

José Luis Sierra Cortés

**LA IMAGEN RELIGIOSA
EN LAS FUENTES CONCILIARES
Y TRATADISTAS POSTRIDENTINOS**

Tesina de Licenciatura
en Historia del Arte,
dirigida por el
Dr. Don Simón Marchán-Fiz.
Universidad Complutense.
Facultad de Geografía e Historia.
Madrid, abril de 1978

José Luis Sierra Cortés

LA IMAGEN RELIGIOSA
EN LAS FUENTES CONCILIARES
Y TRATADISTAS POSTRIDENTINOS

LA IMAGEN RELIGIOSA EN LAS FUENTES CONCILIARES Y TRATADISTAS POSTRIDENTINOS

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	9
METODOLOGÍA	
1. Metodología de trabajo.....	15
2. Metodología de la exposición.....	17
3. Bibliografía y citas.....	19
BIBLIOGRAFÍA	
Documentos eclesiásticos	21
Bibliografía general.....	25
I. DOCUMENTOS ECLESIASTICOS.....	35
NOTAS-BALANCE DE LOS DOCUMENTOS ECLESIASTICOS.....	37
787 Concilio de Nicea II, ecuménico.....	41
869-870 Concilio de Constantinopla IV, ecuménico.....	44
1418 Bula <i>Inter cunctas</i> de Martín V.....	46
1451 Concilio de Maguncia.....	47
1559 Concilio provincial de Edimburgo.....	48
1563 Concilio de Trento, ecuménico.....	49
1564 Catecismo Romano para los párrocos.....	55
1564 Concilio provincial de Cambrai.....	57
1565 Concilio provincial de Valencia.....	59
1565 Concilio provincial de Santiago de Compostela.....	60
1565 Concilio provincial de Milán I.....	61
1567 Sínodo provincial de Siponto.....	63
1568 Sínodo provincial de Ravena.....	64

1569 Concilio de Salzburgo.....	66
1569 Concilio provincial de Urbino.....	67
1569 Concilio provincial de Milán II.....	69
1570 Sínodo provincial de Malinas.....	70
1571 Concilio provincial de Benevento.....	72
1573 Sínodo provincial de Florencia.....	73
1574 Concilio provincial de Génova.....	75
1576 Sínodo provincial de Nápoles.....	77
1576 Concilio provincial de Milán IV.....	78
1577 Bula de erección de la Academia de San Lucas de Roma, de Gregorio XIII.....	80
1577 Instructionum fabricae..., de San Carlos Borromeo.....	83
1579 Sínodo provincial de Cosenza.....	87
1579 Concilio provincial de Milán V.....	88
1582 Concilio de Ravena II.....	89
1582 Sínodo provincial de Milán.....	91
1583 Concilio provincial de Reims.....	92
1583 Sínodo provincial de Tours	93
1584 Concilio provincial de Bourges.....	95
1584 Concilio provincial de Sorrento.....	96
1585 Concilio provincial de México.....	97
1585 Sínodo provincial de Acqui.....	99
1589 Concilio de Trani.....	100
1590 Sínodo diocesano de Valencia.....	101
1590 Concilio provincial de Toulouse.....	102
1590 Concilio provincial de Fermo I.....	103
1592 Sínodo diocesano de Lima VII.....	104
1594 Archiepiscopale Bononiense.....	105
1594 Concilio provincial de Avignon.....	108
1596 Concilio provincial de Aquileia.....	110
1596 Concilio provincial de Salerno.....	111
1597 Concilios provinciales de Santa Severina.....	113
1597 Sínodo provincial de Amalfi.....	114
1599 Sínodo de Diamper.....	116
1599 Concilio de Siena I.....	117
1599 Concilio provincial de Benevento.....	119
1600 Sínodo de Orihuela.....	120
1602 Sínodo diocesano de Lima IX.....	122
1604 Sínodo diocesano de Lima X.....	123
1607 Concilio provincial de Malinas.....	124
1609 Concilio provincial de Narbona.....	125

1612 Índice de libros prohibidos (Toledo).....	126
1631 Concilio provincial de Cambrai.....	127
1642 Constitución de Urbano VIII.....	129
1672 Sínodo de Jerusalén.....	133
1672 Sínodo de Constantinopla.....	134
1693 Concilio provincial de Benevento.....	135
1699 Concilio provincial de Nápoles.....	136
APÉNDICE: GÉNESIS DEL DECRETO TRIDENTINO SOBRE LAS IMÁGENES.....	137

II. TRATADISTAS.....141

NOTAS-BALANCE DE LOS TRATADISTAS143

1436 Alberti, Leon Battista: <i>Sobre la pintura</i>	150
1542 Catharinus, Ambrosius: <i>De certa gloria</i>	151
1545 <i>Carta del Aretino a Miguel Angel</i>	154
1548 Holanda, Francisco de,: <i>Quatro dialogos da pintura antigua</i>	157
1548 <i>Carta del Aretino a Tiziano</i>	159
1548 Bruno, Conrado: <i>De imaginibus</i>	160
1552 Catharinus, Ambrosius: <i>Enarrationes</i>	162
1557 Dolce, Lodovico: <i>Dialogo della pittura</i>	164
1560 Guevara, Felipe de,: <i>Comentarios de la pintura</i>	168
1564 Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea: <i>Due dialoghi...degli errori</i>	170
1568 Vasari, Giorgio: <i>Vidas de artistas ilustres</i>	178
1569 Sanders, Nicolau: <i>De typica et honoraria</i>	181
1570 Molanus, Ioannis: <i>De picturis et imaginibus sacris</i>	182
1571 Bocchi, Francesco: <i>Eccellenza del San Giorgio di Donatello</i>	186
1573 <i>Proceso verbal al Veronés ante la Inquisición</i>	187
1578 Castro, Alfonso de,: <i>Opera omnia</i>	192
1580 Sorte, Christoforo: <i>Osservationi nella pittura</i>	194
1582 Paleotti, Gabriele: <i>De imaginibus sacris et profanis</i>	196
1582 Ammannati, Bartolomeo: <i>Lettera a gli Accademici del disegno</i>	205
1584 Borghini, Raffaello: <i>Il Riposo</i>	216
1584 Lomazzo, Giovanni Paolo: <i>Trattato dell'arte della pittura</i>	223
1585 Alberti, Romano: <i>Trattato della nobiltà della pittura</i>	228
1587 Armenini, Giovanni Battista: <i>De'veri precetti della pittura</i>	232
1590 Lomazzo, Giovanni Paolo: <i>Idea del tempio della pittura</i>	236
1590 Ammannati, Bartolomeo: <i>Carta al Granduca de Florencia</i>	238
1591 Comanini, Gregorio: <i>Il Figino</i>	240
1593 Possevino, Antonio: <i>Tractatio de poësi et pictura ethnica</i>	246
1593 Ripa, Cesare: <i>Iconologia</i>	249

1600	Gutiérrez de los Ríos, Gaspar: <i>Noticia general para la estimación de las artes</i>	251
1601	Richeome, Lovis: <i>Tableaux sacrez</i>	253
1604	Alberti, Romano: <i>Origine, e progresso dell'Accademia</i>	255
1608	Carraci, Lodovico: <i>Carta a Ferrante Carlo</i>	260
1625	Roa, Martín de : <i>Antigüedad i fruto de las sagradas imágenes</i>	261
1626	Butrón, Juan de,: <i>Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura</i>	264
1633	Carducho, Vicente: <i>Diálogo de la pintura</i>	267
1649	Pacheco, Francisco: <i>Arte de la pintura</i>	270
c.1674	Martínez, Jusepe: <i>Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura</i>	278
1681	Piles, Roger de: <i>Oeuvres diverses</i>	281
1714-23	Palomino, Antonio: <i>El museo pictórico</i>	283
1724	Palomino, Antonio: <i>Las vidas de los pintores</i>	289
1730	Interian de Ayala, Juan: <i>El pintor cristiano erudito</i>	290
	CONCLUSIÓN.....	295

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende fundamentalmente presentar una antología de textos en torno a la imagen religiosa. Se caracteriza por el deseo de recurrir a las fuentes históricas literarias que posibiliten centrar y clarificar el debatido problema de la influencia del Concilio de Trento sobre el arte. Problema solucionado contradictoriamente por los historiadores, ya sea sobrestimando el influjo del concilio, ya sea minimizándolo, y, en la mayoría de los casos, haciendo que el problema aboque a un callejón sin salida, a mi entender, por partirse de un planteamiento viciado en la base, como puede ser, entre otros -caso frecuente-, el que se apoya en categorías de estilo. El decreto conciliar no está ni en clave barroca ni en clave manierista. Con ello no quiero negar que el lenguaje utilizado en el decreto sea el de su tiempo y bastante distinto, por ejemplo, al que se utilizó en Nicea. Por otra parte, del simple hecho de hacerse hincapié en la estrecha relación que debe existir entre la imagen y su prototipo, no podemos negar que se favorezca indirectamente una cierta tendencia realista en la representación iconográfica. Pero el texto en sí no autoriza una lectura desde un estilo determinado, como acabo de decir.

Otros vicios en el planteamiento del problema pueden provenir de la comprensión y extensión en que se toman los términos del problema. Así es frecuente referirse a Trento de un modo equívoco. Se habla, a veces, de Trento como de una corriente de pensamiento de una fase histórica; otras, se reduce Trento a la letra estricta de sus decretos. La precisión no es baladí. Si queremos ver el influjo del Concilio sobre la arquitectura, pongo un ejemplo, es inútil recurrir a textos explícitos del concilio; no encontraremos absolutamente nada que nos ayude directamente, y sin embargo tal vez sea válida la apreciación de Ranke:

‘L’Eglise avait, s’il est possible, une plus grande influence encore sur l’architecture, art qui dépendait immédiatement d’elle. Je ne sais si l’on a étudié le progrès qui, dans les travaux modernes de ce genre, conduisit de l’imitation de l’antiquité jusqu’aux règles inventées par Barozzi pour la construction des églises, règles qui se sont conservées depuis ce temps à Rome et dans toute la catholicité”. (*Histoire de la Papauté*. Debécourt, Paris, 1838. p. 327).

Sin entrar en análisis de detalles de este texto de Ranke, es evidente que las normas de pastoral emanadas de Trento, con realce del esplendor de la liturgia e

incremento de la predicación, han orientado indirecta, pero muy eficazmente, hacia un determinado tipo de construcción que se presentaba como más adaptada a las nuevas exigencias. Podemos entonces hablar de una influencia real del concilio, aun careciendo del apoyo de unos textos explícitos sobre la materia.

Si por Trento entendemos la letra de sus decretos -y es obvio que así debemos entenderlo si queremos conocer oficialmente la voluntad de la Iglesia en ese determinado momento conciliar-, debemos atenernos, por perogrullada que parezca, a la letra de dichos decretos, enmarcada en sus estrictos contextos. Pero también podemos y debemos poner en la cuenta de Trento la doctrina emanada de los numerosos concilios regionales que se ponen en marcha, por exigencia del propio Trento, para la aplicación y control de la puesta en práctica de los decretos conciliares. De este modo se amplía la extensión del concepto de Trento y nos autoriza a hablar de época tridentina, en la que ya interviene el factor tiempo, inevitablemente abierto a posibilidades evolutivas en el encarecimiento de ciertas normas. Insistiré más abajo en este punto.

En el concilio de Trento nos encontramos con decretos sobre la música y sobre las imágenes sagradas. Dejando de lado el tema de la música, no sin antes subrayar que está enfocado desde su función litúrgica, nos reducimos al decreto de la Sesión XXV en que se habla de las imágenes sagradas. Ahora bien, dos precisiones son necesarias:

1ª. Se aborda el tema de las imágenes desde su dependencia del culto a los santos, y en absoluto desde una perspectiva artística.

2ª. El decreto trata de las imágenes sagradas, y particularmente en los templos.

Conviene subrayar este último doble aspecto. Importa, sobre todo, la imagen desde su función pastoral de cara al fiel, función que se realiza principalmente en el templo -por ello el decreto destaca este aspecto-, y se limita, por otro lado, a la imagen sagrada. Se ha dicho que es en este momento cuando se escinde abiertamente el campo del arte en sus dos sectores de sacro y profano.

Teniendo presentes las anteriores reflexiones, nos damos cuenta de lo ambiguo que resulta preguntarse sin mayor precisión por la influencia de Trento en el arte.

Son viciados también los planteamientos que confunden rigidez de ortodoxia con rigidez de estilo. El siguiente párrafo del Marqués de Lozoya es un ejemplo claro de un tipo de planteamiento que no es válido por darse un salto de género a género (aparte de otros conceptos que no es del caso analizar). Si a la rigidez de dogma le corresponde una rigidez de estilo -argumenta el Marqués de Lozoya-, el barroco no se deriva de las premisas de Trento, puesto que dicho

estilo, en su espíritu, es contrario al sentido de unidad y disciplina; el momento “conciliar” por excelencia estaría representado en El Escorial severo:

“Los países católicos, que en Teología supieron sujetarse a la rigidez del dogma, se entregaron, en arte, a la máxima libertad. El barroco no es, según la vieja teoría de M. Dejob (*De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, París, 1884), desarrollada recientemente por Werner Weisbach (*El barroco, arte de la Contrarreforma*, Edición española de 1942), una consecuencia del Concilio de Trento, sino que nace ajeno a toda causa teológica y es, en su espíritu, contrario al sentido de unidad y de disciplina. Si el barroco prosperó luego en tierras católicas, se debe a que en ellas encontró aquella libertad de que su exuberancia vital necesita y que metodistas y puritanos le negaban. Si hay un momento “conciliar” en la arquitectura europea no está en lo barroco, sino en la geometría exacta y precisa de dos grandes arquitectos Vignola y Herrera, en cuyos proyectos las líneas del templo vienen a converger en la cúpula. El “Gesù” de Roma y no Loyola es el edificio ejemplar del sistema de la Compañía de Jesús. El Escorial es, en toda Europa, el único edificio en que el espíritu de Trento se vino a concretar en piedra. Lo que sucede es que la Iglesia Católica, y más particularmente la Compañía de Jesús, emplearon, en sus construcciones de los siglos XVII y XVIII, el estilo que eruditos y artistas preconizaban como lo más excelso que había creado la arquitectura; pero sin influir ya sobre él, como en la Edad Media, en que cualquier modificación de la liturgia venía a repercutir en la arquitectura. Así el Románico es el resultado artístico de la inspiración litúrgica bajo el signo de Roma. De las bellas artes sólo la música recibió la influencia directa del concilio Tridentino” («La arquitectura de la Contrarreforma». (*Verdad y Vida*, 1945, p.214-216).

Ahora bien, el decreto tridentino sólo nos autoriza a hablar de rigidez en la ortodoxia y en la moralidad; no habla de estilos; la preocupación de la Iglesia era exclusivamente mantener el uso tradicional de la imagen en el templo, pero de una imagen purificada de todo error doctrinal y presentada sin ninguna concesión a la deshonestidad, en su más amplia acepción.

Volviendo a la extensión del concepto de Trento, según indiqué anteriormente, conviene tener presente que un concilio, máxime el de Trento, es tanto un punto de llegada como un punto de partida. Es conocida la constante petición de

reforma que se venía haciendo a la Iglesia desde dos siglos antes de Trento, actualizada en los concilios de Basilea y Ferrara en la primera mitad del siglo XV y en el V de Letrán de comienzos del siglo XVI, repitiéndose el estribillo persistente de “reformatio in capite et in membris”. Estas corrientes de reforma van cristalizando de mil maneras, tanto en posturas heréticas como en actitudes espirituales, devocionales, que es preciso tener presentes a la hora de buscar las fuentes de muchos movimientos que se cargan a cuenta del propio concilio. La aparición del Protestantismo hizo inaplazable el momento de reforma interior en la Iglesia. Pero juntamente con esta reforma surge la necesidad de replicar a la Reforma protestante con una Contrarreforma. Teniendo en cuenta ambos aspectos, debemos considerar igualmente el concilio como un punto de partida. Se exige tiempo para transformar una situación tan compleja como la que contempló el concilio. Bien es verdad que en muchos aspectos los efectos fueron fulminantes. Si quisiéramos delimitar en el tiempo el alcance de Trento, tendríamos que contemplar los dos conceptos implicados, el de reforma interna de la Iglesia y el de contrarreforma frente a los protestantes. ¿Tienen ambos conceptos el mismo alcance? Evidentemente no. Podemos decir que el período de contrarreforma acaba cuando Roma ha reconocido la imposibilidad de reabsorber el enfrentamiento protestante y se acepta el status quo, afianzando, sí, el control y la salvaguardia de la ortodoxia en el campo católico. Pero la situación creada por Trento es en muchos aspectos tan férrea que su influjo ha llegado hasta la víspera del Vaticano II. Bastaría observar la pervivencia del clericalismo que se afianzó en Trento, y, en el ámbito de la imagen sagrada, el campo en general del arte religioso, su falta de evolución o su crisis, al no adaptarse a la evolución natural de la historia social del arte.

Estas consideraciones que acabo de hacer conviene tenerlas presentes cuando se enjuicia el alcance de Trento en el terreno del que estamos tratando.

Se ha dicho también que un grupo de padres conciliares, de edad avanzada en su mayoría, no podría tener fuerza para provocar una transformación real en el campo artístico. Ciñéndonos exclusivamente a la posibilidad de influjo de unos conciliares de tales condiciones, hay que notar que la observación anterior no parece tener en cuenta los mecanismos de reproducción, difusión y mantenimiento que el mismo concilio se crea. Para la implantación de los decretos conciliares no sólo se designan unos cardenales legados -entre ellos San Carlos Borromeo de tan conocida influencia-, sino que el mismo Paulo IV, que clausura el Concilio, crea la Congregación del Santo Concilio, con ocho cardenales, para la interpretación de los decretos y control de su ejecución. Y, lo que es más, el mismo Concilio exige la celebración de sínodos diocesanos y provinciales, cada año y cada tres años respectivamente, para la implantación de las normas tridentinas. Así me ha sido posible, por ejemplo, contar y rastrear 872 concilios

en el período que va de 1564 a 1609. Si tenemos en cuenta que estos sínodos, que llenan todo el territorio de la catolicidad, repiten hasta la saciedad lo estatuido en Trento y bajan a detalles concretos de aplicación acomodada a las circunstancias territoriales, tendremos una idea del posible alcance e influjo del Concilio.

Otros de los vicios de planteamiento, al enjuiciar ciertas actitudes con respecto al tema del que nos ocupamos, pueden provenir de la interpretación de unos textos fuera de su contexto general. Uno de esos casos me parece ser el proceso inquisitorial a que se vió sometido el Veronés y del que tanto se ha hablado. ¿Se les obligó a los artistas a someterse a unas normas precisas? ¿Las aceptaron éstos, en su mayoría, desde un ambiente de reforma, como una exigencia de la propia fe, incluso como algo natural en aquel momento?

Estos y otros interrogantes sólo se pueden responder desde unos textos y unos contextos. Analógicamente, la influencia de Trento, si es válido todo lo que llevo indicado hasta ahora, sólo se puede conocer si se precisan los términos en juego y se analizan los abundantes documentos literarios existentes y se cotejan luego con la historia del arte. Esta nos dirá entonces -sólo entonces- hasta qué punto fructificaron las intenciones o se quedaron en agraz. Por esta necesidad de cotejo sería falso el planteamiento del problema desde la exclusiva historia del arte. ¡Cuántas veces se ha negado el influjo de Trento cuando se han analizado ciertas obras, como pueden ser, por ejemplo, las de tema mitológico! Para poder enjuiciar tales casos no basta con partir de un juicio simplificador, por global; es preciso saber el alcance o, si se prefiere, conocer los límites concretos en que quiso actuar la Iglesia. Lo que se manifiesta en sus documentos oficiales. De ahí, mi preocupación por entrar en contacto con dicho material y presentarlo ordenado. Pero junto con ello, otra serie de textos de la época -tratadistas de arte en su mayoría- para recrear el ambiente cultural del momento y sopesar en ellos la incidencia de los documentos eclesiásticos.

Mi trabajo se centra pues en la presentación de una doble serie de documentos escritos, que nos hagan ver las preocupaciones de la Iglesia y el pensamiento de los tratadistas, laicos o no, sobre la imagen sagrada. Las preocupaciones de la Iglesia se revelan principalmente en los decretos sinodales. A ellos he acudido. La antología que presento, a pesar de su monotonía, es lo más novedoso como aportación al tema en cuestión. Los tratadistas de arte nos son hoy más familiares. Pero es obvio que en su momento histórico tuvieron mayor alcance de influencia los decretos sinodales, que hoy han pasado desapercibidos a muchos historiadores.

Fui llevado a esta recopilación de documentos por el deseo de ver claro ante la disparidad de opiniones de los historiadores modernos y observar su mutua dependencia en las referencias. Me fue fácil observar que muchos estudiosos

de este tema leían el documento tridentino con ojos de historiadores de arte. Pero, sobre todo, pude ver el desconocimiento u olvido en que tenían a tantos textos conciliares en dependencia de Trento, que invadieron en su momento todo el mundo católico con posibilidad de control de toda la iconografía que se introdujera hasta en la más apartada de las capillas rurales. A veces se olvida que bajo el nombre de imagen sagrada hay que comprender tantos miles y miles de obras de taller, anónimas, de calidad más que discutible, que pueblan las iglesias católicas, y que ciertas obras de autores famosos cuyo destino fue el gabinete de algún alto personaje y no un lugar de culto no son las más apropiadas -por este mismo hecho- para analizar el alcance del influjo de las normas eclesiásticas.

Descartada cualquier hipótesis previa, el esfuerzo del presente trabajo se ha centrado en recopilar datos, fuentes históricas escritas, acompañadas de una sucinta reseña o comentario para una mejor comprensión, y presentarlas a modo de fichas con el conveniente espaciamiento al tiempo que intensidad temporal (según el consejo metodológico de Bacon: “per singulas annorum centurias, aut etiam minima intervalla, seriatim”) para que la panorámica resultante sea lo suficientemente densa y dilatada, y articularlas de un modo coherente, según se explica a continuación, en el apartado de metodología. A su luz se podrá juzgar con mayor precisión de la influencia de Trento y de su alcance.

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Desde varios frentes de lecturas a la vez he abordado la documentación para elaborar esta memoria. Primeramente -como planteamiento del problema- he arrancado de obras o artículos de Pevsner, Weisbach, Francastel, Raymond, Blunt, Mâle, etc, retrocediendo en el tiempo hasta el planteamiento de la cuestión en el siglo XIX, sobre todo con Dejob y su conocida obra sobre el influjo de Trento en el arte.

Desde las primeras lecturas comprobé la doble necesidad de acercarme, por un lado, a las obras originales de los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVI y del XVII para beber directamente en las fuentes, y, por otra, la de rellenar el bache que suponía hablar del pensamiento de la Iglesia, basándose en una simple lectura del decreto tridentino de la Sesión XXV -muchas veces leído desde presupuestos artísticos-, dejando en el completo olvido todos los sínodos provinciales, transmisores del pensamiento de Trento en vista a una aplicación inmediata. De ahí el recurso a tales documentos.

A) Documentos eclesiásticos. Primeramente me interesaba el documento base que es el decreto tridentino de la Sesión XXV. La letra de su texto y su contexto histórico pedían remontarse a los Concilios de los siglos VIII y IX, Nicea y Constantinopla respectivamente -sobre todo el primero, citado muy frecuentemente por los primeros tratadistas y los sínodos- para ver el entronque con la tradición. Me interesaba también hacer alguna cala en algún concilio provincial inmediatamente anterior a Trento para ambientar la situación previa a este concilio. Así, entre otros, consulté los concilios de Maguncia (1451) y Edimburgo (1559). Para la ambientación histórica y fuentes del decreto tridentino recurrí a las obras de los historiadores eclesiásticos de diferentes épocas y procedencias: entre otras, a las conocidas historias de Hefele, Pastor, Castiglioni, Jedin; a la del protestante Ranke; a la de Sarpi, coetáneo del Concilio y contestatario de la supremacía del papa sobre el concilio. Me interesaba además conocer la génesis del decreto y ello me obligó a remontarme a la Convención de Poissy de 1561 en la que tuvo papel preeminente Diego Laínez, general de los jesuitas, que luego formó parte de la comisión redactora del decreto de Trento.

En cuanto a la recopilación de documentos sinodales la labor se presentaba más ardua por su ingente número y dispersión. Superando mis fuerzas y el proyecto de tesina una recopilación exhaustiva, y observando la monotonía de doctrina que en ellos aparecía, me reduje fundamentalmente a la amplia colección de Mansi, recurriendo también a la de Sáenz de Aguirre para algunos sínodos españoles y americanos. La colección de textos que presento es más que suficiente para hacerse una idea precisa de la doctrina de la Iglesia respecto a la imagen sagrada, ya que los sínodos recogidos en ambas colecciones son los más representativos y los que tuvieron mayor difusión.

B) Tratadistas. Casi medio centenar han sido los tratadistas de los siglos XVI y XVII de cuya lectura me he servido para presentar la antología de textos. Junto a los tratadistas aparecen, en algunos casos, cartas u otros documentos. Si bien el criterio fundamental de selección ha sido la imagen sagrada, he procurado recoger también otros datos históricos y conceptos que pudieran dar luz al planteamiento global del problema de la posible influencia de Trento desde unas bases literarias mejor conocidas. Así me interesaba, por ejemplo, conocer qué se pensaba sobre el desnudo o el decoro; en qué relación de dependencia se situaba el artista respecto al comitente de la obra -importante dato a la hora de repartir responsabilidades -, o en qué grado se ejercía la presión de la Iglesia sobre los artistas.

De los tratadistas de los que me he servido, unos abordan directamente el tema de la imagen religiosa, bien desde una perspectiva teológica o pastoral, con repercusiones en la representación artística, como pueden ser los casos de Molano o Bruno; bien desde una actitud de artistas católicos, como es el caso claro de nuestro Pacheco. Otros tocan el tema indirectamente, siendo su preocupación básica de signo estético, histórico..(Sorte, Borghini, etc.), o bien -caso muy español- de defensa de la liberalidad del arte de la pintura de cara a la excepción de la paga de alcabalas, siendo una de las razones básicas de la condición liberal de la pintura el uso que la Iglesia hace de ella para sus representaciones sagradas. (Interés especial he tenido con los tratadistas españoles).

En cuanto al criterio temporal me he regido por la misma densidad de publicación de tratados sobre el tema, coincidente con el período que parece caracterizar grosso modo a la Contrarreforma: los años que van de la clausura de Trento a la muerte de Urbano VIII en 1644. No obstante por razones de conveniencia y de aparición de la temática, he recogido obras anteriores a Trento y he prolongado la fecha tope para acoger particularmente a varios tratadistas españoles.

Para conseguir una más adecuada ambientación histórico-artística creí conveniente la lectura de otros diferentes tratadistas de arte, muchos de ellos en

espera de encontrar algo referente a mi tema, tales como Sicillo, Fulvio Pallegriño, Ligorio, Calli, etc.

Mención aparte merecerían los tratadistas de arquitectura. Como su lectura no me aportaba en general ningún dato específico para el tema de la arquitectura influenciada por Trento, orienté mi trabajo al campo exclusivo de la imagen sagrada. Las referencias que se hacen en el Concilio de Trento y las numerosas que se encuentran en las actas sinodales van orientadas a la dignificación del lugar sagrado, a su aislamiento de los edificios civiles o a la restauración de viejos edificios, aparte las observaciones sobre la colocación del tabernáculo, capilla del Santísimo, altar mayor, etc; observaciones precisas de cara a la función litúrgica; datos que ayudan poco a un enfoque artístico del problema. Las normas que da San Carlos Borromeo en sus *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, libri duo* se pueden considerar como un compendio suficiente para conocer las directrices eclesiásticas en este punto de la arquitectura.

METODOLOGÍA DE LA EXPOSICIÓN

Los textos recopilados se presentan distribuidos en dos bloques, titulados respectivamente Documentos eclesiásticos y Tratadistas.

1) *Documentos eclesiásticos*. Se presentan unos sesenta documentos sobre las imágenes sagradas, de los que cincuenta y cinco son decretos de sínodos. Entre estos documentos aparecen los párrafos que San Carlos Borromeo dedicó al tema en sus *Instructionum*.. Esta obra del cardenal de Milán se puede considerar oficial por estar en directa dependencia del tercer concilio milanés y ser el mismo San Carlos el promotor de los famosos concilios provinciales con sede en dicha metrópolis; concilios que fueron mirados como ejemplares en todo el mundo católico.

El título de cada documento va precedido de la fecha de redacción y del lugar de celebración, en el caso de tratarse de concilios -caso mayoritario-, o del nombre del autor del documento, en los demás.

Los documentos aparecen dispuestos por orden cronológico. Cinco son anteriores a Trento. Encabezan la serie los textos de Nicea y Constantinopla. Habiendo utilizado la edición de Denzinger para estos dos concilios orientales, he creído más conveniente presentarlos en su lengua griega original, acompañada de la versión latina.

Cada documento forma una ficha. Su disposición interior, salvo casos especiales, es constante: tras el título del documento, a fin de facilitar la lectura, va en español, y respetando la sucesión de las ideas, una traducción orientativa del

contenido básico del texto original. Aunque la traducción se pueda considerar, en la mayoría de los casos, casi literal, nunca ha sido mi intento presentarla como tal. Viene a continuación el texto en su lengua original.

Los casos especiales a que he aludido anteriormente son aquellos en que he creído conveniente comentar, sobre la marcha, o llamar la atención sobre algunos de los conceptos que aparecen en el documento. Es el caso del decreto tridentino, de los concilios anteriores a Trento, o de los documentos no conciliares.

Este primer bloque de documentos va precedido por unas “notas-balance” sobre ellos. Si lógicamente debieran colocarse tras los textos, metodológicamente me ha parecido más conveniente colocarlas como introducción a su lectura. A ellas remito para completar aspectos no tratados aquí.

Cierra el bloque de documentos eclesiásticos, como Apéndice, una breve historia de la génesis del documento Tridentino.

2) *Tratadistas*. Los documentos de esta segunda parte van presentados de un modo análogo a los de la primera, salvadas las exigencias impuestas por el contenido y estructura de los mismos documentos que no se prestan a la uniformidad de presentación que puede apreciarse en la primera parte.

De la variedad de intenciones de los tratadistas y de la diversidad de documentos de que me he servido ya se ha dicho algo en la metodología de trabajo. Conviene tenerlo presente para justificar el método que he seguido en cada caso. No es lo mismo destacar los párrafos más representativos de un tratado cuyo centro es la pintura sagrada que aprovechar unos párrafos más o menos circunstanciales de otros tratados de temática diversa. Para salvar la incoherencia de unos textos fuera de contexto me he visto en la obligación de recrear el contexto. De ello resulta un proceder que tiene mucho de reseña bibliográfica. Pero no es este mi intento. En todo caso se podría hablar de una reseña unidireccional para desembocar en o en los párrafos que me interesaba presentar. En todo caso he procurado que el texto y su conveniente contexto hablen por sí solos. Sin que esto obste para que en algunos casos haya hecho un comentario de texto para no multiplicar los apartados de este trabajo.

Cada documento opera a modo de ficha. En la mayoría de los casos, independiente. Hay casos en que aparecen interrelacionados por alguna exigencia particular.

El título de la obra o documento va precedido de la fecha de su primera aparición en público y del nombre del autor.

Igual que en la primera parte, se sigue un orden cronológico en la exposición. Así aparece más clara la evolución histórica de determinados puntos.

Remito a la bibliografía que sigue a esta exposición de la metodología, para el título completo de la obra y fecha real de la edición que he utilizado.

En la presentación de los textos en su lengua original he respetado al máximo la ortografía de la edición consultada, salvo los pequeños cambios exigidos por la misma tipografía o algunos retoques para facilitar la lectura en algún caso muy determinado. Se notará frecuentemente la fluctuación de ortografía (contando además todos los errores debidos a mi propio trabajo de doble copia. No se trata de presentar un texto crítico. He tenido sí la curiosidad de respetar dicha ortografía lo mejor posible).

Igual que en la primera parte el concepto de “imagen” lo he tomado con la gran amplitud de acepción en que aparece en muchos tratadistas y documentos. Lo he utilizado así, voluntariamente, por ser de fácil empleo y no ser del caso una mayor precisión.

En simetría con la primera parte, unas reflexiones preceden al bloque de documentos por las mismas razones allí apuntadas.

La bibliografía precede a los dos bloques de documentos, y cierra el trabajo una Conclusión.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS

La bibliografía que presento se reduce estrictamente a las obras utilizadas, de acuerdo con la metodología de trabajo ya indicada.

Para mayor comodidad se han separado, en su presentación, los documentos eclesiásticos oficiales de los demás, respondiendo así a los dos bloques de textos del trabajo.

En la sección de la bibliografía aparecen, como es normal, completos los títulos que, en muchos casos, están incompletos en las cabeceras de los documentos-fichas.

Dentro de cada documento, el número entre paréntesis indica la página del documento en cuestión, según reza en el encabezamiento del mismo, el cual remite a los datos completos con que se presenta en la sección de bibliografía. Esto es particularmente necesario para conocer la fecha de la edición utilizada, ya que, como queda dicho, la fecha que encabeza cada documento es la de su aparición en público. En los casos en que se pudiera dar lugar a alguna confusión se ha hecho una citación más detallada.

En el primer grupo de la bibliografía -documentos eclesiásticos - los números entre paréntesis, indicadores de las páginas, van referidos a la localización

concreta, dentro de las colecciones de referencia, de las citas presentadas. No se refieren, pues, al comienzo y fin, respectivamente, del documento a que pertenece la cita.

BIBLIOGRAFÍA

DOCUMENTOS ECLESIASTICOS

- “Acta Concilii Provincialis Trajectensis, 1565” (in *Mansi*, vol. 35, 580).
- “Acta Provincialis Concilii Capuani, 1569” (in *Mansi*, vol. 35, 710).
- “Actiones Concilii Provincialis Toletani, 1565” (in *Mansi*, vol. 34 A, 549 ss.).
Archiepiscopale Bononiense, sive de Bononiensis ecclesiae administratione.
Auctore Gabrieli Paleoto S.R.E. Cardinali. Apud Iulium Burchionum et
Ioannem Angelum Russinellum. Romae, 1594.
- BORROMEIO, San Carlos: *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesias-
ticae libri duo.* Nouvelle édition revue et annotée par M. l’abbé E. Van
Drival, E. Lefranc, édit. Paris-Arras, 1855.
- Bullarium Taurinense* (Bullarum, Diplomatum et Privilegiorum sanctorum
Romanorum Pontificum Taurinensis editio). A. Vecco et sociis editoribus.
Augustae Taurinorum, 1857.
- “Canones et Decreta sacri Concilii Provincialis Cameracensis, 1565”
(in *Mansi*, vol. 33, 1421-1422).
- Catechismus Romanus ad Parochos ex decreto Sacri Concilii Tridentini
jussu Pii V Pontif. Maximi editus.* Nunc vero summa diligentia a mendis
purgatus opera et studio D. Joachini Castellot, sacrae Theologiae Doct.,
Matriti, 1818
- “Concilia Provincialia duo Sanctae Severinae, 1597” (in *Mansi*, vol. 35, 1034)
- “Concilio Constantinopolitano IV, Ecuménico VIII, 867-870”
(in *Denzinger*, 164-165).
- “Concilio Niceno II, Ecuménico VII, 787” (in *Denzinger*, 146-149).
- “Concilium Aquilejense Provinciale, 1596” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1413-1414).
- “Concilium Compostelanum Provinciale, Salamanca, 1565”
(in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 105).
- “Concilium Hispalense, 1512” (in *Sáenz de Aguirre*, vol.4, 11).
- “Concilium Limanum I Provinciale, 1582” (in *Sáenz de Aguirre*, vol.4, 232).

“Concilium Limanum IV Provinciale, 1590” (in *Sáenz de Aguirre*, vol.4, 452).
 “Concilium Mechliniense Provinciale, 1607” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1458-1459).
 “Concilium Mediolanense I Provinciale, 1565” (in *Mansi*, vol. 34 A, 11).
 “Concilium Mediolanense II Provinciale, 1569” (in *Mansi*, vol. 34 A, 118).
 “Concilium Mediolanense III Provinciale, 1573” (in *Mansi*, vol.34 A, 164 ss.).
 “Concilium Mediolanense IV Provinciale, 1576” (in *Mansi*, vol. 34 A, 190).
 “Concilium Mediolanense V Provinciale, 1579” (in *Mansi*, vol. 34 A, 360).
 “Concilium Provinciale Beneventanum, 1571” (in *Mansi*, vol. 36 B, 13).
 “Concilium Provinciale Beneventanum, 1599” (in *Mansi*, vol. 36 B, 424).
 “Concilium Provinciale Beneventanum, 1693” (in *Mansi*, vol. 36 ter, 587).
 “Concilium Provinciale Bisuntinum, 1571” (in *Mansi*, vol. 36 B, 40).
 “Concilium Provinciale Burdigalense, 1624” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1549).
 “Concilium Provinciale Cameracense, 1631” (in *Mansi*, vol. 36 ter, 171).
 “Concilium Provinciale Ebreduni, 1727” (in *Mansi*, vol. 34 13, 1923).
 “Concilium Provinciale Firmanum I, 1590” (in *Mansi*, vol. 36 13, 897).
 “Concilium Provinciale Genuense, 1574” (in *Mansi*, vol. 36 B, 578 - 579).
 “Concilium Provinciale Narbonense, 1609” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1485).
 “Concilium Provinciale Neapolitanum, 1699” (in *Mansi*, vol. 36 ter).
 “Concilium Provinciale Salernitanum Primum, 1596”
 (in *Mansi*, vol. 35, 974-975).
 “Concilium Provinciale Surrentinum, 1584” (in *Mansi*, vol. 36, 13, 274).
 “Concilium Provinciale Tarraconense, 1591”
 (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 473-656).
 “Concilium Provinciale Toletanum, 1582” (in *Mansi*, vol. 36 B, 178).
 “Concilium Provinciale Tolosanum, 1590” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1292).
 “Concilium Provinciale totius cleri Scotici utriusque Provinciae et Glasgwen,
 habitum Edimburgi, 1559” (in *Mansi*, vol. 35, 539).
 “Concilium Ravennatense II, 1582” (in *Mansi*, vol.36 B, 819-820).
 “Concilium Salisburgense, 1569” (in *Mansi*, vol. 36 A,143).
 “Concilium Senense I, 1599” (in *Mansi*, vol. 36 B, 521-522).
 “Concilium Tranense-Salpense, 1589” (in *Mansi*, vol. 36 B, 886).

- “Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum Tractatum Nova Collectio”. Edidit Societas Goerresiana promovendis inter Germanos Catholicos Litterarum studiis. (tomus I) sqq. Friburgi Brisgoviae, 1901
- “Concilium Tridentinum, Oecumenicum XIX, 1545-1563”. Sect XXV. (in *Mansi*, vol. 33, 171-172).
- “Concilium Valentinum Provinciale, 1565” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 83).
- “Constitutiones et Decreta condita in Provinciali Synodo Consentina, 1579” (in *Mansi*, vol. 35, 912).
- “Constitutiones et Decreta Provincialis Concilii Anenionensis, 1594” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1345-1346).
- “Constitutiones et Decreta Provincialis Synodi Amalphitanae, 1597” (in *Mansi*, vol. 35, 1093-1094).
- “Constitutiones et Decreta Provincialis Synodi Mediolanensis VI, 1582” (in *Mansi*, vol. 34 A, 500-501).
- “Constitutiones et Decreta Provincialis Synodi Neapolitanae, 1576” (in *Mansi*, vol. 35, 812-813).
- “Constitutiones et Decreta Provincialis Synodi Sipontini, 1576” (in *Mansi*, vol. 35, 888).
- “Decreta Concilii Provincialis Patriarchalis Provinciae Aquitanicae, 1584” (in *Mansi*, vol. 34 A, 888-889).
- “Decreta Concilii Provincialis Rhemensis, 1583” (in *Mansi*, vol. 34 A, 687).
- “Decreta et Statuta Synodi Provincialis Mechliniensis, 1570” (in *Mansi*, vol. 34 A, 589-590).
- “Decreta Provincialis Concilii Urbini, 1569” (in *Mansi*, vol. 35, 649).
- “Decreta Provincialis Synodi Ravennatis, 1568” (in *Mansi*, vol. 35, 593-594).
- “Decreta Synodi Provincialis Aquensis, 1585” (in *Mansi*, vol. 34 B, 989-990).
- “Decreta Synodi Provincialis habitae Rothomagi, 1581” (in *Mansi*, vol. 34 A, 620 ss.).
- DENZINGER, Henricus: *Enchiridion Symbolorum, Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*”. Quod post Clementem Bannowart et Ioannem B.Umberg S.I. denuo edidit Carolus Rahner S.J. Editio 29. Herder. Friburgi Brisg.- Barcinone, 1953.
- “Diamperitana Synodus, 1599” (in *Mansi*, vol. 35, 1187).
- GREGORIO XIII: “Bula de erección de la Academia de San Lucas de Roma”, 15 de Diciembre de 1577. (in *Missirini*, 20-21).

- HARDUINI, Iohannis, S.J.: *Conciliorum Collectio maxima (Labbei et Cossartii) sive: Acta Conciliorum et Epistolae Decretales ac Constitutiones Summorum Pontificum*, (tomus I) sqq. Parisiis, 1715.
- “*Index librorum prohibitorum et expurgatorum*”, Illmi. ac Rmi.D.D. Bernardi de Sandoval et Roxas S.R.E. Presb. Cardin....editus. *De consilio supremi senatus Stae Generalis Inquisitionis Hispaniarum*.
Apud Ludovicum Sanchez Typographum. Matriti, 1612.
- MANSI, Joannes Dominicus: *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* (vol.33-36 ter) Akademische Druck-V.Verlagsanstalt. Graz-Austria, 1961-1962.
- MARTIN V: “Bula Inter cunctas”, 1418 (in *Denzinger*, 250).
- “Maguntinum Concilium, 1451” (in *Mansi*, vol. 35, 90-91).
- PÍO IV: “Oratio post absolutum Concilium Tridentinum in Consistorio” (in *Mansi*, vol. 35, 428).
- SÁENZ DE AGUIRRE: *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae et Novi Orbis epistolarumque Decretalium celebriorum, necnon plurium monumentorum veterum ad illa, spectantium*.
Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi. Romae, 1693-4.
- “Sanctum Provinciale Concilium Mexici, 1585” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1136-1137).
- “Statuta Concilii Provincialis Rhemensis, 1564” (in *Mansi*, vol. 33, 1298-1299).
- “Synodi Provincialis Turonensis, 1583” (in *Mansi*, vol. 34 A, 824).
- “Synodus Constantinopolitana, 1672” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1785).
- “Synodus VII Dioeciesana Limensis, 1592” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 693).
- “Synodus IX Dioeciesana Limensis, 1602” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 755).
- “Synodus X Dioeciesana Limensis, 1604” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 763).
- “Synodus Dioeciesana Valentina, 1590” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4).
- “Synodus Florentina Provincialis, 1573” (in *Mansi*, vol. 35, 729-730).
- “Synodus Hierosolymitana, 1672” (in *Mansi*, vol. 34 B, 1716 y 1761).
- “Synodus Oriolana, 1600” (in *Sáenz de Aguirre*, vol. 4, 718).
- URBANO VIII: “Constitutio circa formam et habitum sacrarum imaginum”, 22 de Marzo de 1642. (in *Bullarium Taurinense*, tomo 15, 170-173).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ALBERTI, Giovanni Battista: *Discorso dell' origine delle accademie pubbliche et private, e sopra l'impresa de gli Affidati di Pavia*. G .M. Farroni. Génova, 1639.
- ALBERTI, Leon Battista: *Sobre la Pintura*. Femando Torres, editor. Valencia, 1976.
- ALBERTI, Romano: *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de' pittoni, scultoni et architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi...recitati sotto il regimento dell' eccellente sig. cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti*. P. Bartoli, Pavia, 1604.
- ALBERTI, Romano: *Trattato della nobiltà della Pittura, composto ad instantia della Venerabil' Compagnia di S. Luca, et Nobil' Academia delli Pittorii di Roma*. Francesco Zanetti. Roma, 1585.
- ALDROVANDI, Ulisse: "Avvertimenti del doctore Aldrovandi all' Illmo e Rmo. Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura". (En *Trattati d' arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, a cura di Paola Barochi, Bari, 1961).
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Jesús: *Manual de Historia de la Iglesia*. Unión Editorial, Madrid 1969.
- AMMANNATI, Bartolomeo: "Carta al Granduca Ferdinando de Florencia". (En Gaye, 578-579).
- AMMANNATI, Barcolomeo: *Lettera di messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor fiorentino, a gli honoratissimi Accademici del disegno*. Firenze, 1582.
- ARETINO: "Carta a Miguel Angel". (En Gaye, 332-335).
- ARETINO: "Carta a Ticiano". (En Dolce, 132-133).
- ARFE, Juan de: *De varia commesuración para Esculptura y Architectura*. Edic.facsímil, de los Colegios oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos, sobre la edición de 1773, de Pedro Enguera, Madrid. Oviedo, 1977.
- ARGAN, G. C.: "Cultura artistica della fine del Cinquecento". (En *Le Arti*, Anno IV, fascicolo III, Febraio-Marzo, 1942, pag. 181,ss.
- ARGAN, G. C.: *Renaissance*. Vol. 3 de *Histoire générale de la peinture*. Flanmarion. París, 1968.
- ARMENINI, Giov. Battista: *De' veri precetti della pittura, di M. Giov. Battista Armenini...libri tre*. F. Tebaldini, Ravenna, 1587.

