

# Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España<sup>1</sup>

Elena Vázquez Dueñas  
Fundación Carlos de Amberes  
elena@fcamberes.org

Recepción: 12/10/2014, Aceptación: 14/05/2015, Publicación: 22/12/2015

## Resumen

En la última sesión del Concilio de Trento, celebrada el 4 de diciembre de 1563, se promulgó un corto decreto sobre el culto a los santos, reliquias e imágenes que tenía una doble finalidad: reafirmar la doctrina de la Iglesia Católica ante el avance del protestantismo y controlar la imaginería, alejándola de toda superstición popular. Pero lo cierto es que tales ideas se venían gestando con anterioridad, como se pone de manifiesto en dos de los primeros tratados sobre pintura en España: el *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (1560) de Felipe de Guevara y el *De la pintura antigua* de Francisco de Holanda (1548, cuya traducción al castellano se realizó en 1563). El presente artículo se propone analizar el discurso sobre las imágenes previo a la regulación y control del Concilio a través de la tratadística artística en la España de ese momento, teniendo en cuenta, asimismo, testimonios del círculo erudito de Felipe II (Ambrosio de Morales) y posteriores (Fray José de Sigüenza). Asimismo, se mostrará la repercusión que tales ideas tridentinas tuvieron en la práctica artística, con El Escorial como uno de sus mayores exponentes.

## Palabras clave

Contrarreforma; decoro; censura de imágenes; Felipe de Guevara; Francisco de Holanda; El Escorial

1. Este trabajo ha sido financiado parcialmente por el Ministerio de Economía y Competitividad con el Proyecto I+D Retos de la Sociedad: «Espacios del coleccionismo en la casa de Austria: siglos XVI y XVII. El Real Alcázar de Madrid, El Palacio del Pardo y el Monasterio de El Escorial» (HAR2013-46625-R). La autora agradece, asimismo, a dicho Ministerio el contrato postdoctoral Juan de la Cierva 2012 (JCI-2012-12602) adscrito a la Fundación Carlos de Amberes. Los comentarios enviados por los revisores han contribuido a mejorar este artículo.

### Abstract

In the last session of the Council of Trent, held on December 4, 1563, a short decree was promulgated regarding the cult of the saints, relics and images, with a double purpose: to reaffirm the doctrine of the Catholic Church in the face of Protestantism's advance and to exert control over the representation of religious images so as to prevent the populace from relating to them in idolatrous or superstitious ways. Yet these ideas had in fact been developing somewhat earlier, as evidenced in two of the first treatises on painting in Spain: *Commentary on painting and ancient painters* (1560) by Felipe de Guevara and *On ancient painting* by Francisco de Holanda (1548, translated into Spanish in 1563). This paper analyzes the discourse surrounding images before the Council's decree took effect by considering these early Spanish artistic treatises, while also taking into account writings from the scholarly circle around Philip II (Ambrosio de Morales) and later (Fray José de Sigüenza). This article also addresses the impact of these Tridentine ideas on artistic practice, particularly as manifested at the Escorial.

### Keywords

Counter Reformation; decorum; image censorship; Felipe de Guevara; Francisco de Holanda; El Escorial

En la última sesión del Concilio de Trento, celebrada el 4 de diciembre de 1563, se promulgó un corto decreto sobre el culto a los santos, reliquias e imágenes que tenía una doble finalidad: reafirmar la doctrina de la Iglesia Católica ante el avance del protestantismo y controlar la imaginería alejándola de toda superstición popular. La conciencia de que el arte constituía un medio mucho más eficaz que la palabra escrita para adoctrinar a los fieles como «Biblia para iletrados» hizo que fuera necesario promulgar una serie de normas con el fin de que el mensaje que transmitieran estas imágenes fuera lo más claro posible. Tales postulados tridentinos vinieron a señalar que el arte religioso debía tener un fin didáctico-moral, que en la obra debía primar ante todo la verdad y el decoro, que todo elemento profano debía ser eliminado del arte religioso, que el artista debía llevar una vida ejemplar y estar debidamente documentado a la hora de realizar una imagen sagrada (con la recomendación de que se recurriera incluso al consejo de los teólogos si fuera necesario), y, finalmente, se rechazaba toda iconografía nueva sin una previa autorización eclesiástica.

Pero lo cierto es que tales ideas se venían gestando con anterioridad. Hacia 1560, el cortesano y anticuario Felipe de Guevara (c.1500-1563) escribía su tratado *Comentario de la pintura y pintores antiguos*,<sup>2</sup> en el que señalaba:

Si los gentiles tuuieron en sus ignoranças y falsedades cuydado del decoro y deçençia tan grande como vemos, quanta mas razon seria los christianos le tuuiesemos en aquella parte de pintura y sculptura que toca a las ymagines sanctas, y que nos representan *nuestros* intercessores que alla en el çielo con Dios tenemos. Debrian aquellos, a quien este cargo en su Republica les toca mirar mucho a quien y como encargan a hazer las semejantes ymagines de sanctos y sanctas para que se pintassen y esculpiessen con el decoro, deçençia y honestidad, grauedad y sanctidad que conuiene, y su sanctidad y lo que representa mereçe.<sup>3</sup>

Y el mismo año en que tuvo lugar la última sesión del Concilio, en 1563, el pintor Manuel Denis traducía del portugués al castellano el tratado de Francisco de Holanda *De la pintura antigua y el Diálogo de la pintura*, cuyo original databa de 1548.<sup>4</sup> En él decía:

(...) No puede parecer bien el poco cuidado con que pintan algunos las imágenes santas, las cuales, un muy discreto pintor o hombre osa hacer sin ningún miedo, tan ignorantemente, que en lugar de mover a devoción y lágrimas a los mortales, algunas veces los provocan a risa.<sup>5</sup>

Pero además añadía:

(...) lo que la Escritura aprovecha a los que la leen, esto mesmo la pintura a los idiotas que la miran; y ansí en ella los ignorantes ven lo que han de seguir y en ella leen los que no saben letras. De donde la Pintura está en lugar de lección mayormente a los gentiles.

Es la Pintura (...) viva escritura y doctrina para los indoctos; más, a los contemplativos e letrados acrecentamiento es de saber.<sup>6</sup>

2. Véase Guevara, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8; Guevara (1788), *Comentarios de la pintura que escribió don Felipe de Guevara, gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca*, por Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra & Cia, Madrid; Guevara (1948), *Comentarios de la pintura* (2ª ed. reproducida de la edición príncipe, pórtico y revisión por Rafael Benet), Selecciones Bibliófilas, Barcelona; Allende Salazar (1925: 184-192); Collantes Terán (2000:55-70); Vázquez Dueñas (2011).

3. Guevara (manuscrito: 93-93v).

4. La primera edición completa del original portugués se editó en 1918. El manuscrito de la versión castellana fue donado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien publicó la obra en 1921.

5. Holanda (2003: 191).

6. Holanda (2003: VI, 33).

En ambas obras se destaca la importancia del decoro en la representación de las imágenes, concepto que evolucionará en un rígido control después de Trento y adquirirá gran fuerza en la teoría contrarreformista del arte. La principal finalidad de la pintura religiosa debía ser la de fomentar una devoción recta y ortodoxa. El decoro, en todas sus formas, se concebía, pues, como un instrumento de control religioso que regulaba no solo las creencias y sus prácticas sino el modo en que todo ello se reflejaba en la creación artística. Por ello, uno de los canales de difusión de estas ideas fueron los tratados pictóricos.

Pero las obras de Guevara y Holanda presentan también bastantes similitudes por otros motivos. Tanto una como otra tardaron en salir a la luz, y en ellas encontramos un mismo deseo por rescatar los principios de la pintura antigua, considerada como el culmen de toda perfección, con el fin de que sirviera de modelo a los artistas del momento y porque ambos autores son autodidactas. En ambos casos, el fin no es otro que el de adoctrinar a un lector que, de algún modo, se ha dejado llevar por los «tiempos modernos» y se ha olvidado de las excelencias del pasado. Nos proponen, de este modo, una reconstrucción de la pintura antigua con el fin de mejorar la formación clásica de sus paisanos siempre y cuando logren una adecuada imitación e incluso superación. Ambos, siguiendo una línea vasariana, consideran que la base de la pintura se encuentra en el dibujo.

