles del siglo XVI tuvieron como inspirador a San Juan de Ávila, que renunció a altas jerarquías de la Iglesia para ofrecer su vida a la escritura y pobreza. Estas últimas figuras fueron usadas, por consiguiente, como magníficos ejemplos de lo que significa ser un buen cristiano en un contexto histórico post tridentino.

Por esta razón, vemos que también en el arte puede haber una cierta alteración en algunas iconografías sagradas antes y después de Trento. Unos cambios que, principalmente, responden al hecho que le fue dedicada una sesión del Concilio solamente a esta cuestión. Es decir, hubo una clara intencionalidad de promover un cierto cambio o imposición en llevar a cabo una misma hoja de ruta iconográfica que uniera a todos los católicos por igual y con la misma intensidad. Javier Portús nos advierte que lo que puede ser agitadamente sexual para la población del siglo XVII no lo sea para nosotros. Un claro modelo es una estampa grabada de Francisco Navarro de 1639 que muestra una habitación llena de mujeres bien vestidas junto a instrumentos musicales y representaciones mitológicas. Según el paradigma de pensamiento barroco, «galas, cabellos largos, música, fábulas mitológicas y

santas penitentes convierten la habitación en un burdel, y a sus habitantes en prostitutas, aunque ninguno de estos elementos tiene en nuestra época connotaciones explícitamente sexuales»[101]. Como se puede percibir en los tratadistas, la teoría artística de la primera mitad del siglo XVII rechazaba todo lo que fuera indecente. Pero lo importante que cabe preguntarse es como se establecía en la sociedad realmente lo que era honesto y lo que no, lo que era bien visto porque expresaba verdaderamente las Escrituras y lo que era comprensiblemente indecente. Otra cuestión, que no vamos a profundizar, sería el tema de por qué motivo las colecciones privadas de reyes y nobles poseían cuadros de desnudos, ya sea por su carga erótica o por la cualidad artística de la que disponían[102].

Solamente hace falta leer las «Adiciones a las pinturas sagradas» del *Arte de la Pintura* de Pacheco para ver qué grado de imperativo iconográfico se pretendía transmitir a los pintores de su contemporaneidad y posteriores. Se encuentran desde guías de cómo pintar adecuadamente los santos o demonios hasta escenas como San Jorge armado a caballo o la figura de Santa Catalina de Sena. El tratadista utiliza el siguiente método descriptivo para decidir como tratar la figura de un santo: opina sobre como otros artistas han pintado el mismo tema, da una exposición de lo que hizo en vida el santo o santa, y según el mensaje que quiera pretender, habla de qué forma es la mejor para representar a la figura teniendo en cuenta todo tipo de detalles minuciosos. Hay que subrayar que Trento, más que al entendimiento, se dirige mediante las imágenes a las emociones de los devotos, esa es la comunicación con lo celestial. Por eso la pintura de los santos mártires se intensifican y se producen más obras, al igual que las representaciones de la muerte de Jesús:

> Letras tan claras y que tan breve representan tan profundos misterios, y tan sin compostura dicen dulcísimos y eficaces razones, y tan lisamente proponen divinas verdades, no es posible que no han poderosos hechos en nuestras ánimas… puestos los ojos en un Christo crucificado de improviso por aquellas llagas vuelan brasas encendidas, que aun a los muy fríos espíritus, pondrán fuego[103].

Estas palabras del abad Antonio de San Román alegan claramente a la profundidad persuasiva que buscaba la imagen religiosa para interceder en el corazón cristiano. En referencia a la escena de la Crucifixión de Cristo, será muy discutida su representación

---

[101] Javier Portús, *op. cit.*, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 8, 1995, p. 55-56.
[102] Esta cuestión ya fue tratada en la exposición «Splendor, Myth and Vision: Nudes from the Prado» de 2016 en la que colaboraron el Museo del Prado y The Clark Art Institute.
[103]

precisamente por parte de la literatura artística española, especialmente por Francisco Pacheco.