- BAGLIONI, Giovanni: *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII sino a tutto quello d' Urbano Ottavo, le quali seguitano le vite che fece Giorgio Vasari*. Stamperia di Manelso Manelsi, Roma, 1649.
- BAROCCHI, Paola: *Trattati d' arte del Cinquecento fra Manierismo e Contro-riforma*. 3 vol. Gius. Laterza & figli, Bari, 1960-1962.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia espiritual del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económ., México, 1950.
- BERTAUX, Émile: *Rome de Jules II à nos jours*. H. Laurens. 1905.
- BIONDO, Michelangelo: *Della nobilissima Pittura, et della sua arte, del modo, et della dottrina di conseguirla, agevolmente et presto...* Vinegia, 1549.
- BLUNT, Anthony: *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*. Gallimard. Paris, 1966.
- BOCCHI, Francesco: "Eccellenza del San Giorgio di Donatello".
(En Barocchi: *Trattati d' arte del cinquecento..*, Vol. III.)
- BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo di Raf. Borghini in cui della Pittura e della Scultura si favella...* Società Tipografica de' classici italiani. Milano, 1807.
- BOTERO, Giovanni: *Diez libros de la razón de estado...*
Iayme Cendrad. Barcelona, 1599.
- BOTERO, Giovanni: *Detti memorabili di personaggi illustri*.
Per Francesco Grossi. Vicenza, 1610
- BOTTARI, Giovanni Gaetano: *Racolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*.
Giovanni Silvestri, Milano, 1822-1825.
- BREMOND, Henri: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*.
Tome I: *L' Humanisme dévot*. Bloud et Gay, Paris, 1935.
- BRIGANTI, Giuliano: *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*.
Cosmopolita. Roma, 1945.
- BRUNO, Conrado: *De imaginibus liber unus, ex omni disciplinarum genere copiose disserens*. Ex officina Francisci Behem typographi.
Maguntiae, 1548.
- BUTRÓN, Juan de: *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos derechos*.
Luis Sánchez. Madrid, 1626.
- CALIARI, Pietro: *Paolo Veronese, sua vita e sue opere...*
Forzani & C. Roma, 1888.

- CALLI, Antonio: *Discorso de Colori d' Antonio Calli. Lettione degna et Piacevole*. Appresso Lorenzo Pasquati, Padoa, 1595.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogo de la pintura, su defensa, orígenes, esencia, definición, modos y diferencias*. Francisco Martínez, Madrid, 1633.
- CARRACI, Lodovico: “Carta a Ferrante Carlo” (en Bottari, 274-275).
- CASTIGLIONI, Carlo: *Historia de los Papas*. 2ª edic. Labor, Madrid, 1964.
- CASTRO, Alfonso de: *Opera omnia duobus tomis comprehensa...*
Apud Michaellem Somnium. Paris, 1578.
- CATHARINUS POLITUS, Ambrosius: *De certa gloria, invocatione ac veneratione sanctorum disputationes atque assertiones catholicae adversus impios...*
Apud Mathiam Bonhomme. Lugduni, 1542
- CATHARINUS POLITUS, Ambrosius: *Enarrationes R. P. F. Ambrosii Catharini Politi, Senensi Archiepiscopi Compsani in quinque prima capita libri Geneseos...* Apud Antonium Bladum Camerae Apostolicae typographum. Romae, 1552.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* (Edic. facsímil de la de 1800, en la imprenta de la viuda de Ibarra), Madrid, 1965.
- CELLINI, Benvenuto: *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L' altro in materia dell' Arte della Scultura...*
Valente Panizzii, Florencia, 1568.
- CERDA, Juan Luis de la: *De excellentia coelestium spirituum, imprimis de Angelis Custodis ministerio, liber*. Apud Sebastianum Cramoisy. Paris, 1631.
- CERECEDA, Feliciano: *Diego Laínez en la Europa religiosa de su tiempo. 1512-1565*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, tomo I, 1945; tomo II, 1946.
- CLARK, Kenneth: *Le nu*. 2 vol. Le livre de poche. Paris, 1969.
- COMANINI, Gregorio: *Il Figino ovvero del fine della Pittura*.
Francesco Osanna. Mantua, 1591.
- COUSIN, Jean: *Recueil des oeuvres choisies de Jean Cousin*.
Firmin Didot. Paris, 1873.
- CHARBONNEL, Roger: *La pensée italienne au XVI^{ème} siècle et le courant libertin*. E. Champion, Paris, 1919.
- CHAUNU, Pierre: *Les Temps des Réformes. La crise de la Chrétienté. L' éclatement 1250-1550*. Fayard, Paris, 1975.
- DANTI, Vincenzo: *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte*

- le cose che imitare e ritrarre si possano con l' arte del disegno.*
(En Barocchi: *Trattati d' arte del cinquecento...*, vol. I).
- DEJOB, Charles: *De l' influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques.* Ernest Thorin, Paris, 1884.
- DELORME, Philibert: *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvées n' à guères par Philibert de l' Orme.* F. Morel, Paris, 1561.
- DOLCE, Lodovico: *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, intitolato l' Aretino.* Carabba, Lanciano, 1913.
- DUPRONT, A: «Art et Contre-Réforme: Les fresques de la Bibliothèque de Sixte-Quint» (In *Mélanges d' Archéologie et Histoire de l' École Française de Rome*, XLVIII, 1931, pag. 282-307.
- DUPRONT, A: “Autour de S. Filippo Neri: De l' optimisme chrétien”.
(In *Mélanges d' Archéologie et Histoire de l' École Française de Rome*, XLIX, 1932.
- FÉLIBIEN, André: *Conférences de l' Académie Royale de Peinture et de Sculpture.* Chez David Hortier. Londres, 1705.
- FRANCASTEL, Pierre: *La realidad figurativa. Elementos estructurales de la sociología del Arte.* Emecé. Buenos Aires, 1970
- GAUGES DE' GOZZE DA PESARO: *Se delle Armi, o Insegne, che parlano, overo de da' corpi delle Armi, che rappresentano i Cognomi, si possi argomentare ignobilità in quella Famiglia, che le usa. Discorso.*
Per Vitale Mascari, Roma, 1637.
- GAUTHIEZ, Pierre: *L' Italie du XVI^{ème} siècle. L' Aretin (1492-1556).*
Hachette, Paris, 1895.
- GAYE, Giovanni: *Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV, XV, XVI; Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti...*
Presso Giuseppe Molini, Florencia, 1839-40.
- GILIO DA FABRIANO, Andrea: *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali se ragiona de le parti Morali, e Civili appartenenti à Letterati Cortigiani, et ad ogni gentil' huomo, e l' utile, che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si ragiona de gli errori de' Pittori circa l' historia. Con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo, et altre figure, tanto de la vecchia, quanto de la nova Capella: Et in che modo vogliono esser dipinte le sacre imagini...*
Antonio Goioso, Camerino, 1564.
- GRIMOUARD DE SAINT LAURENT: *Guide de l' art chrétien, étude d' esthétique et d' iconographie...* Didron, Poitiers, 1872-1875.

- GRITIO DA IESI, Pietro: *Il Castiglione, overo Dell'Arme di Nobiltà. Dialogo..*
Per Francesco Osanna, Mantova, 1586.
- GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura, que escribió don Felipe de Guevara, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antº Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, protector de las nobles artes.*
Por D. Jerónimo Ortega e Hijos de Ibarra, Madrid, 1788. (2ª edic. reproducida de la edic. princeps. Selecciones Bibliófilas. Barcelona, 1948.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles.* Madrid, 1600.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la Literatura y del Arte.*
12ª edic. Guadarrama, Madrid, 1974.
- HAUSER, Henri: *La Prépondérance Espagnole 1559 -1660.*
3^{ème} édit. Mouton Editeur, Paris, 1973.
- HEFELÉ, C. J.: *Histoire des Conciles d'après les documents originaux.*
Tome IX publié par P. Richard. Tome X, par A. Michel. Letouzez et Ané. Paris, 1930 et 1938.
- HOLANDA, Francisco de: *Quatro dialogos da pintura antiga.* Porto, 1896.
- HORNEDO, Rafael M^a: "El arte en Trento".
En *Razón y Fe*, 1945, p. 224-232.
- INTERIAN DE AYALA, Fr. Juan: *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas.* Traducción de D. Luis de Durán y de Bastero.
D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1782.
- JEDIN, Hubert: *El Concilio de Trento en su última etapa. Crisis y conclusión.*
Herder. Barcelona, 1965.
- JEDIN, Hubert: *Geschichte des Konzils von Trient.* Band IV.
Verlag Herder. Freiburg, Br.
- LAÍNEZ, Diego: "Lainii Monumenta", vol.8. (En *Monumenta historica Societatis Iesu*). Typis Gabrielis Lopez del Haro, Matriti, 1917.
- LAVEDAN, Pierre: *Histoire de l'Urbanisme. T. II: La Renaissance et les Temps modernes.* H. Laurens. Paris, 1941.
- LEROY, Alfred: *Histoire de la peinture religieuse.*
Amiot-Dumont, Paris, 1954.

- LIGORIO, Pirro: *Libro de Pyrrho Ligori, Napolitano, Delle antichità di Roma, nel quale si tratta de'circi, theatri, et anfiteatri. Con le paradosse del medesimo authore...* M. Tramezino, Venetia, 1553.
- LOMAZZO, Gilovanni Paolo: *Idea del Tempio della Pittura... nella quale egli discorre dell' origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell' arte della pittura.* Per Paolo Gottardo Ponto, Milano, 1590.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo: *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura, di Gio. Paolo Lomazzo, Milanese pittore, Diviso in sette libri...*
Per Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1585.
- LLORCA, Bemardino: “Aceptación en España de los decretos del Concilio de Trento”. (En *Estudios Eclesiásticos*, 1964, pág. 341-361 y 459-483.
- MÂLE, Émile: *L' art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l' iconographie après le Concile de Trente.*
Armand Colin, Paris, 1972
- MÂLE, Émile: “La clef des allégories peintes et sculptées”
(In *Revue des Deux Mondes*, 1927, pag. 106-129 et 375-394.)
- MÂLE, Émile: “Le Martyre dans l'art de la Contreréforme».
(In *Revue de Paris*, 15 février, 1929, pag 721-748).
- MALVASIA, Carlo Cesare: *Felsina pittrice. vite de' pittori bolognesi.*
Per l'Erede di Domenico Barbieri. Bologna, 1678.
- MARQUÉS DE LOZOYA: “La Arquitectura de la Contrarreforma”
(En *Verdad y Vida*, 1945, pág 214).
- MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.*
(Notas de D.Valentín Carderera y Solano). Manuel Tello, Madrid, 1866.
- MENÉDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España.*
Vol. II. Consejo Superior de Investig. Científicas, Madrid, 1947.
- MISSIRINI, Melchior: *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova...*
Stamp. de Romanis, Roma, 1823.
- MOISY, Pierre: *Les églises des jésuites de l' Ancienne Assistance de France.*
2 vol. Institutum Historicum S. I., Roma, 1958.
- MOLANUS, Joannes: *De pictunis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et de earumdem significationibus.*
Apud Hieronymum Vellaeun. Lonii, 1570.
- NIETO ALCAIDE, Victor: *La vidriera del Renacimiento en España.*
Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1970.

- OROZCO, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Edic. Cátedra, Madrid, 1975.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*.
Simón Faxardo, Sevilla, 1649.
- PACHECO (II): *Idem*. Edición L.E.D.A. Barcelona, 1968.
- PALEOTTI, Gabriele: *De imaginibus sacris et profanis... libri quinque*.
Ex officina typographica Davidis Sartorii, Ingolstadii, 1594.
- PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala óptica. Teórica de la Pintura*. Poseidón. Buenos Aires, 1944.
- PALOMINO, Antonio: *La vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Henrique Woodfall, Londres, 1742.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*.
Alianza Editorial. 2ª edic. Madrid, 1976.
- PANOFSKY, Erwin: *Idea*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1977.
- PASTOR, Ludwig: *Historia de los Papas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1935.
- PELLEGRINO MORATO, Fulvio: *Significato de' colori e de' mazzoli...*
Appresso Andrea Viani. Pavia, 1593.
- PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art past and present..*
At the University Press. Cambridge, 1940.
- PILES, Roger de: *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*.
Chez Nicolas Langlois. Paris, 1681.
- PILES, Roger de: *Oeuvres diverses*.
Chez Arkstée & Merkus. Amsterdam et Leipsig, 1767.
- PINO, Paolo: "Dialogo di Pittura".
(En Barocchi: *Trattati d'Arte del cinquecento...*, vol.I.)
- POLITI, Lancelotto: Ver CATHARINUS.
- POMPEII ROCHII, I. C.: *De insignibus Familiarum libri duo*.
Apud Vincentium Busdrachium. Lucae, 1576.
- POSSEVINO, Antonio: *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*.
Apud Ioannem Pillehotte. Lyon, 1594.
- RANKE, Leopold von: *Histoire de la Papauté pendant les seizième et dixseptième siècles*. Traduite de l'allemand par M-J-B Haiber.
Debécourt, Paris, 1838.
- RÉAU, Louis : *Iconographie de l' art chrétien*.
P.U.F., 6 vol. Paris, 1955-1958.

- RENSELAER, W. Lee: *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura.* Sansoni, Firenze, 1974.
- RICHEOME, Louis: *Tableaux sacréz des figures mystiques du très auguste sacrifice et Sacrement de l' Eucharistie...* L. Sonnius, Paris, 1601.
- RINALDI, Giovanni: *Il vago, et dilettevole, giardino.* A. Viani. Pavia, 1593.
- RIPA, Cesare: *Iconologia, overo Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria inventione, trovate e dichiarate da Cesare Ripa...* Apreso L. Facii. Roma, 1603.
- ROA, Martín de: *Antigüedad, i fruto de las sagradas imágenes, i Reliquias.* Gabriel Ramos Vejarano, Sevilla, 1623.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la historia del arte español.* Tomo I. Imprenta Clásica. Madrid, 1923-41.
- SANDERS, Nicholas: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione, libri duo...* Apud Ioannem Foulerum. Lovaina, 1569.
- SARPI, Paolo: *Istoria del Concilio Tridentino.* Vol. III. Laterza et figli. Bari, 1935.
- SCAMOZZI, Vincenzo: *Dell' idea dell' Architettura universale.* Presso l'Autore. Venecia, 1615.
- SCHLOSSER, Julius: *La literatura artística.* Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Ediciones Cátedra. Madrid, 1975.
- SERLIO, Sebastiano: *Quinto libro dell' architettura... nel quale si tratta di diverse forme de' tempi sacri secondo il costume cristiano ed al modo antico.* F. Senese e Z. Krugher. Venetia, 1566.
- SICILLO (Jacques d' Enghien): *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree et nelle divise...* Andrea Viani, Pavia, 1593.
- SIGÜENZA, Fr. José de: *Histonía de la Orden de San Gerónimo.* Libro 3º y 4º. La Nueva Biblioteca de Autores Españoles. 2ª ed. Madrid, 1907-1909.
- SORTE, Cristoforo: *Osservazioni nella Pittura.* Appreso Girolamo Zenaro. Venecia, 1580.
- TAPIÉ, Victor-L.: *Le Baroque.* P.U.F. Que sais-je?, 923. Paris, 1974.
- TAYLOR, Francis Henry: *Artistas, príncipes y mercaderes.* Luis de Caralt. Barcelona, 1960.
- TERVARENT, Guy de: *Attributs et Symboles dans l' art profane, 1450-1600.* Dictionnaire d'un langage perdu. E. Droz. Genève, 1958.
- TEYSSÈDRE, Bernard: *L' art au siècle de Louis XIV.* Le Livre de Poche, Paris, 1967.

- TEYSSÈDRE, Bernard: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. La Bibliothèque des Arts, Paris, 1957.
- VALIER, Agostino: “De cauta imitatione sanctorum episcoporum. Ad Federicum Borromaeum”. (In *Spicilegium Romanum*, tom.VIII. Typis Collegii Urbani. Romae, 1842).
- VARCHI, Benedetto: *Due lezioni....nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura con una lettera d' esso Michelagnolo, et più altri excellentiss. pittori et scultori, sopra la Quistione sopradetta*. Appresso Lorenzo Torrentino. Florencia, 1549.
- VARCHI, Benedetto: *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nelle' essequie di Michel Agnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo...* Appresso i Giunti. Firenze, 1564.
- Varios: *Il Concilio di Trento e la Riforma Tridentina. Atti del Convegno storico internazionale. Trento, 2-6 Settembre, 1963*. 2 vol. Herder. Roma, 1965.
- VASARI, Giorgio: *Vidas de artistas ilustres*. Iberia. Barcelona, 1957.
- VINCI, Leonardo da: *Afonismos*. 3^a ed. Colec. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1965.
- VINCI, Leonardo da: *Tratado de Pintura*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- VREDEMAN DE VRIES, Hans: *Architettura univensale*. Venecia, 1615.
- WEISBACH, Werner: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Espasa-Calpe. Madrid, 1942.
- ZANOTTI, Francesco Maria: *Ragionamenti su l' arte poetica e orazioni su l' arti del disegno...* Pietro Fiaccadori, Parma, 1829.
- ZERI, Federico: *Pitture controriforma. L'Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Giulio Einaudi. Turin, 1957.
- ZUCCARO, Federico: *L'idea de' scultori, pittori e architetti, divisa in due libri*. Per Agostino Disserolio, Torino, 1607.

I
DOCUMENTOS
ECLESIAÍSTICOS

NOTAS-BALANCE

SOBRE LOS DOCUMENTOS ECLESIASTICOS

Los documentos que siguen son un exponente suficiente del pensamiento de la Iglesia sobre la imagen sagrada en la época postridentina. Responden, como queda dicho en la introducción metodológica, a una elección sobre cerca de novecientos concilios provinciales o diocesanos de ese período. Están recogidos, a pesar de su constante monotonía, todos los que aportan algo específico, es decir, los que no se contentan con repetir textualmente el decreto tridentino. Este dato es conveniente tenerlo presente, como valor sociológico, a la hora de sopesar, en todo su alcance, el influjo de Trento. Todos los concilios que se reúnen por decreto del tridentino tienen el fin específico de implantar todos y cada uno de los decretos emanados de dicho concilio. La selección que he hecho se ha guiado por la simple aparición específica de la temática. La primera observación que de ello se desprende es la mayor presencia de concilios italianos. Las razones son obvias desde la historia del arte: ni españoles, ni franceses, ni flamencos tienen la problemática que ha planteado el Renacimiento italiano.

Resulta difícil hacer un balance comparativo dada la monotonía de la temática y la mutua dependencia que tienen los concilios entre sí, y todos con Trento. Sí conviene destacar la influencia que marcan los concilios milaneses, presididos por San Carlos Borromeo, uno de los grandes protagonistas de la implantación de las normas tridentinas.

Por no entrar en una casuística de detalles, me limitaré a señalar, sistematizándolos, los rasgos más salientes:

- La temática de los concilios, siguiendo a Trento, se centra en la imagen sagrada, y principalmente (“praesertim”) en el templo. No se hace, pues, cuestión del arte profano fuera de la iglesia, salvo alguna escasa alusión, y en tanto que obsceno.

- Preocupación fundamental es mantener el uso de imágenes y reliquias por su directa relación con el culto a los Santos, aspecto atacado frontalmente por los protestantes. En esto difiere Trento de los concilios anteriores, puramente anti- iconoclastas (Nicea, Constantinopla).

- La ortodoxia de la imagen requiere control, tanto en el aspecto doctrinal como en la dignidad de su presencia.

- Destaca la figura central del obispo como máximo responsable y ejecutor de dicho control. Tal vez sea el dato más significativo por su frecuencia de aparición. Al obispo corresponde quitar, reformar, admitir nuevas imágenes, aceptar proyectos, etc.

- Para control de la ortodoxia doctrinal se exige (por frecuencia de insistencia):

No introducir imágenes nuevas sin control o permiso del obispo. Llama la atención la preocupación por que no se introduzca nada “insólito”. La razón de ello, además de doctrinal, está también en la extrañeza que puede producir en el fiel. Se busca un lenguaje directo, fijo y claro. Varios concilios insisten en que los mismos proyectos de imágenes sean previamente presentados al obispo o delegado.

No basta con controlar el futuro; hay que purificar el presente. Por ello se ha de desterrar toda imagen sagrada que no se atenga a las normas de pureza doctrinal.

Se pide seriedad histórica. Por consiguiente las imágenes se han de atener a las Sagradas Escrituras y a las historias eclesiásticas seriamente documentadas. Hay que evitar la representación de todo dogma falso y de todo lo que pueda inducir a error a la gente inculta.

La verdad de la representación pide el máximo de dependencia de la imagen respecto a su prototipo. Incluso el parecido físico cuando sea posible.

Se ha de instruir a los fieles en el uso de las imágenes. Se les han de aclarar los hechos representados en ellas, y se ha de evitar cualquier asomo de superstición.

- Función de la imagen es excitar la piedad de los fieles. (Sólo en dos casos se habla de ella como ornato de los templos). Por ello se recuerda, en algún caso, a los artistas que, si al hacer las imágenes sagradas están más atentos a mostrar su arte que a promover la piedad, conseguirán unos fines muy otros de los que pretende la Iglesia.

- El control de la dignidad de la imagen pide a su vez:

Restaurar o remover de su sitio todas las imágenes deterioradas.

No colocarlas en lugares húmedos, sórdidos, ni en el suelo para que no sean conculcadas.

Evitar todo lo deshonesto, profano, lascivo y desordenado.

La recusación de lo profano nos lleva al conocimiento de datos curiosos, como son, entre otros, la costumbre de adornar con colgaduras, tapices, colchas..., tanto las iglesias como las calles con motivo de procesiones. Ahora bien,

la gente no parecía preocuparse por la temática de dichas colgaduras, en muchos casos de tema profano, mitológico o, incluso, obsceno. Se llega decir en un concilio que es preferible ver desnudas las paredes del templo que decoradas de ese modo profano.

Por su parte la casuística española es curiosa. Predomina la preocupación por evitar lo profano en las imágenes de vestir. Se lee con gusto lo que se dice en los concilios de México y Orihuela, 1585 y 1600, respectivamente. En el primero se llega a pedir que en adelante se prefieran las imágenes pintadas a las esculpidas, en evitación de los atuendos profanos; en el segundo, se baja a detalles curiosos sobre el modo criticado de adornar a la Virgen con rizos, postizos, plisados, etc, al modo femenino usual.

Con la temática de lo profano va de par la evitación de todo lo que tenga aspecto lascivo, citándose reiteradamente el “procaci venustate” de la formulación tridentina.

Respecto a las imágenes profanas fuera de la iglesia, se vela para que en las casas de los clérigos y sus jardines no haya ninguna imagen obscena o menos honesta; e incluso, a partir de Milán quinto, se pide a los clérigos que, al bendecir las casas de sus feligreses, exhorten a los padres de familia a desterrar de sus hogares todas las imágenes obscenas, sustituyéndolas por imágenes piadosas, y a los predicadores se les encarga predicar contra dichas imágenes obscenas.

Se pide en algún caso que el obispo convoque a los pintores para amaestrarlos en el modo de realizar dignamente su cometido a la hora de hacer alguna imagen sagrada.

Estos son los rasgos más salientes, por constantes, de los textos conciliares. El análisis de su contexto histórico nos llevaría a detectar una mayor cerrazón moral a medida que nos adentramos en el siglo XVII. Pero no es del caso analizarlo. Las minucias jurídicas de la bula de Urbano VIII son un exponente de la nueva mentalidad.

No hará falta recordar que la selección de textos que sigue a estas notas se ha centrado exclusivamente en las imágenes sagradas. Conviene tener presente todo el contexto cultural en que aparecen estas alusiones a las imágenes -breves espacios generalmente dentro del texto total de cada concilio-, y poner de relieve todos los aspectos del boato litúrgico que tanto se cuida en este momento: música, detalles del ajuar eclesiástico, situación de la cátedra, aislamiento y dignidad del templo -reparación de los deteriorados-, procesiones, adorno y prestigio del tabernáculo y solemnidades eucarísticas.. etc.

Como ambientación de lo que acabo de decir y del sentido triunfal del que se quiere revestir las procesiones del Santísimo, cito, a continuación, un párrafo de la Sesión XIII del Concilio de Trento, donde leemos que “ante tanto esplendor

y tanta alegría de la Iglesia, los adversarios no podrán menos de sentirse desarmados, o de arrepentirse, avergonzados y confusos”:

Atque sic quidem oportuit victricem veritatem de mendacio et haeresi triumphum agere, ut eius adversarii, in conspectu tanti splendoris et in tanta universae Ecclesiae laetitia positi, vel debilitati et fracti tabescant, vel pudore affecti et confusi aliquando resipiscant” (Denzinger, 307).

CONCILIO NICENO II, ECUMENICO VII

Este concilio es de suma importancia porque al hacer frente a los iconoclastas mantiene y fija la tradición del uso de la imagen en la Iglesia. Se convertirá en punto de referencia obligado cuando surjan nuevos problemas iconoclastas, como es el caso de la Reforma protestante. A él se referirá muy especialmente Trento. Y es curioso observar cómo muchos tratadistas y sínodos postridentinos parecen conceder más importancia a este concilio que al mismo de Trento, al que se considera como una simple aplicación de la doctrina ya fijada en Nicea. Pero conviene notar, sin embargo, que la problemática se le plantea a ambos concilios de modo distinto. La tridentina es más amplia, puesto que el ataque protestante no es sólo iconoclasta; va dirigido básicamente al culto de los santos, del que aquí, en Nicea, no se hace cuestión.

El decreto consta de tres partes: definición, prueba y sanción.

La doctrina establece que, lo mismo que la cruz, han de ser también veneradas las imágenes del Salvador, Virgen, ángeles, santos.. La contemplación de la imagen lleva directamente al prototipo, a la persona representada en dicha imagen. Por otra parte las imágenes estimulan la memoria y el deseo de los fieles, siendo vehículos y no fin en sí. Se distingue a continuación el tipo de honor que se debe tributar a las imágenes. Queda claro que este honor va siempre referido a la persona representada en la imagen.

Nos encontramos ante un decreto estrictamente doctrinal. Salta a la vista, como nota curiosa en dependencia de la estética del momento, que las imágenes a que se refiere el decreto en primer lugar son las de “colores y mosaicos”.

... Τὴν βασιλικὴν ὡσπερ ἐρχόμενοι τρίβον, ἐπακολουθοῦντες τῇ θεηγόρῳ διδασκαλίᾳ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, καὶ τῇ παραδόσει τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας· τοῦ γὰρ ἐν αὐτῇ οἰκήσαντος ἁγίου πνεύματος εἶναι ταύτην γινώσκουμεν· ὀρίζομεν σὺν ἀκριβείᾳ πάσῃ καὶ ἐμμελείᾳ, πλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀνα-

[I. Definitio] ... Regiae quasi continuati semitae, sequentesque divinitus inspiratum sanctorum Patrum nostrorum magisterium, et catholicae traditionem Ecclesiae (nam Spiritus Sancti hanc esse novimus, qui nimirum in ipsa inhabitat), definimus in omni certitudine ac diligentia, sicut figuram pretiosae ac vivificae crucis,

τίθεσθαι τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας, τὰς ἐκ χρωμάτων καὶ ψηφίδος καὶ ἐτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης, ἐν ταῖς ἁγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ἐν ἱεροῖς σκεύεσι καὶ ἐσθῆσι, τοίχοις τε καὶ σάνισιν, οἴκοις τε καὶ ὁδοῖς· τῆς τε τοῦ κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰκόνας, καὶ τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἁγίας Θεοτόκου, τιμίων τε ἀγγέλων, καὶ πάντων ἁγίων καὶ ὁσίων ἀνδρῶν. Ὅσῳ γὰρ συνεχῶς δι' εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως ὁρῶνται, τοσοῦτον καὶ οἱ ταύτας θεώμενοι διανίστανται πρὸς τὴν τῶν πρωτοτύπων μνήμην τε καὶ ἐπιπόθησιν, καὶ ταύταις ἀσπασμὰν καὶ τιμητικὴν προσκύνησιν ἀπονέμειν, οὐ μὴν τὴν κατὰ πίστιν ἡμῶν ἀληθινὴν λατρείαν, ἣ πρέπει μόνῃ τῇ θεῷ φύσει· ἀλλ' ὄν τρόπον τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ καὶ τοῖς ἁγίοις εὐαγγελίοις, καὶ τοῖς λοιποῖς ἱεροῖς ἀναθήμασι, καὶ θυμασμάτων καὶ φώτων προσαγωγῆν πρὸς τὴν τούτων τιμὴν ποιεῖσθαι, καθὼς καὶ τοῖς ἀρχαίοις εὐσεβῶς εἶθίσται. „Ἡ γὰρ τῆς εἰκόνας τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει.“¹ καὶ ὁ προσκυνῶν τὴν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τὴν ὑπόστασιν.

Οὕτω γὰρ κρατύνεται ἡ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν διδασκαλία, εἴτουν παράδοσις τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας, τῆς ἀπὸ περάτων εἰς πέρατα δεξαμένης τὸ εὐαγγέλιον· οὕτω τῷ ἐν Χριστῷ λαλήσαντι Παύλῳ καὶ πάσῃ τῇ θεῷ ἀποστολικῇ ὁμηγύρει καὶ πατρικῇ ἀγιότητι ἐξακολουθοῦμεν κρατοῦντες τὰς παραδόσεις, ἃς παρελήφαμεν· οὕτω τοὺς ἐπιπικίους τῇ ἐκκλησίᾳ προφητικῶς κατεπάρδομεν ὕμνους· Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών, κήρυσσε, θύγατερ Ἰερουσαλήμ· τέρπου καὶ εὐφραίνου ἐξ ὅλης τῆς καρδίας σου· πε-

ita venerabiles ac sanctas imagines proponendas tam quae de coloribus et tessellis, quam quae ex alia materia congruenter in sanctis Dei ecclesiis, et sacris vasis et vestibulis, et in parietibus ac tabulis, domibus et viis: tam videlicet imaginem Domini Dei et Salvatoris nostri Iesu Christi, quam intemeratae dominae nostrae sanctae Dei genitricis, honorabiliumque angelorum, et omnium sanctorum simul et aliorum virorum. Quanto enim frequentius per imaginalem formationem videntur, tanto, qui has contemplantur, alacrius eriguntur ad primitivorum earum memoriam et desiderium, ad osculum et ad honorariam his adorationem tribuendam, non tamen ad veram latrariam, quae secundum fidem est quaeque solam divinam naturam decet, impartendam: ita ut istis, sicuti figurae pretiosae ac vivificae crucis, et sanctis evangelis, et reliquis sacris monumentis, incensurum et luminum oblatio ad harum honorem efficiendum exhibeatur, quemadmodum et antiquis pia consuetudinis erat. Imaginis enim honor ad primitivum transit: et qui adorat imaginem, adorat in ea depicti subsistentiam.

[II. Probatio] Sic enim robur obtinet sanctorum Patrum nostrorum doctrina, id est, traditio sanctae catholicae Ecclesiae, quae a finibus usque ad fines terrae suscepit evangelium. Sic Paulum, qui in Christo locutus est [2 Cor 2, 17], et omnem divinum apostolicum coetum et paternam sanctitatem exsequimur *tenentes traditiones* [2 Thess 2, 14], quas accepimus. Sic triumphales Ecclesiae propheticè canimus hymnos: *Gaude satis, filia Sion, praedica, filia Ierusalem: incundare et lae-*

ριεῖλε κύριος ἐκ σοῦ τὰ ἀδικήματα τῶν ἀντικειμένων σοι, λελύτρωσαι ἐκ χειρὸς ἐχθρῶν σου· κύριος βασιλεὺς ἐν μέσῳ σου· οὐκ ὄψει κακὰ οὐκέτι καὶ εἰρήνη ἐπὶ σοὶ εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον.

Τοὺς οὖν τολμῶντας ἐτέρως φρονεῖν ἢ διδάσκειν ἢ κατὰ τοὺς ἐναγεῖς αἰρετικούς τὰς ἐκκλησιαστικὰς παραδόσεις ἀθετεῖν, καὶ καινοτομίαν τινὰ ἐπινοεῖν, ἢ ἀποβάλλεσθαι τι ἐκ τῶν ἀνατεθειμένων τῇ ἐκκλησίᾳ, εὐαγγέλιον, ἢ τύπον τοῦ σταυροῦ, ἢ εἰκονικὴν ἀναζωγράφησιν, ἢ ἅγιον λείψανον μάρτυρος· ἢ ἐπινοεῖν σκολιῶς καὶ πανούργως πρὸς τὸ ἀνατρέψαι ἐν τι τῶν ἐνθέσμων παραδόσεων τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας· ἔτι γε μὴν ὡς κοινοῖς χρῆσθαι τοῖς ἱεροῖς κειμηλίοις ἢ τοῖς εὐαγέσι μοναστηρίοις· ἐπισκόπους μὲν ὄντας ἢ κληρικούς καθαιρεῖσθαι προστάσσομέν, μονάζοντας δὲ ἢ λαϊκούς τῆς κοινωνίας ἀφορίζεσθαι.

tare ex toto corde tuo. Abstulit Dominus a te iniustitias adversantium tibi: redemit te de manu inimicorum tuorum. Dominus rex in medio tui: non videbis mala ultra [Soph 8, 14 sq: LXX] et pax in te in tempus aeternum.

[III. Sanctio] Eos ergo, qui audent aliter sapere aut docere aut secundum scelestos haereticos ecclesiasticas traditiones spernere et novitatem quamlibet excogitare, vel proicere aliquid ex his, quae sunt Ecclesiae deputata, sive evangelium, sive figuram crucis, sive imaginalem picturam, sive sanctas reliquias martyris; aut excogitare prave aut astute ad subvertendum quidquam ex legitimis traditionibus Ecclesiae catholicae; vel etiam quasi communibus uti sacris vasis aut venerabilibus monasteriis: si quidem episcopi aut clerici fuerint, deponi praecipimus; monachos autem vel laicos a communione segregari.

(Denzinger, 146 -149)

CONCILIO CONSTANTINOPOLITANO IV, ECUNENICO VIII

La doctrina se centra en la adoración de la imagen de Jesucristo -el concilio va contra Focio-, pero se aplica igualmente a las demás imágenes de la Virgen, ángeles y santos.

Se establece un paralelismo entre el valor didáctico evangelizador del libro y el de la imagen coloreada. Esta comparación, usada por diferentes Padres de la Iglesia, tendrá mucha historia posterior. La teoría de la imagen como “biblia de los iletrados” se unirá a la teoría horaciana del “ut pictura poesis” -utilizada normalmente por los tratadistas de la época posttridentina con inversión de términos: “ut poesis pictura” - y se aplicará tanto a la apología de la imagen en el culto como a la de la pintura como arte liberal.

De nuevo llama la atención la nota estética del momento. El icono tiene una fuerza operativa (eikonurgías) a través del color. Su eficacia es inmediatamente beneficiosa tanto para los letrados como para los iletrados. Esta doctrina de su valor universal tendrá, a veces, excepciones en los tratadistas. Con un sentido marcadamente elitista se distinguirá entre los doctos y los indoctos. En beneficio de estos últimos habrá de mantenerse el uso de las imágenes; el docto -se dirá en ciertos casos- podría muy bien prescindir de ellas.

La imagen es una escritura coloreada que, al igual que las palabras en el discurso, predica y exhorta.

Es lógico, y de acuerdo con la tradición, que la imagen goce derivadamente del honor que se le tributa a la persona representada en ella.

Can. 3. Sacram imaginem Domini nostri Iesu Christi et omnium Liberatoris et Salvatoris, aequo honore cum libro sanctorum Evangeliorum adorari decernimus. Sicut enim per syllabarum eloquia, quae in libro feruntur, salutem consequemur omnes, ita per colorum imaginariam operationem et sapientes et idiotae cuncti ex eo, quod in promptu est, perfruuntur

γ'. Ἐν ἱερᾶν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ὁμοτίμως τῇ βίβλῳ τῶν ἁγίων εὐαγγελίων προσκυνεῖσθαι θεσπίζομεν. Ὡσπερ γὰρ διὰ τῶν ἐμπερομένων ἐν αὐτῇ συλλαβῶν τῆς σωτηρίας ἐπιτυγχάνουσιν ἅπαντες, οὕτω διὰ τῆς τῶν χρωμάτων εἰκονουργίας καὶ σοφοὶ καὶ ἰδιῶται πάντες τῆς ὠφελείας ἐκ τοῦ προχείρου παραπολαύουσιν· ἅπερ γὰρ ὁ ἐν συλλαβῇ λόγος, ταῦτα καὶ ἡ ἐν χρώ-

utilitate; quae enim in syllabis sermo, haec et scriptura, quae in coloribus est, praedicat et commendat; et dignum est, ut secundum congruentiam rationis et antiquissimam traditionem propter honorem, quia ad principalia ipsa referuntur, etiam derivative iconae honorentur et adorentur aequae ut sanctorum sacer Evangeliorum liber atque typus pretiosae crucis. Si quis ergo non adorat iconam Salvatoris Christi, non videat formam eius, *quando veniet* in gloria paterna *glorificari et glorificare sanctos suos* [2 Thess 1, 10]; sed alienus sit a communione ipsius et claritate; similiter autem et imaginem intemeratae matris eius et Dei genitricis Mariae; insuper et iconas sanctorum Angelorum depingimus, quemadmodum eos figurat verbis divina Scriptura; sed et laudabilissimorum Apostolorum, Prophetarum, martyrum et sanctorum virorum, simul et omnium Sanctorum, et honoramus et adoramus. Et qui sic se non habent, anathema sint a Patre et Filio et Spiritu Sancto.

μασι γραφή καταγγέλλει τε καὶ παράστησιν. Εἴ τις οὖν οὐ προσκυνεῖ τὴν εἰκόνα τοῦ σωτήρος Χριστοῦ, μὴ ἴδῃ ἐν τῇ δευτέρᾳ παρουσίᾳ τὴν τούτου μορφήν. Ὁμοίως δὲ καὶ τὴν εἰκόνα τῆς ἀχράντου μητρὸς αὐτοῦ καὶ τὰς εἰκόνας τῶν ἁγίων ἀγγέλων, καθὼς αὐτοὺς χαρακτηρίζει διὰ τῶν λογίων ἡ ἁγία γραφή καὶ προσεῖτι τῶν ἁγίων πάντων καὶ τιμῶμεν καὶ προσκυνούμεν· καὶ οἱ μὴ οὕτως ἔχοντες ἀνάθεμα ἔστωσαν.

in gloria paterna *glorificari et glorificare sanctos suos* [2 Thess 1, 10]; sed alienus sit a communione ipsius et claritate; similiter autem et imaginem intemeratae matris eius et Dei genitricis Mariae; insuper et iconas sanctorum Angelorum depingimus, quemadmodum eos figurat verbis divina Scriptura; sed et laudabilissimorum Apostolorum, Prophetarum, martyrum et sanctorum virorum, simul et omnium Sanctorum, et honoramus et adoramus. Et qui sic se non habent, anathema sint a Patre et Filio et Spiritu Sancto.

(Denzinger, 164-165)

BULA “INTER CUNCTAS”

Aparece en ella el interrogatorio que se ha de hacer a los Wicleffitas y Hussitas. Nos encontramos ya con todas esas corrientes que preludian la Reforma y Contrarreforma. Ya se pone en causa el culto a los santos y, derivadamente, el de las reliquias e imágenes. Entre las preguntas que se han de hacer a los presuntos herejes se encuentra la siguiente sobre la creencia en la licitud de la veneración de las imágenes:

Item, utrum credat et asserat, licitum esse Sanctorum reliquias et imagines a Christi fidelibus venerari.

(Denzinger, pág. 250)

MOGUNTINUM CONCILIUM

Aporto esta cita como dato curioso -ya en la mitad del siglo XV- de la degradación a que podía haber llegado en muchos casos el culto a las imágenes. El culto falso será una de las causas de la crítica protestante. Este texto ayuda a comprender en su justa medida el rigor tridentino. Rigor estrictamente doctrinal, como veremos. Toda derivación de ese rigor a terrenos estilísticos, como se ha hecho a veces, no ha servido más que para plantear falsos problema de base.

Pide el concilio de Maguncia a los obispos en visita pastoral que estén atentos a detectar los resabios de idolatría que puedan darse con ocasión del acceso del pueblo a las imágenes como tales. Igualmente los pone en guardia contra los excesos de milagrerías provocados por las «hostiae transformatae», hostias y corporales enrojecidos con apariencia de sangre.

Similiter mandat eisdem ordinariis ut si in visitatione suarum dioecesium aut alias reperiant concursus populi ad certas ymagines et cognoscant populum huiusmodi magis ad dispositionem figurae habere respectum, quod hoc omnino prohibeant, ne ydolatria committatur. Sique etiam sint in suis dioecesibus hostiae transformatae aut pallae rubricatae, siquidem hostiae tales sumi possunt, eas sumi faciant, alioquin illas totaliter occultent aut recondi disponant, ut sic omnis occasio cursuum huiusmodi auferatur.

(in *Mansi*, vol.35, 90-91)

1559 EDIMBURGO

CONCILIUM PROVINCIALE TOTIUS CLERI SCOTICANI
UTRIUSQUE PROVINCAE S. ANDREAE
ET GLASGUEN. HABITUM EDIMBURGI

En un intermedio de Trento, cuatro años antes del pronunciamiento de dicho concilio ecuménico sobre las imágenes, el concilio provincial de Edimburgo decreta la licitud de su uso en tanto que representan a Cristo y a los santos y mueven a su imitación.

¿Es un exceso de exégesis minuciosa hacer notar el concepto de representación junto al tradicional del estímulo que provoca la imagen? En los concilios de los siglos VIII y IX la imagen era calificada desde su aspecto más manifiesto, el color. Nos encontramos ahora en una etapa en que se va a insistir en la dependencia que la imagen ha de tener con respecto a la persona que representa. ¿Se puede considerar este concepto de *representación*, que veremos aparecer continuamente desde ahora, como una de las causas, aunque sea indirectamente, de la tendencia al realismo que se fragua en la época postridentina?

Se hace también alusión en este concilio a las vejaciones que han sufrido en algunos sitios las imágenes sagradas.

Imagines Christi et sanctorum sunt licitae ad eorum repraesentationem et imitationem, et eaedem absque ludibrio et oprobriis reverenter tractandae sunt.

(in *Mansi*, vol.35, 539)

CONCILIUM TRIDENTINUM,
OECUMENICUM XIX. 1545-1563

Sesión XXV, 4 de diciembre:

“De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus”.

El Concilio manda a los obispos y a todos los que tienen el oficio y cargo de enseñar que, de acuerdo con la tradición y uso del Cristianismo en lo referente a la intercesión de los santos, a su invocación, al honor que se debe a las reliquias y al legítimo uso de las imágenes, instruyan diligentemente a los fieles.