Entre una y otra obra se advierten también diferencias: Guevara se acerca más al pensamiento aristotélico, mientras que Holanda es más bien platónico;<sup>7</sup> la obra de Holanda se centra en aspectos más prácticos que buscan enseñar a pintar y parece emplear también una metodología más precisa, mientras que la de Guevara es más teórica. Fundamentalmente, en Francisco de Holanda nos encontramos con el ejemplo del artista práctico que dibuja, cuaderno en mano, las ruinas, mientras que Guevara es más bien un crítico,<sup>8</sup> un teórico.<sup>9</sup> Holanda es un artista, Guevara un aficionado al arte.<sup>10</sup>

7. Guevara, siguiendo el pensamiento aristotélico, consideraba que el arte, en su imitación, podía llegar a superar a la naturaleza misma. Para ello, el pintor debía concebir la Idea en su mente a partir de una selección previa de todo aquello que contemplaba en la naturaleza. Y luego ser capaz de trasladarlo al lienzo a través de su mano, de su destreza técnica. Por el contrario, para Francisco de Holanda el artista debía emplear ante todo su imaginación y fantasía. Puesto que el arte como mimesis o imitación de la naturaleza podía únicamente proporcionar un reflejo lejano del verdadero ser, era preciso que el espíritu del artista, su imaginación interviniese en el proceso creativo en tanto que su espíritu se hallaba más cercano al mundo de las Ideas. Aconseja incluso Holanda taparse los ojos para «no perder aquel divino furor e imagen que lleva en la fantasía». Debe ver con los ojos carnales en el lienzo lo que ve con los del espíritu.

8. Se entiende como persona que juzga una obra de arte.

9. Su conocimiento del arte se basa en la lectura de una serie de textos clásicos, entre los que sobresale la Historia Natural de Plinio el Viejo y el De Architectura de Vitruvio.

10. Felipe de Guevara escribe su tratado de pintura sin ser pintor, sino desde su propio punto de vista como comprador que juzga una obra de arte. Aquí reside una de sus particularidades. Llegó a poseer una importante colección de arte, en la que destacaban pintores como Patinir y El Bosco. Fue heredada en gran parte de su padre, Diego de Guevara, embajador de Felipe el Hermoso y Carlos V.

Según A. Blunt, el término decoro «exige que todo en una pintura sea apropiado a la vez a la escena pintada y al emplazamiento para el que es pintada. Es decir, la indumentaria de las figuras humanas debe obedecer a su rango y carácter, sus gestos deben ser apropiados, la escena debe ser bien escogida y el artista debe tener siempre presente el hecho de que su obra se destina a una iglesia o un palacio, una habitación oficial o un estudio particular».<sup>11</sup> El término decoro es, por tanto, complejo y en él tienen cabida distintas acepciones.

### Decoro como conveniencia con lo real

En su obra, Francisco de Holanda definía el término decoro de la siguiente manera:

lo que yo llamo decoro en la Pintura, es que aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas, ni otras gracias y alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza (...).<sup>12</sup>

Pero además añadía:

hasta el cielo se debe pintar nublado y cubierto cuando la imagen fuere llorosa y triste.

Fray José de Sigüenza, bibliotecario de Felipe II en El Escorial, en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605),<sup>13</sup> aunque alababa el *San Jerónimo* de Navarrete el Mudo<sup>14</sup> (fig. 1) decía que su única falta residía en el paisaje, que debía ser un «desierto fiero, áspero y espantable» y no un «lugar de tanta amenidad y frescura» como aparece en el lienzo.<sup>15</sup>

11. Blunt (2003: 130).

12. Holanda (2003: XXXVIII, 110).

13. Véase Barberán (1964); Blasco (1999).

14. Véase Mulcahy (1999).

15. «Puso al santo casi de frente y de rodillas, todo desnudo, ceñido con un paño blanco y dándose con la piedra en el pecho; postura difícil y tan bien entendida, que en lo que toca al dibujo no debe nada a todo cuanto se estima por excelente. En el colorido y carne no hay más que desear, porque parece vivo. El rostro en escorzo excelente, viejo venerable, hermoso, grave y lleno de espíritu verdaderamente de santo. En una fuente que está a un lado puso al león bebiendo, y vese todo entero, linda bestia. En el contorno, paisajes de mucha frescura y arboleda, que no sé yo haya hecho flamenco cosa tan acabada ni de tanta paciencia. Y esta sola falta tiene, que en estar tan acabado no parece de hombre valiente y también que S. Jerónimo no escogió para su penitencia lugar de tanta amenidad y frescura, sino, como él dice, un desierto fiero, áspero, y aun para los muy perfectos monjes espantable». (Sigüenza, 2000: Discurso V, 584).



**Figura 1.**

Juan Fernández Navarrete el Mudo, *San Jerónimo*, 1569, 347 x 213 cm, Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional.

*El martirio de Santiago* (fig. 2) del mismo pintor y situado también en el claustro alto principal parece, sin embargo, transmitir su mensaje con eficacia, provocando devoción en todo aquél que lo contempla.<sup>16</sup> Dice Sigüenza: «La aptitud y movimiento es, cuando pasa el cuchillo por la garganta del apóstol,

**16.** «Éstas son las ocho estaciones y cuadros que están en el claustro alto de nuestro español Mudo. Por sólo gozar de ellas merece esta casa la vengan a ver de lejos. Y al fin son al parecer de todos los que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca sobre cuantas nos han venido de Italia. Y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun da gana de rezar; que en esto muchos que son tenidos por valientes hay gran descuido, por el demasiado cuidado de mostrar el arte». Sigüenza (2000: Discurso V, 586).

con tanta propiedad y naturaleza, que juraran los que le vieren que comienza ya a expirar: los ojos como vueltos, el color perdido, mudado el rostro, que pone compasión en las almas como si se viera el caso y hace venir las lágrimas a los ojos. Tiene lindísimos lejos, porque tenía en ellos singular gracia».<sup>17</sup>

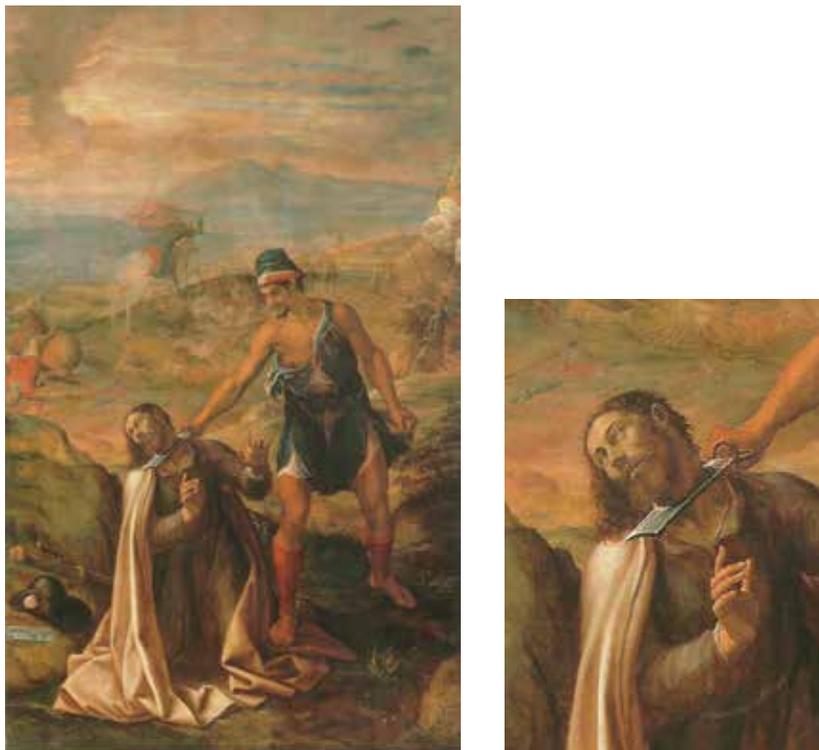


Figura 2.