Es tan importante para Pacheco la representación del Cristo crucificado que le dedica el XV capítulo del Libro Tercero. Empieza con la muestra de una carta enviada al tratadista por Francisco de Rioja, poeta sevillano. Ambos son partícipes de pintar los cuatro clavos en el crucifijo ya que de esta forma es más decoroso. Para validar su argumentación, la epístola cita autoridades antiguas que también dijeron que esta era la mejor forma de representación. Utiliza las figuras de San Cipriano y San Justino ya que estos hablaron de las manos y los pies en plural, y ninguna de las dos en singular. Según ellos, «el común uso era clavar cada pie y cada mano con un clavo»[104]. Van apareciendo otros célebres personajes como Alejandro Monaco, Georgio Hamartolo, San Ambrosio, Gregorio Turonense o Teodoreto situándose a favor de los cuatro clavos.

Al fin y al cabo, lo esencial de este asunto es comprender que todo se centra en la meditación del contraste entre vida y muerte de Jesús. El dar la vida por todos nosotros se puede, o bien imaginar, o proporcionar la imagen del cuerpo para comunicar así la presencia del dolor junto a lo sagrado. Cristo no deja de ser la imagen por excelencia de la espiritualidad, antes o después de Trento. De hecho, el teólogo Jaime Prades le otorga un poder afectivo muy superior al que puede generar cualquier otra figura o escena santa, especialmente al Cristo crucificado:

> Quando vemos la imagen del crucificado, haze nos tanto provecho el mirarla, que nos hinche el corazón de dulzura, y compasión de la muerte de Christo, y los ojos de lágrimas, porque son vivo motivo las llagas de un crucifixo, y los amores de un niño Dios en los braços de su madre. Y pues en naturaleza, en arte, y policía, y en el bien de gracia y fe, son de tanta importancia las imágines[105].

Pacheco era conocedor de la misericordia que produce un crucificado, pero él se empeñó en centrar su atención en contradecir la teoría y la práctica de que Cristo se representase con tres clavos. En la carta se propone tal abundancia de razonamientos con datos históricos y personas ilustres que desde la perspectiva del lector parece absurdo negar su verdad ya que uno queda totalmente convencido. Sin embargo, Francisco de Rioja usa

---

[104] Francisco Pacheco, *op. cit.*, fol. 594.
[105] Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, Valencia, Felipe Mey, 1597, p. 62.

una prueba mucho más fiable y fidedigna que cualquier otra: la experiencia mística de Santa Brígida. Ella fue una teóloga sueca que tuvo una revelación divina, entró en estado de éxtasis, y vio como el Cristo de la Cruz se movía y la miraba fijamente a los ojos. Según la tradición, dentro de una de estas visiones se afirmaba que Cristo redentor fue crucificado con cuatro clavos.

Pacheco realizaba así un ejercicio de no faltar a la verdad, virtud que en consecuencia hace decorosa todos los Crucificados que cumplan con esta condición. Errar en esta exigencia es fallar a la misma realidad histórica y a la teoría artística religiosa. Es importante decir que, hacia el final de la carta del poeta al pintor, se detiene en felicitar al mismo Pacheco por haber sido el primero en ese período de España en volver y reprender la iconografía de los cuatro clavos restituyendo así su uso antiguo. Se asegura que pintar los cuatro clavos se asemeja con el decoro ya que así no hay torcimiento o desdoblamiento en el cuerpo de Jesús, y notifica que no podemos caer en el error de creer que como el crucifijo tiene tres extremidades, el número de claves sea semejante. Esta información nos dice que Pacheco, aparte de defender esta apreciación teóricamente, también lo llevó a la práctica. Actualmente sabemos de tres crucificados del pintor: la versión de 1611 ubicado en la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación del Coronil, la de 1614 en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, y por última la de 1637 que procedía de la Iglesia del colegio de San Alberto de Sevilla.

En *Arte de la pintura*, también encontramos la respuesta que dio Pacheco a la carta. A diferencia de Francisco de Rioja, él hace un seguimiento histórico de anteriores Cristos crucificados, desde la antigüedad clásica hasta el Barroco, que tengan cuatro clavos. No solo describiéndolos sino anunciando donde se encuentran. Menciona a varios papas y reyes que han tenido en su alrededor un Cristo crucificado con cuatro clavos. Se vale de todo tipo de opiniones, como más antigua e original mejor, para demostrar que los cuatro clavos no es una cuestión de estilo o de gusto, sino que indica seguir el camino de la verdad sagrada. Para él, pintar los tres clavos puede ser motivo de querer intensificar más la crueldad y gravedad del modo de sufrir y morir por todos los seres humanos. Afirma que el error de representar al crucificado se origina en la época de Lucas de Tuy y de San Francisco. En definitiva, Pacheco concluye que «pintar la imagen del Cristo crucificado con cuatro clavos no es

introducir novedades, ni invenciones propias, antes es renovar las imágenes antiguas, que tienen tanta autoridad y veneración, en la Iglesia Católica»[106].