Tras exponer lo que se ha de sentir respecto a los santos y a las reliquias, pasa a exponer la doctrina sobre las imágenes en los siguientes puntos:

- Tener y conservar las imágenes, *particularmente* en los templos. El “*praesertim*” del texto hace ver que la preocupación básica del Concilio se centra en el culto.

Nota curiosa puede ser el empleo del término clásico “templo”.

- Tributar a las imágenes el honor y la veneración debidos.
- El culto a las imágenes tiene una motivación teológica:

“No porque se crea que en ellas resida una cierta divinidad o poder., o que las imágenes están para que se les pida algo o se deposite en ellas la confianza, como ocurría entre los paganos, sino porque el honor que se les tributa va referido a los prototipos que ellas **representan** de modo que sirviéndonos de las imágenes, que besamos, ante las que nos descubrimos o postramos, adoremos a Cristo y veneremos a los santos cuya **semejanza** muestran”.

He resaltado dos palabras: *representan* y *semejanza*. La preocupación de relacionar lo más estrechamente posible la imagen con su prototipo encaja bien en la estética del momento y será, sin duda, una de las causas del realismo iconográfico barroco.

- Se confirma la doctrina de los concilios anteriores, principalmente del Niceno segundo.

- Viene a continuación una advertencia pastoral a los obispos. Estos han de poner interés en enseñar que:

“mediante las historias de los misterios de nuestra redención, representados por la pintura o por otros medios semejantes, **el pueblo se instruye** y se confirma en el recuerdo y en la práctica asidua de los artículos de la fe”;

“de las imágenes **sagradas** se saca mucho fruto, no sólo porque el pueblo cae en la cuenta de los beneficios y dones que por Cristo le han llegado, sino también porque mediante los santos se ponen a la vista de los fieles los milagros de Dios y los ejemplos saludables, para que den gracias a Dios, dispongan su vida y costumbres imitando a los santos y se estimulen a la adoración y al amor de Dios y al cultivo de la piedad”.

Los resultados son míos. Se da por asentada la eficacia psicológica de la imagen, pero el Concilio no se resigna a esa espontánea operatividad; pide a los obispos que inculquen ese convencimiento: que el pueblo se instruye con las imágenes y que de éstas se reporta abundante fruto. Indirectamente se está fomentando la proliferación de imágenes sagradas que la historia del arte postridentino confirma.

Entre líneas leemos ya el fuerte clericalismo intermediario que va a nacer con Trento. En la frase “enseñen los obispos que el pueblo se instruye” el pueblo aparece en tercer término, sobrentendiéndose en segundo término todo el clero con cura de almas o dedicado a la predicación, a quien hay que llevar al convencimiento de dicha eficacia pastoral. En el concepto de pueblo no se hace distinción entre letrados o iletrados (aunque algo más abajo se analiza un caso concreto aplicado a la “gente ruda”). Sería inexacto tomar el concepto de pueblo con la carga clasista que hoy comporta. Y, por otro lado, dicho concepto, en Trento, parece estar lejos del concepto de “pueblo de Dios” que el Vaticano II ha puesto de relieve. En beneficio del concepto de clero, que se afianza en Trento, el concepto de pueblo pierde en entidad lo que gana en pasividad.

Se habla de imágenes sagradas. Es la preocupación de Trento. El planteamiento global del arte en Trento se presta a falsos problemas si se olvida la concreción utilitaria en función de la ortodoxia y de la praxis que preocupa al Concilio. Se ha dicho que la distinción de arte sagrado y arte profano nace en Trento. Es un dato importante al enjuiciarse la eficacia o no del Concilio sobre el arte en general sin mayor especificación.

La afirmación de la doctrina de la fe y las obras, frente a la teoría protestante, se ve manifiestamente establecida en la doble función de la imagen sagrada: afianzar la fe y estimular a la práctica. Estas coordenadas establecen el juicio de valor del arte religioso tridentino.

- Puestos estos criterios oportunos, el Concilio desea erradicar cualquier abuso que pueda surgir:

“Así que no se acepte ninguna imagen de doctrina falsa o que pueda ser causa de error peligroso para la gente no preparada”.

Esta expresión adopta la forma hipotética probablemente para no aceptar como hechos existentes las acusaciones que del bando protestante o de los adeptos de Erasmo provenían, acusando las desviaciones reales que se observaban en muchos sitios.

- Viene a continuación una casuística que se presenta como restrictiva:

“Cuando, por conveniencia de la gente indocta, se de el caso de representarse historias o narraciones de la sagrada escritura, hay que enseñarle al pueblo que eso no quiere decir que la divinidad sea representable como si pudiera ser vista con ojos corporales o expresarse con colores y figuras”.

El Concilio, insisto, quiere cerrar las puertas a toda posible crítica de idolatría procedente del campo protestante. Pero la configuración «circunstancial» de la frase nos hace pensar si no está en la mente de los conciliares una opción por la imagen de devoción en detrimento de la narración histórico-bíblica, más cargada de problemática. La historia nos dirá qué tipo de imagen se ha potenciado en la época que sigue a Trento. Salta a la vista que cualquier iglesia medieval aparece más cargada de símbolos, de hechos, de “gestas”, que las humanistas -en toda la amplitud de este concepto- del siglo XVI.

- Hay que eliminar:

“todo tipo de superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el uso sagrado de las imágenes”.

“todo torpe beneficio pecuniario”;

“toda lascivia. Por ello ni se pinten ni se adornen las imágenes con un cierto encanto provocativo” (*procaci venustate*).

La traducción de esta última expresión por “belleza procaz” ha hecho que se cargue a cuenta del Concilio un desprecio ñoño por la belleza corporal. Las connotaciones culturales de que se cargan los términos en su historia deben ponernos en guardia. Indiscutiblemente venustas puede traducirse por belleza, pero una belleza en relación con el encanto femenino. La conocida frase: “*venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem*” nos ayuda a delimitar el concepto. Muchos de los conciliares eran excelentes humanistas, y el hecho de que “*procaci venustate*” sea complemento de “pintar” y “adornar” nos hace ver que no se trata de una belleza constitutiva sino accidental. Para el pensamiento esté-

tico de la época, tan cargado de aristotelismo y de neoplatonismo, la belleza en tanto que manifestación plena de la “forma”, en tanto que “formositas” o “pulchritudo”, unida en el vértice con el bien, mal se podría casar con el adjetivo “procaz”. El “venustate” del texto está más en relación con una cierta gracia o encanto femenino proclive a la atracción sexual, que se considera impropia de una imagen religiosa. Por eso he traducido por “cierto encanto provocativo”.

- Sigue un párrafo contra los abusos que se puedan dar con ocasión de celebraciones de festividades de santos, romerías, etc. Los obispos han de poner sumo cuidado para que no aparezca nada incontrolado, desordenado, “profano y deshonesto, dada la santidad que exige la casa de Dios”.

Este párrafo se refiere a todo de lo que se viene tratando, es decir, culto a los santos, reliquias e imágenes. Por eso no es exacto traducir el “profano y deshonesto” referido directamente a las imágenes; abarca acciones y cosas, y, de nuevo, se centra el Concilio en el ámbito del templo, que es sagrado. Es un reduccionismo traducir “inhonestum” por deshonesto, con las repercusiones sexuales que la palabra evoca frecuentemente en nuestro contexto cultural, y aplicarlo a la imagen. En el párrafo que comento, “inhonestum” tiene un sentido más amplio. A mayor razón queda excluido lo “deshonesto” en la imagen tal como lo entendemos en la acepción vulgar, pero no es ese el punto de mira, a mi entender, de la redacción del texto en este punto.

- Cierran el decreto unas normas para mejor llevar a la práctica todo lo dicho:

“A nadie le sea lícito poner, por sí o por otros, en ningún lugar ni iglesia, incluso exenta, ninguna imagen insólita, si carece de la aprobación del obispo”.

Al prohibirse la imagen insólita se pretende evitar la desorientación que puede producir lo desconocido. Dicho de otro modo, se quiere controlar y conservar una tipología iconográfica en vista a su eficacia pastoral.

- Siguen normas sobre el control de las nuevas reliquias y milagros y sobre el procedimiento de consultas, escalonadas hasta llegar al Romano Pontífice.

Mandat sancta synodus omnibus episcopis, et ceteris, docendi munus curamque sustinentibus, ut juxta catholicae et apostolicae Ecclesiae usum a primaevae Christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque patrum confessionem, et sacrorum conciliorum decreta, in primis, de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu, fideles diligenter instruant, docentes eos, sanctos una cum Christo regnantes orationes suas pro hominibus Deo offerre; bonum atque utile esse suppliciter eos invocare; et ob benefi-

cia impetranda a Deo per Filium ejus Jesum Christum dominum nostrum, qui solus noster redemptor et salvator est, ad eorum orationes, opem, auxiliumque confugere; illos vero, qui negant sanctos aeterna felicitate in coelo fruente invocandos esse, aut qui asserunt vel illos pro hominibus non orare, vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolatriam, vel pugnare cum verbo Dei, adversarique honori unius mediatoris Dei et hominum Jesu Christi, vel stultum esse in coelo regnantibus voce vel mente supplicare, impie sentire.

Sanctorum quoque martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi, et templum Spiritus sancti, ab ipso ad aeternam vitam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse: per quae multa beneficia a Deo hominibus praestantur: ita ut affirmantes sanctorum reliquiis venerationem atque honorem non deberi, vel eas, aliaque sacra monumenta a fidelibus inutiliter honorari, atque eorum opis impetrandae causa sanctorum memorias frustra frequentari, omnino damnandos esse, prout jampridem eos damnavit, et nunc etiam damnat Ecclesia.

Imagines porro Christi, deiparae Virginis, et aliorum sanctorum, in templis praesertim, habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in eis divinitas, vel virtus, propter quam sint colendae; vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant; sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus, et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod conciliorum, praesertim vero secundae Nicaenae synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum.

Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis, et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt; sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit, aut senserit, anathema sit.

In has autem sanctas et salutare observationes, si quis abusus irreperint, eos prorsus aboleri sancta synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines, et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuatur. Quod si aliquando historias et narrationes sacrae scripturae, cum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione, et imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur; et sanctorum celebratione, ac reliquiarum visitatione homines ad commessiones atque ebrietates non abutantur; quasi festi dies in honorem sanctorum per luxum ac lasciviam agantur. Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere, et tumultuarie accommodatum, nihil profanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo.

Haec ut fidelius observentur, statuit sancta synodus, nemini licere ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit; nulla etiam admittenda esse nova miracula nec novas reliquias recipiendas, nisi eodem recognoscente et approbante episcopo: qui simul atque de iis aliquid compertum habuerit, adhibitis in consilium theologis, et aliis piis viris, ea faciat quae veritati et pietati consentanea judicaverit. Quod si aliquis dubius aut difficilis abusus sit extirpandus, vel omnino aliqua de iis rebus gravior quaestio incidat, episcopus, antequam controversiam dirimat, metropolitani et comprovincialium episcoporum in concilio provinciali sententiam expectet; ita tamen ut nihil inconsulto sanctissimo Romano pontifice novum aut in Ecclesia hactenus inusitatum decernatur.

(in *Mansi*, vol. 33, 171-172)

CATECHISMUS ROMANUS AD PAROCHOS

El Catecismo Romano para uso de los párrocos nació de un decreto del Concilio de Trento. Fue editado al año siguiente de su clausura por el papa Pío V.

Al tratar del primer mandamiento y del culto que se debe a Dios, expone la doctrina del culto a los santos y del uso de las imágenes sagradas.

Se viola el primer precepto con la idolatría y cuando se cree poder representar realmente a Dios en una imagen. Pero no se viola dicho precepto cuando se representa a la Trinidad, según es usual, con alguno de los signos de sus manifestaciones en el Antiguo o el Nuevo Testamento. Nadie es tan rudo que piense que la divinidad se pueda reducir a una representación iconográfica. El Pastor debe explicar a sus fieles el significado de los signos utilizados.

No violan este precepto quienes representan a las personas de la Trinidad de acuerdo con sus manifestaciones bíblicas, pues nadie es tan rudo que piense que la divinidad en cuanto tal se pueda representar.

Nemo tamen propterea contra Religionem Dei que legem quicquam committi putet, cum Sanctissimae Trinitatis aliqua persona quibusdam signis exprimitur: quae tam in veteri, quam in novo Testamento apparuerunt. Nemo enim tam rudis est, ut illa imagine divinitatem credat exprimi: sed illis declarari doceat Pastor proprietates aliquas aut actiones, quae Deo tribuuntur; veluti, cum ex Daniele pingitur antiquus dierum in throno sedere, ante quem libri aperti sunt, Dei aeternitas et infinita sapientia significatur, qua omnes hominum et cogitationes et actiones, ut de iis iudicium ferat, intuetur. (288)

Los ángeles se pintan como seres humanos alados para que entiendan los fieles su disposición de ayuda a los hombres y su presteza en ejecutar las órdenes de Dios. Del mismo modo hay que comprender el significado de la paloma en la representación del Espíritu Santo.

Cómo hay que pintar a los Ángeles.

Angelis etiam tum humana species, tum alae affinguntur, ut intelligant fideles, quam propensi sint in humanum genus, et tanquam parati ad ministeria Domini exequenda: Omnes enim administratorii spiritus sunt propter eos, qui haereditatem capiunt salutis.

Ni la paloma ni las lenguas de fuego con que se manifiesta la fuerza del Espíritu Santo en el Nuevo Testamento requieren mayor explicación:

Columbae vero species, et linguae tanquam ignis in Evangelio, et actis Apostolorum, quas Spiritus Sancti proprietates significant, multo notius est, quam ut oporteat pluribus verbis explicari. (288)

Las imágenes de quienes tuvieron naturaleza humana, Cristo, María y los santos deben ser pintadas y veneradas de acuerdo con la antiquísima tradición de la Iglesia:

At vero cum Christus Dominus, ejusque sanctissima et purissima Mater, ceterique omnes Sancti humana praediti natura, humanam speciem gesserint, eorum imagines pingi atque honorari, non modo hoc praecepto interdictum non fuit, sed etiam sanctum, et grati animi certissimum argumentum semper habitum est. Quod et Apostolicorum temporum monumenta, et Oecumenicae Synodi, et hoc sanctissimorum, doctissimorumque Patrum inter se consentientium scripta confirmant. (288-289)

Legítimo uso de las imágenes en la Iglesia y beneficios espirituales que de su uso se derivan. El párroco debe adoctrinar a los fieles sobre el sentido y uso de las imágenes:

Non solum autem licere in Ecclesia imagines habere et illis honorem et cultum adhibere, ostendet Parochus, cum honos, qui illis exhibetur, referatur ad prototypa; verum etiam maximo fidelium bono ad hanc usque diem factum declarabit, ut ex Damasceni libro, quem de imaginibus edidit, et septima Synodo, quae est secunda Nicena, intelligitur. Verum quia sanctissimum quodque institutum hostis humani generis suis fraudibus et fallaciis depravare contendit, si quid forte populo hac in re peccatum fuerit, Parochus Tridentini Concilii decretum secutus, quoad ejus fieri poterit, studebit corrigere, ac decretum quidem ipsum, cum res tulerit, populo interpretabitur: tum rudes, qui imaginum ipsarum institutum ignorant, docebit, imagines factas ad utriusque Testamenti cognoscendam historiam, atque ejus memoriam idem tamen renovandam, qua rerum divinarum memoria excitati, ad colendum atque amandum ipsum Deum vehementius inflammemur. Sanctorum quoque imagines in templis positas demonstrabit, ut et colantur, et exemplo moniti, ad eorum vitam ac mores nos ipsos conformemus. (289)

CANONES ET DECRETA SACRI CONCILII
PROVINCIALIS CAMERACENSIS

- Valor y recto uso de las imágenes de acuerdo con el concilio Niceno II y el Tridentino.
- Alusión a la historia patria reciente: superar el odio iconoclasta.
- No introducir imágenes en los templos sin consentimiento del obispo.
- Quitar o modificar las ya erigidas que presenten inconveniencia o no concuerden con sus prototipos.
- Enseñar al pueblo que el culto a las imágenes está en función de las personas que representan, sin que cuenten nada la materia, la elegancia, el precio ni la labor artística. Por ello hay que transcender el signo.
- Las imágenes están puestas fundamentalmente en razón de la gente ignorante, para que, al verlas, nos adoctrinemos y nos movamos a conservar la piedad e imitar las vidas de los santos.

Imagines Christi, ac divorum in templis habendas esse, universalis synodus septima tradidit: idemque Tridentinum concilium confirmavit, quibus recte ejus honoris externa signa exhibentur, cultusque, et invocationis, quam rei significatae deferimus, ut sunt genuflexio et reliqua hujus generis. Neque absurdum, aut impium quoquo pacto videri debet: cum in signis prototypa veneramur. Sicuti nec vituperari debet, si sceleratorum principum, odio tyrannidis, populus imagines evertat. Sed, ne quid agatur in ecclesia praepostere quod ad hanc rem attinet, haec sancta synodus, quae sequuntur, constituit.

Imagines in templis nullae statuuntur; nisi episcopi consensu, et judicio. Si quae autem erectae fuerint, ac prae se ferant quicquam, quod non deceat, neque prototypo congruat, tolli eas, aut mutari jubeto.

Doceatur praeterea populus imagini cultum nullum deberi aut propter mateniam, aut propter elegantiam, aut propter pretium openis, aut propter quidvis aliud, quod sit in artificio, aut iinaginis substantia; sed propter rem significatam, ad quam hic cultus, et honos praecipue refertur. Et sic admonendus est, animum orantis, aut venerantis in rem signatam referri; et non in signum: quod nec audit, nec videt, nec sentit.

Praeterea admoneatur populus imperitae plebis causa maxime positas esse imagines, ut illarum aspectu docti, et moniti patrocinium divorum, et pietatem in Christo conservemus, et eorum vitam imitemur.

(in *Mansi*, vol. 33, 1421-1422)

1565 VALENCIA

CONCILIUM VALENTINUM PROVINCIALE

- Contra el uso supersticioso de llevar a los enfermos las medidas de las imágenes de los santos hechas con hilo u otro material.
- Las imágenes, que están para el culto a los santos e instrucción del pueblo, tienen que estar hechas de tal modo que no den ninguna ocasión de extrañeza.
- No se pinten -siguiendo a Trento- con una cierta gracia provocativa, ni se adornen con vestiduras lascivas o indecorosas las imágenes.
- Quitar de las iglesias las imágenes que no se acomoden a estas normas.

Et quia omnia, quae speciem superstitionis habent, tollenda sunt, prohibet, ne ullus imagines sanctorum filis aut alia re metiatur, ut hujusmodi imaginum mensurae ad infirmos perferantur.

(in Sáenz de Aguirre, tomo IV, 79)

Sanctorum imagines, quae in ipsorum cultum et populi eruditionem in Ecclesia merito proponuntur, tam decenter atque honeste compositas esse oportet, ut neque ulla ab eis offendiculi occasio dari, neque quod in finem bonum institutum est, in malum aliquod detorqueri possit. Quare, sacri etiam Concilii Tridentini decretis inhaerendo, sub excommunicationis poena jubet Synodus, ne ullus imagines sanctorum aut procaci venustate depingat, aut lascivis et inhonestis indumentis adornet: sed ut adeo honeste vel pingantur, vel formentur, ut illorum quos nobis referunt, sanctitati apposite et convenienter respondeant. Si quae vero imagines aut indecore depictae, aut inhonetae formatae in templis potissimum habeantur, parochis et eorum vicariis, ut eas quamprimum removeant, districte praecepit.

(in Sáenz de Aguirre, tomo IV, 83)

1565 SALAMANCA

CONCILIUM COMPOSTELANUM PROVINCIALE

- Se afirma el legitimo uso de las imágenes sagradas y se exige el cumplimiento de lo determinado en Trento.
- Sólo se usen para adorno de las imágenes los vestidos y velos que hayan sido aprobados por el obispo.

Sanctarum imaginum legitimum usum sic episcopi observari praecipiant, ut ea quae in sacro Tridentino Concilio pie et sancte praecepta sunt, custodiantur. Quare is tantum velaminum ac vestium ornatus imaginibus apponatur, qui ab episcopo vel ejus vicario visus et approbatus fuerit.

(in *Sáenz de Aguirre*, tomo IV, 105)

CONCILIUM MEDIOLANENSE I PROVINCIALE

- Para cumplir lo mandado en Trento de no admitir en la Iglesia ninguna imagen insólita y rechazar en las imágenes todo lo que sea falso, profano, deshonesto, desmañado., procuren los obispos ante todo que no se pinte ni se esculpa nada que esté en desacuerdo con la verdad de las Escrituras, de la tradición y de la historia eclesiástica, y que no se le represente al pueblo en imagen lo que se le prohíbe leer en los libros.
- Han de estar bien documentadas las historias que se representen. De lo contrario prohibanse.
- Examinen los obispos tanto el rostro, el cuerpo, la vestimenta, la actitud, el adorno como el lugar de las imágenes: todo ha de estar de acuerdo con la dignidad y santidad de sus prototipos.
- La vista de las imágenes debe excitar la piedad y no debe dar ocasión a torpes pensamientos.
- Para llevar a cabo fácilmente esto y todo lo determinado en Trento, convoque el obispo a los pintores y escultores de sus diócesis e instrúyanlos sobre lo que deben evitar al hacer las imágenes, y procuren que los artistas no realicen, sin consultar al párroco, ninguna imagen sagrada ni públicamente ni en privado.
- Si se hicieran obras en contra de estas normas, sean castigados tanto los artistas como los que encargan las imágenes o corren con sus gastos.
- Si al hacerse una imagen sagrada se aborda una temática difícil sobre cuya dilucidación se haya reservado el obispo la última palabra, los párrocos están obligados a comunicárselo a este.
- Si por desconocimiento o temeridad de los artistas se hubieran pintado o esculpido imágenes que se juzguen intolerables, procuren los obispos, con el consejo de los expertos, destruirlas totalmente o, al menos, corregirlas.

Cum sacrosancta Tridentina Synodus decreverit, nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit, ejusque diligentiae et curae commendarit, ut in sacris effingendis imaginibus nihil falsum, nihil praepostere, nihil non recte atque ordine

adhiberetur, illud in primis caveant episcopi, ne quid pingatur, aut sculpatur, quod veritatem scripturarum, traditionum, aut ecclesiarum historiarum adversetur: ne cuius lectio prohibetur, ejus imago populo proponatur.

Historiae quoque, quibus neque ecclesia, neque probati scriptores auctoritatem ullam dederunt; sed sola vulgi vana opinione commendantur, effingi prohibeantur. Deinde uniuscujusque imaginis os, corpus, corporis habitum, et statum, ornatum, et locum inspiciendum curent episcopi; ut haec omnia ad prototypi dignitatem et sanctitatem apta sint et decora; atque ex imaginis inspectione pietas excitetur, nulla vero turpis cogitationis detur occasio. Haec et reliqua hujusmodi ex Tridentini concilii praescripto, ut commodius episcopi exequantur, convocent suarum dioeceseon pictores, et sculptores; omnesque pariter doceant, a quibus cavere debeant in sacris imaginibus effigendis: curentque ne illi, inconsulto parocho, aliquam sacram imaginem publice, vel privatim effingant. Quod si qui deliquerint, puniantur tam ipsi artifices, quam ii, quorum sumptibus, vel jussu effictae erunt imagines.

Parochi vero episcopo significant, quae ille judicari in sacris imaginibus effigendis ad se propter difficultatem deferri debere.

Quod si quae jam pictae imagines, fictave simulacra ob artificum temeritatem, aut inscitiam, ejusmodi fortasse fuerint, ut ferenda nullo modo videantur, ea curent episcopi, doctorum etiam, et peritorum virorum consilio adhibito, ut omnino deleantur, vel saltem aliqua ratione corrigantur.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 11)

CONSTITUTIONES ET DECRETA
PROVINCIALIS SYNODI SIPONTINAE

- Mantener las imágenes de los santos en las iglesias y en otros lugares convenientes.
- Para cumplir con el mandato de Trento, si se dieran en nuestra provincia imágenes que no estuvieran de acuerdo con sus prototipos, o fueran menos honorables de lo que fuera de desear, o por su actitud o vestimenta movieran a risa o a torpes pensamientos más que a devoción, procuren los obispos rectificarlas o quitarlas de en medio.
- No se pongan en las iglesias imágenes sin previa inspección y aprobación del obispo.
- Los que obren en contra de esto, artistas o comitentes, sean castigados a juicio del obispo.

Sanctorum imagines in ecclesiis, et aliis honestis locis haberi, eisque omnem reverentiam, per genuflexionem et per alios honestissimos corporis motus, exhiberi, sancta mater ecclesia docuit semper, et tradidit. At vero, ut indecens omne, quod in ea re possit oriri, evitetur, sancta synodus, Tridentini concilii decreto super hoc inhaerens, statuit ut, sicubi hac nostra in provincia aliquae fuerint imagines prototypo non congruentes, minusve, quam deceat, honestae, vel ex eo, quod propter aliquem corporis actum, vel habitum, ad risum, aut turpes cogitationes potius, quam ad devotionem protrahant intuentes, episcopi, vel mutandas eas, vel curent auferendas. Post haec vero nullae in ecclesiis imagines ponantur, quas episcopus non diligenter inspexerit, et approbaverit. Qui contra fecerint, tam artifices, quam ii, quorum jussu id fuerit effectum, episcopi arbitrio puniantur.

(in *Mansi*, vol. 35, 888)

DECRETA PROVINCIALIS SYNODI RAVENNATIS

- Hay que evitar tanto las sagradas imágenes insólitas como el pintarlas o esculpiras o colocarlas de modo extraño, especialmente en iglesias o lugares piadosos.
- No se vea nada impropio, indecoroso, lascivo o profano ni en el traje, ni en el aspecto, ni en la actitud corporal de las sagradas imágenes.
- Deben ser tales las sagradas imágenes que fomenten la piedad de los que las vean.
- No aparezca nada en ellas que no esté de acuerdo con su prototipo y ejemplar, según la costumbre aprobada por la Iglesia.
- Se manda a los artistas y a los que encargan las imágenes que no se hagan estas ni se coloquen en iglesias o lugares piadosos sin licencia de los obispos o de los párrocos.
- Los obispos harán destruir, corregir o hacer de nuevo las imágenes existentes si no son correctas.

In sacris imaginibus effingendis, id primum vitetur: ne insolita aliqua imago, vel insolito modo pingatur, sculpatur, vel apponatur: praesertim in ecclesiis, atque aliis piis, et religiosis locis. Nihil praeterea indecens, indecorum, lascivum, profanumve, habitu, vel vultu, ac toto corporis statu adhibeatur: atque hujusmodi divinae imagines existant, ut in illis inspiciendis pietas excitetur: nec quicquam in eis appareat, quod prototipo, ac exemplari suo, ex approbata ecclesiae consuetudine, non conveniat.

Mandamus propterea ejus generis artificibus quibuscunque, atque imaginum effingendarum curatoribus; ut nonnisi de episcoporum, vel parochorum licentia, sacras imagines quovis modo effingere, vel in ecclesiis, piisque locis apponere praesumant: et quae hactenus appositae sunt, si se recte non habeant, eas episcopi deleri, corrigi, vel instaurari faciant, eorum sumptibus, ad quos ea res pertinet, sub eorum arbitrii poenis.

Quod autem ad ipsarum sacrarum imaginum cultum, et venerationem attinet; eam pariter reverentiam, et honorem illis episcopi impendi curent, quam sacrosancta Tridentina Synodus statuit: idque saepius populos edoceri studeant.

(in *Mansi*, vol. 35, 593-594).

1569 SALZBURGO

CONCILIUM SALISBURGENSE

- Tratando del papel que en la dignificación del culto tiene el templo, se habla de las imágenes como ornato del mismo, al tiempo que son también instrumentos del culto y sirven para fomentar la piedad.

Ad ornatum quorum (simul etiam velut divini cultus et promovendae pietatis instrumenta) in iis signa crucis, aliasque sanctorum imagines, vexilla, vestes sacras, altaria et vasa sacra, conservari, et in usu posita esse volumus.

(in *Mansi*, vol. 36 A, 143)

DECRETA PROVINCIALIS CONCILII URBINI

- Cuiden los obispos de que los artistas hagan las imágenes sagradas en consonancia con la majestad y santidad de sus prototipos, de modo que a su vista se estimule la piedad y no sean nunca ocasión de torpes pensamientos.
- No permitan que los artistas hagan imágenes insólitas.
- No se han de permitir de ningún modo imágenes indecorosas, no sólo en iglesias o lugares públicos; tampoco en las casas privadas de los clérigos ni en los monasterios femeninos que dependan del ordinario. Y si se hallasen en monasterios masculinos o femeninos exentos, adviértase a los superiores para que tomen las medidas oportunas.
- La configuración de las imágenes sagradas se hará conforme a la historia y costumbres aprobadas por la Iglesia. Manden los obispos destruir las imágenes que estén en desacuerdo con esto, tanto por el rostro, vestimenta o gestos, o, teniendo en cuenta el consejo de los expertos, háganlas rectificar.
- Sin permiso de los obispos o, al menos, de los párrocos, no se ponga ninguna imagen en la iglesia ni en ningún lugar piadoso.

Attendant diligenter ordinarii omnes, ut sacrae imagines ita per earum artifices effingantur, ut ejus quem referunt majestatem, et vitae sanctitatem imitarii videantur, sintque ejusmodi, ut ex earum inspectione pietas excitetur, et ne ulla unquam turpis cogitationis inde oriatur occasio, nec aliquas insolitas imagines ab eisdem artificibus ordinarii ipsi effingi patiantur. Quae vero aliter quam decet effictae fuerint, non solum in ecclesiis, aut publicis locis, sed nec in privatis clericorum domibus, nec in religiosarum foeminarum monasteriis, quae ordinariorum curae subsunt, ullo pacto teneri permittantur: quod si quae hujusmodi inventae fuerint in regularium, vel monialium exemptarum domibus ad superiores, ut opportune provideant, quam primum deferantur.

Sacrarum item imaginum forma ita repraesentetur, ut ab ecclesiastica historia, et consuetudine diu in ecclesia approbata nullatenus distet:

quas vero aliter se habere imagines vultu, habitu vel gestu, ordinarii perspexerint, eas delere, aut adhibito peritorum consilio corrigi curent, provideantque ne de cetero imagines aliquae in ecclesia, vel alio pio loco effingantur, vel apponantur absque ipsorum, vel saltem parochorum, seu rectorum licentia, ut id tantum quod decet in ecclesia retineatur.

(in *Mansi*, vol. 35, 649).

CONCILIUM MEDIOLANENSE II PROVINCIALE

- No se utilicen para adornar los templos, puesto que alejan de la devoción en lugar de estimularla, colchas y cortinas con representaciones obscenas; ni pinturas o esculturas que por su temática pagana o por otra causa desdigan de la santidad del lugar.
- Prohíbanse igualmente en los preparativos de procesiones y rogativas públicas.

Cum christianae pietatis rationi illud alienum sit, ad ornatum templorum adhiberi ea, quae non modo religionem non excitant, sed per ea intuitum mentes facile incidunt in foedas turpesque cogitationes; propterea, ne quis ad illa ornanda peristromatis aulaeisque utatur, quae obscoenis figuris intexta sint; neque item pictas imagines, et signa adhibeat, quae vel ethnicorum hominum, vel aliarum rerum, loci sanctitati repugnantium, formam ac speciem prae se ferant; in omni praeterea publicarum supplicationum, processionumve apparatu, quae obscoenarum rerum speciem ostendunt, ea ne adhibeantur.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 118)

DECRETA ET STATUTA
SYNODI PROVINCIALIS MECHLINIENSIS

- Quítense de templos y lugares sagrados imágenes, esculturas, tapices, que representen fábulas paganas, sátiros, faunos, sirenas, hermes, ninfas y cosas semejantes.
- Igualmente, todas las figuras lascivas, procaces, obscenas por su desnudez impúdica u otra causa, y las supersticiosas, que quitan la devoción y con frecuencia son gravemente ofensivas.
- En adelante sin aprobación del obispo no se acepte ninguna imagen en la iglesia ni en lugar sagrado.
- En sus visitas pastorales procuren los obispos reformar las susodichas imágenes o hacerlas desaparecer, según juzguen oportuno.
- Procuren los obispos que con ocasión de rogativas no se utilicen como adorno imágenes, esculturas, tapices del tipo anteriormente criticado, castigando a los delincuentes a su juicio y, si se trata de laicos y el caso lo requiere, pidiendo ayuda al poder civil.
- Quiten las susodichas imágenes de las casas y jardines de los eclesiásticos, especialmente las lascivas, procaces, y las que por su deshonesta desnudez u otra causa sean tan obscenas que ofendan a la gente que las vea.
- Se les da un trimestre de plazo a los clérigos para quitar dichas imágenes de sus casas.

Cum domum Dei deceat sanctitudo pro executione decreti de invocatione et veneratione, ac reliquiis sanctorum, et sanctis imaginibus, sessione vigesima quinta, statuit sancta synodus, ut e templis et locis sacris tollantur imagines, sculpturae, aulaea, quae gentilitatem, aut mendaces ethnicorum fabulas, satyrorum, faunorum, sirenarum, terminorum et nympharum, ac id genus alia repraesentant. Similiter quaecumque figurae lascivae, procaces, et ob pudendam nuditatem, vel alias obscaenae et supersticiosae, quae fidelium mentes a religione et devotione distrahunt, et saepius graviter offendunt. Neque posthac ulla imago, aut statua in ecclesiam vel locum sacrum recipiatur, nisi ab epis-

copo admissa fuerit. Proinde episcopi in visitationibus curabunt imagines supradictas reformari, aut prorsus tolli, prout judicaverint expedire.

Provideant praeterea episcopi, ne ad ornatum supplicationum venerabilis sacramenti, aut reliquiarum quarumcumque exponat quisquam ulla similes imagines, sculpturas aut aulaea, idque sub poena arbitrio eorum infligenda: implorato etiam ad hoc, si opus sit, contra saeculares auxilio brachii saecularis.

E domibus et hortis ecclesiasticorum similiter praedictae imagines tollantur, praecipue quae lascivae, procaces, et ob pudendam nuditatem, vel alias tam obscaenae, ut pias mentes offendant. Et si clerici post publicationem hujus concilii praedictas imagines infra trimestre e suis domibus non ejecerint; curent episcopi, ut contra illos ad condignam punitionem procedatur.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 589-590).

1571 BENEVENTO

CONCILIUM PROVINCIALE BENEVENTANUM

- No se ponga en la iglesia nada que pueda chocar a la gente piadosa. Por ello se prohíben los tapices con figuras obscenas o las imágenes que tengan algún detalle lascivo.

In Dei ecclesiis, quas decet sanctitudo, nihil retinendum est aut apponendum, quod piorum Christifidelium oculos offendere possit: itaque in dictis ecclesiis aulaea obscenis figuris contexta, aut imagines quae lascivum quid praeseferant, apponi et retineri prohibemus.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 13)

SYNODUS FLORENTINA PROVINCIALIS

- En estos calamitosos tiempos los obispos han de poner sumo interés en lo referente a las imágenes.
- No se pinten imágenes inusitadas o de modo extraño, ni se esculpan, ni se pongan en las iglesias, particularmente, pero tampoco en lugares piadosos o públicos.
- No se vea nada indecoroso, obsceno o profano en el rostro, vestido o actitud de las imágenes que pueda ser causa de extrañeza en los fieles. Sean tales las imágenes que fomenten la piedad y no se aparten en absoluto del prototipo que representan, de acuerdo con las costumbres de la Iglesia.
- Guárdense los pintores, escultores y demás artistas y los que encargan las sagradas imágenes de colocarlas en las iglesias y demás lugares, piadosos o públicos, sin expresa licencia de los obispos. Manden estos destruir, corregir, retirar, cambiar de sitio cuanto antes las que se hubieran colocado así hasta el presente.
- No se pongan imágenes en lugares inmundos ni se coloquen en el pavimento; quítense las ya colocadas.
- Hay que instruir a los fieles en el recto uso de las imágenes.

Maximam his calamitosis temporibus episcopi debent diligentiam adhibere in imaginibus habendis et retinendis; itaque prohibeant omnino, ne insolita aliqua, aut insolito modo pingatur, sculpatur, aut apponatur, praesertim in ecclesiis, aut aliis religiosis, piis, ac etiam publicis locis, nihilque in eis indecorum, obscenum, profanumque habitu, vultu, ac tota effigie conspiciatur; quo fidelium mentes, aut oculi offendi possint; sed tales illae sint, quibus spectandis pietas excitetur, quaeque a exemplari suo ex probata ab ecclesia consuetudine minime aberrant.

Caveant etiam pictores, sculptores, ac quicumque artifices, et qui imagines sacras effingendas curabunt, ut sine expressa episcoporum licentia, in ecclesiis, aliisque piis locis ac etiam publicis eas nullo modo ponant; et si quae hactenus positae sunt, eas episcopi deleri, emendari, amoveri,

vel mutari etiam ex officio quam primum jubeant, eorum sumptibus quorum interest, ac poenis contra contumaces imponendis.

Atque ut verus cultus, honorque sacris imaginibus exhibeatur, prohibuit, ne imagines tam salutiferae crucis, quam beatissimae Virginis, et omnium sanctorum, aut inmundis, et contemptibilibus locis, sive in pavementis post hac collocentur, et collocatae deleantur; inobedientes autem poenas luant statuendas ab episcopis; qui etiam dabunt operam, ut serius doceatur populus nullam in illis divinitatem, aut virtutem inesse, unde colantur; nihil ab eis petendum, aut sperandum tamquam simulacris; sed venerationem ad quam per ipsa excitamur, et fiduciam ad veram imaginum referant prototypa. Ut dum eas osculamur, dum reverenter procumbimus, Christum dominum adoremus, ac sanctos ejus veneremur, quos effigies illae repraesentant.

(in *Mansi*, vol. 35, 729 - 730)

CONCILIUM PROVINCIALE GENUENSE

- Obsérvese lo decretado en Trento.
- No se hagan imágenes sagradas insólitas, ni con vestidos o gestos extraños, ni que representen milagros no comprobados documentalmente, o tengan algún aspecto obsceno o ridículo.
- Sean tales las imágenes que su sola vista incite a la piedad y sirvan a la gente sencilla como de narración de hechos admirables, dignos de imitación.
- Corríjase lo ya realizado si no está de acuerdo con las normas, y permanézcase alerta para el futuro.
- Obsérvense estas mismas normas para los tapices y cortinas que se usan para adornar las iglesias. Es mejor ver las iglesias desnudas que adornadas sin decoro ni dignidad.
- No se coloquen cruces en el pavimento; quítense las existentes; quítense igualmente las imágenes instaladas en lugares sórdidos.

Quae de reliquiis et imaginibus sanctorum statuit concilium Tridentinum, tam ad illarum cultum quam ad venerationem aliaque spectantia, meminerint omnes observare; curaque sit episcopis omnino ut observentur.

In sacris autem denuo pingendis fingendisque imaginibus cautio adhibeatur, ne qua vel insolita imago vel insolito gestu habituve conformetur, quaeve miraculum exprimat eiusmodi, quod gravis alicuius scritoris non sit testimonio comprobatum, obscenive aut ridiculi quidpiam praeseferat; sed tales sint omnes, ut ex illarum inspectione ad pietatem excitentur animi, et apud imperitam multitudinem narrationis obtineant locum praeclare gestae rei alicuius, atque imitatione dignae.

Si quid in iis, quae iam pictae fictaeve sunt, inerit vitii, quam primum id fieri poterit, optime ad praescriptam normam ut corrigatur, operam dent episcopi; tum in eiusmodi rebus peccandi licentiae in reliquum

tempus modis omnibus occurrant. In aulaeis sive tapetibus, quae ad ornandas adhibentur ecclesias, eadem ratio servetur; satius est enim nudas prorsus, quam praeter decorem dignitatemque exornatas ecclesias spectare. Crux autem de caetero in pavimento, aut ostio sepulchri, pusillae quamvis formae, ultro citroque commeantium pedibus temere conculcanda non relinquatur, sed eradendam delendamve ut curent ubique rectores ecclesiarum, praesens synodus mandat; ac nihilo secius, e sordidis et immundis locis omnibus ut crux ipsa et sanctorum imagines, ut par est, amoveantur.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 578-579)

CONSTITUTIONES ET DECRETA
PROVINCIALIS SYNODI NEAPOLITANAE

- Hay que predicar sobre la reverencia y veneración debidas a las imágenes sagradas.
- Las imágenes sagradas sean tales que no den ocasión a pensamientos torpes.
- Adviértase a los pintores que, si al hacer sus obras ponen más interés en alardear de su arte que en mover a devoción, se conseguirán unos fines muy otros de los que pretende la Iglesia.
- No se admitan imágenes insólitas sin permiso del obispo.
- Mándese expresamente a los pintores y a los escultores que presenten al obispo un modelo de las figuras o estatuas que vayan a hacer, sean sagradas o profanas.

Moneri quoque faciant in concionibus populum, ut sacris sanctorum reliquiis, quas merito S. Nicaena synodus salutare fontes appellavit a Christo Domino relictos, et sacris imaginibus reverentiam, et venerationem habeant. Provideant insuper, ut sacrae imagines sic effigientur, ut illarum aspectus nec turpitudinis cogitationem aspicientibus injiciat: moneanturque pictores, ne dum artis potius ostentandae, quam devotionis excitandae ratio habeatur, contrarium omnino finem ecclesiae fini consequantur.

Insolitae imagines, novae reliquiae, et miracula populo minime proponantur, nisi ab ordinario loci re prius diligenter inspecta, accurateque discussa, fuerint approbata juxta formam sacri concilii Tridentini sess.25. Quantum autem ad pingendarum imaginum rationem modumque pictoribus, atque sculptoribus expresse mandetur, ut ordinario loci faciendae figurae, seu statuae exemplum exhibeatur, ut cum ejusdem facultate illas sive sacras, sive profanas conficiant.

(in *Mansi*, vol. 35, 812—813)

CONCILIUM MEDIOLANENSE IV PROVINCIALE

- Lo que se dijo en el tercer Concilio Provincial de la representación de la cruz amplíese a las demás imágenes sagradas, de modo que no se pongan en el pavimento ni en lugar sórdido, incluso fuera de la iglesia.
- No se vean representados en la iglesia jumentos, perros u otros animales, salvo pedirlo así la narración sagrada, de acuerdo con la costumbre de la iglesia.
- Multar a los artistas, o declararlos en entredicho, a juicio del obispo, si hacen sus obras inconsideradamente, a la ligera, introduciendo elementos profanos o deshonestos, en contra de las normas de Trento.
- Penar a los rectores de iglesias que acepten imágenes sagradas insólitas.
- En adelante no se colocarán en los altares imagencillas de terracota, si por sus colorines y adornos, a juicio del obispo, son objeto de vanidad y extrañeza.
- Hay que renovar, remover, o destruir las imágenes deterioradas, según los casos.
- Hay que instruir al pueblo sobre la intercesión de los santos, veneración de las imágenes y sobre las historias que en ellas se representan.

Quod de sacrosanctae crucis effigie, in concilio provinciali tertio, per nos sancitum est; itidem interdictum sit, sacras alias imagines, ac sanctorum, sanctarumque hostias, sacrorumve mysteriorum figuras et significationes, in ullo quovis humi strato pavimento, aut loco sordido, etiam extra ecclesiam, insculpi, pingi, effingive.

Effigies jumentorum, canum, aliorumve brutorum animalium, in ecclesia ne fiant: cum aliquid inhonestum, aut profanum in ea apparere nefas sit, ex Tridentini concilio sanctione; idque plane etiam septima Nicaena synodo oecumenica vetitum sit.

Si vero hystoriae sacrae expressio, ex sanctae ecclesiae matris consuetudine, aliter quandoque fieri postulat, hoc sane non vetatur.

Pictoribus et sculptonibus gravis mulcta, ac poena etiam interdicti ab

ecclesia, episcopi arbitratu, proposita sit; si quid inordinate, aut praepostere, aut tumultuaria accommodatum, si quid profanum, aut inhonestum pinxerint, aut effinxerint, contra ejusdem concilii Tridentini decretum.

Rectoribus etiam ecclesiarum, qui ullam sacram imaginem insolitam, contraque illius concilii sanctionem, suis ecclesiis, etiam exemptis, poni permiserint, poena etiam excommunicationis, mulctave constituta sit arbitratu episcopi, pro ratione culpae irroganda.