Juan Fernández Navarrete el Mudo, *El martirio de Santiago*, 1571, 346 x 210, Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional.

La historia representada debía ser verosímil y verídica. Por lo tanto, todo detalle debía ser estudiado y el artista no podía permitirse caer en descuidos como el que tuvo el pintor Federico Zuccari en su *Adoración de los pastores* (fig. 3) en el Escorial. Dice Sigüenza:

le preguntó [el rey a Zuccari] si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor asiendo de ellos a dos manos para presentarlos a la recién parida Virgen Madre.

17. Sigüenza (2000: Parte Tercera, Libro IV, Discurso V, 584).

Respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo había hecho poco caso de lo demás y que parecía cosa impropia un pastor que venía de su ganado a medianoche, y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardaba gallinas.<sup>18</sup>



**Figura 3.**

Federico Zuccari, *La Adoración de los pastores*, 1588, 403 x 176 cm, Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Otro tema prohibido fue la representación del desmayo de la Virgen. Así lo hizo Pellegrino en una de sus pinturas para el claustro bajo de El Escorial, lo cual le recriminaba Sigüenza diciendo:

**18.** Sigüenza (2000: Discurso VII, 600).

hásele de perdonar porque no se lo advirtieron, que las muchas pinturas que se ven con este desmayo, así antiguas como modernas, le hizo caer con este descuido, que él mismo me dijo le había pesado. Y por variar el dibujo hizo este agravio de poner desmayo en la más alta fortaleza de mujer que Dios ha creado y que con ánimo invencible (aunque en extremo lastimado) ofrecía su mismo Hijo al Padre eterno para satisfacción del linaje humano.<sup>19</sup>

Asimismo, según Holanda, se ha de tener en cuenta «en qué tiempo, en qué tierra y en qué lugar» son hechas las pinturas para saber qué rostros, qué vestidos, qué edificios u otros ornamentos se da a cada figura. Que el doliente no parezca sano, ni el viejo joven. De este modo, Francisco de Holanda, junto al decoro entendido como respeto a lo verosímil o plausible, se refiere a otro sentido del decoro: el de la adecuación histórica de la representación.

En la misma línea, Felipe de Guevara advertía en su tratado que una de las causas que podía perjudicar al resultado de una obra era que los artistas tendieran a reflejar en sus obras aquello que estaban habituados a ver, influidos por el país al que pertenecían:

Ay otra causa que suele estragar la ymitaçion ymaginaria del que pinta. Este es un habito particular que acarrea a las gentes la continuacion de la vista de çiertas cosas particulares y proprias a una naçion, y no a otras. Exemplo sea: tomemos al aleman que mejor desenno tenga en toda la Germania, aunque sea Durero, dende que debuxe, o pinte cauallos, nunca en cien mill cauallos verna a toparse en la fantasia con un cauallo español alindado, aunque alguna vez le aya visto. La causa es el habito que tiene de auer siempre visto cauallos alemanes, fuertes de miembros y groseros. Y de aqui viene que todas las ideas que de cauallos se le representaren seran de cauallos alemanes, como en todos sus dibuxos y pinturas ordinariamente vemos.

De[s]çendamos a pintores veneçianos los quales queriendo tractar el desnudo de alguna mujer por su imitativa fantástica (*sic*), vienen a dar en una groseza y carnosidad demasiada. Esto naçe de la opinion que vulgarmente aquella naçion tiene conçevida, persuadiendose no ser ninguna muger perfectamente hermosa sino es muy gorda, y assi todas sus ideas y fantasias en esta parte paran en figuras corpulentas, y demasiadamente gruesas (...).<sup>20</sup>

En el mismo sentido, decía también Francisco de Holanda:

De la patria y de la generacion y por sí, se conocen casi los hombres; que los franceses distintos son de los españoles, los moros de los tudescos, y los griegos de los judíos y así todas las otras naciones entre si son muy diferentes. Mire esto pues el discreto Pintor, y atienda mucho en qué tiempo y en qué nación y en qué tierra ordena su obra.<sup>21</sup>

19. Sigüenza (2000: Discurso IV, 581).

20. Guevara (manuscrito: 5v-6).

21. Holanda (2003: XIX, 71).

Cuando trata sobre la pintura precolombina Guevara señala también:

Es de notar la estraña deuõcion que los dichos indios a todo genero de pintura tienen, y creo çierto que si la imitatiua ymaginaria, no tan pulida, que del habito de la continua vista de sus cosas les acarrea, no les impidiesse, que se adelantarian en esta arte con façilidad y aprouechamiento grande.<sup>22</sup>

A la hora de llevar a cabo su obra, con el fin de obtener un resultado lo más objetivo posible, el artista no solo debe abstraerse del mundo que le rodea, sino que también tiene que evitar dejarse llevar por su propio carácter. La regulación del principio de decoro pretende, de este modo, controlar posibles desviaciones en la representación pictórica provocadas por la subjetividad del artista, por la naturaleza de su carácter. Dice Guevara:

Estas imitaçiones del entendimiento, tengo entendido son entre los hombres, muy varias y diuersas, porque, como dixo Hypocrates, los affectos de los animos siguen las complexioness y disposiciones del cuerpo, las quales como sean entre si diferentes, es neçessario causen diferentes ymaginaçiones y fantasias. De aqui naçe que las obras de pintores y [e]statuarios respondan por la mayor parte a las naturales disposiciones y affectos de sus artifiçes. Para exemplo de esto tomemos dos pintores, ygualmente artistas en la notomia, o de cuerpo humano, o animales, el uno colerico, y el otro flematico, los quales si de industria y a competencia pintaren un cauallo, suçedera claramente, que el cauallo del colerico se mostrara impetuoso, con furia, y dispuesto a presteza, y por el contrario el del flematico, dulce y blando, en el qual desseareys siempre una bieuza y un no se que. Pues vengamos a discurrir por las pinturas de un malenconico saturnino ayrado y mal acondicionado: las obras de este tal, aunque su intento sea pintar angeles y sanctos, la natural disposiçion suya, tras quien se va su imitatiua, le trahe inconsideradamente a pintar terribilidades y desgarros nunca ymaginados, sino de él mismo. De esto podria yo dar exemplos biuos si mi intento fuese tachar a alguno, de lo qual he desseado siempre huyr, y por el contrario, la naturaleza de un hombre bien compuesto estara aparejada a caer con su imitatiua ymaginaria en menos errores, que aquellos que notablemente se inclinan por su natural composiçion a alguno de estos extremos.<sup>23</sup>

Pero todo ello podía solventarse con un buen aprendizaje del artista. De este modo, Guevara aplica al pintor la necesidad de dominar los conocimientos imprescindibles que Vitruvio había prescrito al arquitecto. Por su parte, Francisco de Holanda se refería no solo a las ciencias que convenía saber al pintor, sino que hablaba de las cualidades que le debían acompañar. Según Francisco de Holanda, el buen pintor debía haber nacido ya con inclinación natural y gracia hacia este arte, pero asimismo debía ejercitarse en el estudio de una serie

22. Guevara (manuscrito: 94v-95).

23. Guevara (manuscrito: 4-4v).

de disciplinas: letras latinas y griegas,<sup>24</sup> teología,<sup>25</sup> fábulas de poesía,<sup>26</sup> música,<sup>27</sup> cosmografía,<sup>28</sup> astrología,<sup>29</sup> geometría, matemáticas y perspectiva, fisionomía,<sup>30</sup> y notomía,<sup>31</sup> escultura<sup>32</sup> y arquitectura.