No obstante, como bien se ha comentado anteriormente, queda patente que no se produce un cambio trascendental en la iconografía de la Crucifixión ya que Pacheco muestra que ha habido artistas que ya se decantaron por esta versión previamente. Esto no significa tampoco que el Concilio de Trento no suponga ninguna influencia en la cuestión, ya que seguramente sin sus directrices artísticas nunca hubiera existido una tratadística tan enfocada a resaltar y ajustar estos detalles iconográficos que están más asociados a lo religioso que no al mismo arte.

Además, como bien resalta Pacheco, la crucifixión de tres clavos había sido una adaptación «para aminorar la reverencia al crucificado, oponiéndose por ello a esa forma de representación. Nicola Pisano lo introdujo en Italia y, a partir del siglo XIII, el modelo se impuso, unido a la tipología del Crucificado gótico doloroso, hasta hacer olvidar la anterior»[107]. Además, es bien sabido que una de las razones por la cual Pacheco protegía tan severamente la versión de los cuatro clavos es que lo realizaran así dos grandes artistas como Durero y Miguel Ángel Buonarroti. El primero hizo en 1523 un gravado llamado Calvario que utiliza el tratadista sevillano más tarde para copiar la misma composición y postura del cuerpo. Sobre el segundo, se dice que apareció en Sevilla a manos de Juan Bautista Franconio un Cristo fundido en bronce que se atribuía al pintor manierista Michelangelo. Los dos cuerpos estaban representados con los cuatro clavos, respetando la iconografía de los más antiguos. Y por si no fuera poco, el capítulo XVI del Libro Tercero Pacheco lo dedica a adjuntar aprobaciones hacia los cuatro clavos de hombres doctos del contexto sevillano como Fray Luis Moreno, Diego Melendez, Manuel Sarmiento de Mendoza, y más. Sin embargo, Pacheco no fue tampoco el primero en querer resguardar la tradición de los cuatro clavos. Ya en la Edad Media, Inocencio III dijo que «dos pies y dos manos, cuatro clavos debe utilizar el cristiano»[108].

En definitiva, si no pudiera corroborarse que el Concilio de Trento varió la iconografía después de que se produjera, al menos sí podría afirmarse que sí hay un antes y

[106] Francisco Pacheco, *op. cit.*, fol. 619.
[107] Laura Franganillo, «Sevilla devuelve su esplendor a Francisco Pacheco», *Labarthblog*, 2016.
[108] Emma Falque, «La Iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte*, núm. 23, 2011, p. 26.

un después de *Arte de la Pintura* de Pacheco. Si nos fijamos en sus discípulos o contemporáneos como Alonso Cano, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán y Martínez Montañés, todos ellos llevaron a cabo la misma pauta iconográfica.

Por otra parte, la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso era también una escena que podía sufrir variaciones importantes frente al Concilio de Trento. Y más si se tiene en cuenta que hay un Decreto sobre el pecado original dentro de la sesión V del Concilio, celebrada el 17 de junio de 1546. Esto significa que los dogmas católicos que están vinculados con el Génesis eran una materia más que necesitaba ser reafirmada. En primer lugar, se hace una comparación entre las nuevas doctrinas heréticas que surgen y el animal maléfico simbolizado en una serpiente. Precisamente se anuncia que los protestantes han errado sobre lo que se dice del pecado original. En este caso, la Iglesia Católica se defiende con el instrumento más fundacional y tradicional que se puede tener: las Sagradas Escrituras. A continuación, el Concilio empieza con una serie de avisos. El primero se refiere a que si uno no reconoce a Adán como el primer hombre, que rompió con las órdenes de Dios y así consiguió su muerte y la pérdida de bendición, entonces será excomulgado.