Imagunculae illae parvulae, fictili opere effictae, si ita fuco, alioque apparatu concinnatae sint, ut episcopi iudicio, vanitatem prae se ferre aut offensionem praebere videantur, ad altare ne adhibeantur in posterum.

Si quae sacrae tabulae, imaginesve pictae, nimia vetustate, carie, situ, aut sordibus pene deletae, indecenti aspectu sunt; eas episcopus pia, religiosaque pictura, ab iis, quorum interest, renovari jubeat: aut si id non potest, omnino deleri.

Ne tabulae sanctorum imaginibus expressae, vetustate consumptae, in vilem et sordidum profanumque usum convertantur: sed, ut de altaris pallis, ac velis, temporis usura pene confectis, B. Clementis pontificis et martyris decreto sancitum est, in ignem conjiciantur: tum cineres praeterea, ne pedibus inquinentur, in pavimenti fossis collocentur.

Imagines quoque sacrae sculptae, si deformatae sint, amoveantur, et sub pavimento ecclesiae, aut saltem sub coemeterii solo collocentur.

Curet praeterea, atque adeo efficiat episcopus, ut et per se et per alios theologiae scientiae peritos, ac illos in primis, qui illius interpretandae, aut populi docendi munus, in ulla quavis ecclesia quovis modo sustinent, fidelibus accurate, enucleateque exponantur, quaecumque et de sanctorum intercessione invocatione, atque cultu, et de sacrarum reliquiarum, imaginumque veneratione, et de historiis mysteriorum nostrae redemptionis, pictura, aliave similitudine expressis, eos instrui, docerique Tridentina oecumenica synodus jussit.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 190)

1577 GREGORIO XIII

BULA DE ERECCIÓN
DE LA ACADEMIA DE S. LUCAS DE ROMA.

Los artistas romanos, Muziano al frente, piden a Gregorio XIII la erección de una Academia para fomentar las artes y procurar el mutuo apoyo de los artistas. En el texto de la bula se puede leer la finalidad de dicha Academia: levantar el nivel de las artes, “principalmente las que promueven el público ornamento y decoro”. A tenor del texto, son los artistas mismos los que deploran la situación del arte, constatando que su calidad degenera por falta de “buena escuela y caridad cristiana”. Los artistas noveles, carentes de formación, se ven obligados por la necesidad de ganarse la vida, a practicar un arte para el que no se han podido preparar a fondo. En remedio de esta situación viene la Academia de San Lucas. A su amparo, los jóvenes se instruirán en la doctrina cristiana, piedad y buenas costumbres, y en el ejercicio del arte, consiguiendo con ello dar gloria a Dios y salvar sus almas. Se deja a los académicos la redacción de los propios estatutos, que han de estar de acuerdo con las normas de Trento.

Al venerabile fratello Iacopo Vescovo di Sabina Cardinal Savello, Vicario nostro generale in Roma, e suo Distretto:

GREGORIO PAPA XIII

Venerabil Fratel nostro salute, ed Apostolica benedizione. Per la cura, che ci stringe della Città nostra di Roma siamno inchinati a promuovere studiosamente tutte le buone arti, e specialmente quelle, che accrescono il pubblico ornamento, e decoro. Li dilette Figli nostri Pittori, e Scultori di Roma testè ci fecero presente, che considerando eglino, che l'arti del pingere, e scolpire, e disegnare andavano di giorno in giorno a perdere della loro bellezza, e venivano tuttavia più oscure, ed ignobili per mancanza di buona scuola, e di carità cristiana, nelle quali cose mal potevano i seguaci d'Arti belle addottrinarsi, privi siccome erano di maestri, e per chè ancora principianti, e scolari, senza niuna lunga pratica, e disciplina dalle arti, tirati dalla necessità, o dall'avvidità del guadagno pigliavano sopra di se l'incarico di eseguire grandi lavori,

onde poi questi riuscivano spogli, e mancanti di quella perfezione, che alle buone Arti si addice. Laonde per dar qualche ragionevole rimedio a questi inconvenienti pensavano fosse bene erigere in Roma un'Accademia delle predette arti, ed affidarne la sovra intendenza a uomini peritissimi, e consumatissimi nelle Arti medesime, l'ufficio de' quali fosse procurare, che gli studiosi giovani venissero diligentemente instrutti nella dottrina Cristiana, nella pietà, ne'buoni costumi, e che insieme fossero nelle arti, secondo l'intelligenza, e capacità d'ognuno opportunamente esercitati, tantochè a grado a grado si proponessero a studio, ed imitazione loro gli ottimi, e più rari esemplari delle Arti stesse, onde va Roma superba: e perchè tutte le premesse cose meglio avvenissero a gloria di Dio, a salute delle Anime, e ad onore della Santissima Trinità, hanno proposto instituire una Congregazione, sotto l'invocazione di S.Luca in una delle Chiese di Roma meno frequentate, o dove meglio, e più benignamente, fossero accolti. Intendendo inoltre, che presso detta Chiesa si erigesse un Ospizio, disposto ad accogliere li giovani di bell'ingegno, che da ogni parte della terra a Roma convengono per dedicarsi all'esercizio dalle Arti, e che questi ivi fossero alloggiati caritativamente per tre giorni, e provveduti del loro bisogno, ed inoltre venissero affidati a buoni institutori, sotto la disciplina de' quali potessero quotidianamente sortir più periti, ed esperti nelle Arti, e imbevuti di retti principi, e adorni di specchiati costumi, sì che imparassero a fuggire il vizio, ed abbracciare la virtù. Proponendo eziando di fare alcuni ordini, e statuti accomodati a conservare il felice reggimento, e prospero stato di essa Accademia, e Congregazione, e tendenti a meglio promuovere la salute dell'anima de'Confratelli. Ed essendo stati per parte dei sudetti Pittori, e Scultori pregati umilmente a degnarci con apostolica benignità a tutte le predette cose opportunamente provvedere; Noi amando esser larghi del nostro favore a questo loro pio ed onesto desiderio, e volando far loro di speciali grazie, e largizioni lieti, e contenti, assolvendoli per mezzo di queste da qualsivoglia scomunica, sospensione, ed interdetto, e da altre ecclesiastiche censure, sentanze, e pene dalle leggi o dagli uomini par qualsivoglia causa pronunciate, e da cui si trovassero legati ad effetto di conseguire solamente quanto in queste si contiene, deferendo ai detti prieghi; per le presenti imponiamo alla prudenza tua, che coll'autorità nostra tu conceda facoltà, e licenza a detti Pittori, e Scultori di erigere una Accademia delle sullodate arti in Roma, ed in perpetuo; e che a quella così eretta siano destinati per sovrintendenti Artefici peritissimi, e consumatissimi in dette Arti, li quali diano opera, che gli scolari siano ammaestrati nella dottrina cristiana, e nella pietà, e che secondo l'intelli-

genza, e capacità di ciascuno si esercitino per diventare ogni giorno più sufficienti nelle Arti. E di più, che possano istituire una congregazione sotto l'invocazione di San Luca in qualche Chiesa di Roma ove troveranno, che ella se ne compiaccia: ed abbiano, e mantengano appresso un ospizio par gli allievi delle arti, che concorrono a Roma, e questi ivi siano ricevuti, e trattati di alimenti par tre dì, come costumasi con chi si riceve in ospizio. Ed anche sia concesso ai medesimi comporre quegli ordinamenti, che più crederanno migliori, e quei statuti, che meglio facciano il felice reggimento dell'Accademia, e'lo stato della Congregazione, e degli accademici prosperare, e siano conducenti a salvare le anime loro, e non opposti ai Sagri Canoni, e Decreti del Concilio di Trento: E sempre che lo trovassero opportuno, possano questi ordini, e statuti correggere, mutare, alterare, e farli nuovi; li quali però vogliamo, che da Te siano emendati, approvati, e confermati. Ed in fine nostra Autorità sia fatta ai medesimi ampla facoltà, e potere di applicare perpetuamente, ed appropriare, all'Accademia, e Confraternità tutti i beni mobili, ed immobili, elemosine, Legati, ed altre ragioni, che tanto da essi Accademici, e Confratellii, quanto da altra persona di qualsivoglia grado, e condizione, per l'avvenire saranno distribuiti, donati, o lasciati all'Accademia, e Confraternità nonostante le Costituzioni, ed ordinazioni Apostoliche, e qualsivogli altro caso in contrario.

Dato in Roma presso S. Pietro sotto l'anello del Pescatore il dì 15. Dicembre 1577, l'anno Sesto del nostro Pontificato.

(Missirini, 20-21).

INSTRUCTIONUM FABRICAE
ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE, LIBRI DUO

Por tratarse de una obra de San Carlos Borromeo que, como se sabe, había sido nombrado legado pontificio para la puesta en práctica de los decretos del Concilio de Trento, y ser esta obra de inmediata aplicación pastoral, fruto de la visita episcopal a su diócesis de Milán, y haber sido apuntada ya en el tercer Concilio Mediolanense de 1573 en su decreto «De iis quae pertinent ad ornatum et cultum ecclesiarum», me ha parecido mejor introducir su reseña aquí que en la sección destinada a los tratadistas en general.

La compilación de las normas y orientaciones que aparecen en estos dos libros se debe a Moneta, prelado de confianza de San Carlos.

Los dieciséis primeros capítulos del libro primero están dedicados a la arquitectura eclesiástica, siendo de los pocos documentos existentes de esta época sobre dicha materia frente a tantos escritos sobre las imágenes sagradas. Al tema de las imágenes se le dedica el capítulo diecisiete:

- Al pintar imágenes sagradas hay que atenerse estrictamente a lo prescrito en Trento y en las Constituciones Provinciales; conminándose con penas a los pintores y escultores que se aparten de dichas normas.
- Hay que proceder contra los rectores de iglesias que permitan en ellas imágenes insólitas y contrarias a las disposiciones tridentinas.
- Ni en la iglesia ni en ningún otro lugar se coloque imagen sagrada que represente algún dogma falso, pueda inducir a error a la gente poco instruida, o esté en contradicción con las Sagradas Escrituras o con la tradición eclesiástica.
- Por el contrario, las imágenes han de responder plenamente a la verdad de las Escrituras, de la tradición, de la historia eclesiástica y al uso de la Iglesia.
- Al pintar o esculpir las sagradas imágenes hay que evitar no sólo lo falso, incierto, apócrifo, supersticioso y extraño, sino también todo lo que tenga resabio de profano, torpe, obsceno o procaz. Igualmente hay que evitar todo lo curioso, lo que en lugar de fomentar la devoción la distraiga.
- Al representar un santo, hay que buscar la mayor similitud posible, no poniéndole en ningún caso el rostro de otra persona, viva o difunta.

- No se pongan, ni en la iglesia ni en ningún otro lugar sacro, representaciones de jumentos, perros, peces u otros animales, al menos que lo requiera la historia, de acuerdo con la costumbre de la iglesia.
- Toda la expresión de las imágenes sagradas debe corresponder a la majestad y dignidad del prototipo, tanto en el vestido como en la actitud y adorno.
- Los distintivos con que se pintan las sagradas imágenes deben responder a la costumbre eclesiástica; tales son las coronas circulares que se les coloca a los santos en la cabeza, las palmas en las manos de los mártires, la mitra y el báculo a los obispos, y otras cosas por el estilo, distintivos característicos de los diferentes santos.
- Parece que la corona o aureola de Cristo se deba distinguir de la de los santos por su figura de cruz.
- No se representen imágenes sagradas en el pavimento, ni en lugares húmedos, ni debajo de las ventanas adonde puedan llegar las gotas de lluvia, ni en lugares donde se hayan de poner clavos, ni en lugares sórdidos.
- Dada la multitud de imágenes, es conveniente poner el nombre a las de santos menos conocidos.
- Los aditamentos que a modo de adorno de las imágenes introducen los pintores y escultores no sean profanos, voluptuosos o inadecuados a la imagen sagrada, como pueden ser los “mascarones”, avecillas, etc.
- Los adornos o vestidos de las imágenes sagradas sean aptos y adecuados a la santidad.
- Hay que vigilar las tablas de exvotos, las imagencillas votivas de cera, etc, para que se atengan a todo lo indicado anteriormente.

Jam vero de sacris imaginibus pie religioseque exprimendis, cum maxime ex decreto Tridentino, constitutionibusque provincialibus Episcopus cavere debet; tum etiam pictoribus et sculptoribus gravis poena mulctave proposita est, ut ne iis exprimendis a praescriptis regulis discedant. (Sess.25, in dec. de Invoc. sanct., prov. 1., de Sac. imag., 5, pr. 4, tit. eodem, Quod de sacrosanctae, p. 94).

Sancitum praeterea est de rectoribus ecclesiarum, si in suis ecclesiis imaginem effingi ponive permiserint insolitam, et Tridentini decreti praescriptis rationibus repugnantem.

Quae in imaginibus sacris cavenda; quae rursus servanda sunt.

Prima igitur in ecclesia, aliove loco, ne imago sacra exprimat, quae falsum dogma contineat; quaeque periculosi erroris rudibus occasionem

praebeat quaeve sacrae scripturae, vel traditioni Ecclesiae repugnet: sed quae veritati scripturarum, traditionum, ecclesiasticarumve historiam, matrisque Ecclesiae consuetudini et usui conveniat.

Praeterea sacris imaginibus pingendis sculpendisque, sicut nihil falsum, nihil incertum apocriphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet: ita quidquid profanum, turpe vel obscenum, inhonestum, procacitatemve ostentans omnino caveatur: et quidquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint, prorsus vitetur item.

In illis autem, sicut sancti cujus imago exprimenda est, similitudo quoad ejus fieri potest referenda est; ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis vel mortui effigies de industria representetur.

Effigies praeterea jumentorum, canum, piscium, aliorumve brutorum animantium, in ecclesia aliove sacro loco fieri non debent; nisi historiae sacrae expressio ex matris Ecclesiae consuetudine aliter quandoque fieri postulat.

De decore sacrarum imaginum

Sacrarum imaginum expressio tota, prototypi dignitati et sanctitati, apte ac decore, corporis habitu, statu, et ornatu respondeat.

De insignibus sanctorum

Quae praeterea ob significationem rei sacrae imaginibus sanctorum appinguntur, ejusmodi apponantur, quae ex Ecclesiae instituto apte decoreque conveniant; ut corona, quae scuti rotundi instar, sanctorum capitibus apponitur; palmae in manibus martyrum; mitra, et baculus pastoralis, quae episcopis dantur; et alia id generis: tumque quod proprium est ac praecipuum insigne cujusque sancti.

In quibus omnibus diligentia adhibenda est, ut ex historiae veritate, Ecclesiae usu, et patrum praescripta ratione exprimantur.

Videndumque est, ut Christi Domini corona, a coronis sanctorum distinguatur, crucis figura. Hocque cavendum est item, ut ejusmodi corona nemini apponatur, nisi quos Ecclesia canonizavit.

De locis picturae sacrae non convenientibus

Nec vero sacra imago etiam in Ecclesia humi exprimat; neque locis item uliginosis, quae picturae corruptionem ac deformitatem aliquo temporis spatio gignunt, effingatur; neque sub fenestris, unde aliqua pluviae gutta stillare possit; neque eo loci, ubi clavi aliquando figendi sunt; neque rursus humi, sordidoque lutulentove ullo loco.

Quo loco ne historia quidem sancti sanctaeve exprimatur: nec vero ulla sacrorum mysteriorum figura; neque praeterea ullus eorumdem typus, significatiove.

De nominibus sanctorum aliquando inscribendis

Nec vero alienum illud est, ut in multitudine sacrarum imaginum quae in Ecclesiis exprimuntur, imaginibus minus notis nomina sanctorum subscribantur; quod et veteris consuetudinis est, et sanctus Paulinus illo verso ostendit:

«Martyribus mediam pia nomina signant».

De parergis et addimentis ornatus causa

Parerga, utpote quae ornatus causa imaginibus pictores sculptoresve addere solent, ne profana sint, ne voluptaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia; ut deformiter efficta capita humana, quae “macharoni” vulgo nominant; non aviculae, non mare, non prata virentia, non alia id generis, quae ad oblectionem deliciosumque prospectum atque ornatum effinguntur: nisi ejusmodi sint, quae cum historia sacra quae exprimitur, vere conveniant, aut tabulae votorum, in quibus et capita, et alia ut supra ad eorum explicationem pinguntur. Ornamenta item, indumentave alia, quae sacris imaginibus appingitur, nihil ineptum, nihil denique habeant, quod nihil parumve cum sanctitate conveniat.

De tabulis votorum

Votorum item tabulae, donaria, ex cera fusiles imagines, et ejusmodi aliae, quae ad memoriam vel recuperatae valetudinis, vel periculi depulsi, vel beneficii divinitus mirabiliterque accepti in ecclesiis ex antiquo more institutoque suspendi solent; cum saepe falso, indecore, turpiter, superstitioseque effingantur, ut iis ipsis exprimendis cautio sit supra praescripta.

(72-78)

CONSTITUTIONES ET DECRETA CONDITA
IN PROVINCIALI SYNODO CONSENTINA

- En lo referente al culto y veneración de las sagradas imágenes hay que seguir lo preceptuado en Trento e instruir al pueblo sobre ello.
- No se pongan imágenes en lugares sórdidos ni en el pavimento.
- Hay que eliminar las imágenes existentes si están pintadas de modo inconveniente.

Quod autem ad sacrorum imaginum cultum, et venerationem attinet, eam reverentiam, et honorem illis episcopi impendi curent, quam sacrosancta Tridentina synodus statuit, idque saepius populum edoceri studeant. Atque ut debitus cultus, honorque dictis imaginibus exhibeatur, prohibuit, ne signum tam salutiferae crucis, quam Beatissimae Virginis, et omnium sanctorum, aut in immundis, et contemptibilibus locis, sive pavementis posthac collocetur, et collocatum (si quid forte inhoneste depictum reperiretur) deleatur. Inobedientes vero poenas ab episcopis statuendas luant.

(in *Mansi*, vol.35, 912)

1579 MILÁN

CONCILIUM MEDIOLANENSE V PROVINCIALE

- Con ocasión de la bendición de las casas, pídase a los padres de familia que quemen las imágenes torpes y obscenas que tengan, y procuren alejar las profanas y las que sólo procuran un deleite vano, y pongan en sus casas imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, en particular las de los patronos.

Imagines obscoenas, et turpes incendat: profanas vero, quaeque ad inanem voluptatem alliciant, amoveri studeat.

Sacras Christi domini, beatissimae virginis Mariae matris, et sanctorum praesertim imagines, quos patronos habet, ubique domi suae locis honestis statuatur.

(in *Mansi*, vol. 34, 360)

CONCILIUM RAVENNATENSE II

- A fin de mantener el debido culto y veneración de las imágenes, hay que eliminar los abusos que hayan podido surgir en ellas. Además de lo ya determinado por el anterior concilio, se dan las normas siguientes:
- No se permitan imágenes en el pavimento ni en lugares sórdidos.
- Siguiendo el ejemplo de los antepasados, procuren los obispos instalar cruces en los lugares más frecuentados de la ciudad y de la diócesis para que los transeúntes, a su vista, piensen más frecuentemente en el misterio que representan.
- No se permita ninguna imagen que esté en contradicción con las sagradas escrituras. Si existen, destrúyanse o corríjense, y procédase contra los artistas y los que encargan tales obras.
- Ningún personaje que no esté históricamente documentado podrá representarse en imagen.
- Hay que exhortar al pueblo, particularmente a los padres de familia, para que destierren de sus casas todas las imágenes torpes y obscenas y coloquen imágenes religiosas.
- Colóquese en lugar conspicuo de la iglesia una pintura o escultura del santo titular.
- Restáurese o destrúyanse, en caso de imposibilidad de reparación, las imágenes estropeadas por el tiempo o la suciedad.
- No se permita adornar las iglesias con imágenes profanas.
- Vigilen los párrocos para que las imágenes que se venden en público no presenten nada que vaya contra la piedad o la verdad. De lo contrario, informen al obispo cuanto antes.

Ut sacrosanctae crucis vexillo sacrisque sanctorum imaginibus debitus cultus ac veneratio tribuatur, abususque, si qui forsitan in eorum sculpturis picturisve irrepserunt, tollantur, praeter decreta in hoc genere in alia provinciali nostra synodo, haec, quae sequuntur, addendo statuimus et decernimus.

Non permittant episcopi sanctae crucis signum imaginesve sanctorum humi fingi, ubi pedibus conculcari possint, neve patiantur eas in locis sordidis pingi aut sculpi, poenis per eos in contrafacientes propositis, et si quae nunc ejusmodi aliquo in loco reperiantur, iudicio episcopi amoveantur.

Curent episcopi, maiorum nostrorum religioso exemplo atque instituto excitati, ut sacrosanctae crucis vexillum in frequentioribus locis civitatis et diaecesis erigatur, quo crebrius fideles perspecto eo sacrae crucis signo, excitentur ad recolendam memoriam summi mysterii in ea peracti.

Summa diligentia caveant, ne aliquae imagines pingantur aut sculpantur, quae veritati sacrarum scripturarum adversentur; quod si iam aliquae huiusmodi fuerint, eas deleri aut corrigi omnino curent, et in pictores seu sculptores, aut talia fieri procurantes, prout iuris fuerit, procedere minime praetermittant.

Non liceat illas imagines effingere, quarum prototypus ex ecclesiae aut alicuius probati scriptoris testimonio nullam auctoritatem habet, sed solum vana plebis opinione commendatur.

Episcopus frequenter populum moneri curet, et praesertim patresfamilias, ut e domibus suis imagines obscenas ac turpes amoveant, earumque loco sacras domini nostri Iesu Christi eiusque genitricis ac sanctorum imagines honestis locis statuunt.

Episcoporum ea sit cura, ut in loco conspicuo cuiuslibet ecclesiae seu oratorii, pingatur seu sculpatur imago illius sancti, cuius nomini dicata est illa ecclesia seu oratorium, idque vel visitatione seu alias, prout magis eis placuerit, plane praecipiant et omnino exequi curent.

Si quae sacrae imagines, in ecclesiis seu viis publicis aut alibi pictae, nimia vetustate aut sordibus consumptae, indecentes sint, hae ab iis, quorum interest, pictura decenti renoveantur, aut, si id fieri non potest, omnino deleantur.

Ad ornatum ecclesiarum prophanas ne adhibeantur imagines, episcopique in contrafacientes graviter animadvertant.

Parochi diligenter inspiciant imagines illas, quae venales circumferuntur, et si quid invenerint, quod christianae pietati ac veritati adversetur, id ad episcopum quamprimum deferant.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 819-820)

CONSTITUTIONES ET DECRETA
PROVINCIALIS SYNODI VI MEDIOLANENSIS

- Es muy justo que la iglesia metropolitana brille con las sagradas imágenes de los santos patronos de cada una de las ciudades de esta provincia, puesto que en la catedral se implora su intercesión y patrocinio con letanías y oficios divinos.
- Dichas imágenes fomentan el cultivo de la religión al tiempo que sirven de ornato y de esplendor de la misma iglesia catedral.

Aequissimum est, cum rationeque pietatis conjunctum, sanctorum patronorum uniuscujusque civitatis provinciae hujus sacris imaginibus ecclesiam metropolitanam splendescere, cum eorum etiam intercessionem patrociniumve ibi divinis officiis et litaniis implorari moris sit. Quamobrem id cum in primis ad religionis cultum, tum ad ejusdem ecclesiae ornatum splendoremve praestetur.

(in *Mansi*, vol. 34 a, 500-501)

DECRETA CONCILII PROVINCIALIS RHEMENSIS

- Aunque las imágenes representen los misterios de la redención o narren las vidas de los santos para instruir al pueblo en la fe y estimularlo a su seguimiento e imitación, no se pueden admitir las que se presenten con cierta gracia procax o tengan temática ajena al culto, con posible escándalo del pueblo o peligro de inducirlo a error.
- Para que no ocurra esto en adelante, nadie introduzca en el templo nuevas imágenes sin permiso del obispo.
- Hay que quitar las imágenes existentes que no se adapten a las normas indicadas.

Quamvis imagines, quae statuuntur in templis, mysteria nostrae redemptionis exprimant, vel sanctorum res gestas referant, ut erudiatur populus in fidei articulis, et ad sanctorum imitationem provocetur: valde tamen displicet, quod quaedam procaci venustate pingantur, et alienum quid a divino cultu referant, quod plebi scandalo possit esse, vel eam in errorem inducere. Ut igitur id deinceps non accidat, nullus etiam exemptus, imagines novas in templo collocare praesumant in posterum, sine episcopi vel illius vicarii licentia. Et quae hujusmodi fuerint hactenus in templis collocatae, permittit sancta synodus eas auferri: ita tamen ut omnia ad aedificationem, et citra scandalum fiant.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 687)

SYNODI PROVINCIALIS TURONENSIS

- No se coloquen imágenes en lugares sórdidos ni en el pavimento.
- No se pinte ni se esculpa nada para la iglesia que no esté de acuerdo con la verdad de las sagradas escrituras o de las historias eclesiásticas comprobadas.
- Tanto el cuerpo de la imagen como su actitud y vestimenta han de estar de acuerdo con la dignidad y santidad de su prototipo, de modo que a su sola vista se estimule la piedad, y no de, por el contrario, ocasión a torpes pensamientos.
- Siguiendo al sexto concilio ecuménico Constantinopolitano y al Tridentino, se prohíbe hacer imágenes que puedan corromper los espíritus o incitarlos a placeres torpes.
- Se advierte a clérigos y laicos que no se atrevan a colocar en las iglesias o presentar al pueblo imágenes que no estén aprobadas por el obispo.
- Hay que quitar de los templos las imágenes que muevan a risa más que a devoción.
- Sólo se pondrán en los altares imágenes de santos admitidos por la Iglesia.
- Si se hubieran de colocar imágenes de personas vivas o de difuntos, colóquense donde no puedan inducir a idolatría a la gente incauta.

Ne sanctae crucis signum, sanctorumve imagines in locis sordidis aut ubi pedibus atteri et conculcari possint, neve quid in templis scripturarum veritati aut probatis ecclesiasticis historiis contrarium sculpatur aut pingatur, quam districtissime prohibemus ne quod ab omnibus summo est habendum in honore hoc modo vilescat; scire enim quisque debet imaginis corpus, corporisve statum aut habitum ad sui prototypi dignitatem et sanctitatem esse accommodandum, ut ex imaginis inspectione excitetur pietas, non vero turpi cogitationi detur locus.

Propterea, sexto concilio oecumenico Constantinopolitano et postremo generali inhaerendo, nullus imagines aut picturas mentis corruptrices fieri sancimus, ecclesiasticosque omnes, necnon laicos quoscumque monemus, ne ullas ab episcopis non approbatas in suis ecclesiis collo-

cari vel populo proponi prorsus sustineant, et si quae sunt dudum in templis propositae quae risum potius quam devotionem moveant, episcoporum et visitorum diligentia, deponantur.

Optantes etiam atque jubemus nullas deinceps alias vel statuas vel picturas (quocumque consuetudinis aut juris praetextu) altaribus apponi, quam sanctorum ab Ecclesia receptorum. Quod si quae vivorum vel mortuorum hominum exhibendae sint, eo statuendas loco decernimus, ubi nullam incautae plebeculae idolatriae causam praebere possint.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 824)

DECRETA CONCILII PROVINCIALIS
PATRIARCHALIS PROVINCIAE AQUITANICAE

- Doctrina sobre el uso ortodoxo de la imagen.
- Contra los que acusan de idolátrico el uso de las imágenes.
- Hay que predicar frecuentemente sobre el recto uso de las imágenes.
- No se ponga en la iglesia ninguna imagen sin previa aprobación del obispo.
- Hay que retirar o restaurar las imágenes mutiladas o deterioradas.
- Elimínese del culto a las imágenes cualquier práctica popular inadecuada que pudiera tener vigencia en la actualidad.

In imaginibus non materiam, sed imagine repraesentatum veneramus, imaginis honorem ad prototypum referentes. Ad hoc enim serpentem aeneum, non ad derogationem Moyses erexit. Colendae ergo sunt imagines, non quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod in eis fiducia sit constituenda: (ut olim fiebat a gentibus qui in idolis spem suam collocabant) sed quoniam honor, qui illis exhibetur, ad Deum et sanctos refertur.

Qui venerandas imagines idola esse dixerit, aut Christianos honorem imaginibus exhibentes in idolatriam incidere, anathema sit.

Episcopi et qui verbum Dei praedicant imaginum honorem juxta doctrinam sacrorum conciliorum, et ecclesiae catholicae, sedulo doceant; populumque moneant, ne iis praeter rectum ecclesiae institutum, utantur. Benedicant autem episcopi novas imagines priusquam in ecclesiis recipiantur, et nemo imaginem ponere audeat nisi ab episcopo probatam. Fractae autem imagines, mutilae, aut vetustate vitiatae, in sacrario reponantur, aut si fieri potest reficiantur, ac restituantur.

Si quis pravum aut corruptus usus adhuc in populo circa cultum imaginum viget, curent episcopi ut omnino tollatur.

(in *Mansi*, vol. 34 A, 888-889)

CONCILIUM PROVINCIALE SURRENTINUM

- Readaptar las imágenes deterioradas o destruirlas.
- Hay que destruir o reformar las sagradas imágenes torpes tanto si están en lugares de clérigos como de laicos.
- No se admitan en la iglesia imágenes que no estén de acuerdo con la verdad de las escrituras sagradas o con la tradición católica.
- Hay que evitar especialmente la lascivia, de modo que ni se pinten ni se adornen las imágenes con elegancia provocativa; no sea que den ocasión a torpes pensamientos en lugar de estimular a devoción, según lo mandado en Trento.
- Obispos y párrocos pondrán todo el empeño posible en hacer rectificar o remover de su sitio las imágenes obscenas, incluso de las casas de los seglares.

In ecclesiis, corruptae imagines vetustate sive hominum injuria et quae sordido stant, honesto loco aptentur vel in totum deleantur.

Imagines picturaeque, in quibuscumque locis clericorum sive laicorum habeantur, turpitudinem prae se ferentes, deleantur omnino vel ad honestatem refoventur.

In pingendis sacris imaginibus caveant episcopi ne quid in ecclesia Dei pingatur aut sculpatur, quod scripturarum veritati vel catholicorum traditionibus adversetur.

Omnis lascivia praecipue vitetur, ita ut procaci venustate nec pingantur nec ornentur, ne turpis potius cogitationis quam devotionis occasio sit, iuxta sacri concilii Tridentini decretum. Et aliter quam decet depictas sive expressas, etiam de domibus laicorum, obscenas imagines emendari vel amoveri episcopus parochusve curabit omni studio.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 274)

SANCTUM PROVINCIALE CONCILIUM MEXICI

- Para que las imágenes sagradas produzcan en los fieles el efecto para el que han sido instituidas, y el pueblo, al recordar y venerar a los santos, los imite en su vida y costumbres, es preciso que no se vea nada profano o inconveniente en las imágenes que obstaculice la devoción de los fieles.
- En adelante, de acuerdo con Trento, ni los españoles ni los indios podrán pintar imágenes para ninguna de las iglesias de este arzobispado y provincia sin previo examen del obispo o de su oficial. Quien obrare de otro modo perderá la ganancia de su trabajo.
- Los visitadores harán destruir o quitar de su sitio las imágenes que representen historias apócrifas y las que sean indecorosas, sustituyéndolas por otras.
- Dentro de lo posible las imágenes que se hagan en adelante sean pinturas; si se esculpen, háganse de modo que no necesiten vestidos. Las ya existentes de vestir tengan sus vestiduras propias. Si alguien para adorno de una imagen prestara un vestido y se llegara a vestir la imagen con él, quede dicho vestido incorporado al culto de la imagen.
- No se saquen de la iglesia las imágenes para vestir las o adornarlas.
- En reverencia a la cruz e imágenes de los santos, se prohíbe pintarlas en jarras y utensilios, sepulcros y marcas del ganado.

Ut autem pia, et laudabilis consuetudo sacras imagines venerandi in animis fidelium eum effectum operetur, ad quem illae institutae sunt, populusque sanctorum recolat memoriam, eosque veneretur, et ad eorum imitationem, vitam, moresque componat; maxime conveniens est, ut nihil in imaginibus profanum, aut indecens appareat quo possit devotio fidelium impediri. Eam ob causam juxta concilii Tridentini decretum prohibetur, ne post hac quisquam Hispanus, Indusve imagines ad usum alicujus ecclesiae hujus archiepiscopatus, et provinciae depingat, nisi prius ab episcopo, aut ab ejus officiali examinetur: aliter operarum, quas in his fabricandis et depingendis collocavit stipendium amittat. Visitoribus vero injungitur, ut quas repererint imagines, historias

apocryphas exprimentes, aut indecentes sculptas sive depictas deleri, seu inde amoveri praecipiant, aliasque in earum loco decentes substituant.

Imagines de cetero construendae (si fieri possit) pictae sint: si fingi debent, ita sculpantur, ut eas vestibus ornare minime opus sit; quae vero hoc tempore jam extant, proprias habeant vestes deputatas. Si vero aliqua persona saecularis ad ornatum imaginis vestimenta aliqua commodaverit, et his imago induta fuerit, eo ipso ad ejus cultum applicentur. Imagines autem quando vestibus, aut alio modo erunt ornandae ad effectum hujusmodi extra ecclesias non ferantur.

Ob reverentiam sanctissimae cruci, sanctorumque imaginibus debitam, interdicitur, ne in saccaro, buccarove, aut aliis esculentis, nec in sepulcris, aut in ferramentis, quibus pecudes signantur, crucem imaginesve sanctorum, aut alias res sacras depingere liceat: aliter, qui secus fecerit a iudicibus ecclesiasticis corrigetur.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1136-1137)

1585 ACQUI

DECRETA SYNODI PROVINCIALIS AQUENSIS

- No se adornen los templos con lo que, en lugar de fomentar la devoción, sirve para provocar torpes pensamientos. Por lo mismo no se utilicen colgaduras ni tapices que presenten figuras obscenas, ni pinturas o enseñas que desdigan de la santidad del lugar.

Cum christianae pietatis rationi illud alienum sit, ad ornatum templorum adhiberi ea, quae non modo devotionem non excitant, sed intervenientium mentes facile illiciunt in foedas turpesque cogitationes: propterea ne quis ad illa ornanda peristromatis, aulaeisque utatur, quae obscenis figuris intexta sint. Neque item pictas imagines et signa adhibeat, quae loci sanctitati non conveniant.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 989-990)

CONCILIUM TRANENSE-SALPENSE

- Entre los temas que predicadores y párroco deben predicar y de ningún modo silenciar se encuentran la adoración y culto a las imágenes:

Denique, de gloria sanctorum et eorum invocatione ac veneratione et cultu, ac similiter de adoratione et cultu imaginum et reliquiarum sanctorum corporum, ea praedicent et annunciando confirmant, quae ab ipsa antiqua ac diuturna in cunctis ecclesiis consuetudine et a sacris conciliis comprobata sunt et confirmata. Haec sunt praedicanda populo ad gloriam Dei et ad utilitatem animarum nostrarum.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 886)

1590 VALENCIA

SYNODUS DIOECESANA VALENTINA

- Contra los abusos que se dan al pintar, teñir., dorar., y vender los “Agnus Dei” bendecidos por el Romano Pontífice.

Qui formas illas *Agnus Dei* dictas, per Romanum Pontificem benedictas, depinxerit, infecerit, miniaverit, notaverit, vel aurum, vel colorem aliquem illis imposuerit, aut quicquam aliud superinduxerit, aut depingi vel miniari fecerit, vel alios venales proposuerit, aut tenuerit; eo ipso sententia excommunicationis inficitur. Ex constitutione felicis recordationis Gregonii XIII quae incipit: *Omni certe studio* edita sub Dat. Romae octavo Kalendas Junii MDLXXII.

(in *Sáenz de Aguirre*, tomo IV).

CONCILIUM PROVINCIALE TOLOSANUM

- No se pinten cruces ni imágenes de los santos en el suelo ni en lugares sórdidos.
- No se pinten en las paredes de los templos historias apócrifas, paganas, ni se coloquen tapices de temas obscenos. Es absurdo que se conviertan en ocasión de impiedad y de pecado cosas que fueron instituidas por nuestros antecesores para fomentar la piedad y exhortar a penitencia.
- No se vistan ni se adornen las imágenes de modo indecoroso.
- Hay que restaurar o remover de su sitio las imágenes deterioradas.

Humi, aut sordidis in locis, nec sanctissimae crucis signum, nec venerandae sanctorum imagines depingantur.

Apocryphae, ethnicaeve templorum parietibus hystoriae nullae appingantur, nec ulla tapetia obscoenitatis speciem prae se ferentia apponantur: absurdum enim est, impietatis, peccatique materiam ab iis rebus accipi, quae ad pietatem, poenitentiamque excitandam sanctissime a patribus fuerunt instituta.

Indecore non vestiantur, ornamenturve imagines. Quae vero aut mutilae, aut fractae, aut vetustate consumptae aliqua parte fuerint, eae si fieri possit, reficiantur; sin minus sacrario recondantur.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1292)

CONCILIUM PROVINCIALE FIRMANUM I

- No se pinte ni se esculpa el signo de la cruz ni ninguna otra imagen en el suelo ni sobre las sepulturas.
- Las imágenes, que no deben tener adornos profanos que induzcan al pueblo a pensamientos torpes, se han de colocar en lugares aptos y decentes, donde los fieles puedan recordar con veneración hazañas de sus prototipos, que han de estar históricamente comprobadas.
- Hay que instruir al pueblo sobre la recta doctrina del uso de las imágenes.
- Lo que es para los lectores la escritura, lo es para la gente iletrada la pintura.
- Sin permiso del obispo no se pongan en las iglesias imágenes insólitas.

Signum sanctissimae crucis, et beatæ Mariæ virginis et sanctorum imagines humi et in pavimentis aut super sepulturis non sculpantur neque pingantur, sed in locis aptis et decentibus, absque profanis ornamentis, quibus populus ad turpia cogitanda trahitur, collocentur; ubi eorum gesta, iuxta probatas historias referentes, eas fideles debita veneratione prosequantur.

Doceant saepe populum ecclesiarum rectores, ut non credat inesse illis virtutem aliquam, propter quam sint colendae; sed honorem, qui eis exhibetur, ad eos tantum referri, quorum similitudinem gerunt; nam id ipsum quod legentibus scriptura, idiotis praestat pictura; neque in eorum ecclesiis absque ordinarii permissu insolitas imagines depingi aut poni permittant.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 897)

SYNODUS VII DIOECESANA LIMENSIS

- Contra el abuso de vender en pública subasta imágenes sagrada, reliquias, etc, con escándalo sobre todo de los Indios neófitos.

Ad nos delatum est, quod in publicis auctionibus quae fiunt, inter alias res emptioni expositas, voce praeconis publicentur etiam imagines, reliquiae, cruces, et Agnus Dei in eadem auctione vendenda, ex quo creata sunt, et accrescunt scandala, et mala exempla, praesertim inter neophytos Indos. Proinde nemo post hac audebit ejusmodi imagines, reliquias, Agnos Dei, vel cruces in auctionibus, vel alibi venalia exponere; sed omnes observantissimi sint, ejus quod hic constitutum est, Deum prae oculis habentes, et eam venerationem quam sacris rebus debent. Et circa hoc noster provisor, caeterique judices cum juris rigore procedent contra praecones, et praeconium mandantes, aliosque transgressores eorum, quae hac nostra constitutione sancitur.

(in Sáenz de Aguirre, tomo IV, 693)

ARCHIEPISCOPALE BONONIENSE
SIVE BONONIENSIS ECCLESIAE ADMINISTRATIONE

Por encargo del cardenal de Bolonia, Paleotti, Agustino Bruno recopila una serie de documentos sobre las funciones episcopales y la praxis pastoral en la diócesis, incluyendo también los decretos del Concilio Provincial Boloñés. De este concilio boloñés, en consecución de las normas de Trento, interesa destacar el texto referente a las imágenes sagradas:

- Reconocidos los frutos que de las imágenes sagradas se obtienen por levantar el ánimo de los fieles hacia los prototipos por ella representados, ayudar a reconocer los beneficios recibidos de Dios y fomentar la piedad, el Sínodo boloñés, de acuerdo con Trento, quiere extirpar todos los abusos que puedan existir, recurriendo para ello a los obispos, a fin de que, asesorados por peritos, restituyan las imágenes sagradas a sus debidas normas y eliminen las que sean ineptas. Para ello se dan ciertas normas.
- No se admitan imágenes profanas en el santuario, ni supersticiosas, apócrifas, falsas, insólitas, ridículas ni monstruosas, ni las que representen algún santo con el rostro de alguna persona viviente.
- En cuanto a las imágenes obscenas, lascivas, o pintadas provocativamente o muestren miembros indecorosos, hay que procurar que ni siquiera se tengan en privado. Y el que en adelante se atreva a pintar o esculpir tales imágenes sea castigado como corruptor de las buenas costumbres.
- Para que no sean pisadas, no se representen imágenes sagradas por el suelo.
- Para salir al encuentro de los abusos desea el Sínodo que los obispos designen peritos que inspeccionen las imágenes que se hagan en adelante antes de que se pongan en publico.
- Es conveniente poner el nombre del santo representado o rotular brevemente el misterio representado, cuando no sea suficientemente claro para los espectadores.

Ex sacris imaginibus Christi, Deiparae Virginis, et aliorum sanctorum, cum magnum percipi fructum passim a fidelibus catholica Ecclesia semper cognoverit, quod per eas ad Dei beneficia agnoscenda, ac pietatis studia consecranda, accendantur, synodus nostra ex Tridentini

Concilii decreto, abusus omnes, qui in eas irrepserint, diligenter emendari cupiens, omnibus suis Episcopis enixe praecepit, ut eas perlustrari, et adnadverti a piis, peritisque viris mandantes, quas a sanctorum Patrum instituto abscedere invenerint, probe accommodari, aut si opus sit, omnino mutari, aut penitus tolli jubeant.

Et in primis ne in Sanctuario Dei prophanas imagines admittantur, non superstitiosae, non apocryphae, non falsae, non otiosae, non novae, aut insolitae, non ridiculae, non monstruosae, non quae sanctorum specie, viventium faciem studiose repraesentant, non alia hujusmodi quae a prisca abhorrent disciplina.

Nam de obscenis, aut lascive, procaciterque pictis sive quae indecora ostendunt membra: curandum est, ut ne privatim quidem habeantur; et qui tales in posterum pingere, aut fingere ausus fuerit, tanquam morum corruptor severe puniatur. Sed nec humi etiam sacrae imagines exprimantur, ne conculcentur.

Atque ut eo tutius omnibus hujus generis deformitatibus occurratur, optaret vehementer synodus, a singulis Episcopis aliquos rerum ecclesiasticarum usu peritos deputari qui sanctorum, aut sacrorum mysteriorum imagines in posterum pingendas, antequam fidelium venerationi publice proponantur, accurate inspicerent, atque ex norma ecclesiastica factas probarent, ac ex Pontificalis libri ritu benedicendas mandarent, nominibus etiam sanctorum, aut mysterionum illorum breviter adscriptis, quae obscuriora intuentibus videri possent.

(Archiepiscopale Bononiense, 230)

El recopilador, al recordar las normas de Trento, dice que este sería el lugar propicio para introducir todo lo escrito por el cardenal Paleotti sobre las imágenes, campo en el que la licencia de los artistas ha ido más lejos de lo conveniente, pero que, por tratarse de un amplio tratado, se ha creído más oportuno editarlo separadamente.

El tratado en cuestión se editó primero en italiano; luego, a petición de muchos, se tradujo al latín para que pudiera aprovechar también en otros países. El recopilador se contenta con introducir el índice de los principales capítulos (Ver en la segunda parte, en *Tratadistas*: 1582 PALEOTTI, *De imaginibus sacris et profanis*, pág. 196).

Volviendo a las notas sobre el *Archiepiscopale Bononiense*, interesa destacar el apartado referente a las Visitas canónicas a las iglesias de la diócesis, donde encontramos un sumario de cosas de las que no debe carecer ninguna iglesia; entre ellas:

- Toda iglesia debe estar bien cubierta, sin amenazar ruina por ningún sitio; blanqueada por dentro, y adornada, como conviene, con imágenes sagradas.
- Debe estar pintada de rojo por fuera, para que se distinga de los demás edificios civiles.
- En el exterior, en la fachada, debe pintarse la imagen del santo titular.
- La iglesia debe estar separada de toda vivienda, de suerte que se la pueda rodear.