Pero además debía ser «muy discreto y advertido, virtuoso y moderado, tanto en sus cosas todas y consejos, como en la razón de sus obras». Y añadía:

Era edito entre los antiguos que solamente los caballeros y libres aprendiesen la tal arte, y no hombre alguno que fuese servil y bajo: ellos lo hacían por el merecimiento del arte, y bien hacían, pero yo hágolo por la grande necesidad que tiene de magnanimidad (la cual no puede caber en ningún hombre de baja suerte), para grandes empresas y obras que le conviene hacer, así para no ser él cobarde y pusilánime en el acometer de sus obras (con que nunca hará cosa de nombre), como para no hacer sin acuerdo y sin ánimo, conformes a lo que él es, aquellas personas y graves capitanes, reyes y emperadores que deben de ser pintados magnánimos y para el decoro

24. «(...) ha de ser instruido en la lición de las letras latinas y traslaciones griegas para entender y gustar los tesoros de su arte que por los libros están escondidos (...). Holanda (2003: VIII, 41).

25. «(...) para saber fundar y contemplar la verdad de sus altas imaginaciones en las obras, y para que no pinte cosas contrarias a la cristiandad y cristiana religión, ni otros desconciertos que se pintan y descuidos; sino que solamente por la razón, en esta parte de sus obras, sea muy digno de alabanza. Será leído en el catálogo de los Santos para saber sus vidas, y en qué tiempos y costumbres y provincias o ciudades son pintados. Ha de tener sabida toda la noble y no noble historia del mundo desde Adan, Nembrot y Nino hasta los Emperadores, y de ahí hasta nuestros tiempos: teniendo casi todas las antiguas cosas recapituladas en su memoria; pues por la mayor parte, la operación de la Pintura, consiste en renovar a los hombres y edad presente aquellos otros hombres y edades que ya pasaron; y todo para doctrina y ejemplo nuestro». *Idem*, 41-42.

26. «(...) porque debajo de su discreta ficción está escondida mucha razón y verdad, y para recibir muchas flores y frutos de los jardines y montes de las musas; y mucha contemplación en sus apartamientos solitarios, y sabiduría y gracia de sus fuentes». *Idem*, 42.

27. «(...) sentirá la Música y números para conocer la verdadera armonía y consonancia suavísima del perfil, de la sombra, de los sentidos, de la disminución, del colorir, del recursar, del realzo (...).» *Idem*, 42.

28. «Ha de saber Cosmografía para las descripciones de la tierra, del mar, y saber como está arrojada la gran máquina del mundo rodeada con la hermosa orla del oceano con tanta gentileza de playas y promontorios (...).» *Idem*, 42.

29. «(...) debe entender no poca parte de Astrología y de los movimientos y círculos de la esfera celestial, conociendo la inmensidad de los cielos y cuantos son, la grandeza del sol y como es pequeña ante él la luna y la tierra; y así de todos los otros planetas y estrellas o cuerpos celestiales». *Idem*, 42.

30. «(...) para saber la propiedad de los vultos, colores y faciones que a cada imagen o figura pertenecen (...).» *Idem*, 43.

31. «(...) huesos y atamientos, músculos y peces de los cuerpos humanos y cómo está cubierta la carne con la piel. Ansí para los cuerpos vivos que se mueven, como para los muertos, tanto le cumple el conocimiento como a cualquier zurujano: porque no solamente el pintor valeroso ha de conocer y pintar cómo están sus obras por la superficie externa que todos ven, más aun ha de saber la razón de cómo en lo oculto y interior que no se muestra están perfectamente todas las cosas». *Idem*, 43.

32. «(...) porque no solamente la Escultura es parte y miembro de la Pintura, mas ansí como no puede ser uno escultor sin saber dibujar o pintar, ansí el pintor no podrá conseguir la perfección de su arte, si no supiere muy bien esculpir y hacer de bulto en barro y en el mármol duro con escoplo (...).» *Idem*, 43

de otras muchas cosas; aliende de esto, para el tratamiento, costumbre y cortesía de los Príncipes con quien ha de tratar y conversar; pues esta tan noble arte solamente es para conocer y servir a grandes príncipes e no para otra gente. (...) Ha de ser liberal y enemigo capital de la avaricia y sin ningún género de envidia, cosa harto difícil entre los pintores: amigo de honra, sí.<sup>33</sup>

De esta cita se desprende que el artista decoroso, además de ciertas cualidades morales, no podía pertenecer a las clases bajas. El artista debía estar a la altura de la nobleza del arte que ejercía, así como de sus comitentes, entre los cuales se encontraban príncipes, reyes y gobernantes, con los que a menudo debería tratar. Pero además se incidía en la importancia de la representación de una adecuada imagen del poder. En la misma línea decía Felipe de Guevara:

Entre las glorias que en la pintura Apelles tuuo, fue, que promulgo en sus imperios Alexandro Magno una ley, que ninguno le pintasse sino Apelles, en lo qual, a mi parecer, tuuo Alexandre buena consyderaçion, y la ternian todos aquellos príncipes que huelgan de dexar memoria a los venideros de quales fueron, y esto por los inconuenientes que en ser pintados de muchos se ofreçe. Porque muchos pintores como todos no sean muy exçelentes en la imitaçion, por acreditar sus offiçinas con semejantes retratos, suelen pintar, como a cada passo lo vemos, a algunos príncipes tan fuera de terminos y de como son, que a mi juizio, si los tales príncipes se viesen pintados quales por essas pandas y calles y por donde nunca fueron vistos los trahen, hauian de dar de buena razon la mitad de sus estados por no parecer tales quales estos pintores al mundo los muestran.<sup>34</sup>

Asimismo, según Guevara, era preciso que el comprador educara también su juicio, su modo de ver. Para Guevara, son los que encargan una obra los mayores responsables del resultado de la misma, y, por lo tanto, los que deben guiar a los artistas por el camino de la verdad y el decoro. Plantea Guevara que el buen crítico o comprador debe juzgar una obra de manera objetiva, sin dejarse llevar por los impulsos de su carácter,<sup>35</sup> ya que un mal juicio puede acarrear igualmente un estancamiento en el arte. Dice Guevara:

Por esta razon podemos sospechar, o por dezir verdad, creer que esta nuestra imitaçion ymaginaria de los compradores, es gran parte para que aya tan medianos

33. Holanda (2003: VII, 39).

34. Guevara (manuscrito: 56-56v).

35. «(...) lo que auemos dicho de la imitatiua ymaginaria de los que con el arte despues pintan, se dize de aquellos que tienen solamente la imitatiua sin manos. Y esta es la causa auer auido en algunas edades algunos pinctores tan çelebrados y estimados, sin meritos a juizio de qualquiera buen entendimiento, lo qual como trayga origen de auerse afrontado las imitatiuas ymaginarias de los compradores y estimadores de las tales pinturas con las de los artifices de ellas, succede ser diffiçilli[si]mo desengañar a los tales ingenios de su horror y mala estimacion que hizieron de las tales pincturas, por traher las tales imaginaçiones origen de las naturales composiçiones suyas, como dicho tengo». Guevara (manuscrito: 4v-5).

pintores el día de oy en el mundo, porque considerando estos que nuestras ideas no passan, y aun muchas vezes no llegan a lo que ellos nos muestran pintado, descuydase en no procurar mas perfection en la imitacion de las cosas naturales, y en el arte de pintar, aduertiendo, aquel poco trabajo y arte que han alcançado, hallan luego affiçionados y compradores para sus obras y horma, como dizen, de su çapato, para proballo. Y que esto sea assi poca fuerça es menester, pues se topan cada hora mill hombres los mas contentos del mundo en auer dexado su dinero por unas muy ruines pinturas con tanto gusto, que antes çufriran que digais mal de sus personas proprias, que de sus pinturas.