El segundo aviso protege el principio de que Adán es el portador del pecado original para todos sus eternos descendientes, ya que la culpa del pecado que cometió no solo la paga él sino todos los seres humanos. Los otros avisos también van dedicados a asuntos similares. Por ejemplo, el cuarto y el quinto explican la importancia que tiene el Bautismo ya que actúa como remisión de nuestros pecados y por eso no se admite que ningún creyente no pase por el agua bendita. Solamente el tercero incurre otra vez más en el primer hombre, afirmando que

> Si alguno afirma que este pecado de Adan , que es uno en su origen y transfundido en todos por la propagacion , no por imitacion , se hace propio de cada uno; se puede quitar por las fuerzas de la naturaleza humana , ó par otra remedio que no sea el mérito de Jesucristo señor nuestro , único mediador , que nos reconcilió con Dios por medio de su pasion, hecho para nosotros justicia, santificacion y redencion; ó niega que el mismo mérito de Jesucristo se aplica así d los adultos , como a los párvulos por medio del sacramento del bautismo, exactamente conferido segun la forma de la Iglesia; sea escomulgado[109].

El problema está en que toda esta sesión se dirige a una discusión puramente teológica, de importancia catequística, pero no dice nada sobre el arte. Es más, si volvemos

[109] Ignacio López (trad.), *op. cit.*, p. 36.

a las «Adiciones a Pinturas Sagradas», tampoco Pacheco dedica ninguna explicación a la representación de Adán y Eva.

En España han estado expuestas —no pintadas— varias representaciones de Adán y Eva. Si recorremos la Sala Reservada de la colección Real, sabemos que ahí se encontraban los primeros padres pintados por Durero en 1507, que llegó a España en 1654 como regalo de la reina de Suecia. «Ni en Adán ni en Eva asoma atisbo de sentimiento de culpa, y sí una expectación con la acción transgresora que se va a producir»[110]. Esto es porque todavía no se ha llegado a cometer el pecado original, por eso no vemos ninguna expresión de vergüenza por la desnudez. Y aunque la obra se pintase antes de la celebración del Concilio de Trento, sí que vemos un mensaje moral en una inscripción al lado de Eva. Esta quiere manifestar que Eva, en vez de escenificarse como la causante del mal endémico del ser humano, es la figura seleccionada por Dios para poder reparar el pecado. En la misma colección, y con la misma temporalidad iconográfica, encontramos a *Adán y Eva* de Tiziano. Esta es otra de las excepciones de desnudos que no servían explícitamente para un deseo erótico como sí podían serlo las escenas mitológicas o las leyendas antiguas. Por último, también se hallaba en esta colección privada una copia de Rubens de la anterior obra de Tiziano, ajustada a su estilo con mayor dramatismo y que, sobretodo sirvió como ejercicio y estudio de las anatomías en el desnudo.

De la misma manera Kenneth Clark, en *El desnudo*, nos presenta algunas representaciones de Adán y Eva. Empieza con la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, donde en el centro se observa la escena de la *Creación de Adán*. Aquí no se ve ningún peligro o deshonestidad ya que el pintor quería representar «la idea de perfección apolínea»[111], la armonía del cuerpo del primer hombre que se rinde ante su creador con poder inmenso. Vemos como el desnudo era una vía de aprendizaje, donde el mismo pintor cometió errores anatómicos. Aunque la escena sea La Tentación, no quiere destinar erotismo al espectador.

Una de las iconografías del arte cristiano que mejor confronta las dos situaciones pre y post pecado original de Adán y Eva es, sin duda, las representaciones de la Capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine. Aquí tenemos una fuerte disparidad entre el *Adán y Eva* pintado por Massolino da Panicale y el otro por Masaccio. Aquí ellos están antes y después del

---

[110] Javier Portús, *op. cit.*, Madrid, Turner, 2002, p. 76.
[111] Kenneth Clark, *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 71.

pecado, recogiendo así todo el pasaje bíblico. En Massolino los personajes se muestran indiferentes, en un estado celestial en el que no conocen todavía el mal y por eso casi no exteriorizan expresión facial. En cambio, Masaccio expresa el pathos dramático de la expulsión del Edén, el momento en que se dan cuenta que la desnudez se debe tapar, porque la han perdido en el momento de violar la palabra de Dios. En conclusión, esta confrontación nos ofrece la solución al por qué ni al Concilio de Trento ni los tratadistas de pintura les interesa esta escena:

> El simbolismo cristiano diferenció aunque dramáticamente una *nuditas virtualis* —pureza e inocencia— de una *nuditas criminalis* —lujuriosa y vanidosa—, ambas condiciones corresponden tanto al estado original y paradisíaco de Adán y Eva en el Jardín del Edén, como al desenlace final de la historia de la humanidad entera en la que todo sin exclusión será desnudado[112].