Summarium eorum, quibus ecclesiae nullo pacto carere debent.

1. Animadvertat visitator ut una quaeque ecclesia bene tecta sit, et nullibi ruinam minetur, intus dealbata, et imaginibus sanctorum ut decet exornata.
2. Exterior ecclesia colore rubro sit tincta, ut ab aliis secularibus domiciliis distinguatur.
7. In fronte ecclesiae exterius depicta sit imago sancti, cujus titulo est decorata.
8. Ita ab omni habitatione sit sejuncta, ut circumdari possit.

(Archiepiscopale Bononiense, 493)

CONSTITUTIONES ET DECRETA
PROVINCIALIS CONCILII AVENIONENSIS

- Para mantener el carácter religioso de las imágenes sagradas es preciso que los pintores y escultores se atengan a las normas que brevemente se exponen a continuación y presenten previamente un modelo al obispo o a su oficial.
- Que las imágenes no presenten nada profano, torpe, indecoroso, o que mueva a risa o choque a los que las vean.
- Mucho más hay que cuidar de que no representen nada falso, apócrifo o supersticioso.
- No se exponga en iglesias o lugares piadosos ninguna imagen sin contar con el permiso del obispo o de su vicario general, quienes dictaminarán tras examinar atentamente la calidad de la obra.
- No se coloquen imágenes en el suelo, en lugares sórdidos, ni bajo las ventanas adonde pueda llegar la lluvia.
- Hay que reparar las imágenes profanadas, mutiladas...
- No se pinte ni se esculpa la imagen de la cruz en el suelo a fin de que no sea conculcada por los transeúntes. Las ya existentes, elimínense.
- Es muy conveniente adornar las iglesias, particularmente en los días festivos. Pero hay que evitar todo peligro de profanación. Por ello no se utilicen tapices, colgaduras que tengan representaciones obscenas o ficciones poéticas; ni ningún otro tipo de pinturas o estandartes que desdigan del lugar sagrado.
- No se pongan efigies que no sean de santos canonizados, salvo la de los Romanos Pontífices y de otras personas que convengan en razón del lugar.

Ut sacrae imagines qua decet religione exprimantur, id in primis cavendum est, ne pintores, sculptoresve illas effingant, nisi ad regularum normam, quae hoc loco breviter subjiciuntur, ostenso prius exemplari episcopo, vel ejus officiali.

Imagines nihil turpe, nihil profanum, nihil indecorum, quodve risum moveat, aut intuentium oculos offendat, repraesentent.

Multo magis cavendum est, ne quidquam falsum, vel apocryphum, superstitiosumve ob oculos ponant.

Nullae imagines in ecclesiis piisve locis sine episcopi, aut illius vicarii generalis concessu palam exponi permittantur. Hi vero, picturae, sculpturaeve qualitate perspecta, quod sibi congruum visum fuerit, constituent.

Imagines neque humi, neque sordido, aut caliginoso loco, neque sub fenestris, unde pluviae stillare possint, effingantur.

Si quae imagines, vel statuae ab impiis hominibus violatae, dejectae, profanatae, ac demum mutilatae in hac provincia fuerint, eas episcopi curabunt quamprimum statui pristino restitui.

Ne signum crucis in solo sculptum depictumve inveniatur, imo ubi nunc sit, omnino deleatur, ne pedibus obambulantium proteratur.

Ornari praeterea ecclesias, praesertim diebus celebrioribus, maxime conveniet. Omnis tamen profanatio cavenda erit, quare aulaeae et peristromata, quae obscenis figuris, ac figmentis poeticis intexta sunt, ad ecclesiarum ornatum nullus adhibeat; neque item pictas imagines et signa, quae loci sanctitati minime conveniant. Nullae item eorum qui inter sanctos relati non sunt, praeterquam summorum Romanorum pontificum, aut aliorum qui loci qualitati conveniant, effigies appendantur: hae etenim cuique loco maximo ornamento sunt, atque decori.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1345-1346)

CONCILIUM AQUILEJENSE PROVINCIALE

- No se hagan para la iglesia pinturas o esculturas con tema de historia eclesiástica sin consultar con el obispo, al que hay que exponerle detalladamente el proyecto que se intenta desarrollar.
- No haya nada lascivo en las imágenes, ni se pinten con gracia procaz ni se adornen demasiado atildadamente.
- Las imágenes deben representar la verdad histórica y fomentar la piedad.
- No se guarde nada en la peana o base de los iconos, ni en su caja trasera.
- Hay que quitar las imágenes de cruces, cálices, santos..etc, inscritas en los sepulcros o en el suelo de la iglesia; y no se pongan cruces de madera en los túmulos de los cementerios para evitar que sean irreverentemente conculcadas.

Non fiant iconis pictura, vel sculptura cujuscumque ecclesiasticae historiae episcopis inconsultis, et, dum consuluntur, proponatur integra plenaque intentio extruere volentium: a sacris enim imaginibus debet omnis picturae lascivia abesse, ne procaci venustate pingantur, aut curiosius ornentur. Debet historiae veritas exprimi, pietas excitari. Intra scabellum, sive basin iconis, vel post iconem nihil omnino servetur: sint munda, sint expedita omnia.

Cruces, calices, nomen venerabile Dei, imagines Dei, et sanctorum insculptae, sive inscriptae sepulcris, vel in solo ecclesiae, quamprimum omnino tollantur; nec lignae cruces mortuorum tumulis in coemeteriis figantur, ne sacrorum signorum conculcatione irreverentiae culpa committatur.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1413-1414)

CONCILIUM PROVINCIALE SALERNITANUM

- No se pongan en la iglesia representaciones iconográficas de los sagrados misterios sin presentar previamente el proyecto detalladamente al obispo.
- Atentos al peligro existente en la actualidad, prohibimos en absoluto, con todo rigor, y conminamos a los laicos para que no tengan en sus casas imágenes, por piadosas que sean, sin haberlas presentado antes al párroco para que las reconozca. Y mandamos a todos los que tienen cura de almas que vigilen atentamente este punto. Si encuentran imágenes obscenas o en desacuerdo con la caridad cristiana, comuníquenlo al obispo.
- Hay que retirar las imágenes deterioradas...
- Hay que quitar las cruces que estén representadas en el pavimento para que no sean conculcadas.
- Conviene adornar las imágenes de los santos con decoro, pero hay que cuidar de que no aparezca nada que desentone con el culto que se les debe. Por ello los adornos han de ser tan escogidos y aptos que no ofrezcan nada indecoroso, torpe, inhonesto que pueda causar extrañeza en la gente, según la advertencia de Trento.

Nulla unquam ratione consentiant parochi, ut sacrorum mysteriorum figurae, et significationes in ecclesiis fingantur aut sculpantur, nisi prius omnium eorum imaginum exemplar ab episcopo probatum fuerit.

Quamobrem maximis in dies periculis admoniti, vetamus omnino, ac districtius inbibemus, ne quis laicus imagines quantumvis pias domi detineat, nisi easdem prius parochio rectorive ostendat, et recognoscat. Mandantes omnibus animarum curam gerentibus, ut peculiari studio in id invigilent. Et si quas vel obscoenas, vel christianae charitati minus concordēs repererint ad episcopum deferant.

Sanctorum imagines, cruces, aliaeve res sacrae, quod vetustate consumptae sunt, in vilem, sordidum, et profanum usum ne convertantur, sed ad mentem B. Clementis pontificis, et martyris in ignem deiiciantur, cinereque in pavementum spargantur.

Illae vero tabulae imaginesve pictae, quae vetustate, sive carie, aut sordibus deletae sunt, ut quas imagines representent plane non cognoscatur, eas praesenti decreto intra tres menses, aut renovari, aut omnino deleri mandamus.

Studeant quoque parochi omnes, cruces quasvis e solo pavimento ecclesiarum tollere, ne tam gloriosum nostrae salutis signum, nulla non veneratione dignissimum, immundis teratur pedibus...

Et quemadmodum sanctorum imagines decore exornari decet, ita quoque non minus cavendum est, ne quod parum deceat ad illorum cultum exhibeatur; idcirco quaecumque indumenta, picturaeve, ornamento deinceps iis addentur, adeo sint perpolitata, atque convenientia, ut nihil inhonesti prorsus appareat, videlicet, quod fidelium oculos quoquo modo offendere possit; quapropter a sacr. conc. Trident. patribus animadversum est.

(in *Mansi*, vol. 35, 974-975)

1597 SANTA SEVERINA

CONCILIA ROVINCIALIA DUO
SANCTAE SEVERINAE

- No se permita colocar ninguna imagen insólita en la iglesia ni en ningún otro sitio sin licencia del obispo.

Nemini, juxta sac. Trid. concilii decretum, liceat posthac ullo in loco, vel in ecclesia, etiam quomodolibet exempta, insolitam aliquam ponere, vel ponendam curare imaginem, nisi de licentia ordinarii.

(in *Mansi*, vol. 35, 1034)

CONSTITUTIONES ET DECRETA
PROVINCIALIS SYNODI AMALPHITANAE

- A tanto ha llegado la temeridad de los pintores y escultores que no temiendo provocar la ira de Dios, con tal de aparecer ingeniosos e inventores de novedades, no se avergüenzan de hacer las imágenes de los santos, ordenadas al culto por la Iglesia Romana, tan impúdicas y lascivas que más que santas y castísimas vírgenes parecen representan mujeres deshonestas; y, lo que tal vez sea peor, a veces no temen pintar entre las santas de Dios el retrato de la mujerzuela que aman.
- Para acabar con tal atrevimiento, los obispos, de acuerdo con lo decretado en Trento, conminarán a los pintores y escultores, bajo las penas que crean convenientes, para que en adelante no se atrevan a realizar en sus diócesis, tanto en público como en privado, en lugares profanos como en sagrados, imagen alguna de santo o santa con aspecto lascivo o deshonesto o que presenten las faciones de alguna mujer impúdica.
- Incurrirán en las mismas penas los que conserven tales imágenes en las iglesias o en las casas de los clérigos, puesto que tales imágenes mueven más a escándalo que a devoción o piedad.
- Procuren también los obispos que en adelante no se pinte nada ni en la iglesia ni en otro lugar sin su permiso, ni se traiga lo pintado en otro sitio sin este requisito.
- Examinarán también si lo representado está de acuerdo con la historia eclesiástica y comprobada y si aparece algo indecente, indecoroso, lascivo o profano en el vestido, adorno o gesto del cuerpo.
- Se prohíbe absolutamente pintar, teñir, modificar, dorar.. etc., los “Agnus Dei” bendecidos.
- Síganse las normas de Trento obre el culto y reverencia debidos a las imágenes y la instrucción que hay que dar al pueblo en este punto.
- No se vean imágenes sagradas en lugares sórdidos ni en el pavimento; hay que quitar de allí las existentes.
- Hay que retirar las imágenes deterioradas.

Tanta pictorum sculptorumque inolevit temeritas, ut iram Dei in se provocare non vereantur: qui ut ingeniosi, et rerum novarum inventores

esse videantur, sanctorum imagines a S. matre nostra Romana ecclesia ad cultum et religionem ordinatas, tam impudicis, et lascivis artibus efficere non erubescunt, ut potius inhonestas mulieres, quam sanctas et castissimas virgines prae se ferre videantur; et quod forsitan pejus est, aliquando alicujus ab eis dilectae mulierculae effigiem inter sanctas Dei pingere non formidant. Ad quorum impudentiam tollendam, episcopi, decretis generalis concilii Tridentini inhaerentes, omnibus pictoribus atque sculptoribus, sub poenis ipsis bene visis, inhibebunt, ne in posterum in eorum dioecesibus, tam publice quam privatim, tam in locis profanis, quam in sacris, imaginem alicujus sancti vel sanctae effingere audeant, quae lasciviam, inhonestatem, vel impudicitiam repraesentent, vel quae ex lineamentis, alicujus mulieris impudicae naturalia exprimat. In quam poenam incidant tales imagines in ecclesiis vel in domibus personarum ecclesiasticarum detinentes; cum talia potius scandalum, quam devotionem et pietatem excitent. Provideant etiam episcopi, ne de caetero pictura aliqua in ecclesia, vel alio pio loco pingatur, vel alibi picta absque eorum, vel vicariorum licentia deferatur; quorum in id cura erit prospicere, an ecclesiasticis, et approbatis historiis conveniat, et nihil indecens, indecorum, lascivum, profanumve habitu, vel cultu, ac toto corporis statu adhibeatur.

Caveant praeterea pictores, seu quicumque alii, etiam religiosi, tam saeculares, quam regulares, cujuscumque gradus, ordinis, et conditionis existant, ne post hac Agnos Dei, sub excommunicationis poena ipso facto per S. mem. Gregorium XIII illata, depingant, inficiant, immutent, aurum aut colorem aliquem illi imponant, vel imponi, depingi, seu miniari faciant; sed eos in sua albedine, et puritate, prout benedicti fuerunt, dimittant et conservent.

Quod autem ad ipsarum sacrarum imaginum cultum et venerationem attinet, eam pariter reverentiam et honorem illis episcopi impendi curent, quam sacrosancta Tridentina synodus statuit, idque saepius populos edocere studeant. Atque ut debitus cultus, et honor dictis sacris imaginibus exhibeatur, prohibuit, ne signum tam salutiferae Crucis, quam BB. Virginis, et omnium SS. in immundis, contemptibilibus locis, sive in pavimento posthac collocetur, et collocatum si forte aut depictum reperiretur, deleatur; inobedientes vero poenas ab archiepiscopis statuendas luant. Quae vero imagines seu picturae vetustate sic corrosae, deformatae, seu laceratae sint, omnino a publico amoveantur, subtus altaribus collocentur vel febricentur, seu alio loco secretiori, cum potius scandalo, quam devotioni soleant esse populo Dei.

(in *Mansi*, vol. 35, 1093-1094)

DIAMPERITANA SYNODUS

- Hay que conservar el uso de las imágenes y colocarlas en sitios decorosos, tanto en los templos como en las casas de los fieles.
- Las imágenes deben recibir el culto debido. La recta doctrina de dicho culto: la exclusiva referencia de la imagen a su prototipo

Itidem Christi Domini, et Beatissimae Virginis Mariae imagines, necnon sanctorum Angelorum, qui aliquo modo depingi valent, sicut et aliorum sanctorum, quos esse Coeli incolas ecclesia credit, retinendas esse, et decentibus in locis habendas, non tantum in domibus fidelium, verum et in templis, arisque potissimum: quae quidem venerari colique debent, debito ipsis cultu, eo scilicet, quo sanctos, vel aliud quodcumque cultu dignum quod per ipsas representatum veneramur: non quod ipsis aliquam inesse virtutem, seu divinitatem, ob quam debeant coli, credamus, vel in eis spem, fiduciamve nostram ut Gentiles in Idolis, collocemus, sed quia honor ipsis a nobis exhibitus, ad prototypum per ipsas representatum referatur, ita ut per imagines, ante quas in genua procumbimus, vel alios actus religionis exercemus, adoremus Christum, et Sanctos. Quamobrem signum Crucis adoratione patriae soli Deo debita adoramus, eo quod Filium Dei Dominum nostrum Jesum Christum pro nobis in ipsa passum exhibet, et quia ut ipse dixit: hoc in die Judicii apparebit signum Filii hominis: eademque patriae adoratione ex eodem motivo, colimus ceteras Christi Imágenes.

(in *Mansi*, vol. 35, 1187).

(En el Decretum V (ibidem, 1187) se pone en guardia contra un error de tipo nestoriano que se ha introducido en la diócesis, con repercusiones iconoclastas).

CONCILIUM SENENSE I

- Hay que cumplir a la perfección lo mandado en Trento sobre las imágenes sagradas.
- No se hagan imágenes sin permiso del obispo.
- No se admitan en la iglesia ni en otro lugar imágenes con tema dogmáticamente falso, o que sean ocasión de desconcierto para la gente sencilla, o estén en desacuerdo con la Escritura y la tradición eclesiástica, o que muestren cosas inciertas, apócrifas, supersticiosas, insólitas, profanas, torpes, obscenas, indecorosas, curiosas o puedan extrañar a la gente.
- El vestido de las imágenes, su actitud, sus adornos, han de responder tan decorosa y ajustadamente a la dignidad de las personas que las imágenes representan que con sólo verlas se estimule la piedad de los fieles.
- Lo que no esté de acuerdo con estas normas ha de ser corregido en el espacio de un año.
- Para pintar en adelante las imágenes sagradas escójanse pintores cuya pericia sea bien conocida.
- No se pinte en lugares sórdidos, fangosos, expuestos a la humedad y goteras o donde se hayan de abrir ventanas o fijar clavos..
- Póngase el nombre del santo en su imagen.
- Quede excluido todo vestido o adorno profano.

In sacris imaginibus, aut iam pictis aut pingendis, in posterum ea ad unguem servari volumus, quae sunt concilii Tridentini sanctione decreta. Nihil igitur sacrum, anathematis poena proposita, nisi consulto et annuente episcopo, pingi fingive fas sit. Is autem nullam plane imaginem falsi cuiusquam dogmatis indicem, aut erroris materiam rudibus ministrantem, aut a sacris literis et ecclesiastica traditione abhorrentem, aut denique incertum quid, apocryphum, superstitiosum, insolitum, profanum, turpe, obscoenum, inhonestum, curiosum et quoquomodo fidelium mentes offendens subiicientem, oculis repraesentari, vel in

ecclesia vel alicubi publice patiat. Sacrarum vero imaginum habitus, status, ornatus, sanctitati dignitatiue eorum, quorum imagines sunt, ita decore congruenterque respondeant, ut solo illarum aspectu fideles ad pietatem excitentur. Si qua vero ab huius praescripto formulae aliena reperiantur, intra annum omnino corrigantur.

Ad sacras imagines in posterum coloribus exprimendas, pictores deligantur ii, quorum peritia cognita habeatur; loca sordida et lutulenta, humori item, fenestris, stillicidiis, clavisque figendis obnoxia, ad pingendum vitentur. Ad cuiusque sancti imaginem, eius nonen addatur. Vestitus onnis ornatusque profanus a sanctis absit.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 521-522)

CONCILIUM PROVINCIALE BENEVENTANUM

- Restáurensse o eliminensse las imágenes deterioradas; no se permita que estén en lugares sórdidos.
- No se hagan imágenes que estén en desacuerdo con la verdad de las sagradas escrituras, con los ritos eclesiásticos o la tradición católica, o presenten algún aspecto obsceno, profano, ridículo, supersticioso o absurdo.
- No representen las imágenes milagros que no estén aprobados por la Iglesia, ni a quienes no estén en el santoral.
- No se pinten animales, salvo que lo exija la historia sagrada.
- Tampoco se represente lo que la Iglesia prohíbe leer.
- Vigilen sobre todo esto los obispos en sus visitas y procuren reformar o eliminar las imágenes que no estén de acuerdo con lo dicho.
- No se utilicen para adornar las iglesias alfombras o tapices que presenten temas profanos o frívolos.

Quae vero (imagines) vetustate corruptae, sive hominum iniuria deturpatae, quaeve in sordido loco sunt, eas vel honeste aptari, vel in totum deleri mandent; vetustate autem ita collapsas, ut reparari non possint, comburi, et cineres in sacrarium reponi praecipiant, ubicumque reperiantur, etiam in domibus laicorum. Nulla imago aut pingatur, aut sculpatur, quae veritati sacrae scripturae, aut ecclesiastico ritui et catholicae traditioni adversetur, vel quae habeat aliquid obsceni, aut profani, aut ridiculi, aut superstitiosi, aut alias procaciter vel praepostere facti; neque miraculum, quod non sit ab ecclesia probatum, exprimat; nec eorum, qui in sanctorum numerum non sunt relati; nec animalia in imaginibus pingantur, nisi expressio sacrae hystoriae id requirat, nec eius, cuius lectio ab ecclesia prohibita est. Quod si episcopi in visitatione huius generis imagines invenerint, eas deleri, vel in honestiorem formam reduci curent.

Tapetia aut aulaea, quae vanitatem praeseferunt, aut figuras profanas et ab ecclesia interdictas continent, in ornandis ecclesiis minime adhibeantur.

(in *Mansi*, vol. 36 B, 424)

SYNODUS ORIOLANA

- Es lamentable que con motivo de las procesiones se adornen las imágenes de las santas y especialmente las de la Virgen con gracia procaz, boato mundano, con vestidos de seda, joyas y atuendos femeninos como si fueran mujeres profanas, de modo que no mueven a devoción sino a lascivia y lujuria.
- Por ello, con la autoridad de Trento, mandamos que en adelante no se les ponga a las imágenes el cabello ensortijado al modo femenino, ni se las vista con trajes prestados por mujeres, ni vayan ataviadas al modo secular ni rizadas con tenacillas.
- Queremos que se quiten de su sitio todas las imágenes que se encuentran vestidas al modo profano, tanto si están en las iglesias como si están en casas particulares.
- Ni en la iglesia ni en ningún sitio se represente la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos con figurillas de barro cocido, articuladas, vulgarmente llamadas títeres, puesto que sirven más bien de risa y desprecio que de devoción.

Dolendum est, in ecclesia, dum processiones habentur, sanctorum imagines, et maxime Beatissimae Virginis, ita procaci venustate, et saeculari splendore ornari, eoque culto et mundo muliebri, sericis vestibus, profanarum foeminarum more, componi; ut spectatorum animos non ad pietatem, sed ad lasciviam et luxuriam inducant. Quapropter ex auctoritate sacri concilii Tridentini sess. 24 (sic) De invocatione et veneratione Sanctorum; jubemus, ne posthac hujusmodi imagines, more aliarum foeminarum turbinato capillo, aut vestibus, a profanis mulieribus commodato acceptis, aut saeculari habitu comptae, et calamistratae induantur.

Eas vero quae tam in ecclesiis, sive regularibus sive saecularibus, quam in privatis domibus, profano habitu indutae repertae fuerint, omnino amoveri volumus.

Imagunculae, quoque parvae, fictili opere confectae, et fuco consignatae, si vanitatem et profanitatem praebeant, ad altare ne admoveantur in posterum.

Gestorum item Christi, et intergerrimae Virginis, et Sanctorum repraesentationes, imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis, quas *Tyteres* vulgari sermone appellamus, eisdem in ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius et contemptum, quam devotionem excitent.

(in *Sáenz de Aguirre*, tomo IV, 718)

1602 LIMA

SYNODUS IX DIOECESANA LIMENSIS

- No se adornen las iglesias con tapices ni imágenes profanas de paganos.

Quod ecclesia profanis gentilium, aliorumve imaginibus non ornetur,
vel appendantur in eis ejusmodi picti tapetes.

(in *Sáenz de Aguirre*, tomo IV, 755)

1604 LIMA

SYNODUS X DIOECESANA LIMENSIS

- No se pinten cruces en lugares sórdidos. Ni se pongan en los atrios de las casas, en los rincones ni en los cementerios.

Cruces in locis sordibus ne pingantur. Quod non apponantur cruces in atriis domorum, nec angulis, aut coemiteriis..

(in *Sáenz de Aguirre*, tomo IV, 763).

CONCILIUM MECHLINIENSE PROVINCIALE

- No se de ocasión de error a los ignorantes con imágenes que representen dogmas falsos, ni se pongan imágenes insólitas en las iglesias sin aprobación de los obispos.
- Procuren diligentemente los obispos que no se vea nada desordenado, profano, inconveniente, en las imágenes destinadas a los lugares sagrados, y que no se pinten retratos de personajes vivos en los cuadros de altar.
- No toleren los obispos ni en los templos ni en las procesiones imágenes sagradas adornadas al modo secular.
- Las imágenes que se coloquen como adorno con ocasión de las rogativas sean tales que no produzcan extrañeza al público.
- Ningún eclesiástico tenga en su casa o jardín imágenes lascivas u obscenas a causa de su desnudez o por otra razón, bajo pena canónica.
- Predíquese frecuentemente contra el detestable uso de tales imágenes aunque están colocadas en lugares profanos.

Ne per falsi dogmatis imagines rudibus periculosi erroris occasio praebeatur, nulla unquam in ecclesiis etiam exemptis insolita imago ponatur, nisi ab ordinario prius approbata fuerit. Curentque diligenter episcopi, ut in imaginibus tam sculptis quam pictis, loco sacro jam illatis, vel deinceps inferendis, nihil inordinatum, nihil profanum, nihil inhonestum appareat; neque in intima altarium tabula, vivorum effigies depingantur.

Imagines sacras saeculariter comptas, nec in templis nec in processionibus tolerant episcopi; et quae ad ornatum supplicationum proponuntur, ejusmodi sint quae oculos spectantium non offendant.

Nemo ecclesiastici ordinis, lascivas, et ob nuditatem vel aliter obscenas, et quae pias mentes offendant, imagines in suis aedibus ac hortis ponat, vel retineat, sub poena arbitraria. Concionatores quoque contra hujusmodi imaginum, quocumque etiam profano loco positarum, detestandum usum, frequenter conciones suas instituant.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1458-1459)

CONCILIUM PROVINCIALE NARBONENSE

- Siguiendo la tradición eclesiástica, debe conservarse el uso de las imágenes en las iglesias; las imágenes son los libros de la gente iletrada.
- Hay que tributar honor y reverencia a las imágenes sagradas, como enseñan los Santos Padres.
- No admitan los obispos en las iglesias imágenes que contengan figuras obscenas o representen invenciones poéticas o temas por cualquier otro concepto inconvenientes.
- No vean los fieles representado en imágenes lo que se les prohíbe leer.
- En adelante no se pongan en las iglesias ni en los lugares piadosos imágenes sin el consentimiento del obispo o del vicario general, los cuales vigilarán diligentemente para no aprobar nada apócrifo o supersticioso.
- Procuren los obispos quitar de las iglesias las imágenes estropeadas y las que no son aptas para el culto y devoción.

Imagines quae rudium et imperitorum libri sunt in ecclesiis, prout semper probavit ecclesia, asserventur. Quibus honorem et reverentiam impertiendam docent patres sancti; quas tamen in ecclesiis obscenis figuris depictas, figmenta poetarum representantes, aut alias indecentes, non admittent episcopi, ne in eis videat populus illorum imaginem, quorum lectio Christi fidelibus est interdicta.

De novo non ponantur aut depingantur pro ecclesiis et piis locis imagines, sine episcopi aut vicarii generalis consensu, qui videant diligenter, ne quid apocryphum aut superstitiosum depingendum approbent.

Mutiles et truncatas imagines, aut quae ad pietatis, vel Dei cultum non conducunt, ab ecclesiis extrahere procurent episcopi.

(in *Mansi*, vol. 34 B, 1485)

INDEX LIBRORUM
PROHIBITORUM ET EXPURGATORUM

En el Índice de los libros prohibidos y expurgados publicado por el arzobispo de Toledo D. Bernardo de Sandoval y Rojas, del consejo del Senado de la Santa Inquisición Hispana, encontramos la Regla XI, minuciosa en sus detalles, prohibiendo todo tipo de representación iconográfica en que se haga irrisión y escarnio de las figuras sagradas y del clero en todos sus estamentos:

Regla XI

Prohibesse asi mismo todos i qualesquier retratos, figuras, monedas, empresas, letras grandes de imprentas i de libros impressos, invenciones, máscaras i medallas, en qualquier materia que estén estampadas, figuradas, o hechas, que sean en irrisión i escarnio de los Santos Sacramentos, o de los Santos, de sus imágenes, reliquias, milagros, hábito, profesión, o vida, o de la santa Sede Apostólica, i de su estado, i de los Romanos Pontifices, cardenales, obispos, i de su orden, dignidad, autoridad, claves, i potestad espiritual, o de los estados, Eclesiástico, i de las Religiones.

CONCILIUM PROVINCIALE CAMERACENSE

- Doctrina del recto uso de las imágenes que los predicadores deben exponer al pueblo.
- Restaurar las imágenes deterioradas o alejarlas del culto.
- En ninguna iglesia se coloquen imágenes insólitas, sin previa aprobación del obispo, quien velará también para que no se pinte ni se esculpa nada que esté en desacuerdo con los datos de las Escrituras, de la tradición y de la historia eclesiásticas.
- No se represente en imagen lo que al pueblo se le prohíbe leer.
- No se pinten ni se adornen las imágenes con elegancia procaz.
- Para adorno de las rogativas no se utilice nada que pueda chocar a los espectadores.
- Predíquese con frecuencia y duramente contra las pinturas lascivas y obscenas por su desnudez u otra razón.
- Ningún eclesiástico tenga en su casa o jardín tales imágenes.

Pastores ac caeteri docendi munus curamque sustinentes, de sacrarum reliquiarum honore et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, iuxta mandatum concilii Tridentini, docentes inter alia imaginibus Christi, deiparae Virginis, et aliorum sanctorum debitum honorem et venerationem impertiendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sunt colendae, vel quod ab iis aliquid sit petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda; sed quoniam honos qui eis exhibetur, refertur ad prototypa quae illae repraesentant, ita ut per imagines, quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos quorum illae similitudinem gerunt, veneremur.

Si quae sacrae tabulae aut imagines nimia vetustate, carie, situ aut sordibus pene deletae aut mutilatae, tam indecenti aspectu sint, ut contemptum potius quam venerationem excitent, eae pie religioseque restaurentur, aut, si id fieri nequeat, ab ecclesiis tollantur.

In nulla ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ulla insolita imago ponatur, nisi ab episcopo approbata fuerit, qui et cavebit ne quid pingatur aut sculpatur, quod veritati scripturarum, traditionum aut ecclesiarum historiarum adversetur, ne, cuius lectio prohibetur, eius imago populo proponatur. Caveatur quoque ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur.

Nihil ad ornatum supplicationum proponatur, quod oculos spectantium offendat.

Concionatores saepe et acriter, in lascivas, et ob nuditatem vel aliter obscenas picturas et imagines invehantur. Et nemo ecclesiastici ordinis in suis aedibus aut hortis tales habeat, sub poena arbitraria.

(in *Mansi*, vol. 36 Ter, 171)

CONSTITUTIO CIRCA FORMAM
ET HABITUM SACRARUM IMAGINUM

El Concilio de Trento había condenado todo lo que fuera profano y desordenado en las iglesias y ordenó que a nadie le fuera lícito introducir imágenes insólitas sin permiso del obispo. “Hemos oído que han surgido abusos contra dicho decreto”, dice el papa Urbano VIII, y se decide a cortarlos de raíz, publicando para ello esta bula con fecha del 15 de marzo de 1642.

- Que a nadie le sea lícito en absoluto vestir las imágenes, esculpidas o pintadas, con otro hábito o forma de lo acostumbrado en la Iglesia; ni siquiera con algún hábito peculiar de alguna orden regular.
- Las imágenes existentes que no cumplan este requisito deben ser retiradas de las iglesias y reformadas de acuerdo con el traje y forma tradicional.
- Todo ello para que aumente la veneración y culto a dichas imágenes y no aparezca nada insólito a los ojos de los fieles, sino que, por el contrario, todo contribuya al aumento de la devoción y de la piedad.
- No se coloque en ninguna iglesia, ni en su frontispicio o atrio, imágenes profanas o que muestren deshonestidad o indecencia, dado que a la casa de Dios le conviene santidad.

Dadas estas normas, desde la segunda mitad del párrafo primero hasta el séptimo, que es el final, y con una extensión desproporcionada, se dictan las medidas jurídicas, minuciosas en extremo, a fin de que esta constitución llegue a todos los miembros de la Iglesia y sea cumplida íntegra y literalmente. No omito presentarla por ser de por sí un dato elocuente.

Urbanus Papa VIII, ad futuram rei memoriam.

Sacrosancta Tridentina Synodus optime agnoscens non leve scandalum afferre posse, si quid inordinatum, aut praepostere accomodatum, vel profanum in ecclesiis appareat, statuit nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam imaginem ponere, vel ponendam curare, nisi ab episcopo approbata fuerit.

§1. Cumn autem, sicut accepimus, ex praedicti decreti inobservantia varii abusus irrepserint; idcirco nos, abusus huiusmodi tollere pro debito pastoralis officii nostri volentes, re etiam cum venerabilibus fratribus nostris S.R.E. cardinalibus sacris ritibus praepositis communicata, et mature considerata et discussa, inhaerendo dictae dispositioni sacrosanctae Tridentinae Synodi, motu proprio et ex certa scientia nostris, deque apostolicae potestatis plenitudine, ne quis, cuiuscumque gradus, qualitatis, ordinis, status, vel conditionis, ac dignitatis et praeeminentiae, etiam ecclesiasticae, etiam individua ac speciali expressione dignae existat, imagines Domini nostri Iesu Christi et deiparae Virginis Mariae, ac angelorum, apostolorum, evangelistarum, aliorumque sanctorum et sanctarum quorumcumque sculpere aut pingere, vel sculpi aut pingi facere, aut antehac sculptas aut pictas et alias quomodolibet effictas tenere, seu publico aspectui exponere, aut vestire cum alio habito et forma, quam in catholica et apostolica Ecclesia ab antiquo tempore consuevit, nec etiam cum habitu peculiari alicuius Ordinis regularis, tenore praesentium prohibemus: ac, ut imagines aliter pictae vel sculptae ab ecclesiis et aliis locis quibuslibet amoveantur et deleantur, vel reducantur et reformentur ad habitum et formam in Ecclesia catholica et apostolica ab antiquo tempore consuetam, ut veneratio et cultus sic dictis imaginibus augeatur, et quae oculis fidelium subiiciuntur non inordinata nec insolita appareant, sed devotionem pariant et pietatem; et ne exponantur in ecclesiis quibuslibet, ac quomodolibet qualificatis, ac earum frontispiciis et atriis imagines profanae, vel alias indecentiam et inhonestatem praeseferentes, cum domum Dei deceat sanctitudo, praecipimus. Quocirca quibuscumque venerabilibus fratribus patriarchis, primatibus, archiepiscopis, episcopis et aliis locorum ordinariis, ac nostris et Apostolicae Sedis nunciis et legatis etiam de latere, sub obtestatione divini iudicii mandamus, ut praedicta inviolabiliter et exacte observent. Mandantes insuper omnibus capitulis ecclesiarum, etiam cathedralium et maiorum, ac universitatibus, etiam studiorum, monasteriis, ac collegiis et personis quibuscumque, etiam ecclesiasticis, secularibus et regularibus, cuiuscumque ordinis, etiam Cisterciensis, instituti, congregationis et societatis, etiam Iesu, etiam militaribus, etiam hospitalis S. Ioannis Hierosolymitani, aliarumque militiarum, et ceteris quibuscumque, quomodolibet qualificatis, ac eadem individua expressione et speciali nota dignis, ac monialibus, etiam regularium gubernio subiectis, ac etiam Sedi Apostolicae immediate suppositis, ut in eorum ecclesiis et locis omnia et singula praemissa observent et observari faciant.

§2. Quatenus vero ipsi, praesertim regulares ac moniales, praesentibus litteris ac omnibus in eis contentis parere neglexerint, possint et debeant episcopi et locorum ordinarii et metropolitani, primate et patriarchae, nuncii et legati apostolici de latere missi, tamquam in hoc a Sede Apostolica specialiter delegati, contra omnes et singulos praedictos et quoscumque alios quomodolibet inobedientes et transgressores procedere, et, quacumque appellatione, recursu, reclamatione, aliisque iuris et facti remediis ordinariis et extraordinariis penitus et omnino remotis, ad omnimodam observantiam illos, praevia unica monitione, censuris ecclesiasticis et aliis eorum arbitrio, et, praesertim quoad loci superiores, etiam privationis officii et vocis activae et passivae poenis compellere.

§3. Praesentes quoque litteras et in eis contenta quaecumque nullo unquam tempore de subreptionis, obreptionis, aut nullitatis vitio, seu intentionis nostrae vel quocumque alio etiam quantumvis substantiali defectu notari, impugnari vel redargui posse, sed illas semper validas, firmas et efficaces existere et fore, suosque plenarios effectus sortiri et obtinere, et ab omnibus, ad quos spectat et spectabit in futurum, inviolabiliter observari.

§4. Sicque et non aliter in praemissis per quoscumque iudices ordinarios et delegatos, etiam causarum palatii apostolici auditores, ac S.R.E. cardinales, etiam de latere legatos, nunc et pro tempore existentes, sublata eis et eorum cuilibet quavis aliter iudicandi seu interpretandi facultate et auctoritate, iudicari et definiri et interpretari debere, ac irritum et inane, si secus super his a quoquam, quavis auctoritate, scienter vel ignoranter, contingerit attentari, decernimus.

§5. Non obstantibus felicis recordationis Bonifacii Papae VIII praedecessoris nostri de una, et concilii generalis de duabus dietis, aliisque constitutionibus et ordinationibus apostolicis in favorem etiam personarum, atque ordinum quorumcumque, etiam Cisterciensis, ac tam Mendicantium, quam non Mendicantium, militiarum, etiam S. Ioannis Hierosolymitani, congregationum, societatum, etiam Iesu, ac cuiusvis alterius instituti etiam necessario et individue exprimendi monasteriorum, conventuum, capitulorum, ecclesiarum et aliorum quorumcumque tam seclarium quam regularium locorum, necnon illorum, etiam juramento, confirmatione apostolica, vel alia quavis firmitate roboratis, statutis et consuetudinibus, etiam immemorabilibus, exemptionibus quoque, indultis et privilegiis, etiam in corpore iuris clausis, aut ex causa et titulo oneroso, vel in limine foundationis concessis, etiam mari magno, seu bulla aurea, aut alias nuncupatis,

conservatorum deputationibus, eorumque atque aliis inhibitionibus, quibus episcopi et alii ordinarii et superiores praedicti deferre minime teneantur, et quibusvis aliis, sub quibusvis etiam derogatoriis, aliisque efficacioribus et insolitis clausulis, necnon irritantibus decretis, etiam motu proprio, et ex certa scientia, ac de apostolicae potestatis plenitudine, aut alias quomodolibet, etiam per viam communicationis seu extensionis, concessis et iteratis vicibus approbatis et innovatis; quibus omnibus et singulis, etiamsi pro illorum sufficienti derogatione de illis eorumque totis tenoribus specialis, specifica et expressa, ac de verbo ad verbum, non autem per clausulas generales idem importantes, mentio seu quaevis alia expressio habenda aut aliqua alia exquisita forma ad hoc servanda foret, eorum tenores praesentibus pro sufficienter expressis et ad verbum insertis habentes, illis alias in suo robore permansuris, specialiter et expresse derogamus; ceterisque contrariis quibuscumque.

§6. Et, ne praemissorum ignorantia possit ab aliquo praetendi, volumus et apostolica auctoritate decernimus, ut praesentes litterae, seu illarum exemplum, ad valvas basilicae Principis Apostolorum Urbis ac in acie campi Florae affixae omnes perinde arctent atque afficiant, ac si unicuique personaliter intimatae fuissent.

§7. Quodque praesentium transumptis, etiam impressis, manu notarii publici subscriptis, et sigillo alicuius personae in dignitate ecclesiastica constitutae munitis, eadem prorsus fides adhibeatur, quae praesentibus adhiberetur, si forent exhibitae vel ostensae.

Datum Romae, apud S. Petrum, sub annullo Piscatoris, die XV martii MDCXLII, pontificatus nostri anno XIX.

(En *Bullarium Taurinense*, Augustae Taurinorum, 1857, tomo 15, pág. 170 - 173)

SYNODUS HIEROSOLYMITANA

(El Concilio va contra Cirilo Lucare, que fue patriarca de Constantinopla y defendía la doctrina de Calvino)

- Se anatematiza a Cirilo, nuevo iconoclasta, que niega el culto debido a las imágenes.
- (Doctrina sobre el recto culto debido a las imágenes).
- Las imágenes son ornamento de los templos y, a modo de libros, nos llevan al recuerdo e imitación de los santos y al incremento del amor...

Κυρίλλω τῷ κακίῳ νέῳ οἰκονομάχῳ, Ανά-
θεμα.

Κυρίλλω τῷ σὺν τῶν σεπτῶν εἰκόνων τιμῶν
ἐχετικῶν προσκύνησιν ἀθετῶντι. Ἐ βιβλο-
μύθῳ μὲν καθελεῖν αὐτὴν, μὴ δυμαρξίῳ δὲ, ὡς εἶ-
πῃ τῇ τετάρτῃ αὐτῶ ἀποκρίσει ὁμολογεῖ. Ανά-
θεμα.

(Vol.34 B, 1716)

Καὶ τὰς ἀγίας ἔτι τὰς ἀγίας εἰκόνας προσ-
κυωῶμεν, ὅν εἴρηται τρόπον, καὶ ἰσορρομῆ ταύ-
τας εἰς καλλωπισμὸν τῶν ναῶν, καὶ ἵν' ὡς βι-
βλία τῶν ἀμαθῶν, καὶ πρὸς μίμνησιν τῶν ἀρε-
τῶν τῶν ἁγίων, καὶ ἁγίων, καὶ ἀνάμνησιν, καὶ ἔ-
ρωτος αὐξήσιν, ἔτι πρὸς ἐγρήγορσιν τῶν ἐκκαλεῖ-
σθαι αὐτῶν, τὸν μὲν κύριον ὡς δεσπότην καὶ πατέ-
ρα, τὰς δὲ ἀγίας ὡς δούλους καὶ ἐκείνας, βοηθούς
δὲ ἔτι μεσίτας ἡμῶν.

(Vol.34 B, 1761)

SYNODUS CONSTANTINOPOLITANA

- Se acepta el uso y culto de las sagradas imágenes, que tienen origen apostólico.

- Doctrina sobre su recto uso.

Τῆς τῆς ἁγίων εἰκόνων προσκυνήσεως, ὡς ἀπὸ τῆς ἀποστολικῶν χρόνων ἡρμῶνον, καὶ τὴν ἐκκλησιαστικῶν ἰσοεὶαν εἰσενερίζομεθα. προσκυνῶντες τὰς ἁγίας εἰκόνας ἢ λατρευτικῶς, ἀλλὰ σχετικῶς· ἢ μέχρι τῆς ὕλης καὶ τῆς χρωμάτων ἰσῶντες τὴν διάνοιαν, ἀλλὰ δι' αὐτῆς, εἰς τὴν τῆς ἀρχετύπων διανυσόμεθα μνήμην. καὶ κείνοις τὴν τιμὴν ἀναφέρομεν.

(Vol.34 B, 1785)

1693 BENEVENTO

CONCILIUM PROVINCIALE BENEVENTANUM

- No presenten las imágenes sagradas nada torpe, profano, o que mueva a risa o choque a los espectadores.

Sacrae imagines nil turpe, nil profanum nihilque quod risum moveat aut intuentium oculos offendat, repraesentent.

(in *Mansi*, vol. 36 Ter, 587)

1699 NÁPOLES

CONCILIUM PROVINCIALE NEAPOLITANUM

(Al hablar de las imágenes sigue la Constitución de Urbano VIII de 15 de marzo de 1642).

APÉNDICE

GÉNESIS DEL DECRETO TRIDENTINO SOBRE LAS IMÁGENES

DE LA CONVENCIÓN DE POISSY A LAS AULAS DE TRENTO

Catalina de Médicis, regente durante la minoría de edad de Carlos IX, convoca en Poissy (Francia) a católicos y hugonotes -protegidos éstos por el bando de los Borbones- para intentar un acuerdo y contrarrestar, por otra parte, el influjo político de los Guisa.

En Roma se teme el peligro de galicanismo que puede suponer un Concilio Nacional francés al margen de Trento, cuyo concilio se encuentra en este momento interrumpido. Se envía a la convención, como delegado, al cardenal Hipólito de Este, el de la famosa villa, hombre condescendiente y mundano, pero que tuvo el acierto de hacerse acompañar, como consejero, de Diego Laínez. La presencia de Laínez es decisiva para el tema que nos ocupa. Años después lo vemos en Trento formando parte de la comisión que elabora el decreto sobre las imágenes.

La Convención de Poissy duró desde julio de 1561 a junio de 1562. Aunque la temática tratada era de mayor envergadura, por tratarse todos los puntos conflictivos entre católicos y protestantes, el tema de las imágenes se presentaba con importancia singular -el furor iconoclasta hugonote había hecho estrago en diferentes sitios- y se buscaba una doctrina taxativa a que atenerse.