Por manera que nuestros malos juizios y conoçimiento causa y acarrea descuydo el dia de hoy, en los artifices, sino me engaño.<sup>36</sup>

Con el fin de cumplir con las normas de decoro establecidas, en 1566, el rey Felipe II encargó a Ambrosio de Morales la realización de unos apuntes «para hazer con açertamiento las lecciones de los santos». Se insiste en la necesidad de que las historias de los santos sean narradas con gran verosimilitud, basándose en el perfecto y correcto conocimiento de las vidas, hechos y milagros de los santos, y de manera sencilla, para que lleve a devoción. Pero también debía destacarse su imagen heroica como reflejo de la Iglesia militante. Ambrosio de Morales aconseja también al rey que las historias sean acompañadas de dichos de las Sagradas Escrituras.<sup>37</sup> Tales sugerencias debían servir como guía para emprender la decoración del ciclo de santos de la Basílica de El Escorial. Se trata de la famosa serie de santos emparejados (fig. 4), que no pudo concluir Navarrete por su temprano fallecimiento. Fue completada por Luis de Carvajal, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina.

36. Guevara (manuscrito: 5).

37. Archivo General de Simancas, *Casas y Sitios Reales*, leg. 258, fol. 179.



**Figura 4.**

Juan Fernández Navarrete el Mudo, *San Pablo y San Pedro*, 1577, 230 x180 cm, Monasterio de El Escorial.

### **Decoro como orden y como honestidad**

El decoro de una obra reside también en el orden en que se colocan las figuras. Así Francisco de Holanda incidía en la importancia que tenía saber componer una historia en pintura:

Y si las figuras fueren pocas o si fueren muchas, la orden que yo en ellas encomendaría es que no ocupasen toda la tabla confusamente o el lugar donde se ponen, sino que dejen algunos espacios vacíos y dilatados para dar más claridad y desembarazar más su obra y para que los ojos de los que la ven tengan camino y campo por donde caminen; asimesmo querría que las figuras o imágenes estuviesen de la más grave y honesta manera que fuese posible (...). Que unas figuras no dañen a otras antes se ayuden de

manera que parezcan que ninguna se puede se puede quitar; cada figura haga su oficio con grande eficacia.<sup>38</sup>

A ello se refiere también Fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605) cuando habla de la *Asunción de la Virgen*, pintada por Navarrete el Mudo para el claustro alto principal del Monasterio de El Escorial:

Adornóla con mucha diferencia de ángeles, unos vestidos, otros desnudos, con diversas posturas y escorzos ingeniosos y de su propia invención. Los doce apóstoles que la contemplan subiendo por el aire, llenos de devoción y de espíritu, que se les echó de ver se les van las almas tras Ella. Todos tienen hermosísimas cabezas, y rostros verdaderamente de santos. Está entre ellos el retrato de su mismo padre y dicen que el de su madre es el mismo que el de la santísima Virgen, porque era muy hermosa, y él salió también gentilhomme y de buen rostro, pintura toda muy acabada. Con todo eso, el Mudo quisiera no haberla pintado, porque la disposición de las figuras, que es en las historias parte principal, no le contentaba y quisiera, si el rey le diera licencia, borrarla y hacer otra. Y tenía razón, porque la Virgen parece va apretada entre los ángeles y tan envuelta con ellos, que fue poca autoridad y poca gracia.<sup>39</sup>

Pero, además, las figuras representadas para cumplir con las normas del decoro debían ser igualmente honestas, cargadas de virtud, y ser representadas con decencia. Uno de los mayores obstáculos en este sentido fue el de la representación del desnudo, tema predilecto para los artistas puesto que les permitía demostrar sus conocimientos anatómicos. Aunque generalmente venía asociado a la pintura mitológica, en ocasiones trascendía este ámbito, siendo entonces objeto de un rechazo todavía mayor por parte de la Iglesia. Conocida es la polémica por el *Juicio Final* de Miguel Ángel, pero igualmente otras obras fueron objeto de crítica. Así Sigüenza decía en relación a *La expulsión de los mercaderes del templo* de Pellegrini en el claustro bajo principal de El Escorial: «Aquí tomó Pellegrini alguna demasiada licencia en inducir personas desnudas, que con la afición del arte y la gana de mostrarla, se pierde muchas veces el decoro y la prudencia».<sup>40</sup>

Pero, ¿cómo entonces se podría explicar que la pintura mitológica adquiriera tanto desarrollo bajo el reinado de Felipe II? Estas historias míticas, que tenían como protagonistas a Dioses, semidioses o héroes alcanzaron un gran apogeo como consecuencia de la admiración y estudio por la Antigüedad clásica.

Triunfaron no sólo en la Italia del Renacimiento, sino en toda Europa, llegando a ocupar un lugar importante en la literatura y en el arte. Pero, ¿a qué se debió tal fascinación y como llegó a difundirse hasta este punto? Sez nec<sup>41</sup> señaló

38. Holanda (2003: XXVI, 89).

39. Sigüenza (2000: Parte tercera, libro IV, Discurso V, 584).

40. Sigüenza (2000: Tercera Parte, libro IV, discurso IV, 580).

41. Sez nec (1985: 185).

que, por un lado, este conocimiento pudo venir a través de los poetas antiguos como Virgilio y Ovidio, cuyas obras eran estudiadas por los humanistas. Los artistas, por otra parte, copiaban los relieves, las medallas, reunidas por los coleccionistas, y de este modo se iba difundiendo el conocimiento de la Fábula. A todo ello, hay que añadir el importante papel que desempeñaron ciertas obras contemporáneas, manuales o diccionarios en los que cada uno podía fácilmente consultar los nombres de los Dioses, sus formas y aventuras. Por otra parte, las fábulas mitológicas, ofrecían a los artistas un mayor reto para demostrar sus habilidades compositivas y su capacidad de plasmar el tópico horaciano de *ut pictura poesis*.

Entre la clientela la demanda de este tipo de obras se incrementó, lo que indica un cambio de gusto en la sociedad. Como ha señalado Javier Portús, las pinturas dejan de tener únicamente una finalidad religiosa o política, y se asocian también al placer personal, donde se mezclan factores intelectuales, visuales y sensuales<sup>42</sup>. La actitud de la Iglesia ante esta clase de obras fue contradictoria: las rechazó por su temática profana pero consintió que los dioses paganos decoraran las paredes de muchos palacios. Es más, las decoraciones paganas más importantes fueron realizadas para cardenales, con los ejemplos de los Palacios Farnesio de Roma y de Caprarola. Los eclesiásticos favorecían estos programas que en un principio deberían rechazar. La razón de ello se debe, según Seznec a que «alimentados en las letras antiguas, los más escrupulosos de entre ellos no pueden deshacerse de sus recuerdos clásicos y de sus hábitos espirituales; y continúan amando, como humanistas, lo que condenan —o deberían condenar— como teólogos».<sup>43</sup>

La clave de su aceptación con el fin de que cumplieran con las leyes del decoro parecía residir en el lugar donde se ubicaran tales pinturas. Así el cardenal Paleotti decía en su *Discorso* (1584):

«Se me objetará: estas imágenes son instrumentos para el estudioso; son preciosas para el conocimiento de la antigüedad; o cualquier otro motivo honorable, basado en que se leen las obras de los paganos y las fábulas de los poetas, que están llenas de alusiones a estos dioses. A lo cual responderé: lo que sobre todo censuramos es el uso consistente en colocar estas imágenes bien a la vista, y en servirse de ellas como decoración en las habitaciones. En consecuencia, si alguien necesita tener en su casa —únicamente por razones de estudio— imágenes de este tipo, debe al menos tener prudencia de colocarlas en lugares apartados. Esta precaución deberá ser observada principalmente por las gentes de Iglesia».<sup>44</sup>

42. Portús (1998: 94).

43. Seznec (1987:216).

44. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane... diviso in cinque libri, dove si scuoprano vari abusi loro... raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Mons. Ill. E Rev. Card. P. vescovo di Bologna*, Bologna, 1584. Citado en Seznec (1985: 217).

Tales indicaciones parece que fueron seguidas fielmente por Felipe II. Si bien con motivo de su visita a la Universidad de Alcalá de Henares junto con su mujer Isabel de Valois, en 1560, se estableció la prohibición de representar temas mitológicos,<sup>45</sup> las *Poesías* de Tiziano decoraban uno de los gabinetes privados del Rey.