Como hemos visto, existe una desnudez edénica que parece ser virtuosa. De hecho, existía la perspectiva de que «Adán fue el primero en trazar la imagen de Dios, ofrecida a la humanidad para certificar la adoración del Señor, contra la impiedad y rebeldía de Caín y sus descendientes»[113]. Si fuese así, pintar al primer hombre llevaría a consecuencias morales y espirituales más positivas que negativas. Pero, por otro lado, después del Concilio de Trento apenas se encuentran pinturas de grandes artistas sobre la iconografía de Adán y Eva. Las directrices tridentinas marcaron un periodo donde el desnudo era visto como desvinculación con Dios, objeto a perseguir por su potencialidad a herir y estropear los espíritus católicos. Empero, como afirma Francisco Javier Caballero, hay algunos temas contrarreformistas que sirven como respuesta a los herejes y los protestantes. En este sentido, ya no importa aquí el desnudo, sino que Adán y Eva simbolizan, al haber cometido el pecado original, los protestantes, que también cometieron el error de escindirse de la tradición católica apostólica:

> El Sacrificio de Isaac y la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso, que simbolizan a Cristo y la Purificación del Templo que es imagen de Cristo también, de manera que toda persona en pecado no puede estar en lugar sagrado, ya sea el paraíso terrenal, el Templo de Jerusalén, la vida eterna [...] El tema es alusivo a la Reforma protestante y a los judíos. Adán y Eva y los mercaderes, simbolizan a ambos. La actitud del ángel y de Cristo, similar, es el destino final que les espera, la expulsión de la vida eterna según el Concilio de Trento, salvo que adopten la actitud de Isaac que se somete a la autoridad de Abraham, es decir de Cristo que acep- ta la voluntad del Padre[114].

---

[112] John Jairo Osorio, «Semántica del desnudo cristiano», *Análisis*, 47, núm. 87, p. 300.
[113] Carlos Alberto González, *op. cit.*, p. 63.
[114] Francisco Javier Caballero Bernabé, «Algunos temas contrarreformistas de El Greco», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 12, 1999, p. 103.

CONCLUSIONES

Antes que nada, hay que decir que el presente trabajo ha desarrollado tres conclusiones. En primer lugar, se trató de mostrar el contexto social y político de la España contrarreformista del siglo XVII. El Barroco lleva consigo una variedad de luces y sombras a una península que se encuentra en una clara tensión espiritual. Queda demostrado que la responsabilidad de Felipe III, influenciado por su padre, era la defensa de la fe católica. Más adelante, la atención se centra en la instrumentalización de la imagen en España influenciada por los decretos originados en la sesión XXV del Concilio de Trento. Es por eso, que el primer apartado concluye que tanto el paisaje moral y el contexto contrarreformista de la España del XVII ayudaron a que las obras de arte estuvieran concentradas en cuestiones como el decoro y el desnudo. Hubiera sido errático solamente mostrar la opinión de los tratadistas ya que tanto los teólogos teóricos como los predicadores también eran muy renombrados en aquella sociedad.

En el segundo apartado, dedicado a analizar el impacto tuvo la Contrarreforma en los tratadistas artísticos españoles del XVII, vemos como la repercusión fue total. Tanto Gutiérrez de los Ríos, Juan de Butrón, Vicente Carducho o Francisco Pacheco, responden, unos más que otros, a la pauta espiritual y propagandística de la que se deben servir las obras de arte religiosas. De aquí se extrae la primera conclusión, y es por eso por lo que no se ha procedido a analizar todo el conjunto de los tratados en cuanto a su contenido, sino al propósito de ver hasta qué grado el tratadista apoyaba las directrices tridentinas. Se observa que a medida que avanzan los años en el siglo XVII hay un proceso de laicidad que va en aumento. Por esta razón, Pacheco es uno de los que más interesado está en cumplir la pretensión de que la pintura infle los ánimos y la fe de los creyentes, y en cambio, a tratadistas posteriores como Lázaro Díaz del Valle o Jusepe Martínez, ya de la segunda mitad del siglo XVII, hacen prácticamente caso omiso a la relación entre la religión y el arte. Una posible respuesta a ello es que a medida que temporalmente queda más lejos el Concilio de Trento, el arte busca nuevos propósitos.