El Padre Polanco, compañero de Laínez en la delegación a Poissy, da cuenta de lo ocurrido allá (Cf. «Lainii et Polanci acta in Gallia» en *Lainii Monumenta VIII*, 770 y ss.). Beza es el principal portavoz del campo hugonote; junto a los obispos católicos y delegación pontificia están los doctores de la Sorbona, y, uno de estos, Pelletier, es el que replica a Beza, según vemos en la crónica de Polanco:

“El primero día habló dos palabras el rey, y el canciller declaró lo que se abía de tratar y habló el Beza contra el primero punto de los que se propusieron de imaginibus. Respondió dos días después el Pelletario, uno en nombre de todos, y juntámonos con los sorbónicos.....

Todavía no pareziendo que bastava lo del Pelletario, habló nuestro Padre..... Después otros días hablaron Salignac, D’Espence, Botiller,

obispo de Valencia, reteniendo las imágenes y excluyendo la adoración”.

Estaba en juego no sólo el uso de las imágenes sino la doctrina referente al tipo de culto que se les debía tributar.

La discusión tenida el otoño de 1561 en Poissy abocó al Coloquio de St. Germain, que duró del 28 de enero al 11 de febrero de 1562, donde las diferentes posturas optaron por presentar por escrito su propia resolución. Se presentaron tres propuestas: la protestante, la de los “medios” (de Claude D’Espence y otros) que no tuvo fortuna, y la de los católicos, elaborada por los doctores parisinos de la Sorbona y la legación romana, con particular intervención de Laínez, quien, según Polanco, “llevó un scritto de caça”.

Determinan recoger estas diferentes opiniones y enviarlas al Papa o al Concilio. Según se desprende de Polanco, Laínez volvió a hacer, por su cuenta, otro escrito sobre el tema: “El Padre ha hecho un tratado de la cosa de imaginibus” (ibidem, 772). A este documento se le ha perdido la pista. Hay una referencia en Sacchinus: “Eo die, qui fuit quintus ante idus Februarii, Lainius diligenti imaginum tractatione confecta, Lutetiam se recepit”.

Que el tema preocupara particularmente a Laínez lo vemos en el número 6 de las “Rationes cultus divini in Gallia reficiendi” que escribió en París, en 1562:

“Et perché nel uso dell’imagini et invocatione de Santi, il populo deve essere drizato et insegnato, et tolti li abusi che vi sono, et dano occasione de dir male alli heretici, et ad altri d’udir le sue murmurazioni” (ibidem, 793).

ELABORACIÓN DEL DECRETO EN TRENTO

Es probable que la propuesta católica francesa presentada en el Coloquio de St. Germain fuera la que más tarde presentara el Cardenal de Lorena a un grupo de padres conciliares reunidos el 13 de noviembre de 1563 en casa de Morone. Los franceses presionaron para que el Concilio se definiera sobre las imágenes. Entre las peticiones francesas de reforma, con fecha del 3 de enero de 1563, aparece la siguiente:

“Puesto que en nuestros días se han levantado iconoclastas que se creen en la obligación de destruir las imágenes, causando con ello muchos disturbios en muchos lugares, tenga a bien el santo concilio

tomar las medidas necesarias para que se informe al pueblo sobre lo que debe creer en relación con la veneración de las imágenes y cuidar de la supresión de las supersticiones nacidas de esta veneración. Hágase lo mismo con respecto a las indulgencias, romerías, reliquias de los santos y con las llamadas hermandades”.

(Jedin, 131-132).

“Tras el postulado francés -sigue Jedin-, se encuentran las destrucciones de imágenes y las profanaciones de iglesias sucedidas en Francia durante la guerra de los hugonotes. En su *Discours sur le saccagement des églises catholiques*, aparecido en el otoño de 1562 y dedicado a Guisa, Claude de Saintes había mencionado, entre otros muchos ejemplos, el asalto a St. Médard en París, donde los calvinistas «no dejaron ni una sola imagen sin haberle cercenado la cabeza como a un santo viviente»”

(ibidem, 132).

De nuevo la insistencia francesa se hace presente en la petición del cardenal de Lorena, en una nueva reunión en casa de Morone con fecha del 28 de noviembre, donde se convoca a unos cincuenta padres conciliares, indicando la conveniencia de atender la petición de su país. Se decide hacer un breve decreto poniendo en guardia contra los abusos notorios en el uso de las imágenes y señalando los puntos dogmáticos incuestionables, sin bajar a detalles secundarios.

Aunque hay analogías entre el decreto tridentino y el escrito católico del Coloquio de St. Germain, todos los síntomas hacen pensar que la comisión encargada de la redacción definitiva no quiso arrancar de dicho texto sino de otro más general, entre otras razones, tal vez, para no parecer depender de los coloquios franceses que fueron mirados, en general, con cierto recelo. De hecho en la comisión redactora del decreto no intervino ningún doctor de la Sorbona, ni ningún francés, salvo Lorena, y sí, por el contrario, el Padre Diego Laínez.

Con fecha del 3 de diciembre de 1563 fue aprobado dicho decreto en sesión plenaria del Concilio, la última celebrada, por precipitarse la clausura del mismo, a pesar de la oposición de españoles e imperiales. Laínez, testigo de excepción, lo cuenta así al Padre Francisco de Borja en carta fechada en Trento el mismo día 3:

«Y aunque repugnaran al principio los embaxadores del emperador y del rey católico, después se contentaron los primeros, y no repugró mucho al conte, y assí se ordenó congregación para el joves,

donde el legado Morón dio razón de la prescia extraordinaria. Y aunque ubo algunas contradicciones de pocos, todavía passaron por la dicha congregación los decretos de purgatorio, santos, reliquias y imágenes, y 42 otros decretos de reformation, parte general, parte de regularibus, y se concluyó que se yzesse hoy la session, y assí se ha hecho, que duraría desde le 16 hasta las 22, y ubo harto consenso y quietud en passar todo lo sobredicho”.

(Lainii monumenta, tomo VII, 524).

II
TRATADISTAS

NOTAS-BALANCE SOBRE LOS TRATADISTAS

Se han recogido en esta segunda parte 41 documentos, según la preocupación y orden de presentación indicados ya en la introducción metodológica.

Salvo el “Proceso verbal al Veronés ante la Inquisición” y cuatro cartas, todos los demás documentos son reseñas de libros.

La recopilación se ha hecho desde el tema de la “imagen sagrada” en toda su amplitud. Se han recogido además todos aquellos aspectos que pudieran ayudar a un mejor conocimiento del contexto cultural en relación con dicho tema.

Es preciso tener presente lo que se acaba de decir a la hora de valorar las reseñas de los tratadistas. Se trata de una reseña unidireccional. Soy consciente del sacrificio estético que ello supone en muchísimos casos. He procurado atenerme -con mayor o menor logro- a los datos ambientales necesarios que posibilitasen un mínimo de contexto de comprensión.

Los documentos van de 1436 a 1730 -ambos límites, excepcionales-. 27 pertenecen al siglo XVI (8 anteriores a Trento); 10, al siglo XVII (salvo dos, todos de su primera mitad); 3, españoles, al siglo XVIII. Se observa, pues, que el grueso de los documentos se centra en el siglo que va de Trento a la mitad del XVII (época de Urbano VIII). El criterio de selección se ha regido por la misma frecuencia de aparición de la temática. No es de extrañar la coincidencia temporal con los documentos eclesiásticos recogidos en la primera parte.

De los tratados, 20 son de procedencia italiana, seguidos por 10 españoles (guiado en este último caso por un interés particular, abarcando a Palomino y Ayala, del siglo XVIII). No extraña tampoco la coincidencia con la mayoría de concilios italianos analizados en la primera parte.

Si los tratados se reúnen aquí desde un voluntario enfoque antológico en torno a la imagen sagrada, hay que resaltar la heterogeneidad de intenciones con que vieron luz pública. Carece de interés distribuirlos por finalidades. Baste indicar que unos tienen un claro fin apologético; otros son estéticos; otros obedecen a una finalidad religiosa pastoral, con apoyo estético; otros tienen un fin artístico-didáctico, etc. Destaco el grupo español, centrado en Gutiérrez de los Ríos, Butrón y Carducho, cuya finalidad es hacer la apología de la liberalidad de la pintura a fin de eximirla del pago de alcabalas.

Los autores son eclesiásticos en un 41%. Si dejamos aparte el grupo con finalidad estrictamente apologética en defensa de la imagen sagrada para uso de la Iglesia (Catharinus, Brunus, Sanders, Molanus, Castro), no se nota disparidad de criterios fundamentales entre los tratadistas, eclesiásticos o no, en su pensamiento sobre el tema que nos ocupa. La uniformidad básica llega a la monotonía.

Presento tres tratados anteriores a Trento (dos de Catharinus y uno de Brunus) porque su influencia fue grande y sin duda llegó a los padres conciliares, dada la coincidencia de criterios y casi de formulación de doctrina con algunos párrafos del decreto tridentino.

En los párrafos que siguen voy a agrupar los conceptos más salientes en torno a varios términos o expresiones claves:

Ut pictura poesis. Es el principio estético por el que se rige la pintura, carente de un *ars pictorica* equivalente al *Ars poetica* de Horacio. Según el poeta latino, “a la poesía, en ciertos casos, le ocurre como a la pintura, que vista de cerca...” De esta igualdad ocasional que establece Horacio entre ambas artes, los tratadistas renacentistas, manieristas y barrocos, van a afirmar la igualdad incuestionable de la pintura y de la poesía -hermanas nacidas de un mismo parto, como dirá Lomazzo-. De esta igualdad se sacan muy variadas conclusiones.

La primera es la posibilidad de invertir los términos de la igualdad y decir: “ut poesis pictura”. Si la pintura es igual a la poesía, lo será en todas sus consecuencias: no se la debe seguir considerando como arte mecánica; hay que afirmar que es tan liberal como su igual.

Apoyados, pues, en la poética de Horacio, leída y entendida con la amplitud que se acaba de señalar, los tratadistas defenderán la igual libertad de que gozan poetas y pintores en su facultad inventiva. Ahora bien, surge el problema ante los requisitos de la imagen sagrada tal como la desea la Iglesia. Dicha imagen ha de atenerse a la verdad de las Escrituras y de las historias eclesiásticas y ha de estar en íntima relación con el prototipo que iconográficamente representa. En este campo se cierra la posibilidad de acción a la invención fantástica. En consecuencia, los tratadistas postridentinos invalidarán esa igualdad horaciana cuando se trata del campo específico de la imagen sagrada.

Del “ut pictura poesis” se concluye también que la pintura no es más que una escritura coloreada; que poesía y pintura tienen igual radio de acción y que, en definitiva, el empleo de uno u otro arte se reduce a pasar de una lengua a otra, de la lengua de la pluma a la del pincel o viceversa. Un paso más, y se afirma que la pintura iguala a la oratoria y que el pintor ha de manejar los mismos recursos oratorios para obtener los mismos efectos en el público. Eso sí, se da por admiti-

do que los efectos son más fácilmente conseguidos por la pintura, dado que los ojos son unos vehiculos más efectivos que los oídos.

Imagen sagrada. Se delimita claramente el campo del arte sacro y del arte profano. El sacro se rige por la veracidad de las Escrituras y de la historia. Dado que no siempre el texto escrito es explícito en todos los detalles, queda un margen de libertad al pintor, siempre dentro de la verosimilitud. En este campo marginal, donde no siempre concuerdan los criterios de los tratadistas, se da una casuística farragosa que llena páginas y páginas de los tratados.

Función específica, primordial, de la imagen sagrada es su utilidad. Utilidad que abarca un amplio campo de aplicaciones. Es útil como medio de conocimiento sensorial, especialmente para los iletrados -que son la mayoría de los hombres, se advierte-. Es útil porque reporta unos frutos beneficiosos, produciendo unos efectos saludables en los fieles. En efecto, aviva la memoria de los hechos sacros, estimula el deseo de imitación, produce movimientos de compunción por los pecados, y promueve afectos de compasión y de amor.

Enfocado el arte desde su utilidad inmediata, la esencia del arte se subordina a sus efectos. Así lo admiten varios tratadistas.

Nota destacable es el realismo sangriento que se le pide a la representación de las escenas de la pasión de Cristo y de los mártires. Critican repetidamente los tratadistas la excesiva contención en que se mantienen los artistas, más preocupados de las bellas apariencias que de la realidad sangrienta del tema que tratan.

Se repite hasta la saciedad que las imágenes sagradas son la “biblia de los iletrados”, según expresión ya acuñada de antiguo en la Iglesia. Si las imágenes son libros y se comportan como tales, se impone cuidar al máximo su contenido. Varios tratadistas establecen el mismo criterio tridentino sobre los libros prohibidos. Observamos, una vez más, coincidencia con lo ya visto en los documentos eclesiásticos: “prohibase representar lo que se prohíbe leer». Si a un libro se le exige documentación, igualmente a la pintura. Ahora bien, es una lamentación continua la de los tratadistas ante la incultura histórica de los pintores. Se aconseja reiteradamente la consulta a teólogos y gente culta. Desde la dependencia de Vasari respecto a Borghini en adelante, son conocidos muchísimos casos de colaboración de doctos y pintores, con consecuencias positivas o negativas.

Si la pintura sacra tiende a producir unos efectos religiosos en el fiel, es evidente que no es autosuficiente, en tanto que arte, para lograr dichos efectos; no basta la mejor técnica ni el más exhaustivo conocimiento del tema; para transmitir un sentimiento hay que experimentarlo previamente. De ahí que los tratadistas insistan en la necesidad de profunda experiencia religiosa del artista,

participando de la misma santidad del tema que representan. La religiosidad del pintor es, pues, una necesidad primordial. Pero no es suficiente artísticamente. Se deberían seleccionar cuidadosamente los artistas a quienes se encomiendan temas sagrados, sostienen varios tratadistas.

Todo lo dicho sobre la utilidad de la imagen sagrada no excluye su función estética de deleite. Según algunos tratadistas, bastante cerrados a las exploraciones y descubrimientos de estatuas antiguas, al cristiano le debería bastar con las imágenes sagradas, tanto para devoción como para ornato de sus casas.

No hay que decir que todos los tratadistas que hacen la apología de la liberalidad de la pintura encuentran una argumentación básica en el uso sagrado que de la pintura hace la Iglesia. Dado tan excelso uso, dicen, la pintura no sólo no es mecánica, sino que adquiere rango de divina.

Dato saliente de la mayoría de los tratados es su enorme casuística sobre la representación del santoral; casuística que llena páginas interminables y donde los criterios son más dispares.

Desnudo. Alberti, por decoro estético, había pedido cubrir las partes pudendas de los desnudos. En los tratadistas postridentinos, como norma general, se rechaza el desnudo integral en las imágenes sagradas. El artista recurrirá a trucos para ocultar lo más posible las partes pudendas en los casos en que el mismo tema sagrado requiera el desnudo. Tal es el caso, entre otros, de la representación de los primeros padres en el Paraíso. Ciertos temas bíblicos deben ser más bien suprimidos, como son el baño de Betsabé o la casta Susana expiada por los viejos.

Se nota una mayor cerrazón a medida que avanzan los años y se adentran en el siglo XVII. Para evaluar este dato conviene tener presente el momento histórico, el ambiente cultural en que los tratadistas se desenvuelven y reflejan, sin duda, en sus criterios. En el aspecto religioso la historia nos habla de las controversias molinistas, del humanismo devoto, de las cuestiones morales disputadas entre las tendencias de Sánchez y Acquaviva -con victoria de los criterios de éste- y de la gestación creciente del jansenismo con cerrazón rigorista de la conciencia moral, hacia mediados del siglo XVII, y que afecta, en mayor o menor grado, a todo el mundo católico. Los criterios de los tratadistas más tardíos -Pacheco, Palomino, Ayala- se nos presentan los más cerrados. Véase el ingenioso modo de que se vale Pacheco para la representación del desnudo femenino, o lo desconcertado que se muestra ante el tema Palomino. Estoy citando tres autores españoles. En el caso español coinciden tal vez dos aspectos: la época más tardía -más cerrada, pues, moralmente, según lo dicho- y el “España es diferente” (avant la lettre), que ya encontramos en Palomino: “En España es más escrupuloso el pundonor”.

La recusación del desnudo viene exigida por un determinado enfoque del decoro.

El decoro. Una de las doctrinas de la época, cuya evolución es más interesante seguir, es la del decoro. Asistimos en los tratadistas, en grandes líneas, al paso de un decoro estético a un decoro ético. Es cierto que en Horacio se encuentran los dos aspectos: el estético -el más ostensiblemente acentuado en el Renacimiento- y el ético. El primer aspecto se rige por lo que llamaríamos una cierta justicia distributiva que atribuye a cada cosa lo que le es conveniente (“deceť”) por su naturaleza. Pero teniendo en cuenta su tipificación ideal. (Por faltar a esta tipificación se le reprochará frecuentemente a Dürero el haber germanizado al máximo sus personajes sacros, la representación de sus “Virgenes tedescas”).

Pero también está presente en Horacio el otro aspecto (que no se encuentra abiertamente en Aristóteles), el de la incidencia directa del arte en las costumbres. La poesía debe ayudar a mejorar la condición humana (Horacio, *Ars poetica*, 333 ss.):

“Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae

.....

omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo”.

Los tratadistas postridentinos conocen y defienden el decoro que podemos llamar del arte, de sus exigencias, pero hacen hincapié, cada vez más, en los aspectos circunstanciales, que se sobrepondrán a las exigencias propias del arte. Así no resulta difícil comprobar la diversidad de criterios que existe sobre el decoro. De ello se hace cargo Paleotti, quien opta por el decoro en tanto que exigencia de la dignidad de los personajes representados. Pero al mismo tiempo están los que -caso de Gilio- rigen el decoro por la verdad de la historia. Un Juicio Final, por ejemplo, pide, por decoro del arte, el desnudo. Con dicho decoro coincide el que se rige por la veracidad de los hechos. Pero esta veracidad puede entrar en colisión con la dignidad o decoro del personaje sacro, que está mal representar desnudo. Finalmente la flaqueza de la condición humana del espectador, fácilmente escandalizable, hará que este último criterio sea el que se imponga. Se desemboca así en una posición moralizante que se irá incrementando hasta la ñoñería. (Los altibajos en la cubrición de los personajes del Juicio Final de Miguel Ángel, las tentativas por destruirlo y las luchas por conservarlo, dan prueba de la ambigua situación del momento.)

Miguel Ángel. Sólo comprendido -indiscutible- desde la maestría insuperable de su arte. Ni el mismo Vasari comprende el profundo sentido religioso del pintor y el lenguaje de sus desnudos. No deja de sorprendernos que el único personaje que lo defienda sea el inquisidor general que interroga al Veronés en su proceso.

Desde los ataques del Aretino, todos los tratadistas posteriores le echarán en cara a Miguel Ángel el haber estado más atento al despliegue de su arte que al decoro y decencia que exige el tema sagrado.

Otros muchos puntos se podrían destacar. Baste, para concluir, hacer caer en la cuenta de la disparidad de criterios ante los que nos encontramos a la hora de valorar la relación entre los comitentes de obras y los artistas. Encontramos testimonios de libertad en los artistas, y de condescendencia, sin que, por lo mismo, se puedan establecer normas claras. La relación de los eruditos, proveedores de invención, con los artistas es un hecho claro, contemporáneo ya o anterior al mismo Concilio, lo que no nos permite hablar de imposición, sino más bien de colaboración. Los máximos comitentes de imágenes sagradas son evidentemente los eclesiásticos. Vimos en la primera parte el filtro y el control episcopal exigidos por los concilios para mantener la pureza y dignidad de la imagen. Nada nos autoriza a pensar en su ineficacia, sino todo lo contrario. El concilio de Milán (1565) pide convocar a los artistas para instruirlos en su labor. En el de la misma ciudad (1576) se habla de multar a los artistas transgresores. El de Bolonia (1594) pide castigarlos como corruptores de las buenas costumbres. Pero desde la lectura de los tratadistas reseñados nada nos permite hablar de presión o coacción eclesiástica ni nos ayuda a descubrir unos criterios determinantes.

En cuanto al control de la Inquisición, caso que desborda mi tema por no tratarse de un organismo exclusivamente religioso (bien que el caso merecería un estudio), los dos únicos datos que presento son españoles y muestran una ampliación y recrudescimiento de la actividad inquisitorial. El 7 de Marzo de 1618 el sevillano Francisco Pacheco recibe un encargo de la Inquisición en el que se lee: «...i teniendo atención a su cordura i prudencia, le cometemos i encargamos que de aquí adelante tenga particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas. que estuvieren en tiendas y lugares públicos». Pero un siglo más tarde leemos en Palomino el siguiente texto del Tribunal de la Inquisición: «..mandamos que ninguna persona sea osada á meter en estos reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, ú otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, ó aposentos comunes de las casas». Actitud invasora y desbordada, ajena a lo pretendido en Trento y siguientes sínodos y concilios.

Finalmente parece claro que la religiosidad de los artistas, tal como se refleja en los documentos, está de acuerdo con el ambiente histórico en que vi-

ven y nada nos autoriza a ver conversiones forzadas o presiones excepcionales por parte de la Iglesia. La homogeneidad de criterios de los autores puede ser interpretada como un signo de bastante homogeneidad religiosa en el ambiente cultural en que se desenvuelven.

SOBRE LA PINTURA

En 1540 se edita, en lengua latina, el manuscrito original de Alberti.

Para mi propósito me interesa destacar dos textos: uno referente al desnudo; otro, a la actitud ética del pintor.

Dentro de su criterio de imitación selectiva del natural, la historia, que es lo más importante de la “composición” (la segunda de las partes de la Pintura), ha de constar de gran variedad de personajes y actitudes. Por ello junto a personajes vestidos convendrá que haya desnudos.

Desnudos:

Y habrá desnudos, si así es posible; otros, a su alrededor, asistirán medio vestidos y medio desnudos. Pero observaremos siempre el pudor y la modestia. Las partes obscenas del cuerpo y todas aquellas que tienen poca gracia se cubrirán con un paño, con unas hojas o con la mano...

...Así, pues, considero que hay que observar esta modestia y decoro en toda historia, eliminando o enmendando toda fealdad (129).

El pensamiento estético de Alberti se sitúa en un estadio anterior al naturalístico de Leonardo. Analiza el error del pintor antiguo Demetrio que “no logró la suma alabanza, puesto que estuvo más atento a expresar la similitud que la belleza” (147). Esta exige selección dentro de una jerarquía que se le presenta como natural. Por ello el decoro, criterio estético más que ético, exige el indicado tratamiento de los desnudos siguiendo la jerarquía de valores en la presentación de las diferentes partes del cuerpo. Es importante observar cómo este concepto se irá cargando de moralismo en el decurso de la historia.

Ética humanista del pintor:

Pero quiero que el pintor, a fin de que pueda captar perfectamente todas estas cosas, sea ante todo un hombre bueno y docto en las buenas artes.... El pintor tendrá sumo cuidado con sus costumbres, máxime con su humanidad y amabilidad, con lo cual conseguirá la benevolencia, firme protección contra la pobreza, y las ganancias, óptimo auxilio para alcanzar el arte (144).

DE CERTA GLORIA, INVOCATIONE
AC VENERATIONE SANCTORUM DISPUTATIONES...

El autor, sacerdote dominico que, con el nombre de Ambrogio di Siena aparece como uno de los interlocutores, junto con Miguel Ángel, en los *Diálogos da Pintura antigua* de Francisco de Holanda, y que más tarde será nombrado arzobispo de Consani, refleja en esta obra, anterior en fecha a la apertura de Trento, la posición de los teólogos católicos frente a la iconoclastia protestante.

Su postura es fundamentalmente doctrinal. Defiende el culto a los santos y su tradicional representación iconográfica. La argumentación esgrimida en este tipo de tratados se repite hasta la saciedad. Tienen más interés las modalidades concretas que se exigen para la representación correcta. En este terreno cabe una mayor o menor apertura según el talante de cada tratadista. En todo caso en estos tratados anteriores a Trento encontramos ya los planteamientos que se mantendrán y se difundirán en los Sinodos y Concilios Provinciales y en los tratadistas que aplicarán la doctrina tridentina.

Expone el autor el estado de la cuestión en su momento: la doctrina protestante y el pensamiento de Erasmo, refutándolos, sirviéndose de la historia -es un tópico muy común referirse a la representación del milagro de la hemorroísa y a la actividad artística de San Lucas-, de la doctrina mantenida por los sucesivos concilios contra los iconoclastas, y de la misma condición humana del conocimiento a través de los sentidos (61-68).

El peligro de idolatría, que suelen aducir los protestantes, queda superado: no somos eternamente niños que no sepamos distinguir la imagen de su realidad:

“Nunquid enim semper erimus stolidiores pueris, ut nesciamus distinguere imaginem, ab eo quod in imagine repraesentetur?” (68).

La imagen es útil como medio y estímulo del conocimiento a través de los sentidos y como memorial de los misterios sagrados:

“Altera vero, et magna causa, quod Ecclesia utatur imaginibus, illa est, quia cum homines simus, et sensibus discamus ac moveamur, (non enim sumus angeli ut iis non indigeamus) magna nobis in hoc per imagines contingit utilitas, quod quae mente quasi sopita delitescunt, huiusmodi sensibilibus objectis, et in ipsam mentem per sensus ascendentibus, excitantur: et sit rememoratio bene-

ficioꝝ Dei, et eorum quae premittuntur ab illo per mediatorem sanctum” (68).

Si de la utilidad de la imagen se benefician doctos e iletrados, estos últimos con mayor razón. Si no fuera por las imágenes apenas pensarían en el Salvador. (Entre la gente indocta aparecen los militares tras los mercaderes):

“Certum est autem quod idiotae mercatores, milites, rustici, mulieres, pueri, et quicumque huius vitae curis plus nimio distrahuntur, si haec non discerent de frequentibus picturis, ac saepius ab his non admonerentur, vix unquam suae salutis autorem cogitent. Docti autem ac prudentes etiam multum hinc accipiunt recordationis et incitamenti” (69).

El uso de las imágenes no se opone al evangélico adorar en espíritu, antes bien es un medio, dada la condición humana del conocimiento a través de los sentidos. Quien lo negare no sería hombre:

“At vero pictura nihil obstat, quin adoremus in spiritu, imo adjuvat ad excitandum spiritum, qui non assidue vigilat. Ex picturis enim et imaginibus movetur sensus et phantasia, et excitatur cogitatio ac meditatio, ac denique mentis contemplatio. Quod qui negaverit, iam non est homo” (72).

Hecha la apología de la imagen, el autor afronta las desviaciones y errores que se pueden introducir en ella. Observa superfluidades y desviaciones en la pintura de su tiempo a las que hay que poner freno. Y enumera una serie de conceptos vitandos que serán tópicos de los tratadistas siguientes (lo hemos visto a la saciedad en los documentos eclesiásticos de la primera parte de este trabajo): lo incierto o falso, lo extraño, lo superfluo, lo lascivo, lo indecoroso..:

Requisitos de la imagen sagrada:

“Primo enim nihil incertum, aut falsum debet sic adorandum obtrudi. Item nihil extraneum, nihil superfluum, nihil ineptum, nihil lascivum et indecorum. Haec enim in ecclesia et in templis, magna cura servari deberent” (72).

Lamenta -es una experiencia suya frecuente- que las imágenes de los santos ocupen los puestos centrales que debieran estar reservados a la representación de Cristo o de su Madre. Pide certeza histórica en la temática. Invalida la conocida frase de Horacio de que poetas y pintores gozan de igual libertad. Esto no es aplicable a la imagen sagrada, que ha de mantenerse en la estricta verdad:

“Item evangelicas historias, et quae, ut certa, ab Ecclesia recepta sunt. Non enim in causa religionis probatur quod quidam dixit: Pic-

toribus atque poëtis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas (Horatius). Quae enim ad cultum Dei pertinent ita esse debent ab omni mendacio pura, ut est dignus qui colitur, summa puritas, ac summa veritas” (73).

CARTA A MIGUEL ANGEL EN ROMA.

La crítica al Juicio Final de Miguel Ángel por su supuesto atentado contra el “decoro” es uno de los tópicos más corrientes en muchos de los tratadistas postridentinos. Es una prueba del cambio de mentalidad que se opera en poco tiempo. A la ascensión miguelangelesca, neoplatónica, hacia la perfección ideal a través de la belleza corporal -con todas las variantes evolutivas que se observan a lo largo de su apesadumbrada vida, en lucha a brazo partido por conseguir la belleza definitiva- le van a suceder modalidades estéticas manieristas que, reclamándose todavía neoplatónicas, se van a ir desvinculando cada vez más de la realidad natural. Al mismo tiempo se da una evolución en la apreciación del decoro, tiñéndose, en muchos casos, de ñoñería moral, degenerando en pobre casuística. Es curioso observar cómo incluso los más fervientes admiradores de Miguel Ángel -es el caso, por ejemplo, de Vasari- suelen apreciar las calidades técnicas del maestro, su capacidad de variaciones hasta el infinito en materia de “disegno”, y no consiguen penetrar en su profundo mundo espiritual.

El Aretino da muestra de esta incapacidad. El es el primer culpable, el iniciador de las críticas contra el Juicio Final de la Sixtina por falta de decoro. Dice hipócritamente que alza la voz en tanto que «bautizado», pero esa no es la razón fundamental; la causa es otra: se siente molesto por una pretendida deuda que Miguel Ángel no se ha molestado en cumplir. Es suficiente un pequeño incidente para que el Aretino lance su lengua viperina, procurando llegar a los puntos neurálgicos de su víctima. Ahora ataca a Miguel Ángel; un mes antes ha dejado malparado a Tiziano ante Cosme I, tachándolo de avaricioso y de buscar sólo su medro personal. Más tarde pondrá sus ideas al servicio del Dolce en el diálogo *L' Aretino*, ensalzando a Tiziano como sumo pintor y dejando a Miguel Ángel mal parangonado con Rafael. Esta carta puede considerarse, por sus ideas, como un núcleo de dicho tratado. Obsérvese cómo ladinamente busca, de entrada, humillar a Miguel Ángel diciéndole que ha reconocido a Rafael en la “invención” del Juicio Final, y cómo carga a cuenta de Miguel Ángel el fracaso del eternamente inacabado sepulcro del papa Julio II. Pero lo que más me interesa resaltar ahora, para mi propósito, es su crítica al Juicio Final, acusado de falta de decoro:

«Signor mio,

Nel vedere lo schizzo intiero di tutto il vostro di del Giudicio, ho fornito di conoscere la illustre gratia di Raffaello ne la grata belezza de la inventione. Intanto io come battezzato mi vergogno de la licentia si illecita a lo spirito, che avete preso ne lo esprimere i concetti u'si risolve il fine, al quale aspira ogni senso de la veracissima credenza nostra. Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudentia, quel Michelagnolo ammiranno (sic), ha voluto mostrare a le genti non meno impietà di irreligione, che perfettion di pittura? È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli huomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di dio? sopra il primo altare di Giesu? ne la più gran cappella del mundo? dove i gran Cardini dela Chiesa, dove i Sacerdoti riverendi, dove il Vicario di Cristo con ceremonie Cattoliche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo, il suo sangre e la sua carne? Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato de la Nanna, preponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra conscienza; avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti: et voi nel soggetto di si alta historia mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena honestà, e quegli privi d'ogni celeste ornamento. Ecco i gentili ne lo iscolpire non dico Diana vestita, ma nel formare Venus ignuda, le fanno ricoprire con la mano le parti, che no si scoprono: et chi pur è Christiano per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato ne i martiri e ne le vergini, quanto il gesto dal rapito per i membri genitali, che ancho serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vitio che voi non credeste, che in tal modo credendo iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui eccellenza di si temerarie maraviglie non rimane impunita, poichè il miracolo di loro istesse è morte dela vostra laude. Si che risuscitatele il nome col far de fiamme di fuoco le vergogne de i dannati, et quelle de'beati di raggi di sole, o imitate la modestia Fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso; et pure è posto in piazza publica et non in luogo sacrato. Hor così ve lo perdoni Iddio, come non ragiono ciò per isdegno, ch' io hebbi circa le cose desiderate; perchè il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi, doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine,

da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai. Ma se il thesoro lasciatovi da Giulio, acciò si collocassero le sue reliquie nel vaso de i vostri, non è stato bastante a far che gli osserviate la promessa, che posso però sperare io? Benchè non la ingratitude, non l'avaritia di voi pittor magno, ma la gratia et il merito del Pittor massimo è di ciò cagione. Avenga che Iddio vuole che la eterna fama di lui viva in semplice fattura di deposito in l'essere di se stesso, et non in altiera machina di sepoltura in virtù del vostro stile. In questo mezzo il mancar voi del debito, vi si attribusce per furto. Ma conciosachè le vostre anime han più bisogno de lo affetto de la devotione, che de la vivacià dal disegno, ispiri Iddio la Santità di Paolo, come ispirò la beatitudine di Gregorio, il quale volve inprima disornar Roma de le superbe statue degli Idoli, che torre bontà loro la riverentia a l'humili imagini e i Santi. In ultimo, se vi fuste consigliato nell comporre e l'universo e l'abisso, e'l paradiso con la gloria, con l'honore et con lo spavento abbozzatovi da la istrutione, da lo esempio e da la scienza de la lettera, che di mio legge il secolo, ardisco dire che non pure la natura e ciascuna benigna influenza non si pientirieno dal datovi intelletto sì chiaro, che hoggi in vertu suprema fanvi simulacro de la maraviglia, ma la Providentia, che regge il tutto, terrebbe cura di opera cotale, sin chè si servasse il proprio ordine in governar gli emisperi.

Di Novembre in Vinetia MDLXXV.

Servitore l' Aretino.

Hor chio mi sono un poco isfogato la colera contra la crudeltà vostra usa a la mia divotione, et che mi pare havervi fatto vedere che se voi siate divino, io non so'd'acqua, stracciate questa, che anchio lho fatta in pezzi, e risolvetevi pur, chio son tale che anco e'Re e gli imperadori respondan a le mie lettere»

(Gaye, 332-335).

Hay un error en la fecha de la carta. El Aretino muere en 1556.

QUATRO DIALOGOS DA PINTURA ANTIGUA

Estos diálogos forman la segunda parte, la más conocida (los diálogos de Roma, centrados en Miguel Ángel), de un tratado mayor en cuyo índice original encontramos títulos de capítulos como los siguientes: “Como a Santa Madre Igreja conserva a pintura”, “Da pintura das imagens santas, e primeiro do Nosso Salvador”, “Da imagen divina. Da pintura do purgatorio e do inferno”, “Do decoro ou decencia”...

Ni en España ni en Portugal conocen la pintura, a juicio del autor, quien llega a su patria con los ojos llenos de gloriosa pintura italiana, ejemplificada en el genio indiscutible del momento, Miguel Ángel Buonarroti.

De Miguel Ángel, uno de los interlocutores de los diálogos, me interesa destacar sus juicios sobre la pintura religiosa. Aunque sus afirmaciones no se puedan tomar literalmente con valor autobiográfico, según observa Tietze, puesto que nos encontramos ante un género literario muy en boga, el diálogo, de varios de los cuales nos ocuparemos más adelante, sí reflejan bien su pensamiento, ya que tenemos otros criterios para cotejarlas, destacando entre todos su propia trayectoria vital en tensión hacia un misticismo contemplativo.

Frente a la piedad sensiblera (para “frailes, monjas y mujeres devotas”) que fomenta la pintura que se hace en Flandes, Miguel Ángel defiende una piedad que supera los obstáculos en su lucha por conseguir la perfección, aspiración a la bondad y belleza unificadas, que se reflejan en la pintura italiana, que es la buena, espejo de las perfecciones de Dios.

Este mismo neoplatonismo de participación exige que el pintor participe de la santidad de lo representado: a poder ser, debería ser santo. Este concepto de “causalidad instrumental”, tan de la filosofía medieval, no está lejos de la vivencia de muchos artistas que sintieron la necesidad de la reforma religiosa con anterioridad o coetáneamente a Trento. Dato importante para enjuiciar la colaboración de los artistas con las directrices de la Iglesia. La profunda vivencia religiosa de Miguel Ángel está reflejada en sus escritos. Y no sería difícil hacer una antología de artistas preocupados religiosamente. Ya veremos el funcionamiento de la Academia de San Lucas de Roma. La práctica religiosa era más espontánea de lo que pudiéramos creer. “..Vindo eu bem descuidado d’ouvir missa da Madonna da Paz..” nos dice incidentalmente Holanda en el diálogo cuarto (49).

Pero como la belleza es inseparable del bien, no basta con la actitud piadosa del artista; se le exige perfección técnica. Por eso, a ejemplo de Alejandro que sabia escoger sus artistas y sólo para ellos posaba, los comitentes de obras religiosas deberían escoger cuidadosamente artistas capaces de representar al Señor, Virgen y demás santos. Es requisito indispensable, si queremos que la imagen sagrada sea vehículo de devoción y contemplación; las imágenes mal pintadas, dice Miguel Ángel, quitan la devoción.

Pintura y devoción: la perfección:

“..não ha cousa mais nobre nem devota, porque a devoção, nos discretos, nenhuna cosa a faz mais lembrar nem erguer que a dificuldade da perfeição que se vai unir e ajuntar a Deos; porque a boa pintura nao é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deus e umna lembrança do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteleito pode sentir, a grande dificuldade” (11).

Requisito de santidad en el pintor:

(Para pintar a nuestro Señor es preciso) «ser un pintor grande mestre e muito avisado, mas tenho eu que lhe é necessario ser de muito boa vida, ou inda, se ser podesse, sancto, para no seu inteleito poder inspirar o Spirito Sancto» (42).

Seleccionar los pintores de tema religioso:

(Alejandro sólo se dejaba retratar por Apeles).”E pois um prove homem da terra isto pos por edito da sua figura, quanta mor razão tem os principes eclesiasticos, ou seculares, de porem mui grande cuidado en mandarem que ninguem pintasse a benignidade e mansidão de nosso Redemptor nem a pureza de Nossa Senhora e dos sanctos, senão os mais illustres pintores que podessem alcançar em seus senhorios e provincias” (42).

Poder de la imagen bien pintada:

“...porque muitas vezes as imagens mal pintadas distraem e fazem perder a devoção, ao menos aos que tem pouca; e pelo contrario as que são pintadas divinamente até aos pouco devotos e pouco prontos provocam e trazem a contemplação e a lagrimas e lhes põe grande reverencia e temor com o seu aspeito grave” (43).

CARTA A TICIANO (Venecia, enero)

Acusa recibo de la copia que le ha enviado el pintor del Cristo coronado de espinas pintado para el Emperador.

En 1545, en carta a Cosme I, el Aretino había acusado a Ticiano de avaro, de buscar sólo su medro personal. Ahora lo tiene propicio: el pintor ha accedido a la petición del escritor y le ha enviado un cuadro. De ambas cartas se deduce el comportamiento versátil del Aretino y se comprende la invectiva contra Miguel Ángel en la carta de noviembre de 1545: Miguel Ángel no había accedido a sus deseos.

Me interesa destacar el aspecto de imagen devota con que el Aretino califica la obra recibida. Coincidiendo con la Contrarreforma se notará una eclosión de la imagen devota o, más expresivamente, la imagen para rezar, dentro de la general temática religiosa. Esta obra de Ticiano, entre otras muchas, es un preludio ya de esa tendencia que tanto se generalizará luego, pero que tiene sus fuentes en corrientes anteriores al Concilio. Son imágenes de efectos psicológicos directos sobre el espectador como atinadamente observa el Aretino, aunque pongamos entre interrogantes la sinceridad de sus sentimientos.

La imagen devota; sus efectos:

“...divota imagine. Il dolore, in cui si restinge la di Gesù figura, commuove a pentirsi qualunque cristianamente gli mira le braccia recisse dalla cor da che gli lega le mani... Tal che il luogo ove dormo non par più camera signorile e mondana, ma tempio sacro di Dio. Sì che io, in orazioni son per convertiri i piaceri, ed in onestà la lascivia: del che l’artificio e la cortesia vestra ringrazio.

(Dolce, 132-133)

DE IMAGINIBUS

Amplio tratado de 145 páginas en folio donde se expone escolásticamente “ab ovo” todo lo referente a la imagen desde los puntos de vista filosófico y teológico. El autor pasa revista a los diferentes tipos de imágenes y de representaciones de Dios y de los santos en los templos. En dichas representaciones se puede pecar por exceso o por defecto. Es herético no aceptar las imágenes, pero es también un error el no guardar las medidas convenientes y dejarse llevar de la libertad horaciana que equipara a poetas y pintores en libre inventiva. Lo lascivo, lo fabuloso, son obstáculos a la religiosidad verdadera, con lo que no transigieron ni los mismos paganos:

“Scio enim non solum id peccari, quod imagines a plerisque in totum condemnantur, sed etiam quod non rite, et ea qua oportet forma depinguntur. Gravius quidem illud, quia ex impio errore haereticorum descendit: hoc vero levius, sed non excusandum tamen: quia vel per ignorantiam, vel per liberam pictorum potestatem committitur, juxta illud Poëtae

pictoribus atque poetis
quodlibet audendi, semper fuit aequa potestas.

Utrumque enim, et qui fabulosa fingunt et scribunt, et qui lasciva ac fabulosa pingunt, plurimum semper verae religioni offecerunt, immo ridicula quaedam introduxerunt, quae ne ipsi quidem ethnici, et verae religionis expertes, ferre potuerunt” (110).

Expone la historia del uso de las imágenes en la Iglesia y de los movimientos iconoclastas. Subraya el valor didáctico de la imagen -la tradicional “biblia de los iletrados”- y su influjo estimulante en los fieles -la imagen posee su propia “énfasis” retórica-:

“Usus imaginum in duabus rebus consistit, memoria et veneratione. Primum enim imagines in nobis tum excitant et revocant, tum conservant memoriam eorum quae a Christo et Sanctis Dei hominibus gesta sunt. Nam quod legentibus scriptura: hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est, ut Gregorius ad Serenum episcopum

Massiliensem scribit. (Et Adrianus Papa in epistola ad Constantinum Imperatorem, et Irenem matrem confirmat) Immo manifestius et clarius multo simpliciores intelligunt, per picturam contemplantes, quam per simplicem narrationem. Quin et Emphasim suam habent picturae, et ut verba apta et idonea in oratione audientes, ita vultus et gestus in imagine expressos videntes, ad misericordiam, lachrymas, gaudium, pietatem, aliosque animi affectus commovemur” (126-128).

Refuta las objeciones de los iconoclastas: “Los tiempos actuales no están para idolatrías”. Acaba exponiendo las condiciones de ortodoxia que han de tener las imágenes: no haya nada falso, erróneo, vano, lascivo, inconveniente, profano..:

“Non falsae et erroneae: quae instruant, non quae decipiant: quae legentium animos corroborent, non quae emolliant, et a pietate avertant. Ita picturae et imagines non nugaces et vanae, sed verae: non turpes et lascivae, sed honestae, et omnino tales esse debent quae vel dispensationem Christi in carne; vel sanctorum hominum pia et fortia facinora in memnoriā reducentes, et velut ob oculos ponentes, intuentium animos ad imitationem sanctioris vitae, et pietatem invitent, non turpitudine aliqua corrumpant” (144).

ENARRATIONES

Dentro del complejo escolástico de tractatus y quaestiones que son estas *Enarrationes* se inserta -páginas 121-144- su “Disputatio R.P.F. Ambrosii Catharini Politi Episcopi Minorensi DE CULTU ET ADORATIONE IMAGINUM”.

En su obra anterior, *De certa gloria*, escrita diez años antes, había defendido el uso de la imagen en la Iglesia de las acusaciones de los herejes. En esta disputatio se mantiene en el campo católico y analiza la modalidad del culto debido a las imágenes, lo que no obsta para repetir algunas ideas sobre la utilidad de las imágenes. No son sólo los consabidos “libri idiotarum”; todos los hombres las necesitan desde el condicionamiento del conocer humano:

Valor didáctico de la imagen:

“Cum enim simus homines, et non Ángeli, et per sensus haurimus quaecunque mente inspicimus et pertractamus, ea quae mente quasi sopita delitescunt, eiusmodi sensibilibus objectis excitantur et fit rememoratio” (129).