En la misma línea el Padre Sigüenza señalaba que todo dependía del lugar en que fueran colocadas tales pinturas. Cuando habla de la librería de El Escorial decía:

«Algunos han querido reprehender que en esta librería hay mucho de esto poético y gentil y paréceles que en librería no sólo cristiana, más aun de convento de religiosos y jerónimos, no había de haber nada de esto, ni oler a cosa profana, todo había de ser figuras e imágenes de santos, historias del Viejo y Nuevo Testamento, sin mezclar *Sacra prophanis*. Razón es de gente ignorante o hipócrita. A cada cosa se ha de guardar su decoro. Eso es para el claustro, sacristía, capítulos, coro y otras piezas propias del estado y de la observancia. Las librerías son apotecas [farmacias] y tiendas comunes para toda suerte de hombres y de ingenios; los libros lo son y así lo han de ser las figuras. Y si están aquí y en todas las bibliotecas del mundo los libros de tan insignes ingenios, que muestran la hermosura o el rostro de lo que tenían dentro y se les leen las almas, ¿por qué quieren no estén los retratos del rostro? Esta librería es real y han de hallar todos los gustos como en mesa real lo que les asienta, y aun si bien se advierte, aun para los muy religiosos hay en esto que llaman profano y gentílico buenos sujetos y ocasiones para loores divinos y motivos de santa meditación, y los santos muy enseñados del Cielo estimaron en mucho esto de que algunos hacen tantos ascos y dieron reglas para que se sacase mucho fruto de ellos. Quede esto dicho para lo que se sigue y voy mostrando a los de buen gusto, gente santa, sin hipocresía, que de todo se aprovechan para bien.<sup>46</sup>

Con el fin de lograr una reconciliación entre el mundo pagano y el cristiano se recurrió a un método moralizador, consistente en mostrar que tras las fábulas del paganismo se escondían grandes lecciones de la moral cristiana. Ejemplo de ello es la *Philosophía Secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. Dice Pérez de Moya:

(...) si los hombres han elevado a sus semejantes al cielo de los dioses, también han elevado sus carencias, y una de ellas es no poder prever el futuro del hombre, que sólo

45. Real Academia de Historia, Madrid, El Recibimiento que la Universidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes nuestros señores, quando vinieron de Guadalajara tres días después de su felicísimo casamiento (Alcalá de Henares, 1560), 3/2657, f. A2: «Pues para adereço del recibimiento el principal respecto que se tuuo fue que como la principal profesion desta Uniuersidad es Theologia, no era razon que se vsassen aquí las estrañezas de personajes, y vanas memorias de Dioses y Diosas, que en semejantes apparatus siempre suelen parecer, sino que todo fuesse y se mostrasse muy Christiano, y las cosas de ingenio, y agudeza que se pensassen, tuuiessen fundamento de Religion y Christiandad y aunque vuisse de hauer algunas, que tuuiessen gusto y dulçura de antigüedad, fuesen de las que sin offensa de nuestra Religion Christiana se pueden tratar».

46. Sigüenza (2000: Discurso IX, 614).

corresponde desvelar al Creador. Y el hombre no puede predecir su futuro ni sondearlo gracias a los astros porque, aunque compuesto el cielo por valores del hombre, no ha sido organizado por él: Júpiter-cielo, Neptuno-agua y Plutón-subsuelo se reparten el mundo, pero no pueden reorganizar su parcela y rara vez dominan sobre la otra. Sólo al que rija las tres partes del futuro (la gloria del cielo, la nada de la tierra, o la vergüenza del infierno) corresponderá el nombre de Dios hacedor.<sup>47</sup>

En estas palabras se resume el ideario mitológico de Pérez de Moya, el cual pretendía demostrar que los dioses del Olimpo no reunían ni una sola de las virtudes que poseía el Dios cristiano. Así, condena la astrología tanto desde su posición de hombre de iglesia, como de erudito astrónomo y cosmógrafo.

Pero, en el fondo, como señala Sez nec, «la alegoría no es con frecuencia mas que una impostura: sirve para conciliar lo inconciliable, como servía poco antes, para convertir en decente lo que no lo es».<sup>48</sup> La Iglesia había visto este peligro, por lo que en el *Index* de Trento los *Ovidios moralizados* se prohíben: «los censores eclesiásticos no admiten que se consiga colocar los relatos eróticos amparándose en un piadoso disfraz, ni que se busque en los amores de los Dioses los sacramentos del Evangelio». Así, la Iglesia en un principio condena el uso de la alegoría, aunque finalmente termina favoreciendo su desarrollo.

### Decoro como algo moral y bello

Como venimos viendo, la finalidad de toda pintura religiosa debía ser la de fomentar la devoción y lo decoroso; lo virtuoso se asociaba, por lo general, a lo bello. Por tanto, todo elemento «feo» debía ser desterrado de la pintura religiosa, de manera que, como dijera Sigüenza, no quitase la gana de rezar ante ella.

47. Pérez de Moya (1995: 26).

48. Sez nec (1985: 223).



**Figura 5.**

Luca Cambiaso, *San Miguel*, 1584, 250 x 170 cm, Monasterio de El Escorial.

Refiriéndose al pintor Luca Cambiaso dice:

Pintó aquí hartas cosas en breve tiempo, de que hablaremos en sus lugares propios. Estas dos historias parece que las hizo no más de para ganar de comer aquel día, según están de andaderas y al parecer poco más que bosquejadas. En el cuadro de S. Miguel (fig. 5) apenas quiso poner otro ángel bueno, todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías. En el de las vírgenes, aunque puso algunas, para el número que pudiera significar fueron muy pocas y aquéllas de suerte que quitan la gana de rezar en ellas y un solo verdugo que las

está descabezando (tenía bien en qué entender), que aunque la figura es airosa, es fea, mal vestida y el colorido de toda ella descolorido y deslavado. Y con todas estas faltas, no se le puede negar sino que descubren la valentía del maestro, lo mucho que sabía y cuán diestro era en plantar las figuras y mostrar sin dificultad todas las partes con singular proporción y movimiento.<sup>49</sup>

Felipe de Guevara insiste en la misma idea, pero resulta curioso que, para ello, recurra en primer lugar a un tipo de pintura egipcia, figurativa, distinta de la jeroglífica, para ofrecernos un ejemplo de decoro. Así, dice:

Los aegipçios tuuieron y usaron de dos generos de pintura. El uno fue el comun de los griegos y romanos, pintando figuras, y cosas naturales de historia y poesia, proueyendo en esto con gran diligencia los legisladores de ellas que no se pudiesen introducir figuras nuevas, mas de aquellas que entre las cosas sagradas de ellos estaban determinadas. Esto a fin de que los moços acostunbrassen los ojos a figuras bien conpuestas y de decoro deçente, y los animos inclinados a virtud y cosas honestas no se gastassen con nouedades de figuras torpes y lasçiuas. Por esta causa vedaron y mandaron que ningun pintor ni [e]sculptor pudiesse introducir figuras ni pintura diferente de las patrias, ni innouassen en la pintura generos, mas de aquellos que por ley estaban ordenados, se pudiesen figurar.<sup>50</sup>

En la misma línea, según Guevara, Aristóteles prohibía en el séptimo libro de su *Política* no solo «que los muchachos no oygan ni digan cosas feas, pero que los guarden que tanpoco las puedan ver».<sup>51</sup> Y continuaba diciendo:

que los magistrados con gran cuydado manden que no se puedan pintar ni hazer en estatua figuras torpes ni suzias, de las quales la iuuentud pueda tomar exemplo y imitación.