Finalmente, en el tercer apartado, se expone una indagación sobre dos representaciones artísticas para ver si han sufrido algún cambio antes y después de Trento o, por el contrario, han permanecido igual y las directrices tridentinas no han transformado a su parecer dicha iconografía. En el primer caso, podemos concluir que la Crucifixión de

Cristo sí padece un cambio después de Trento, o más bien dicho, después de la publicación del *Arte de la Pintura* de Pacheco. En el segundo caso, la iconografía de la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso no se altera, pero sí la intencionalidad y seguramente la cantidad de obras producidas. El motivo es que el grupo pictórico de Adán y Eva servían de alter ego para personificar a los herejes que no respetaban el mensaje divino y, por otro lado, la disminución de obras de esta temática fue debido a la censura hacia todo tipo de desnudos. Además, se concluye que las escenas de Adán y Eva nombradas en el trabajo no son españolas y son anteriores al Concilio de Trento porque prácticamente después su producción es mínima. Se demuestra así que no aparecen representaciones del Antiguo Testamento en España a finales del siglo XVI y siglo XVII. Las figuras de Adán y Eva, obligando al artista a representar desnudos, posibilitaban una lectura no recomendada y llevar así a recomendaciones equivocadas.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, Diego y PÉREZ, Alfonso (1969): *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituo Diego Velázquez.

BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BROWN, Jonathan (1978): *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish painting*, Princeton, Princeton University Press.

BUTRÓN, Juan de (1626): *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura; que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben*, Madrid, Luis Sanchez.

CABALLERO, F. Javier (1999): «Algunos temas contrarreformistas de la pintura de El Greco», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 12, pp. 95-121.

CALVINO, Juan (2003): *Institución de la Religión Cristiana I*, Madrid, Visor.

CALVO SERRALLER, Francisco (1982): «El problema del naturalismo en la crítica artística del Siglo de Oro», *Cuenta y razón*, núm. 7, pp. 83-102.

CARDUCHO, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez.

CAMÓN, José (1949): «El estilo trentino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 9.

CERVELLÓ, José Mª (): *Gaspar Gutiérrez de los Ríos*, Real Academia de la Historia. Sitio web: http://dbe.rah.es/biografias/93337/gaspar-gutierrez-de-los-rios

CHANDLER, Frank (1913): *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna.

CHASTEL, André (1969): *La crisis del renacimiento 1520-1600* (F. Olmos García, trad.), Barcelona, Carrogio. (Obra original publicada en 1968).

CHAVARRÍA, Fernando (2001): «Mentalidad moral y contrarreforma en la España moderna (fornicarios, confesores e inquisidores: el Tribunal de Logroño, 1571-1623)», *Hispania Sacra*, núm. 53, pp. 725-759.

CLARK, Kenneth (1981): *El desnudo*, Madrid, Alianza.

D'AULNOY, Madame (1892): *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa d'Aulnoy en 1679*, Madrid, Tipografía Franco-Española.

DE BARRIONUEVO, Jerónimo (1893): *Avisos (1654-1658). Tomo III*, Madrid, Manuel Tello.

DE CASTRO, Adolfo (1846): *El Conde-Duque de Olivares y el rey Felipe IV*, Cádiz, Vicente Caruana.

DE ESTELLA, Diego (1597): *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.

DE LA FUENTE, Manuel (2005): «Una aproximación a los arbitristas del siglo XVII desde la teoría de las tres capas del poder político», *El Catoblepas*, núm. 35.

DE PARIVAL, Jean Nicolas (1653): *L'Abrégé de l'histoire de ce siècle de fer*, Leiden, Chez Abraham à Geerevliet.

DE SAAVEDRA, Diego (2016): «Idea de un príncipe político cristiano», *Lemir*, 20.

DEJOB, Charles (1884): *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, París, Ernest Thorin.

ELLIOTT, John H. (1977): «Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain», *Past & Present*, núm. 74, pp. 41-61.
— (1978): *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, Estados Unidos, Yale University Press.

FALQUE, Emma (2011): «La Iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte*, núm. 23.

Franganillo, Laura (2016): «Sevilla devuelve su esplendor a Francisco Pacheco», *Labartblog*. Sitio web: https://labartblog.wordpress.com/2016/04/19/sevilla-devuelve-su-esplendor-a-francisco-pacheco/

GÁLLEGO, Julián (1995): *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA, Carlos (1979): *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminares de la tierra o la Antipatía de Franceses y Españoles*, Alberta, Alta Press.