“Quod si sermones et scripturae hoc faciant (recordar los beneficios de Dios), fortius tamen hoc agunt representationes per picturam et sculpturam, sicut quidam eleganter dixit: Segnius irritant animos demissa per aures, quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, quae ipsae sibi tradit spectator” (134).

Critica la incuria de los Prelados incluso en el estricto terreno del arte profano. Ha distinguido previamente el arte sagrado del profano y lamenta el empeño arqueológico de sacar a relucir esculturas antiguas -ídolos-, restaurarlas y adornar con ellas edificios y lugares públicos. No acepta que se justifique esto por el deseo de recordar la antigüedad gloriosa o de mostrar la calidad artística. “Si se tratara sólo de admirar la labor de los artistas no se pondrían en lugares públicos esas figuras...de Venus que mueven a libido”. “¡Cuánto mejor sería dar ese dinero a los pobres!”:

“Sunt autem picturae et sculpturae quaedam prophanas, quaedam vero sacras.

Peccatur ergo primum in prophanis sive picturis sive sculpturis non modicum, dum magna diligentia idola gentium exprimuntur, ut quae

ceciderant et confractae erant, erigantur et farciantur ad ornandas aedes et locos. Nec respondeant mihi corrupti homines et faciles ad excusanda delicta, quod haec erigantur et farciantur non venerationis aut adorationis causa, sed spectaculi et memoriae antiquorum gratia, et ostentandi artificum peritiam. Ego vero dico non excusari propterea curiositatem, vanitatem, prodigalitatem, cum nullo pretio comparentur, quod ex ecclesiis accipitur, et pauperibus debebatur, solum ad oculorum oblectationem.” (142).

En cuanto a las imágenes sagradas hay que evitar toda representación apócrifa, fabulosa o falsa. Igualmente las imágenes mal realizadas por artistas que no saben imitar la Naturaleza (“nescientibus per artem imitare Naturam” (143)). Pone en guardia contra las imágenes artificiosas, sin decoro, que no mueven a devoción, y, particularmente, contra las lascivas. Llama la atención de los Prelados para que vigilen este punto. Finalmente critica también el poco cuidado que se tiene de la conservación de las imágenes. Advertencias todas muy en consonancia con lo que repetirán -ya lo hemos visto- los concilios provinciales postridentinos.

DIALOGO DELLA PITTURA... L'ARETINO

Existe una carta a M. Gaspero Bellini en que expone Dolce lo que piensa del parangón entre Miguel Ángel y Rafael. Se la puede considerar un esquema de la idea central de este Diálogo -género literario corriente en la época- protagonizado por el Aretino frente a su opositor el toscano Fabbrini. Libro más ágil que los de su tipo; agudo, sutil, va llevando dialécticamente el agua a su molino: la supremacía de la pintura veneciana, representada en su mejor exponente, el “divino Tiziano”, a cuyo elogio se dedica enteramente la última parte del libro. Previamente, en el marco de una exposición de la teoría pictórica, se va estableciendo el parangón entre Miguel Ángel y Rafael, inclinándose la balanza del lado de este último. Es la primera vez que el indiscutido ídolo encumbrado por Vasari pierde “a los puntos” ante Rafael. Tiene a su favor el diseño; pero es vencido en “invención” y, sobre todo, en “decoro”.

La dialéctica del Aretino es corrosiva. Al tiempo que aparenta encumbrar a Miguel Ángel, alardeando incluso de su amistad, va desmontando a zarpazos certeros su prestigio de pintor. Parte del juicio de acercamiento a la naturaleza por imitación:

“...Colui tanto più è migliore, e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s’assomigliano alle cose naturali. L’onde, quando io vi avrò dimostrato questa perfezione trovarsi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonarroti, senza fallo ne seguirà quello che io vi ho replicato più volte. Né ciò farò per diminuire la gloria di Michelangelo, ne per accrescere quelli di Raffaello (che a niun dei due si può aggiungere ne levare) ma per gradire, come ho detto, a voi, che lo mi chiedete, e per dire la verità in servizio della quale ho spesso indirizzata contro i principi, come sapete, la spada della mia virtù, poco curandomi che la verità partorisca odio” (14).

Estableciéndose a sí mismo como juez de la contienda, el Aretino sale al paso a cualquier posible objeción de incompetencia por no ser él pintor. Dirá que para discernir no se requiere arte especial; basta con que el hombre tenga en la mente una cierta imagen de la perfección para poder enjuiciar las obras que tenga delante (“essendo il giudizio sottaposto all’occhio; chi è colui, che non conosca il bello dal brutto?” (17).

Me interesa destacar los párrafos referentes a las imágenes sagradas. Primeramente su utilidad; son más que libros de los ignorantes, como se suele repetir; tienen un efecto inmediato en todo tipo de espectador:

Utilidad de la imagen sagrada. Su efecto en el espectador:

“...Prima non è dubbio, ch’è di gran beneficio agli uomini il veder dipinta l’immagine del nostro Redentore, della Vergine e di diversi santi e sante. E purssi prendere argomento da questo, che ancora che alcuni imperatori e massimamente greci, proibissero l’uso pubblico delle immagini, esso da molti pontefici ne’sacri concilii fu approvato, e la Chiesa dannò per eretici coloro che non le accettano. Perchè le immagini non pur sono, come si dice, libri degl’ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a devozione gl’intendenti: questi e quelli innalzando alla considerazione di ciò ch’elle rappresentano” (27).

“Invenzione, disegno e colorito” son las tres partes de la pintura (31). Observamos que la “circunscripción” de Alberti pasa a segundo lugar; el “disegno” no tiene la ampulosidad de contenido que le dará Zuccaro; la invención: “è la favola, o istoria, che il pittore si elegge da sè stesso, o gli è posta innanzi da altri per materie di quello che ha da operare” (31). Muy de la época manienista la última modalidad. Como lo es igualmente el imitar la naturaleza, superándola dentro de lo posible, concentrando la belleza:

“Deve adunque il pittore procacciar non solo d’imitare, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte: che nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimostrare col mezzo dell’arte in un corpo solo tutta quella perfezion di bellezza, che la natura non suol dimostrare a pena in mille. Perche non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte” (43).

Destaquemos la importancia del “decoro», “convenevolezza” u “onestà”. Subrayo la aparición de este último concepto. Faltó al decoro Donatello en un crucifijo de madera, y a la “convenevolezza” Durero, a pesar de ser un pintor “valiente”:

Faltas contra el “decoro” y la “convenevolezza”:

“Se il pittore...avrà a dipinger Christo, o San Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo, o lo vesta da soldato, o da marinaio....onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva messo in croce un contadino....

Errò nella convenevolezza non solo degli abiti, ma anco de’volti

Alberto Durero, il quale, perchè era Tedesco, disegnò in più luoghi la madre del Signore con abito da tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano". (32-34).

Ataca más tarde a Miguel Ángel por su falta de "onestà". No comprende el sentido del desnudo en el Juicio Final de la Sixtina, y lo achaca a prurito de alarde técnico. Repite las ideas de la carta anteriormente comentada. "Si está prohibida la impresión de libros deshonestos, con cuánta mayor razón no se debieran prohibir semejantes pinturas".

Falta de "onestà" en el Juicio Final de Miguel Ángel:

A. -Ma che direte voi dell'onestà? Pare a voi che si convenga, per dimostrar le difficoltà dell'arte, di scoprire sempre senza rispetto quelle parti delle figure ignude, che la vergogna e la onestà celate tengono, non avendo riguardo nè alla santità delle persone che si rappresentano, nè al luogo ove stanno dipinte?

F. -Voi siete troppo rigido e scrupoloso.

A. -Chi ardirà di affermar che stia bene che nella chiesa di S.Pietro, prencipe degli apostoli, in una Roma, ove concorre tutto il mondo, nella capella del pontefice, il quale, come ben dice il Bembo, in terra ne assembrava Di si veggano dipinti tanti ignudi, che dimostrano dionestamente dritti e riversi? cosa nel vero, favellando con ogni sommissione, di quel santissimo luogo indegna. Ecco, che le leggi proibiscono che non si stampino libri dionesti: quanto maggiormente si debbono prohibir simili pitture, Perciochè pare egli forse a voi, che elle movano le mente de' riguardanti a divozione? o le alzino alla contemplazione delle cose divine? Ma concedasi a Michelangelo per la sua gran virtù, quello che non si concederebbe a verun altro. Ed a noi sia lecito ancora di dire il vero. E se non è lecito, non voglio anco aver detto questo: benche io no'l dica per mordere, nè per mostrar ch'io solo sappia

.....
Ma in pubblico, e massimamente in luoghi sacri e in soggetti divini, si dee sempre aver riguardo alla onestà.
E sarebbe assai meglio, che quelle figure di Michelangelo fossero più abbondevoli in onestà, e manco perfette in disegno, che, come si vede, perfettissime e dionestissime" (68-70)

"Perfectísimas y deshonestísimas". Es el juicio que Dolce va a legar a los tratadistas posteriores. Ni siquiera se salva la obra por su pretendido sentido profundo: "No es de alabar que muchachos y doncellas y matronas alcancen sólo

a ver lo deshonesto de las figuras y sólomente los doctos sean los que entiendan el significado profundo” (72).

Y así se inicia una casuística ridícula que se irá incrementando, como veremos en Gilio. Y ello so capa de crítica a las ridiculeces que el Dolce-Aretino pretenden descubrir en la obra de Miguel Ángel.

Contra las ridiculeces y el pretendido sentido místico del Juicio Final de Miguel Ángel:

“Non è cosa ridicola l’aversi immaginato in cielo tra le moltitudine dell’anime beate alcuni, che teneramente si bacciano; ove dovrennono essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplazione, ed alla futura sentenza; massimamente in un giorno sì terribile..? ...Che senzo místico si può cavare dell’aver dipinto Cristo sbarbato? o dal vedere un diavolo, che tira in giù con la mano aggrappata ne’testicoli, una gran figura che per dolore si morde il dito? Ma di grazia non mi fate andar più avanti, accioche non paia ch’io dica male d’un uomo, che per altro è divino” (71-72)

COMENTARIOS DE LA PINTURA

Comentarios escritos hacia 1560 no ven la luz pública hasta 1788 en que los imprime un ilustrado, D. Antonio Ponz. Dato significativo. Guevara se nos muestra como un ilustrado avant la lettre. Léase, como dato curioso, su digresión sobre la Agricultura que el rey promueve y su relación con la Pintura (83).

En la dedicatoria al rey Felipe expone su intención:

“Estos días pasados, apretándome mis enfermedades más de lo ordinario, y por esta causa impedido de ocuparme de cosas de más importancia, acordé para entretenerme, recoger lo que de la pintura y escultura antigua habia como de paso en otros tiempos leído”(79).

Y lo hace muy de la mano de Plinio y de Vitruvio, con una absoluta fe ciega en la antigüedad. Partiendo del supuesto indiscutible de que los antiguos llevaron la pintura a la máxima perfección, deduce, a fortiori, que conocieron el óleo y las más avanzadas técnicas. La pintura ha vuelto a despertar en Italia con Rafael y Miguel Ángel. Es curioso observar qué poco conocida es en esta época la pintura del primer Renacimiento. Pero a los pintores actuales -dice- aún les queda camino por recorrer hasta poder igualar a los antiguos. “Para estímulo de los actuales” ha escrito el libro: “...no se duerman ni contenten hasta llegar a igualarse con los antiguos” (356).

Creo que el libro merece mayor atención que la que le dedica Menéndez y Pelayo en su Historia de las ideas estéticas, pero ello se sale de mi propósito, debiendo limitarme a presentar una cita sobre la imagen sagrada, la cual debe mostrar todo el decoro posible, al menos a imitación de lo que se hacía en Grecia, donde no se podía pintar cosa torpe o sucia:

Decoro y decencia exigidos por la imagen sagrada:

“Si los gentiles tuvieron en sus ignorancias y falsedades cuidado del decoro y decencia tanto como vemos, cuánta más razón sería que nosotros Christianos los tuviésemos en aquella parte de Pintura y Escultura que toca a las imágenes santas, y que nos representan nuestros intercesores, que allá en el cielo con Dios tenemos. Debían aquellos, a quien este cargo en la República les toca, mirar mucho a

quién y cómo encargan hacer las imágenes de Santos y Santas, para que se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene, y como el asunto merece” (339).

DUE DIALOGHI...
DEGLI ERRORI DE'PITTORI CIRCA L'HISTORIE

El segundo de los diálogos, el que nos interesa, el que trata de los errores que cometen los pintores al tratar temas de historia, se ha convertido en un clásico de la casuística que aparece con la Contrarreforma. Gilio se sitúa en ese grupo de tratadistas que pasan por alto la esencia del arte para poner sus miras en los efectos que produce en los espectadores. Son tratadistas de arte sagrado, de un arte en función de unas concretas exigencias pastorales. La escisión entre arte sacro y profano se acentúa cada vez más, con detrimento del simbolismo poético, en beneficio de una interpretación literal del texto histórico. Esta última postura es la adoptada por Gilio y sólo desde ella podremos comprender su prolija casuística y aceptaremos o, más bien, rechazaremos el calificativo de moralista que le aplica Schlosser. No se ven en él las ñoñerías moralistas de escándalo ante lo sexual que aparecen en otros tratadistas artísticos o literarios. Su casuística se centra en los temas de historia sagrada. La pintura histórica no es más que una traducción lo más exactamente posible de una lengua a otra: de la lengua de la pluma a la del pincel. Sin concesión alguna en lo esencial; los márgenes accidentales son mínimos. El criterio de traducción viene dado por el “decoro”. No el decoro de la obra artística, sino el decoro del tema histórico y el de los personajes que intervienen. Este decoro se regula por un sentido literal de las Escrituras. Un literalismo de una época que se quiere racional y se va desentendiendo de las diversas interpretaciones o sentidos de las Escrituras santas. Apego exacerbado al texto que llevará al caso Galileo. El literal decoro debido al tema sólo sufrirá excepción cuando lo exija el decoro debido a los personajes, pero en razón de la debilidad del espectador. Es el caso de los desnudos del Juicio Final. El decoro del tema los exigiría; el decoro de los personajes lo soportaría; pero el fácil escándalo de los espectadores, inclinados a lo torpe, pide operar una excepción. La postura de Gilio es, pues, muy distinta de la del Dolce -Aretino.

Aunque el libro no aporte nada especial y no sea más que una fastidiosa casuística, me voy a detener algo en él, acompañándolo en su recorrido, ya que es un ejemplo típico de esa literatura artística de tanta difusión en su tiempo.

En la dedicatoria al cardenal Farnese se lamenta Gilio de la situación de la pintura de su tiempo, “llena de abusos y errores”, en mano de gente ignorante que no sabe dar a las figuras su conveniente decoro y trata los temas históricos

con absoluta despreocupación, creyendo poder aplicarles la libertad que Horacio concede a los poetas en sus ficciones. No es de extrañar, añade Gilio, la despreocupación por la historia, puesto que los pintores de hoy sólo parecen preocupados por retorcer las actitudes de sus personajes:

“Onde mi pare c’hoggi i moderni pittori quando à fare hanno qualche opera, il primo loro intento è di torcere à le loro figure il capo, le braccia, ò le gambe; acciò si dica che sono sforzate, e quei sforzi à le volti sono tali, che meglio sarebbe che non fussero, et al soggetto de l’historia che far pensano poco, ò nulla attendono” (69).

Con esta obra pretende Gilio establecer un criterio de juicio. Así se la presenta al cardenal Farnese para que a su luz juzgue el Juicio Final de Miguel Ángel cuando vaya a la Sixtina:

“E quando averrà che vada in capella potrà considerare tanto il Giuditio de la volta, quanto l’altre figure, se l’osservanza de la verità historica vi si trova” (69).

Al traducirse al lenguaje pictórico el texto histórico, queda siempre un pequeño margen de cosas accidentales, no precisadas por el texto, y que permiten una cierta libertad de representación al pintor, guardada siempre la conveniencia del contexto. Así, dice Gilio, hay accidentes que no mudan el sentido de la historia, como es, por ejemplo, en la escena del Prendimiento, el número de fariseos, la clase de armas de los esbirros, o, en el caso del monte Calvario, su mayor o menor elevación.

El catálogo de errores -no olvidemos que es el intento del libro- es exhaustivo. Es error no poner clavos a los ladrones crucificados con Cristo, sabiéndose que Santa Helena tuvo dificultad en distinguir las cruces. Es error representar a San Pedro decrepito al tiempo de la pasión, y a San Juan jovencito imberbe, teniendo ya 31 años (!). Lo es igualmente, el San José anciano y las Marías de diecisiete o veinte años, o la Magdalena al pie de la cruz, representada:

tutta pulita profumata piena di gioie di catene d’oro, con veste di velluto e piena di vanità: non avvertendo, che più peccatrice non era, ma in fervore discepola” (83).

Es error también representar a San Francisco gordo, atildado, “que más parece un general o un provincial que un espejo de penitencia como fue” (83). ¿No es un abuso histórico pintar a San Jerónimo con el capelo cardenalicio?:

“Diremo, che non sia abuso dipingere San Girolamo col cappello rosso come usano hoggi i cardinali, che se ben fu Cardi. non portava quel habito essendo che Innocentio Papa III, che fu piu di 700

anni dopo diede loro l'habito, e il cappello rosso, non si usando allora i cappelli, ne esso portò quel habito?" (83).

“Todo ésto procede de la ignorancia de los pintores; si fueran letrados no errarían en cosas tan claras y manifiestas” (83).

Analiza los modos de representar las divinas personas de la Trinidad. Según una disquisición teológica, hay obras que son comunes a las tres personas y otras que son propias de cada una; siendo la creación una obra “ad extra”, común a las tres personas, Miguel Ángel ha debido representar en la Sixtina a la Trinidad y no sólo a Dios Padre:

Miguel Ángel ha debido pintar a la Trinidad y no sólo a Dios Padre en la escena de la creación en la Sixtina:

“Essendo dunque cosi piu rettamente harebbe fatto Michelagnolo ne la creatione del mondo, che egli fece ne la cappella; à farci tutt'e tre le persone, che una sola. Conciosia che quella sola denota l'unita de l'essenza, e non la persona d'Iddio; la ragione è in pronto, l'opera è commune a tutte e tre, et non ad una sola persona, le persone sono tre e non una”. (83).

El decoro tiene sus exigencias y no todo le es licito al pintor. Ojalá se pudiera implantar la siguiente regla: “che non fusse lecito ad ogn'uno fare secondo che gli detta il capriccio” (86). Exigencia del tema histórico es la eliminación de lo poético, en aras de la simplicidad y pureza de la verdad: “perche mescolarlo col poetico, e finto, altro non è che un difformare il vero, et il bello e farlo falzo, e mostruoso” (86).

“El pintor histórico no es más que un traductor que traslada la historia de una lengua a otra: de la pluma al pincel; de la escritura a la pintura” (86). Considero que “quello che ritorce la purità del soggetto à la vaghezza de l'arte” es menos artista que el que acomoda el arte a la verdad del tema (86).

Por ello la Pasión de Cristo ha de ser tratada sangrientamente. Lo exige el tema y, además, mueve más a compunción.

Representación cruenta de la Pasión; sus efectos:

“(i pittori) non sanno, ò non vogliono sapere isprimere la deformità che in lui erano al tempo de la passione: quando fu flagellato, quando fu da Pilato mostrato al popolo dicendo: Ecco l'huomo. Quando con tanta angustia stava fitto in Croce; dicendo Isaia che in lui non era piu forma d'huomo. Molto più a compuntione moverebbe il vederlo sanguinolento, e difformato che non fa, il vederlo bello, e delicato”. (86).

Los pintores hacen sus figuras compuestas, buscando la representación de los músculos en una cuidada belleza. Pero muy otras son las exigencias del decoro, y en ello debe estar el empeño del arte:

Superar la belleza por exigencias del decoro:

“Molto più mostrerebbe il pittore la forza del arte in farlo (el Cristo flagelado) afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto; di maniera che non avesse forma d’huomo, questo sarebbe l’ingegno, questa la forza e la virtù de l’arte, questo il decoro” (86).

Nos encontramos ya con una doctrina en línea con lo que será la interpretación realista, sangrienta, de gran parte del santoral barroco.

Este sistema de representación, continúa Gilio, produce su efecto de compunción, de dolor y de contemplación en el pueblo.

Por respeto a la historia hay que evitar los libros apócrifos. Sigue una lista de ellos. Los pintores deben seguir a los autores acreditados:

Necesidad que tiene el pintor de atenerse al criterio de la gente docta:

“Ne vorrei che ne l’historie, che egli ha da pingere sequitasse l’opinione del vulgo: ma de dotti e savi huomini, e di scrittori autentici, et approvati, se errar non vuole: perche leggendo i buoni libri potra informandosi, de la verità del soggetto sapere quai sieno gli abusi, e quai non” (88).

Pero el decoro no sólo se debe a la historia en bloque, sino a cada personaje que la integra. Así Miguel Ángel pecó contra el decoro en la escena de la Conversión de San Pablo. Cristo parece precipitarse desde el cielo con poco decoro:

Falta de decoro en la representación de Cristo en la Conversión de San Pablo, de Miguel Ángel:

“Però mi pare que Michelagnolo mancasse assai nel Cristo che appare à San Paolo ne la sua conversione il quale fuor d’ogni gratuità, e d’ogni decoro; par che si precipiti dal cielo con atto poco honorato, dovendo fare quella apparitione con gravità, e maestà tale, quale appartiene al Re del Cielo, e de la terra, et ad un figliuolo di Dio. Cosa che gli toglie la devotione, e genera non so che di crudo nel core de’riguardanti: il che non doverebbe essere”. (88-89).

Es también falta contra el decoro representar a San Pablo como un barbaudo de sesenta años cuando sólo tendría de dieciocho a veinte.

Falta de decoro en los ángeles que sostienen los instrumentos de la Pasión en el Juicio Final:

“..Per questo io non lodo gli sforzi che fanno gli angeli che sostengono la croce, la colonna, e gli altri sacrati misteri; i quali piu tosto rappresentano mattaccini, ò giocolieri, che angeli; conciosia che l'Ángelo sosterebbe senza fatica tutto'l globo de la terra: non che una Croce, ò una colonna, ò simili” (89-90).

Y así el autor va desgranando una casuística prolija. Es un error moderno vestir a todos los soldados de romanos; pintar las vestiduras y velos de las mujeres como azotados por el viento; error del que no se ha librado Miguel Ángel en su Juicio Final, “non avertendo che in quel giorno saranno cessati i venti”(93). La casuística no puede ser más ridícula, pero obedece a la estricta lógica de los presupuestos «históricos» que el autor pretende salvaguardar.

Llegado a un punto del diálogo, uno de los interlocutores presenta un dibujo de Miguel Ángel que es muy elogiado. El aprecio que Gilio siente por el pintor es sincero; muy distinto del que aparenta el Aretino. Miguel Ángel, dicen, merecería una estatua en cada ciudad e idéntica veneración que Apeles, Praxiteles o Fidias «per havere restituta l'arte al suo decoro”. Pero en esto mismo reside su fallo: ha estado más atento al decoro del arte que al decoro del tema; ha seguido al capricho más que a la verdad:

Error de Miguel Ángel: estar más atento al arte que a la verdad del tema:

“..perche egli più s'è voluto compiacere de l'arte per mostrar quale e quanta sia, che de la verità del soggetto; et ha fatto come l'innamorato, il quale per sodisfare a la sua favorita ogni cosa stima lecita, e bella” (94).

Miguel Ángel -añade- no ha perdido ocasión para demostrar todo lo que se puede hacer con el cuerpo humano; lo ha representado en todas las posturas posibles, sin repetirse en nada, y por eso ha fallado en devoción, reverencia e historicidad:

..”e per questo fare ha messa de banda la devotione, la riverenza, la verità historica, e l'honore che si deve a questo importantissimo e gran mistero” (94).

Es un error agrupar a los ángeles que tocan la trompeta en el Juicio Final, pues serán enviados a las cuatro parte del mundo:

“Dopo questi stanno tutti in un gruppo, et in un stesso luogo; e l'Evangelio dice che saranno mandati ne le quatro parti del mondo à congregare gli eletti” (96).

Es también error desplegar en el tiempo lo que será una acción instantánea: los muertos no resucitarán poco a poco como si despertaran de un sueño. Siguen a esta reflexión unas sutilezas teológicas sobre el modo de la resurrección.

Otro capricho -sigue la casuística de Gilio- es el haber mezclado confusamente en el aire bienaventurados y condenados, tanto en el lado diestro como en el siniestro: “lo que va contra el texto del evangelio” (101).

Ante este rigor uno de los interlocutores dice que no hay que tomarlo todo tan literalmente. La respuesta es que “quando la lettera si può salvare, semper far si deve” (102).

Se critica el Cristo sin barba como un capricho. Igualmente su actitud de pie, “diciendo la Escritura que estará sentado en majestad” (102). El sentarse a la derecha en la gloria suprema es una expresión metafórica -dice-; Dios es espíritu y no tiene derecha ni izquierda; pero en el caso concreto del Juicio hay que entenderlo literalmente “perche da questo atto non nasce assurdo ne sconvenevolezza” (103). He ahí un criterio.

No basta con atenerse al decoro en la historia y en los personajes; hay que evitar también la intromisión de lo fabuloso en la historia, siguiendo aquí a Conrado Bruno a quien cita. Así ha errado Miguel Ángel al introducir la fábula de Caronte en su Juicio:

Miguel Ángel ha debido imitar a los teólogos y no a los poetas:

“Però Michelagnolo dovendo dipingere uno articolo de la nostra fide importantissimo doveva imitare i Teologi, e non i Poeti, che la Teologia, e la Poesia si sono de diretto contrarie; molte altre cose favolose, e vane vi sono su, che non meritano consideratione” (109).

Por eso mismo no tiene cabida en las iglesias la pintura mixta, mezcla de cosas verdaderas, fingidas, fabulosas, que Gilio define así:

“Chiamaremo pittore misto quello che fa una leggiadra mescolanza di cose vere, e finte et à le volte per vaghezza de l’opera v’aggiunge le favolose. Ma quando ei vuol in questo genere esercitarsi, deve di maniera consertarle che cadano à propogito, ò sia per proprio capriccio, ò per imitatione, e paiano nate d’uno istesso corpo, in un medesimo tempo; et adattarlo in modo che il principio non discordi dal mezzo, ne’l mezzo dal fine: ma sieno in modo concatenate insieme che si rispondano tutte proportionatamente; acciò chi le vede giudichi le cose favolose e finte; vere, e proprie” (110).

Así, excluída de la Iglesia la pintura mixta, la escisión entre arte religioso y profano queda mucho más marcada. Se afirma que el arte religioso ha de estar

esencialmente en función de la teología y que teología y poesía no casan bien. De tomarse en todo rigor la acusación contra Miguel Ángel por estar más atento al arte que a la verdad del sujeto, habría que preguntarse qué se entiende por arte religioso en cuanto arte. El desarrollo del planteamiento de Gilio nos llevaría a pensar en limitaciones estéticas cuando se trata de arte religioso.

La casuística de Gilio es inagotable. La doy por terminada. Sí quiero con todo abordar los juicios de Gilio sobre el desnudo en el Juicio Final de Miguel Ángel. Se va a repetir la crítica de Dolce pero desde posturas muy distintas. Ya las he indicado en el encabezamiento de estas notas. Observamos que la casuística del decoro en Gilio no ha tocado hasta ahora el tema de la honestidad. La lógica aplicación de sus principios llevaría a la aceptación del desnudo en el Juicio Final por obedecer a la historia. Sólo una medida de prudencia en razón del espectador pide que se cubran las partes pudendas:

A pesar de las exigencias de la historia conviene cubrir las partes pudendas en el tema del Juicio Final; sus razones:

“E vero che tutti hanno da risuscitar nudi, et che in quel tempo non si conoscerà che sia vergogna, come fu innanzi che i primi nostri padri peccassero. Perche tutti saranno celesti havendo l’huomo racquistata quella innocenza, che fu perduta in Adamo; la quale non è hora in noi che sempre inchiniamo a la peggior parte, mediante la nostra corrotta natura, e secondo questa, e non quella giudichiamo, prevertendo spesso à nostri comodi il giuditio: però io dico, che se quelle parti consideriamo in piccioli fanciulletti, non ci scandalizziamo, havendo riguardo à l’innocenza e purità di quelli, senza malitia, e peccato: non potendoci per naturale istinto cadere. Ma se la miriamo ne gli huomini, e ne le donne n’arrecava vergogna, e scandalo, e piu quando le veggiamo in persone, et in luoghi ove vedere non si dovrebbe: perche ne santi oltra l’erubescenza, ne da non so che di rimorso ne l’animo, considerando, che quel santo non solo ad altri mostre non l’harebbe: ma ne anche esso stesso miratele. Se dunque portiamo quella riverenza à i santi per la santità loro che cio aborrisce, perchè dunque il pittore contra quella legge de la santità, e del honestà, e del decoro piglia ardire di incontrario ritorcerle con gesti tali sconvenevoli? In questi casi dunque io lodo la fintione, et anco coloro, che l’usano, e con qualche bella fintione celano le parti vergognose à le loro figure, e spetialmente a le sacre. (104-105).

.....
Per mostrare l’historico la purità, la castità, e la riverenza de la religione deve fare con la penna, o con le parole, l’orecchie caste de

chi legge, et i pittori col pennello, e co' i colori gli occhi casti di chi mira; dal che ne nasce il decoro de la pittura, la lode del artefice, e la devotione de' popoli" (105).

Contra esta norma prudente de cubrir las partes pudendas en los desnudos no vale argumentar, añade Gilio, desde la "vaghezza" del arte, "perche non mi pare che in quella poche parti vergognose sia tal secreto di natura ascolto, ò tant' arte, che non le mostrando l' artefice n' haggia da essere riputato ignorante, e gosse" (106).

Añora el autor la devoción y honestidad que se desprendían de las imágenes antiguas, aunque reconozca su imperfección artística.

VIDAS DE ARTISTAS ILUSTRES

Para la fecha en que aparece la segunda edición de *Le vite* ya se han escrito numerosos tratados en torno a las imágenes sagradas y a sus criterios de representación. De la primera edición a la segunda han transcurrido dieciocho años, decisivos en el cambio de mentalidad que se está operando. Supera mi intento analizar comparativamente el reflejo de esa mentalidad en una y otra edición. Me limito a ver, en síntesis, lo que Vasari piensa de la pintura religiosa y de algunos de los temas debatidos, como es la representación del desnudo, en el capítulo de su obra dedicado a Fray Angélico.

Una de las primeras observaciones es el efecto que produce en el espectador la pintura religiosa del Angélico: “Inspiran devoción a quienes la miran” (147). Reflexionando sobre las cualidades de la pintura sagrada, Vasari opina -así opinaba Miguel Ángel- que las cosas santas han de ser tratadas santamente, y, por lo mismo, se requiere en el pintor una cierta participación de esa santidad. De lo contrario, por carencia de esa disposición espiritual, se pueden producir obras que, aun siendo de tema sacro, “provocan en las mentes apetitos deshonestos y deseos lascivos”. No quiere esto decir que lo torpe se equipare a lo devoto y lo bello a lo lascivo. Lo celeste supera a lo terreno en hermosura y por eso a los santos y santas hay que pintarlos bellísimos. Al llegar a esta observación, Vasari se ve en la obligación de salir al paso a tanto crítico dispuesto a calificar de lasciva a cualquier figura femenina representada con hermosura. En el fondo, viene a decir, son unos tarados sexuales, fácilmente inflamables ante una imagen. “¿Qué harían estos tales donde existiese o hubiese bellezas vivas acompañadas de lascivas costumbres, palabras dulcísimas, movimientos llenos de gracia y ojos que arrebatan y encienden los corazones, si las encontrasen..?” De esto que digo - concluye Vasari - no se sigue que apruebe las figuras representadas en las iglesias poco menos que desnudas; el templo merece una consideración especial, y, por otra parte, aunque sea justo que el pintor haga muestra de todo su saber, “se debe hacer con el debido respeto por las personas, los tiempos y los lugares”. Indirectamente, siguiendo la corriente del momento o por incapacidad de comprensión -probablemente por ambas causas- Vasari está criticando en estas frases a su idolatrado Miguel Ángel en quien, por otra parte, se cifra el summum del saber pictórico:

“En realidad, no podía ni debía proceder una virtud excelsa y extraordinaria, como fue la de Juan, sino de un hombre de vida santísima, porque los que se ocupan en cosas eclesiásticas y santas deben ser hombres eclesiásticos y santos; siendo así que se ve en seguida cuándo tales cosas están realizadas por personas que tienen poca fe y estiman en tan poco la religión, que a menudo provocan en las mentes apetitos deshonestos y deseos lascivos; de donde nacen el vituperio de las obras en el deshonesto, y la alabanza en la práctica de las virtudes. Pero no quisiera que alguno se engañase interpretando lo torpe e inepto, como devoto; y lo bello y lo bueno, como lascivo, como hacen algunos, que en cuanto ven una figura de mujer o de joven un poco atractiva, más hermosa y mejor ataviada que lo ordinario, se prendan de ella de repente, y la juzgan como lasciva, no comprendiendo que con su injusticia dañan el buen juicio del pintor, el cual tiene a los santos y santas, que son celestiales, como seres tanto más hermosos que los de naturaleza mortal, porque el cielo está por encima de la belleza terrena y de nuestras obras; y lo que es peor aún, descubren su ánimo infecto y corrompido, deduciendo males y deseos deshonestos de las obras, de las cuales, si ellos fuesen amantes de lo honesto, como en su necio celo quieren demostrar, verían sus deseos del cielo y procurarían hacerse gratos al Creador de todas las cosas, del cual, como ser perfectísimo y bellísimo, nace toda perfección y belleza. ¿Qué harían o que es de creer que harían estos tales, donde existiese o hubiese bellezas vivas acompañadas de lascivas costumbres, palabras dulcísimas, movimientos llenos de gracia y ojos que arrebatan y encienden los corazones, si las encontrasen o las encuentran, puesto que la sola imagen y casi sombra de tanta belleza, los conmueve? Pero no por eso quisiera yo que alguno creyese que apruebo aquellas figuras que en las iglesias están pintadas poco menos que desnudas del todo: por que en tales trabajos se ve que el pintor no ha tenido la consideración que los templos se merecen. Porque aun cuando se haya de demostrar cuanto uno sabe, se debe hacer con el debido respeto por las personas, los tiempos y los lugares” (Vol. II, 150).

La santidad con que han de ser interpretadas las cosas santas la ejemplifica Vasari en el Angélico, quien no comenzaba el trabajo sin predisponerse con la oración:

“Se dice que fray Juan nunca tomó los pinceles sin haberse puesto antes en oración. No pintó nunca una crucifixión sin que las lágrimas bañasen sus ojos; y la bondad sincera y la grandeza de su alma,

y su espíritu profundamente cristiano, se reflejan en los rostros y actitudes de sus figuras” (ibidem, 151).

DE TYPICA ET HONORARIA
SACRARUM IMAGINUM ADORATIONE LIBRI DUO

El autor, inglés, profesor de teología en Lovaina, en la introducción de esta obra, dedicada al duque de Alba, juzga de gran actualidad tratar del debatido tema del culto de las imágenes sagradas. Lo hace desde un punto de vista apolo-gético y eminentemente doctrinal. Expone la doctrina adversaria -luterana y calvinista-; la refuta utilizando la argumentación rutinaria de siempre: recurso a la historia, recurso al tradicional uso eclesiástico de las imágenes -“biblia de los iletrados”-, y a la doctrina de los concilios, en particular el de Nicea (sólo men-ciona en cita marginal a Trento).

El capítulo VIII está destinado a recalcar la gran utilidad de las imágenes sagradas en la Iglesia. Pero, en conjunto, el libro no presenta mayor interés que el de haber suscitado un replanteamiento más completo del tema en otro profesor de Lovaina, Molanus, cuya obra va a tener una gran difusión, convirtiéndose en uno de los tratados más citados.

DE PICTURIS ET IMAGINIBUS SACRIS

Al autor, el flamenco Jan Ver Meulen, profesor en Lovaina, le preocupa la situación de su país donde observa puerilidades en las representaciones iconográficas, insostenibles ante una crítica seria.

En la introducción se hace eco de Trento: “vehementer cupit abusus omnes, si qui irrepserint prorsus aboleri”. El autor no se queda en el plano apologético frente a la iconoclastia, como Sanders; quiere corregir los abusos que detecta en el campo católico para salvar de la crítica la iconografía sagrada.

Es un tratado escolástico de 89 capítulo y siete cuestiones quodlibetales. Aprovecha y parte de lo dicho anteriormente por Sanders a quien cita con frecuencia y cuyas diez utilidades en el uso de la imagen sagrada comenta. Lo peculiar del tratado es su casuística concreta, haciendo un recorrido por la temática habitual de la iconografía católica. Carece de criterios estéticos -no pasa de ser un tratadista religioso- y en su casuística no procede con el rigor de Gilio, que partía de un previo criterio de juicio bien establecido, como era el decoro en la historia y en los personajes. Pero se muestra mucho más liberal que él, como veremos a continuación, en algunos ejemplos.

El tratado es un centón de notas. Los capítulos, sobre todo en su parte última, parecen sucederse sin un claro hilo conductor. A pesar de ello el libro tuvo gran difusión y fue muy citado en su época. Muchas de sus normas coinciden con las doctrinas que hemos visto en diferentes concilios postridentinos.

La pintura es igual a la escritura; es una historia pintada:

“Quid enim differunt picturae a scripturis? Quid est aliud pictura quam picta scriptura? quam picta Historia?” (15).

Repite la expresión de San Gregorio: las pinturas son los libros de los iletrados; pero añade: y de los laicos. Este detalle es un claro síntoma de la escisión que se va operando en la Iglesia de la Contrarreforma al potenciarse el clero, estableciéndose un fuerte clericalismo, con relegación del papel de los laicos.

No vale en tema religioso la libertad que concede Horacio a pintores y poetas:

“Non igitur ad sacras imagines extendendum est quod gentilis poeta dixit,

Pictoribus atque poëtis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas” (15).

Pero ni siquiera en las pinturas profanas todo le es lícito a los pintores: “No me parecería excesivo rigor si también se prohibieran las efigies de los herejes como Lutero y Melanchton” (15).

Comienza la casuística pasando revista a los diferentes temas religiosos. En primer lugar, la representación de la Trinidad. Plantea el problema en los términos extremos de Thomas Waldensis en favor y de Durandus en contra. La sentencia media la toma del Concilio de Trento en su aplicación a través del Catecismo de los Párrocos, y a él alude Molanus. Critica algunas representaciones concretas. Así la que ha visto en la iglesia de los carmelitas de Amberes, donde hay una Virgen que tiene en su seno una representación de la Trinidad; error manifiesto -dice-, puesto que la encarnación sólo es propia del Hijo. Critica igualmente las Trinidades de tres cabezas que se ven en algunas viñetas de misales; error ya criticado desde antiguo por diferentes autores. Considera sano el criterio de tradición iconográfica. Analiza, según él, las representaciones del Espíritu Santo, Virgen y diferentes santos, patriarcas, profetas, apóstoles, mártires..etc, mostrando en todo una gran erudición. El criterio de antigüedad se avala con el poder que tenga la representación para mover al espectador a compunción y a desprecio del pecado:

Entre las pinturas antiguas hay que conservar, sobre todo, las que con su simple vista nos mueven a detestar los pecados:

“Hoc insuper ex veneranda antiquitate adjicio, tunc temporis frequentes fuisse eas imagines, quae sui inspectione nostras affectiones a peccatis abstrahunt imo ecclesiam solere eas indicare laborantibus avaritia, turpi amore, fastu, aut alia peccati specie, ut ex earum iugi contemplatione se a peccatis suis abstraherent” (32).

Rectifica la definición de la imagen como biblia de los iletrados. No sólo los iletrados, sino los mismos santos y la gente cultivada reportan grandes beneficios del uso de las imágenes, según sus propios testimonios, destacando la capacidad que tienen de mover a compunción y a afectos. En este punto sigue el texto del Niceno II.

Siguen varios capítulos en que marca ciertos criterios de representación. Así no es reprehensible que el pintor se permita poner en sus obras ciertos detalles accidentales que no se encuentran en el texto de la narración, con tal de que sean verosímiles. Igual que en las parábolas, en las pinturas no hay que buscar significado a todos los detalles representados. Y aunque las imágenes sean los libros de los iletrados, pueden aparecer en ellas cosas metafóricas y alegóricas.

Los criterios de Molanus son más abiertos que los de Gilio. Sea un ejemplo la representación de San Jerónimo con el capelo cardenalicio, criticada por Gilio. Para Molanus es normal a pesar del anacronismo. Se pretende indicar que el santo fue cardenal y para ello se recurre a un signo que lo expresa claramente.

Hay que evitar toda imagen que pueda dar ocasión a error. Por lo mismo es incorrecta la representación de la escena de la Anunciación en que se ve descender por los rayos celestes un niño pequeño. Es también incorrecta la representación del Juicio Final con la Virgen y San Juan Bautista en actitud de intercesión. También lo es la antigua representación del demonio tirando de un platillo de la balanza en el peso de las buenas obras. O la representación de la madre de los Zebedeos con éstos en edad de niños.

Da una norma muy en consonancia con lo que observamos en los sínodos postridentinos: recurrir al obispo; es él el que ha de dar la pauta en la corrección de abusos; corrección que no debe quedar a capricho de la iniciativa privada. Es también el obispo el que debe juzgar de las novedades.

Se muestra también mucho más liberal que Gilio en el capítulo 21, al tratar de las imágenes que contienen un pequeño error que no implica ningún peligro doctrinal. Es el caso de la utilización de clavos o sogas en la crucifixión de los ladrones al lado de Cristo; el representar la resurrección de Cristo con el sepulcro abierto, o, incluso - lo que no será aceptado en los concilios - el recurso a los libros apócrifos sobre la infancia de Cristo. No hay que ser tan exigente en esto. Dice literalmente: “Creo que se pueden tolerar”(49). La Iglesia - continúa - ha tolerado siempre muchas opiniones; incluso la leyenda dorada, “que otros llaman de plomo” (alusión a Melchor Cano).

Si se pueden tolerar muchas cosas que son probables, hay que ser exigentes en que no se mezcle lo profano con lo sagrado.

Tomando baza en la antigua discusión de San Bernardo con Cluny, defiende, contra la opinión del santo, el uso del oro y la plata para el adorno de las imágenes, a las que conviene cubrir con vestidos preciosos. La clave de su argumentación está en que el templo es imagen del cielo.

En la representación de lo sexual se rige por criterios más rígidos que Gilio. En su extremo de evitar todo lo que pueda ser libidinoso, se pregunta por qué se ven representaciones del Niño Jesús totalmente desnudo (68).

Antes de refutar las ideas de Erasmo sobre las imágenes, en una secuencia de capítulos sin aparente orden, dice que no considera abusivo el abundante número de imágenes en una misma iglesia. Tras refutar a Erasmo, dedica el capítulo 49 a dar por asentado que las pinturas y las esculturas paganas debieran desagradar a los cristianos. Sin embargo las imágenes que los mismos paganos consideraban “éticas” las podemos conservar por su utilidad.

De todo este modo de argumentar se desprende la absoluta carencia de sentimiento estético de Molanus y que su criterio no tiene más base que un moralismo religioso, aunque sea de consecuencias más amplias que el criterio historicista literal de Gilio.

Hace luego un larguísimo elenco de imágenes del santoral y su modo de representación.

En el capítulo 86 nos encontramos con una curiosa observación: en Roma abundan menos las estatuas de santos que en Bélgica y en otros sitios. Esto no es reprehensible. Oye también que en Amberes y en otros sitios, donde los sectarios destruyeron altares, se restauran éstos, aventajando en número las tablas pintadas a las esculturas, y ello por la sola razón de ser más artísticas las primeras.

Mayor número de pinturas que de esculturas en las restauraciones de Amberes por razón artística:

“Audio etiam Antuerpiae, et alibi, ubi fracta per sectarios altaria, iterum, Deo nobis propicio, eriguntur, rariores in altaribus poni statuas sanctorum, crebriores vero depictas tabulas: idque non aliam ob causam, quam quod plus artificii dicatur esse in aliis picturis, quam in statuis” (158).