Celebre fue una ley que los thebanos açerca de la pintura tuuieron. Mandaron que los pintores y plastiçes hiziessen muy hermosas y de gran acabamiento las imagines que hazian, y los que no las hiziessen tales, fuessen castigados y penados en çierta suma de dinero que les lleuaban.<sup>52</sup>

Guevara no sólo quiere demostrarnos como el concepto de decoro tuvo su origen en la Antigüedad Clásica, sino que también parece querer reconciliar el mundo pagano y el cristiano.<sup>53</sup> Argumenta que el principio del decoro tiene

49. Sigüenza (2000: Parte Tercera, Libro IV, Discurso VII, 599).

50. Guevara (manuscrito: 92v).

51. Aristóteles (1988: VII, 17, p. 451).

52. Guevara (manuscrito: 93).

53. Véase nota al pie 3. Francisco de Holanda en la misma línea, decía: «(...) así como los falsos dioses y inmundos eran falsamente servidos en sus estatuas, así los verdaderos siervos de Dios y nuestros sanctos e mártires, como dinos de eterna memoria, sean en sus semejanzas y i mágenes conocidos y contemplados, todo en gloria del inmortal y eterno Dios, y no ya en menos honra suya, como hacían los gentiles y idólatras». Holanda (2003:VI, 31-32).

orígenes clásicos con el fin de justificar la necesidad de controlar la representación artística de tema religioso, y la conveniencia de disponer de un arte que esté al servicio de la religión con un precedente de autoridad, como es el de los antiguos. La teoría o la tratadística viene, de este modo, a coincidir nuevamente con Trento en la misma idea: la necesidad de regular y controlar el arte religioso.

### Decoro y monstruosidad

Desde Winckelmann se ha considerado el mundo clásico como sinónimo de serenidad y belleza. Pero lo cierto es que, como dijera Warburg: «(...) la cara 'olímpica' de la Antigüedad hubo primero de desprenderse de la tradición 'demoniaca'». <sup>54</sup> Es por ello que para Guevara en lo monstruoso también podía tener cabida el decoro, siempre y cuando existieran argumentaciones que justificaran que no había en tales representaciones alguna cosa que ofendiera. Y estas argumentaciones se encuentran claramente, según Guevara, en la obra de El Bosco, que defiende como ejemplo de prudencia y decoro. Así, comparándola con la obra del pintor grecoegipcio Antífilo, creador del género grillo, llega a señalar que El Bosco fue un observante estricto del decoro y que guardó los límites de la naturaleza con gran cuidado:

Y pues Hyeronimo Boshc (*sic*) se nos ha puesto delante, razón sera desengañar al vulgo, y a otros mas que vulgo de un horror que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que veen, luego la atribuyen a Hyeronimo Boshc (*sic*), haziendole inuentor de monstruos y chimeras. No niego que no pintase estrañas effigies de cosas, pero esto tan solamente a un proposito que fue tractando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imagino composiciones de cosas admirables. Esto que Hyeronimo Boshc (*sic*) hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discrecion y juicio ninguno, porque auiendo visto en Flandes quan accepto fuese aquel genero de pintura de Hyeronimo Boshc (*sic*), acordaron de imitarle, pintando monstruos y desuariadas ymaginaciones, dandose a entender que en esto solo consistia la imitacion de Boshc.

Y ansi vienen a ser infinitas las pinturas de este genero, selladas con el nombre de Hyeronimo Boshc, falsamente inscripto, en las quales a él nunca le paso por pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumandolas a las chimeneas para dalles auctoridad y antigüedad.

Una cosa oso afirmar de Boshc, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno, o purgatorio, como dicho tengo. Sus inuenciones estriaron en buscar cosas rarissimas, pero naturales que pintar. De manera, que puede ser regla uniuersal, que qualquiera pintura, aunque firmada de Boshc (*sic*), en que ouiere monstruosidad alguna, y cosa que pase los limites de naturaleza, que es adulterada y fingida, sino es, como digo, que la pintura contenga en sy infierno, o materia de él.

54. Warburg (2005: 446).

Es cierto, y a cualquiera que con diligencia obseruare las cosas de Boshc (*sic*), le sera manifesto auer sido observantissimo del decoro, y auer guardado los límites de naturaleza cuydadosissimamente, tanto y mas que otro ninguno de su arte.<sup>55</sup>

Guevara considera la obra de El Bosco decorosa por el efecto moral que logra provocar en el espectador, mostrando las horribles penas en el Infierno que nos esperan si no llevamos una vida virtuosa y ejemplar. Del mismo modo, el erudito Ambrosio de Morales realizó una lectura moralista del *Carro de heno* de El Bosco comparándola con la obra literaria de un autor griego: la Tabla de Cebes. Publicado en 1586, este discurso se incluyó en «las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva», pero probablemente se escribiría antes de 1549.<sup>56</sup>

Tras tales testimonios se dejan ver, como venimos diciendo, esos ideales contrarreformistas que incidían en la correcta representación de las imágenes religiosas con el fin de que llevaran a devoción. En la misma línea, Fray José de Sigüenza aseguraba que sin razón se calificaba a El Bosco de hereje. Así, decía:

«Tengo tanto concepto (por empezar de esto postrero) de la piedad y celo del rey nuestro fundador, que si supiera era esto así, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capítulos y de la sacristía; todos estos lugares están adornados con ellas. Sin esta razón, que para mí es grande, hay otra que se toma de sus pinturas: vense en ellas casi todos los sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el más ínfimo, dos puntos en que todos los herejes tropiezan, y los pintó en muchas veras y con gran consideración, que si fuera hereje no lo hiciera; y de los misterios de nuestra Redención hizo lo mismo. Quiero mostrar ahora que sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos»<sup>57</sup>. Hablando del contenido de la Mesa de los Pecados Capitales de El Bosco dice: «Tiene en medio y como en el centro, en una circunferencia de luz y de gloria, puesto a nuestro Redentor. En el contorno están otros siete círculos en que se ven los siete pecados capitales con que le ofenden todas las criaturas que Él redimió, sin considerar que los está mirando y que lo ve todo. En otros siete cercos puso luego los siete sacramentos con que enriqueció su Iglesia y donde como en preciosos vasos puso el remedio de tantas culpas y dolencias en que se dejan caer los hombres, que cierto es consideración de hombre pío y buena para que todos nos mirásemos en ella, pues la pintó como espejos donde se ha de componer el cristianismo. Quien esto pintaba no sentía mal de nuestra Fe. Allí se ve el Papa, los obispos y sacerdotes, unos haciendo órdenes, otros bautizando, otros confesando y administrando otros sacramentos.»<sup>58</sup>

Así, Sigüenza distingue tres tipos dentro de la pintura bosquiana:

55. Guevara (manuscrito: 13v-14).

56. Morales (t.II, 2ªed., 1787: 244-320).

57. Sigüenza (2000:Discurso XVII, 676).

58. Sigüenza (2000: 678).

- *Escenas de la Vida de Cristo*. El padre Sigüenza decía: «(...) pinta cosas devotas, como son pasos de la vida de Christo y su Pasión, la adoración de los Reyes y cuando lleva la Cruz a cuestras. En la primera exprime el efecto pío y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la envidia y rabia de la falsa sabiduría, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Cristo; así se ven los fariseos y escribas con rostros furiosos, fieros, regañados, que en los hábitos y acciones se les lee la furia destes afectos».<sup>59</sup>
- *Imágenes de Santos*. Pone como ejemplo las tentaciones de San Antón «se ve a aquel santo príncipe de los eremitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma; de otro las infinitas fantasías y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pía y aquel amor firme. Para esto finge animales, fieras, quimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, víboras, leones, dragones y aves espantosas y de tantas suertes, que pone admiración cómo pudo formar tantas ideas. Y todo esto para mostrar que un alma ayudada de la divina gracia y llevada de su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasía y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo, lo que puede mover a risa, o deleite vano, o ira y otras desordenadas pasiones, no serán parte para derribarle ni moverle de su propósito».<sup>60</sup> Sigüenza explica a continuación el efecto que le produce contemplar esta pintura: «(...) me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza y cuán lejos estoy de aquella perfección, pues con tan fáciles musarañas y poquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda, el silencio, el recogimiento y aun la paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del Demonio y del Infierno para derribarlo en esto; y tan aparejado esta el Señor para socorrerme a mí como a él, si me pongo animosamente en la pelea. Encuéntrase esta pintura en hartas partes: en el capítulo hay una tabla, en la celda del prior otra, en la galería de la infanta dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas veces leo y me confundo».<sup>61</sup>
- Al tercer género de obras las califica Sigüenza de «macarrónicas». Asocia de este modo al Bosco con un escritor italiano que rompió con todos los estilos conocidos de poesía para crear un estilo cómico que él llamó «macarrónico». Sigüenza lo conoció solo por su pseudónimo, Merlín Cocaio, pero el nombre del poeta en cuestión era Teofilo Folengo (1491-1544), un monje cuya épica burlesca *Baldus*, una novela de caballería que termina en el Infierno, estaba escrita en una inventada jerga de sonido latino. Un rustico lenguaje literario conocido como macarrónico. En otras palabras, Folengo elevó un híbrido y anticlásico estilo a una forma de arte.