GARCÍA-FRÍAS, Carmen (2010): «La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Un lugar de permanente alabanza a Dios», *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIV*, pp. 7-77.

GARRIDO, Carmen (2013): «Velázquez y el Inquisidor», *Ars Magazine*, núm. 17, pp. 56-68.

GONZÁLEZ, Carlos Alberto (2017): *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar (1600): *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal.

HELLWIG, Karin (1999): *La literatura artística española del siglo XVII* (Jesús Espino, trad.), Madrid, Visor. (Obra original publicada en 1996).

HORNEDO, Rafael Mª (1945): «El arte en Trento», en Razón y Fe (col.), *El Concilio de Trento*, Madrid, Razón y Fe.

JAIRO, John (2015): «Semántica del desnudo cristiano», *Análisis*, 47, núm. 87.

KAMEN, Henry (1967): *Los caminos de la tolerancia*, Madrid, Guadarrama.

— (1971): *The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*, New York, Praeger Publishers, 1971.
— (1978): «The Decline of Spain: A historical Myth?», *Past & Present*, núm. 81, pp. 24-50.

KIRSCHBAUM, Engelbert (1945): «L'influsso del Concilio di Trento nell'arte», *Gregorianum* 26, núm. 1.

LÓPEZ, Ignacio (trad.) (1847): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Ramón Martín Indar.

MÂLE, Emile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma* (Ana Mª Guasch, trad.), Madrid, Encuentro. (Obra original publicada en 1907).

MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel.

MARAÑÓN, Gregorio (1992): *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid. Espasa-Calpe

MARTÍ Y MONSÓ, José (1901): *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón.

MARTÍN Y MONSÓ, José (1901): «Dos cartas de Francisco Pacheco», en *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, p. 37-41

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (2008): *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1903).

PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura*, Sevilla, Simon Faxardo.
— (1886): *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Librería Española y Extrangera de D. Rafael Tarascó.

PALEOTTI, Gabriele (2002): *Discorso intorno alle immagini sacre e profane [Discurso acerca de las imágenes sagradas y profanas],* Roma, Editrice Vaticana.

PALOMINO, Antonio (1795): *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Gabriel de Sancha. (Obra original publicada entre 1715 y 1724).

PARAVICINO, Hortensio F. (1640): *Oraciones evangélicas que en las festividades de Cristo Nuestro Señor, y su Santísima Madre, predicó el muy Reverendo Padre Maestro Fray Hortensio Felix Paravicino*, Madrid, Imprenta del Reino.

PEVSNER, Nikolaus (1925): «Gegenreformation und Manierismus», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, pp. 243-262.

PORTÚS, Javier (1995): «Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 8.
— (1996): «Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 9, pp. 77-105.
— (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea.
— (2002): *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Turner.

PRADES, Jaime (1597): *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, Valencia, Felipe Mey.

PROSPERI, Adriano (1999): «Notas sobre Inquisición», *Manuscrits*, núm. 17, pp. 34-35.

QUEVEDO, Francisco (1996): *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, España, Akal.

RIELLO, José (ed.) (2012): *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada.

RODRÍGUEZ, Alfonso (1984): «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art,* vol. 13, pp. 153-159.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1999): *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

RODRÍGUEZ, Sandalio (1979): *Renacimiento universitario salamantino a finales del siglo XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

RUIZ, Leticia. (2009): *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

SALUCIO, Agustín (1959): *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, Barcelona, Juan Flors.

STEENSGARD, Niels (1978): «The Seventeenth-Century Crisis», en Parker y Smith (eds.), *The General Crisis of the Seventeenth Century*, London.

VALDIVIESO, Enrique (2017): *Pintura barroca vallisoletana*, España, Universidad de Sevilla.

WEISBACH, Werner (1948): *El Barroco: Arte de la Contrarreforma* (2ª ed.) (Enrique Lafuente, trad.), Madrid, Espasa-Calpe. (Obra original publicada en 1921).

WÖLFFLIN, Heinrich (1986): *Renacimiento y Barroco* (Editorial Alberto Corazón, trad.), Barcelona, Paidós. (Obra original publicada en 1888).