El Bosco no habría intentado imitar al macarrónico poeta, entre otras cosas porque sus palabras parecen haber sido escritas con posterioridad, pero había tenido sus mismas razones para transformar un estilo satírico en una seria forma artística. Así, Sigüenza sitúa dentro de este grupo a obras como *El carro del Heno* y *El Jardín de las Delicias*. Con respecto a la primera de estas pinturas dice Sigüenza: «Yo confieso que leo más cosas en esta tabla en un breve mirar de ojos,

59. Sigüenza (200: Discurso XVII: 677)

60. Sigüenza (2000:Discurso XVII, 677).

61. *Idem*, 677-678.

que en otros libros en muchos días». <sup>62</sup> Del *Jardín de las Delicias* se podría extraer, asimismo y según Sigüenza, un provechoso libro si se tomara como modelo: «(...) Es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar. Y digo verdad, que si se tomara de propósito y algún gran ingenio quisiera declararla, hiciera un muy provechoso libro, porque en ella se ven, como vivos y claros, infinitos lugares de Escritura de los que tocan a la malicia del hombre, porque cuantas alegorías o metáforas hay en ella para significar esto, en los profetas y salmos, debajo de animales mansos, bravos, fieros, perezosos, sagaces, crueles, carniceros, para carga y trabajo, para gusto y recreaciones, y ostentaciones, buscados de los hombres y convertidos en ellos por sus inclinaciones y costumbres, y la mezcla que se hace de unos y de otros, todos están puestos aquí con admirable propiedad. Lo mismo de las aves y peces y animales reptiles, que de todo están llenas las divinas letras». <sup>63</sup>

## Conclusión

Ante el avance del protestantismo, la Contrarreforma Católica surgió con gran fuerza, con Felipe II como uno de sus grandes defensores. Interesaba, sobre todo, adoctrinar a los fieles y en mayor medida controlar sus creencias y prácticas devocionales, y la imagen, en este sentido, era una herramienta mucho más eficaz que la palabra escrita. Es por ello que el Concilio de Trento dedicó una de sus sesiones a establecer unas normas fijas para la representación de las imágenes religiosas con el fin que cumplieran con su cometido: el de fomentar formas correctas o lícitas de devoción. Para ello, los requisitos fundamentales eran verosimilitud, decoro y decencia. Ideas que, aunque se consolidaron en el Concilio en forma de decreto, se venían gestando con anterioridad, como se ha visto a través de los testimonios de Francisco de Holanda y Felipe de Guevara.

En la práctica, sin embargo, vino a peligrar la libertad creativa del artista, tan en boga en el Renacimiento, que se vio sometido no solo a las instrucciones dadas por el comitente, sino a las directrices dictadas por el Concilio. El terror impuesto ante la amenaza de la Inquisición afectó, asimismo, al libre pensamiento que propugnaba todo humanista. Así, aunque en el tratado pictórico de Felipe de Guevara, dedicado al rey Felipe II, encontremos una defensa de las ideas tridentinas, el círculo en el que se movía nos indica que sus ideas eran en realidad bien distintas. Insiste en la finalidad devocional de toda obra y en la importancia del decoro, pero asimismo su interés por la Antigüedad Clásica y sus textos le llevan a un intento de reconciliación entre el mundo pagano y cristiano en busca de una justificación de tales estudios y del arte clásico en la Corte de Felipe II. Sin embargo, el rey mostró mayor interés por ensalzar una Antigüedad

62. *Idem*, 679.

63. Sigüenza (2000: Discurso XVII: 679).

más Cristiana que pagana, y quizá por ello tanto la obra de Felipe de Guevara como la de Francisco de Holanda no tuvieron el reconocimiento esperado.

Los eruditos que rodeaban al rey le asesoraban en sus distintos proyectos culturales encaminados en este sentido, al mismo tiempo que desarrollaban sus estudios clásicos no sin cierto temor, lo que llevó a algunos a adoptar posturas ambiguas. Álvaro Gómez de Castro redactaba informes al Santo Oficio sobre los libros que debían leerse, mientras que en su biblioteca se encontraban libros de Erasmo.

No hay que olvidar tampoco que por entonces Felipe de Guevara se encontraba inmerso en el entorno de la Universidad de Alcalá de Henares, donde predominaban las ideas erasmistas. El propio Sigüenza fue sometido a un proceso inquisitorial en 1592 por sostener doctrinas distintas a las del resto de sus compañeros. Y en 1580 la mujer de Felipe de Guevara, Beatriz de Haro, fue sometida igualmente a este tipo de proceso. El estudiante Manrique escribía a su maestro Vives sobre el proceso de Juan de Vergara, aludiendo al sistema inquisitorial, pero sin mencionarlo abiertamente: «En efecto, cada vez resulta más evidente que ya nadie podrá cultivar medianamente las buenas letras en España sin que al punto se descubra en él un cúmulo de herejías, de errores, de taras judaicas. De tal manera es esto que se ha impuesto silencio a los doctos, y a aquellos que corrían al llamado de la erudición, se les ha inspirado, como tú dices, un terror enorme (...)».<sup>64</sup>

64. Bataillon (2000: 174).

## Bibliografía

- ALLENDE SALAZAR, Juan, «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI», *Archivo español de arte*, I, 1925, pp. 184-192.
- ARISTÓTELES, *Política* (introducción y notas de Manuela García Valdés), Madrid, Gredos, 1988.
- BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria, Silex, 1982.
- BARBERÁN, Cecilio, *El padre José de Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del monasterio de El Escorial*, El Escorial, 1964.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 2000.
- BLASCO, Selina, *El Padre Sigüenza y El Escorial*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 2003.
- COLLANTES TERÁN, José Miguel, «Felipe de Guevara, humanista: ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio en la cultura hispana del siglo XVI», *Anales de Historia del Arte*, 2000, pp. 55-70.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8.
- HOLANDA, F. de, *De la pintura antigua y El diálogo de la Pintura*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº2, 1988, pp. 91-102.
- , «El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II», *Reales Sitios*, nº135, 1998, pp. 38-45.
- MORALES, Ambrosio de, *Las Obras del Maestro Fernán de Oliva, natural de Córdoba, Rector que fue de la Universidad de Salamanca y Catedrático de Teología en ella; y juntamente quince discursos sobre diversas materias compuestos por su sobrino el célebre Ambrosio de Morales, Cronista del Católico Rey D. Felipe II*, t. II, Córdoba, 1586 (2ªed. En la Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1787).
- MULCAHY, Rosemarie, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Felipe II, 1999.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995.
- PORTÚS, Javier, «Placer, poder, saber. Algunas funciones de la imagen en la España de Felipe II» en VVAA, *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- REAL ACADEMIA DE HISTORIA, Madrid, El Recibimiento que la Universidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes nuestros señores, quando vinieron de

- Guadalajara tres días después de su felicísimo casamiento (Alcalá de Henares, 1560), 3/2657.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985.
- SIGÜENZA, Fray José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (ed. Ángel Weruaga Prieto), vol. II, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, *Felipe de Guevara (c.1500-1563). Biografía y análisis crítico de su Comentario de la pintura y pintores antiguos*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete 'el Mudo' y relaciones con la Contrarreforma», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, t. 36, 1970, pp. 43-68.
- WARBURG, Abby, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza forma, 2005