Concluye el libro -capítulo 89- dirigiéndose a los católicos para advertirles que, aunque se mantega la afirmación de que las pinturas sean como la biblia de los iletrados, y que el pintar no parezca ser otra cosa sino escribir con diseño, no se pueden profanar los días festivos pintando. La costumbre no puede admitir esta licencia. Esta prohibición es importante. Quiere decir que aún no se ha dado el paso pleno para la admisión de la pintura entre las artes liberales -la prohibición del trabajo en día festivo pasa por la delimitación entre trabajos liberales y trabajos serviles-. La equiparación, pues, entre pintura y escritura no es plena en la mente de Molanus.

A pesar de que se equipare la pintura a la escritura, no se debe pintar en días festivos:

“Ex eo praeterea quod saepe in hoc libro diximus picturas esse scripturas et libros: quodque pingere non aliud videatur esse quam scribere, et lineamenta ducere, nullus pictorum temerario ausu attendet dies sacros pingendo prophanare: quasi ei in die festo ut scribere, sic et pingere liceat” (161).

Las cuestiones quodlibetales que siguen no aportan ninguna idea especial.

ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO

Escrita la obra en 1571, no se publica hasta 1584. Su propósito es encomiar la belleza de la estatua de Donatello. Para mi propósito sólo me interesa destacar un juicio de valor ético sobre unas figuras del Juicio Final de Miguel Ángel, reflejo del nuevo ambiente que se va creando de sabor moralista, desconectado no sólo de la estética, sino incluso de una visión religiosa de mayor profundidad. Miguel Ángel es reconocido como un prodigio técnico, siendo ciega, por lo general, esta generación para los otros valores trascendentes del artista.

Por la pureza moral de la obra de arte ha de vigilar también el poder civil, dice el autor de esta obra, dirigida al Gran Duque de Toscana Cosme de Médicis, siendo incumbencia suya mantener o retirar las obras artísticas según su influjo benéfico o pernicioso sobre el público. Entre las imágenes que mueven a lascivia se consideran la Santa Catalina y el San Biagio del Juicio Final de Miguel Ángel:

Intervención del poder civil y juicio negativo sobre la moralidad de dos personajes del Juicio Final de Miguel Ángel:

“E perchè questo fine dee generare costumi in pro’ del genere umano, per ciò il governo civile ne prende cura partitamente et apprezza le figure che destano negli animi altrui santi pensieri e casti, et all’incontro toglie via quelle che fanno sovvenire lascivie e scostumatezze; come si dice esse avvenuto nella Santa Caterina e nel San Biagio (del Juicio Final)”.. (Barocchi, vol. III, 176-177)

SU PROCESO VERBAL ANTE LA INQUISICIÓN

El proceso al Veronés ha hecho correr mucha tinta sobre la intransigencia y el control de la Iglesia a través de la organización inquisitorial. Creo que no hay que exagerar las tintas en este caso concreto, analizadas las cosas en su contexto propio. En la liberal Venecia -en ninguno de sus concilios he encontrado nada referente al control de las imágenes- el peso de la Inquisición fue bastante más llevadero que en otros sitios, como en España, por ejemplo, donde el mismísimo capellán de Felipe II, Bartolomé de Valverde se vio en la necesidad de escribir al cardenal Sirleto, el 8 de abril de 1584, pidiendo un poco de control sobre la intransigencia e incompetencia de los inquisidores que entraban a saco en su biblioteca privada y a fuer de incompetentes daban por peligrosos los libros que desbordaban su capacidad de lectura. Los inquisidores venecianos muestran otra muy diferente capacidad de comprensión. El sólo hecho de comprender en su justo valor -a pesar de la corriente de opinión opuesta- el sentido de los desnudos y el profundo significado espiritual del Juicio Final de Miguel Ángel es un importantísimo punto a su favor. Y nos encontramos en la Venecia donde por obra y gracia del Aretino se ha difamado abiertamente la obra de la Sixtina. A los inquisidores parece importarles más el «qué dirán» de los tramontanos, de esos tedescos, particularmente, que están a la caza de cualquier pretexto para ridiculizar lo que se presenta en la Iglesia Católica. Creo que ese es el contexto en que hay que leer el proceso. Pero sigamos el hilo de los acontecimientos.

El 17 de julio de 1571, en la sala baja del refectorio del convento dominico de SS. Giovanni e Paolo se encuentran acuartelados algunos soldados alemanes que se emborrachan y provocan accidentalmente un incendio en el que desaparece una Cena de Tiziano. El 20 de abril de 1573 se coloca en su lugar otra Cena, encargada al Veronés. Tras el proceso dejará de llamarse Última Cena y se llamará «Jesús en casa de Leví». Así lo hace constar el pintor en la balaustrada que se ve a la izquierda del cuadro. Cuestión nominal a la que casi se reducen las correcciones, pero que permite mayor cabida y justificación de los personajes dispares que inundan el amplio escenario.

No sabemos de dónde ni de quién partió la acusación de haber introducido elementos profanos en un tema sagrado. Tengo la impresión de que el tribunal actúa de un modo rutinario por cumplir un expediente. Incluso se podría pensar,

por las preguntas iniciales, que los inquisidores no han visto directamente la obra y tienen sólo a la vista un repertorio de objeciones, las acusaciones concretas que les han llegado.

El tribunal de la Inquisición está compuesto por tres eclesiásticos, delegados de Roma -el nuncio del Papa, el patriarca de Grado y un monje- y de tres laicos, elegidos por el Gobierno de Venecia, los llamados “i tre Savi dell’Eresia”. El proceso tiene lugar el 18 de julio de 1573.

El Veronés, manteniéndose en una postura de modestia, va esquivando magistralmente el interrogatorio, pero, al verse acorralado, comete el error de argumentar «ad hominem», aludiendo a los desnudos irreverentes de Miguel Ángel en la Sixtina. La respuesta del tribunal de la Inquisición -¿inesperada?- es tajante: no tiene que haber vestidos en el Juicio Final; allí sólo hay cosa de espíritu.

Creo que la lectura es de por sí elocuente para que necesite comentarios. No me resigno con todo a dejar de subrayar la libertad de «inventione» que se arroga el Veronés como pintor, en pie de igualdad con los poetas (y los locos), según la doctrina estética del momento. Subrayo también la libertad de adornar el cuadro a su parecer, salvado el tema principal, objeto directo del comitente:

Die sabbati 18 mensis Julii 1573

Constitutus in Sancto Offitio coram Sacro Tribunali Dominus Paulus Caliaris Veronensis habitator in parochia Sancti Samuelis et interrogatus de nomine et cognomine,

Respondit ut supra.

Interrogatus de professione sua,

Respondit: Io depingo et fazzo delle figure.

Ei dictum: Sapete la causa perchè sete costituito?

Respondit: Sig.ⁿ no.

Ei dictum: Podete imaginarla?

R. Imaginar mi posso ben.

Ei dictum: Dite quel che vi immaginate.

R. Per quello, che mi fu detto dalli Rev.^{di} Padri, cioè il Prior de S. Zuane Polo, del qual non so il nome, il qual mi disse, che l’era stato qui, et che Vostre Signorie Ill.^{me} gli haveva dato commission ch’el dovesse far far la Maddalena in luogo de un Can, et mi ghe risposi, che volentiera haveria fatto quello et altro per honor mio et del quadro: ma che non sentiva che tal figura della Maddalena podesse zazer (parer) che la stesse bene per molte ragioni, le quali dirò sempre che mi sia dato occasion che le possa dir.

Ei dictum: Che quadro è questo che avete nominato?

R. Questo è un quadro della Cena ultima, che fece Gesù Christo cum li sui Apostoli in ca de Simeon.

Ei dictum: Dov'è questo quadro?

R. In refettorio delli frati de S. Zuane polo.

Ei dictum: Ello in muro, in taola, o in tela?

R. In tela.

Ei dictum: Quanti piedi ello alto?

R. El puol esser 17 piedi.

Ei dictum: Quanto ello largo?

R. Da 39 in circa.

Ei dictum: A questa Cena del Signor gli havete depento Ministri?

R. Mons.^r si.

Ei dictum: Dite quanti Ministri, et li effetti che ciascun di loro fanno.

R. El patron dell'albergo Simon: oltra questo ho fatto sotto questa figura un scalco, il qual ho finto chel sia venuto per suo diporto a veder come vanno le cose della tola.

Deinde subiunxit: Ghe sono molte figure, le quali per esser molto che ho messo suso il quadro, non me lo ricordo.

Ei dictum: Havete depento altre cene che quella?

R. Sig.^{ri} Si.

Ei dictum: Quante ne havete depente et in che luogo?

R. Ne fece una in Verona alli Rev.^{di} Monaci de S. Lazar (Nazar), la qual è nel suo reffettorio.

Dixit: Ne ho fatto una nel Reffettorio deli Revdi Padri di S. Zorzi qui in Venetia.

Li fu detto: Questa non è cena, ne si domanda della Cena del Signor.

R. Ne ho fatto una nel refettorio di Servi di Venetia, et una nel reffettorio di S. Sebastian qui in Venetia. Et ne ho fatto una in Padoa ai Padri della Maddalena et non mi ricordo di haverne fatte de altre.

Ei dictum: In questa Cena, che havete fatto in S. Gioanne Paulo, che significa la pittura di colui che li esse il sangue dal naso?

R. L'ho fatto per un servo, che, per qualche accidente, li possa esser venuto il sangue dal naso.

Ei dictum: Che significa quelli armati alla Thodesca vestiti con una lambarda per uno in mano?

R. El fa bisogno che dica qui vinti parole!

Ei dictum ch'el dica.

R. Nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli dui Alabardieri uno che beve, et l'altro che magna appresso una scala morta, i quali sono messi là, che possino far qualche officio parendomi conveniente che'l patron della Casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori.

Ei dictum: Quel vestito da buffon con il papagalo in pugno, a che effetto l'havete depento in quel telaro?

R. Per ornamento, come si fa.

Ei dictum: Alla tavola del Sig.r chi vi sono?

R. Li dodeci apostoli.

Ei dictum: Che effetto fa S. Piero, che e il primo?

R. El squarta l'agnelo per darlo all'altro Capo della tola.

Ei dictum: Che effetto fa l'altro che li è appresso?

R. L'ha un piato per ricever quel che gli darà S. Pietro.

Ei dictum: Dite l'effetto che fa l'altro che è appresso questo.

R. L'è uno, che ha un piron, che si cura i denti.

Ei dictum: Chi credete voi veramente che si trovasse in quella Cena?

R. Credo che si trovassero Cristo con li suoi Apostoli; ma se nel quadro li avanza spacio io l'adorno di figure, secondo le inventioni.

Ei dictum se da alcuna persona vi è stato commesso che voi dipengeste in quel quadro Thodeschi et buffoni et simil cose.

R. Sig.ⁿⁱ no. Ma la commission fu di ornar il quadro secondo mi paresse, il quale è grande et capace di molte figure, si come a me pareva.

Ei dictum se gli ornamenti che lui pittore è solito di fare dintorno le pitture o quadri, è solito di fare convenienti et proportionati alla materia et figure principali, o veramente a beneplacito, secondo che li viene in fantasia senza alcuna discretione et giuditio.

R. Io faccio le pitture con quella consideration che e conveniente, che'l mio intelletto può capire.

Interrogatus se li par conveniente, che alla Cena ultima del Signore si convenga dipingere buffoni, imbriachi, Thodeschi, nani et simili scurrilità.

R. Sig.ⁿⁱ no.

Interr.^{us}: Non sapete voi, che in Alemagna et altri lochi infetti di hereisia sogliono con le pitture diverse et piene di scurrilità et simili

inventioni diligere, vituperar et far scherno delle cose della S.^{ta} Chiesa Catholica per insegnar mala dottrina alle genti idiote et ignoranti.

R. Sig.^r si che l'è male; ma perche tornerò a quel che ho ditto, che ho obbligo di seguir quel che hanno fatto li miei maggiori.

Ei dictum: Che hanno fatto i vostri maggiori? Hanno fatto forse cosa simile?

R. Michel Agnolo in Roma, dentro la Capella Pontifical, vi è depento il nostro Sig.^r Jesu Christo, la sua Madre et S. Zuane, S. Piero, et la Corte Celeste, le quali tutte sono fatte nude, dalla Vergine Maria in poi, con atti diversi, con poca reverentia.

Ei dictum: Non sapere voi che depengendo il giuditio universale, nel quale non si presume vestiti, o simil cose, non occorrea dipinger veste, et in quella figura non vi è cosa se non de spirito, non vi sono buffoni, ne cani, nè arme, nè simili buffonerie? Et se li pare per questo o per qualunque altro esempio di haver fatto bene di haver dipinto questo quadro in quel modo che sta et se'l vol defendere chel quadro sta bene et condecientemente.

R. Sig.^r Ill.^{mo}, no che non lo voglio defender; ma pensava di far bene. Et che non ho considerato tante cose, pensando di non far disordine nisuno, tanto più que quelle figure di Buffoni sono di fuori del luogo dove è il nostro Signore.

Quibus habitis, Domini decreverunt supradictum Dominum Paulum teneri et obligandum esse ad corrigendum et emendandum picturam, de qua in constituto, arbitrio S.^{cti} Tribunalis, infra terminum trium mensium connumerandorum a die praefixionis correctionis faciendae juxta arbitrium praedicti S.^{cti} Tribunalis connumerandorum, suis expensis, cum comminatione sub poenis sacri Tribunalis imponendis. Et ita decreverunt omni meliori modo.

(Sant Uffizio, Processi, 6, 33). (Caliari, 102-105)

OPERA OMNIA

Aunque hasta 1578 no se publican las obras completas de Castro, editadas por su compañero Fevardentius, tras la muerte del autor, la dedicatoria que éste había hecho a Felipe II, desde Amberes, lleva la fecha del 20 de mayo de 1564. Fecha, pues, cercana a la sesión 25 del Concilio de Trento.

Me interesa destacar el artículo “imagen”. En él se hace historia de la iconoclastia antigua, resucitada por los protestantes o, más exactamente, incrementada; expone sus objeciones refutándola, y recuerda el uso tradicional que la Iglesia ha hecho de las imágenes, subrayando al tiempo la utilidad que de ellas se reporta. Las imágenes son las “idiotarum litterae”, con efectos directos sobre los espectadores, al refrescar, entre otros, el recuerdo de la Pasión, moviendo a compasión y amor. Este doble efecto de rememoración y de moción a afectos es la única razón de venerar las imágenes.

La pintura es una escritura viva; la imagen es como otro género de escritura. Un ejemplo lo confirma: entre los indígenas de América no se encontró escritura, sino imágenes que hacían sus veces.

Sigue una exposición histórica, erudita, pero sin interés concreto para mi intento. Su enfoque es apologético, en el plano doctrinal, correspondiendo a uno de los aspectos de Trento: el mantenimiento de las imágenes, sin incidencia en el aspecto de la corrección de abusos.

Artículo «Imago»:

“Fuit olim quidam error, qui nostro hoc saeculo iam ab aliquibus innovatus est, docens imagines esse tollendas, ab Ecclesia, dicens idolatriam esse imagines in templis habere, sive illae sint Christi, sive sancti hominis cuiuscumque..... (Las imágenes son) idiotarum litterae...quas aspicientes, in illis tanquam in libris scriptis legunt et ad memoriam per earum aspectum reducunt ea, quae alias in memoriam non venissent. Videntes enim historiam depictam qua representatur homo nudus columnae alligatus, et multis plagis vulneratus, et alios a dextris et sinistris eius, qui vicissim illum flagellare contendunt, cum haec, inquam, aspiciamus, recordamus Deum pro nobis hominem factum similia in carne passum, quod in

memoriam cum venerit, ministratur nobis causa compassionis, et dilectionis, eo quod pro nobis talia passus est. Nec ob aliam causam veneramus imagines quam quod nos in exemplaris memoriam venire faciunt, et inde affectus nostrōs movere possunt. Non quod talis adoratio in sola sistat imagine, sed qui transit ad id cuius est imago.

(.....)

Pictura enim graece...viva scriptura vocatur, eo quod imago sit quasi alterum scripturae genus. Cuius rei apertissimum est testimonium, quod in ea parte mundi quam Hispani immensa et diuturna navigatione versus occidentem, ultra columnas Herculis navigantes, sub Carolo hujus nominis primo Hispaniarum rege, et Caesare eiusdem nominis quinto invenerunt, nullae apud homines illius terrae sunt litterae repertae, sed imaginibus, loco litterarum utebantur”.

(571-574)

OSSERVATIONI NELLA PITTURA

El caballero Bartolomeo Vitali, a quien va dedicado el libro, le pide en 1573 al pintor Christoforo Sorte que escriba para comunicar sus experiencias en el colorear los diversos aspectos de la Naturaleza. El pintor, que es un experto en cartografía, lo es también del colorido aplicado al paisaje, tema éste tan importante en la Venecia de su época. El librito, de sólo 18 páginas in 42, no tiene desperdicio y es rico en experiencias vividas y comunicadas directamente por el autor. Presenció, por ejemplo, el incendio del Palacio de la Razón de su Verona natal en 1541, y se plantea el problema de la doble iluminación: la nocturna lunar y la procedente del incendio. Habla de sus contactos y técnicas recibidas de Giulio Romano; de pintores de su época; de cómo se refleja en las obras el carácter de los pintores, como ha observado particularmente en el modo de retratar que tiene el Tintoretto, etc., etc. Es consciente de la valía de sus contemporáneos, a quienes considera capaces de hacer cosas tal vez mejores que las de Zeuxis, Parrasio o Apeles.

Por exigencias del restringido enfoque de mi trabajo, me tengo que limitar, una vez más, a un simple dato anecdótico: su juicio sobre cómo representar al Padre Eterno, a quien no se puede pintar -habla desde su condición de colorista- al modo de un Júpiter pagano, con colores fijos reforzados de sombra negra, ni vestido de paños de colores:

“Ma transferendo questo ragionamento nell’eterno Padre, ch’è vero Rè del Cielo, et non favoloso Giove, ma vero nostro Iddio; giudico che facciano grandemente errore i Pittori, che lo dipingono con colori fissi rinforzati di ombre fino al nero, e molto maggiore commettono alcuni altri che lo vestono di panni di colore..” (13-14)

Siendo Dios por esencia invisible, los colores que le convienen son los dulces y suaves. Ha de ser representado con “divino decoro», entre los nueve coros de los ángeles. Hay pintores que colorean este tema y representan a Dios como un hombre, buscando impresionar al vulgo. Pero es preferible atenerse al gusto de los entendidos:

“(Hay quienes representan a Dios) à la bella posta, per dar di subito ne gli occhi a’riguardanti, cioè a gli ignoranti, che s’appagano sola-

mente della pienezza et della vaghezza de' colori, senza passar più là, di quello che sia que la imagine, et basta paia loro bella. Ma à me parrebbe, che converrebbero piu tosto sodisfare à coloro, che sono di cognitione, et intendono la verità, che à questi altri, et seguir più tosto la poca, che la volgar gente” (14-15).

Hombre del Postconcilio, se remite en todo al criterio de la Iglesia:

“Nulladimeno io mi rimetto in tutto à quello, che più piace alla Santa et Catholica nostra Chiesa” (15).

DE IMAGINIBUS SACRIS, ET PROFANIS

La fecha de 1582 corresponde a la aparición de esta obra en italiano con el título de “Discorso intorno le immagini sacre e profane”. Por su importancia se intentó introducirla en la recopilación que, con el nombre de *Archiepiscopale Bononiense*, vio luz pública en 1594. Pero dado el prestigio de que gozaba su autor, cardenal arzobispo de Bolonia, y la utilidad de la obra, se la tradujo al latín para mayor difusión, fuera del marco estrictamente boloñés e italiano. El futuro confirmó su difusión, siendo una de las obras más citadas por todos los tratadistas posteriores.

Por su complejidad, proyecto ambicioso y sistematización, nos encontramos ante una verdadera “summa” de la imagen sagrada en su relación con la profana. Acabo de decir proyecto ambicioso. En efecto, la totalidad de la obra no se llevó a cabo, publicándose sólo dos de los tres libros proyectados. Pero de estos tres últimos tenemos el índice detallado de todos los capítulos, prueba de la sistematización a que me he referido.

El fin de la obra aparece en el subtítulo: detectar los abusos y dar las pautas para restituir el esplendor a las imágenes sagradas. Su fin es eminentemente pastoral, destinado primeramente a la diócesis de Bolonia y luego, en edición latina, a todas las demás iglesias. Dos fueron los intentos de Trento -se subraya en la introducción-: hacer frente a la iconoclastia protestante y poner remedio a los abusos observados dentro del campo católico.

El primer criterio de actuación lo toma Paleotti de la analogía existente entre pintura y oratoria. Al pintor se le ha de exigir la amplitud de conocimientos que se le exige al orador, siendo el campo de la pintura tan extenso como el de la oratoria. Ahora bien, en los pintores se observan frecuentemente dos tipos de deficiencias: falta de conocimientos culturales y carencia de preparación espiritual para poder conmover al espectador mediante la imagen sagrada.

El pintor de tema sacro ha de sobresalir en conocimientos religiosos y en vivencia espiritual si quiere conmover al espectador mediante la imagen sagrada:

“Secunda est ratio, quia cum in imaginibus, de sacris dicimus, requiratur, ut illae quidem intuentium corda commoveant, et pietatem eliciant, et veri Dei cultum ostendant, pictores plurimi cum in Dei

cognitione non sint instructiores quam reliqui, et in pietatis studio non satis exercitati, in picturis non possunt, quas faciunt, eam religiosae mentis propensionem exprimere, quam ipsi parum intimis sensibus experti sunt” (3).

El pintor que recabe información de esta obra se formará el criterio adecuado de actuación y cualquiera podrá conocer cuáles son las imágenes que convenga tener en casa y cuáles no.

La exposición del libro primero inicia un orden escolástico, partiendo de la definición de la imagen y de sus elementos constituyentes. Pero el mundo de la imagen sagrada, diríamos comentando el pensamiento de Paleotti, no es autosuficiente; en tanto que la imagen sagrada vehicula un mensaje religioso, la imagen está exigiendo una previa experiencia religiosa del artista, al que no le es suficiente la posesión de unos meros conocimientos técnicos.

La imagen sagrada exige del artista algo más que unos conocimientos técnicos:

“Secundum est, licet artifex bonus sit, hoc non satis esse nam praeter artis praestantiam, cum ille et nomine et re Christianum se probare debeat, exigunt ab eo illae ipsae imagines, quas facit, ut Christianum animum, et pietatem testetur suam: cum ista qualitas religiosae mentis, quae avelli a Christiano pectore non potest nec debet, ejusmodi sit, ut cum res ferat, ipse illam declarare, et profiteri debeat, quod facile consequetur, si ea, quae in hoc opere tradita leget, non omnino contemnenda duxerit” (14).

Analizado el fin de la imagen, estudia la relación pintura-libro y recurre a la argumentación histórica usual, con citas de Santos Padres.

Analogía de la imagen con la palabra. Las citas usuales:

- (San Basilio, in Homil. 40. mart.): “Quae sermo historiae per auditum exhibet, ea pictura tacens per imitationem ostendit”.
- (San Juan Damasceno, lib .4. cap. 17): “Quia non omnes litteras norunt, neque lectioni incumbunt, patres nostri consenserunt, haec in imaginibus repraesentari”.
- (San Gregorio, lib. 9. epist. 9, etc.): “Quod legentibus scriptura hoc idioti praestat pictura; quia in ipsa ignorantes vident, quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt” (20).

De ello se sigue la gran responsabilidad que tienen los pintores al disponer en sus manos de “un libro abierto” que presentan a los cristianos.

Dignidad y responsabilidad de los pintores ante el público cristiano:

“(Los pintores) qui libros populo publice pro salute omnium legendos quasi conscribunt, studiose curent, et enixe studeant, imagines tales facere, quae tam praeclaro, tam glorioso fini respondeant” (27).

Dicho esto, queda invalidada la disputa sobre si la pintura es “ingenua” o “mechanica”. El estar al servicio de la causa cristiana la convierte en “nobilísima”.

Carece de interés discutir sobre la preeminencia de las artes que realizan imágenes sagradas, como la pintura o la escultura.

Una lista de pintores santos o eminentes en devoción, en la que no podía faltar el elogio a Durero, abona la bondad de la pintura.

Analiza por separado los dos tipos de imágenes: profanas y sagradas. En las sagradas estudia su origen, su antigüedad y la razón de su uso entre los cristianos. Una de las razones de este uso son los efectos saludables que operan en la voluntad humana, con deseos santos y odio al pecado, estimulando a la imitación de los santos y glorificación de los mismos.

Razón del uso de las imágenes sagradas entre los cristianos:

“Voluntatem praeterea movent imagines piae, augent eam boni desiderio, peccati odio incendunt, et pietatem cum voluntate optima conjunctam ad gloriosam sanctorum, quos pictura expressit, imitationem alliciunt, ducunt, rapiunt.

De memoria quid dicemus? cum optime noverimus eam, quae ab arte proficitur, majore ex parte imaginum usu, et collocatione constare? (Arist. lib. 2. de anima, tex. 153. et Cicero 1 et 2.41 de orat.) Idcirco mirum non est sacrarum imaginum conspectu eam quodanmodo reviviscere, quod in eodem concilio scriptum est, cum ait (VII. Synodo act 4): “In contemplatione picturae in memoriam reducant, quinam germane Deo servierint”. Et Sanctus Gregorius inquit: (S. Greg. lib. 7. epist. 53 in fin.): “Dum nobis ipsa pictura, quasi scriptura, ad memoriam filium Dei reducit; animum nostrum, aut de resurrectione laetificat, aut de passione demulcet” (83).

Así como el orador intenta persuadir al auditorio, agradando, enseñando y conmoviendo, del mismo modo, dada la analogía existente entre oratoria y pintura, el pintor ha de echar mano de estos tres recursos (entre los cuales hay una jerarquía de valor) para conseguir su propósito, que también es la persuasión.

Analogía entre el pintor cristiano y el orador en la consecución de sus fines:

“Quod vero pictoris officium vocari diximus, quod situm est in medio illo persequendo, quod ad finem perducit, videtur nobis aliunde

facilius colligi non posse quam ab ipsa oratorum comparatione, quibus ab artis suae officio imponitur, ut oblectendo, doceant et moveant. Inde igitur pictori officium erit, id in suo opere conari, ut his mediis utens, picturam talem faciat, ut delectare, docere, et suadere apte possit. Haec autem tria, licet magna per se sint, et necessaria, ut artificis officio abunde satisfiat, tamen negari non potest, inter ipsa certos esse gradus, alium alio praestantiorem, ut magnus ille Pater de officio oratoris dixit (S. Augustinus. lib. 4 de doctr. Christ. cap. 12): “Delectare est suavitatis, docere necessitatis, flectere victoriae”. Quapropter picturae etiam ad perfectum illud decus, vel accedent proprius vel discedent longius, quo magis, aut minus ista, et illa, quae fini propiora sunt, complexae fuerint” (91).

De los tres medios de que sirve el pintor-orador se derivan tres tipos de efectos en los espectadores: las imágenes sagradas deleitan los sentidos y el entendimiento, proporcionando placer estético, al tiempo que ayudan y enseñan a bien vivir y mueven los afectos del ánimo con más eficacia aún que la oratoria:

La pintura sagrada tiene mayor capacidad de moción que la oratoria:

“Nam si magna et egregia laus oratoris habita est, impellere audientium animos, quo velit, eosdemque huc vel illuc deducere; quis dubitat idem posse, et maiora etiam a pictura praestari, quae christianis imaginibus spiritualem venustatem adjungat? hoc ipsae quidem imagines facilius, et facilius praestabunt; cum ita sint ex se ipsis affectae, ut ad multitudinis sensum, et vulgi intelligentiam, vel minimo negotio accommodentur, et non modo ad docendi, et delectandi, sed persuadendi finem, qui commendationis, et gloriae plus habet, dirigantur” (103).

Dados los efectos positivos que logran las imágenes sagradas, no es de extrañar, continúa Paleotti, el interés que pone el demonio en corromperlas, introduciendo abusos, y el empeño de la Iglesia en servirse de ellas; por eso mismo las ha aprobado repetidas veces y son muchos los escritores que han hablado de este asunto (cita particularmente a Sanders y Molanus). Seguidamente expone la doctrina del culto apropiado que se debe a las imágenes. El peligro de idolatría es inexistente en la actualidad.

El libro segundo baja al terreno concreto de los abusos. Puestos a discernir lo que se puede o no pintar, es bueno recurrir a las normas que se han dado para los libros, siguiendo el Índice de Trento:

“Cum igitur a sacro Tridentino Concilio per indicem librorum, norma quaedam tradita sit, qua possimus libros, probatos, ab improbatis

internoscere; ipsa eadem satis poterit nos docere, quatenus ex picturis Christiano homini expectandae, quaeve fugiendae sint”
(144-145)

Los abusos en materia de fe se escalonan en cinco grados, que pueden dar lugar, de menos a más, a cinco tipos de imágenes abusivas:

- temerarias, escandalosas, erróneas, sospechosas, heréticas.

Sería, por ejemplo, temeraria la representación de un Juicio Final donde el número de mujeres salvadas pareciera mayor que el de hombres; el de sacerdotes seculares que el de monjes; el de rústicos que el de cultos, etc...:

“Si quis ultimum iudicium ita pingeret, ut maior foeminarum numerus, quam virorum ad vitam vocatus videretur; ut plures sacerdotes saeculares, quam monachi; plures rustici, quam cives, plures denique artifices, quam aulici salvi essent, in temeritatis culpam incidere” (146).

Escandalosa, la representación de un sacerdote reclinado en la mesa con su concubina. Sospechosa de herejía, la representación del Niño Jesús bajando por un rayo celeste en la escena de la Anunciación. Como en este campo es fácil deslizarse, el pintor debe aconsejarse de los teólogos:

Es conveniente que el pintor se asesore con un teólogo:

“At si pictor dicat, se tanquam imperitum non satis intelligere, ubi scopuli hujusmodi lateant, et qua ratione vitari possint; respondemus non esse magnum laborem ad sapientes theologos, consilii causa, confugere, cum tale aliquid faciendum suscipitur: qui etiam, optime facerent, si antequam ad picturam accederent, ut historiam sacram persequerentur, doctum aliquem, et sapientem virum requirerent, et cum eo rem communicarent. Hoc enim pacto offensiones multas, quae fiunt saepius, declinarent, et impudentiae culpam probe effugerent” (155).

Aparte de las heréticas, el pintor ha de evitar también las imágenes supersticiosas, apócrifas, y liberarse del prurito de elegancia introduciendo por doquier mitología (“nihil putant (pictores) aut elegans, aut eximium fieri posset, nisi Venus adsit, et Jupiter” (169).

Otro abuso viene de las pinturas profanas. Se pregunta Paleotti si pueden admitirlas los cristianos. Desde luego no se han de tolerar en las iglesias, pero no se excluyen las que vienen exigidas por la comprensión de la historia, ni la representación de orantes, si sus móviles son de humildad y adoración y no de vanagloria (183). Se pregunta también qué filósofos, poetas, oradores o jefes paganos

se pueden representar en imagen y la razón válida que tienen los pueblos cristianos para erigir estatuas a sus príncipes.

En cuanto a los retratos de particulares de cierta dignidad Paleotti da unas curiosas normas de sobriedad y realismo, de suerte que se ha de evitar el empeño de hermostrar al retratado (218).

No es lícito poner a la imagen de un santo el rostro de un secolar reconocible fácilmente. Por el contrario hay que lograr el mayor grado de verosimilitud posible en el rostro y adecuar los gestos y vestidos convenientemente (230).

Según avanza la obra, se va adentrando en casuística. El Capítulo 27 es interesante por abordar el tema del decoro. Los autores, dice, no están de acuerdo sobre el concepto de decoro; unos lo definen en relación a las costumbres; otros lo confunden con la verosimilitud; otros lo hacen depender de la exigencia misma de las cosas que piden ser tratadas según su propia naturaleza, etc. Paleotti deja para otros la discusión y dice seguir la sentencia “sapientiore” que refiere el decoro a la dignidad de la persona. Todo lo demás se califica de “inepto”:

Sentido del decoro en Paleotti. Su diferencia con lo “inepto”:

“Verum in quo ipsi inter dissentiunt, illud est, quod posuerunt quidam duplicem decori speciem, alteram affectionis, alteram morum; alii verisimile cum decoro conjunctum, aut potius confusum esse, alterum pro altero indifferenter sumi postea voluerunt. Alii nomen hoc generatim acceperunt pro virtute illa quae et distribuit, non modo actiones hominum, sed etiam res omnes quas aut natura tulit, aut ars effecit, vel sensibiles, vel insensibiles, congrue tamen, et certo adhibito temperamento, ita ut tigrim cum agno non coniungat. . . . Sed nos has controversias aliis relinquentes, sapientiorum sententiam sequimur, qui decorum proprie ad personae dignitatem referunt: contra vero ineptum dicunt, quod in alio peccat, cum illi tribuant actionem, mores, affectionem aut aliud, quod minus vel aetatem, vel sexum, vel cultum, vel personam, et dignitatem hominis decet...” (251).

Sigue analizando otros tipos de abusos, tales como la falta de proporción, la búsqueda de vanidad, los efectos ridículos, los temas insólitos, etc. En este último punto, lo insólito no se rige por su novedad temporal, puesto que lo nuevo y lo viejo, dice Paleotti, son de por sí indiferentes, sino por lo inusitado, como sería “pintar a San Pedro hablando con su suegra y su mujer” (279-281).

El Capítulo 34 trata de las representaciones de temas crueles y horriblos como vitandos. Pero hay una doble excepción en los casos en que la exaltación de la virtud o la detestación del pecado lo exijan, como pueden ser la representación de un martirio en el primer caso, y la del infierno, en el otro:

Las representaciones de temas crueles y horriblos son válidas cuando se trata de exaltar una virtud o de detestar un vicio:

“Existimamus tamen hac regula excipiendos esse duos casus satis frequentes, et singulares; alter est, cum imagines ad commendationem, et laudem virtutis fierent; alter vero cum in detestabilis vitii, et peccati odium instituerentur.

Nam quod pertinet ad primum, quotidie videmus pingi cruciatus maximos sanctorum, et diligenter exprimi rotas, et novaculas, et catastas foratas, et ignita aera, et craticulas, et equuleos, et cruces, et alia genera tormentorum acerbissimorum, quae sancta Ecclesia experta est, et oculis christianorum proponi voluit” (297).

Dentro del campo de lo verosímil, cuando no existen datos concretos referenciales, el pintor puede gozar de gran amplitud.

Sigue una larga serie de capítulos de escaso interés para mi tema. Y se llega así al término del libro segundo, último de los publicados, donde, a modo de conclusión, se pregunta Paleotti por los requisitos exigidos para que la obra pictórica produzca su efecto en el espectador. Se requiere que el pintor domine su arte, sepa tratar las perspectivas, los cielos...; que conozca bien el relato histórico, los temas eclesiásticos y las circunstancias de los tiempos y que sepa llegar a los iletrados, que son la mayoría de los hombres, y por cuya causa principalmente se han introducido las imágenes en la Iglesia. Porque si no se les satisface según su capacidad, nos quedamos lejos del fin que pretendemos. Suele ocurrir que este tipo de gente no sepa apreciar lo de más valor y aplauda más fácilmente lo mediocre. No por ello se le ha de pedir al pintor que ceda en su arte, pero conviene que sepa usar aquellos aditamentos de donaire, color, variedad de adornos, amenidad de lugares..etc, que cautiven sus ojos:

Es necesario que la imagen sagrada llegue a los iletrados. Su carencia de criterio estético. Recursos aconsejables para hacerles las imágenes atrayentes:

“Tertium genus eorum, quibus satisfaciendum est necessario sunt illiterati, quae maior est pars hominum, quorum praecipue causa, sacrae imagines inductae sunt; Itaque si minus iis satisfactum sit, prout eorum ingenium, et intelligentiae vis patitur; magno intervallo ab eo fine distamus, ad quem nostrum opus aspirat: Imperiti enim dum picturas aspiciunt, ut inquit Plutarchus, saepe mediocre aliquod opus, vel rude etiam laudare magis solet, quam quod praestantis artificis manu factum est; non tamen quicquam pictori de diligentia sua remittendum erit, sed ita semper agendum, ut cum artificio, et diligentia designationis, ac operis perfectione, conjungeret illam festivitatem, tantopere Apellis testimonio commendatam, adeo quod

elegantia, et varietate colorum modo illustrium, modo obscuriorum, aut delicata quadam specie, aut apreriores, pro rerum, quae pinguntur, varietate qualitate, aut diversitate ornamentorum; aut regionum amoenitate; quatenus ipse locus ferat, aut aliis inventis oculos imperitorum alliceret, et voluptate quadam teneret; nec tamen dicimus, ut huic generi hominum pictor satisfaciatur, esse illi pingendas petulantes choreas, aut hellvones, aut ebrios, aut alta intemperantiae genera, sed potius observato illo, quod maxime decet, studeat operibus suis illa adungere, quae multitudinis oculos oblectare magis solent”. (379).

El pintor tiene una vocación espiritual y es un abuso el buscar la propia gloria.

Los capítulos del proyectado libro tercero están destinados a las pinturas lascivas y deshonestas, previo estudio de los conceptos y de la condición natural de los sentidos, principalmente el de la vista, proclives siempre a dejarse arrastrar por la lascivia.

Hubiera sido interesante conocer exactamente el juicio del autor sobre el uso de los desnudos, aunque ya de por sí los títulos de algunos capítulos son harto elocuentes. Así tenemos, por ejemplo:

Capítulo XVI : “De figuris, sive picturis nudis, et quanto studio a castis oculis sint avertendae”.

Capítulo XVII: “Rationes variae, quare imagines nudaee Christianos non deceant”.

Capítulo XVIII: “Testimonia, et exempla contra pravum usum effingendi nudas imagines”.

Capítulo XIX: “Quales sancti, et qua circumspectione, aliqua ex parte corporis possint nudi exhiberi”.

Capítulo XX : “Non licere denudare aliquorum corpora, specie ad vivum ea magis exprimendi”.

El libro cuarto trataría, según rezan los títulos de los capítulos, de la representación ordenada del Santoral, comenzando por la representación de Dios, de la Virgen, Angeles, etc. Y el libro quinto sería de aplicación directa pastoral: avisos a los párrocos sobre el modo de pintarse en las iglesias; las pinturas adecuadas a los diferentes lugares..etc.

En el capítulo 21 se dan unas advertencias a los pintores para que ejecuten bien su cometido, y el título del capítulo 25 es curiosísimo y nos quedamos con las ganas de que se hubiera escrito, puesto que trata del modo de confesarse los

pintores y de las preguntas que conviene hacerles para ayudarles a conocer mejor sus errores:

“De modo sacrae confessionis a pictoribus faciendae, cum quibusdam interrogationibus, unde melius agnoscere valeant errores suos, et purgare eorum conscientias”.

Acaba la obra con un índice o bibliografía de los tratadistas que han tocado el tema de las imágenes sagradas.

LETTERA A GLI ACCADEMICI
DEL DISEGNO IN FIRENZE

La retractación pública de sus desnudos, que, mediante una carta dirigida a los Académicos de Florencia, hace el viejo Ammannati ha sido considerada a veces como fruto de una presión eclesiástica contrarreformista, ejercida avasalladoramente sobre un viejo setentón. Analizado de cerca el «caso Ammannati», nada hace prever una conversión forzada. Esta carta de 1582 y otras que presentaré más tarde hacen ver el crescendo de su preocupación religiosa. Preocupación que debe ser situada, a mi entender, dentro de una corriente espiritual, mística a veces, que viene desde bastante atrás, siendo no tanto una de las consecuencias del Concilio sino más bien una de sus causas. Véase al final de la presente carta cómo se dan la mano Miguel Angel y Ammannati en una misma preocupación religiosa dentro del quehacer artístico. El caso Ammannati hace pensar en el de Botticelli. El Renacimiento nunca fue un entregarse con armas y bandera al campo del paganismo; se flirteó alegremente, se pactaron compromisos, se buscaron síntesis difíciles y se crearon crisis de conciencias, pero nunca se logró el equilibrio humanístico que observamos en la época de la Contrarreforma. Equilibrio evidentemente jerárquico, sobre la base del predominio de lo católico, con aceptación de lo pagano previa purga o bautizo. Así la corriente mitológica que se despliega en la Contrarreforma no es, como a veces se ha visto, una falta de inoperancia o de control de esta, sino un triunfo de la Iglesia, dueña y señora de la situación, que somete, inocua ya, toda la antigüedad pagana. El mejor ejemplo es el caso Rubens, tal vez el máximo exponente de esta síntesis.

No es este el caso de Ammannati. Ha tomado muy en serio lo que el juzga exigencias de su conversión y cree que el desnudo en sí es libidinoso. No pensaba así Miguel Angel, quien sin ceder en nada en religiosidad a Ammannati, juzga el cuerpo humano en su totalidad como un reflejo de la perfección divina. Nos encontramos, pues, en el caso Ammannati con un rigorismo exacerbado. Se muestra en la carta lo suficientemente lúcido y libre para que lo creamos víctima de una presión directa. Hay además las cartas a que he hecho alusión anteriormente que nos hacen ver que la preocupación le viene de atrás y se irá acentuando hacia su muerte. Preocupación religiosa de diagnóstico, según opino, claro: se trata de un caso de escrúpulo. ¿De qué se convierte o arrepiente? En el fondo

de nada. Confiesa ingenuamente que al hacer sus desnudos no hacía más que seguir la costumbre sin segundas intenciones. De que este escrúpulo se fuera haciendo cada vez más obsesivo, llegando a presentar síntomas de desequilibrio mental, tenemos una referencia en *Il Riposo* de Borghini (véase al final del documento siguiente).

De un caso aislado, como es el caso Ammannati, no se puede sacar ninguna conclusión general. De seguir el caso de cerca, probablemente nos encontraríamos una influencia jesuítica, tal vez la práctica de los ejercicios ignacianos, llevados, en el plano de la conciencia, a un rigorismo a ultranza. De su contacto con algún jesuita hay datos en una carta de 1573 a que luego aludiré; e incluso me atrevería a afirmar que hay rasgos del espíritu jesuítico en esta carta de 1582. Del rigorismo moral que se crea en esta época es buen exponente el jesuita Acquaviva, contemporáneo de Ammannati, que llegaría a ser el quinto general de la orden y a quien se debe la anulación de parvedad de materia en el tema sexual.

La carta a los académico de Florencia, de la que ofrezco a continuación los párrafos más interesantes en fotocopia de su primera edición por no resignarme a dejar de presentar la elegancia de su tipografía, consta de unas doce páginas in 4º En su conjunto es un mea culpa y una exhortación a eliminar los desnudos de la creación artística. Para agilizar su lectura intercalo entre sus párrafos algunos tituillos. Prescindo de la introducción en que recuerda a los académicos el empeño que puso durante el tiempo en que fue Cónsul para que los artistas disertaran sobre arte, en beneficio de la juventud, ya que la ciencia o experiencia comunicada aligera el largo proceso del conocimiento del arte dejado al aprendizaje personal.

Se dirige a los académicos para descargar su conciencia y confesar su error. Los exhorta, por amor a Dios y a la propia salvación, a no caer en el error en que el ha caído esculpiendo desnudos:

*Questa usanza dunque ,
del leggere , e discorrere sopra gl' auvertimenti
detti , & altri piu assai , che dir si potrebbono ,
con grand' utile , e profitto de' giouani , non si ef-
fendo per ancora introdotta , quello che ne sia
stato cagione , non so . Quel tanto adunque che
io allhora , con vna voce harei desiderato di di-
re , sopra vn particolare solo , per iscarico della*

mia coscienza , adesso a tutti quelli il dirò , i quali questa mia lettera , si degneranno di leggere: E questo, Che siano auuertiti, e si guardino per l'amor di DIO , e per quanto hanno cara la lor salute, di non incorrere, e cadere nel l'errore, è difetto , nel quale io, nel mio operare sono incorso , e caduto, facendo molte mie figure del tutto ignude, e scoperte, per hauer seguito a to in ciò piu l'uso anzi abuso che la ragione , di coloro , i quali innanzi a me , in tal modo hanno fatto le loro , e non hanno considerato che molto maggiore honore è dimostrar si honesto , e costumato huomo, che vano, e lasciuo, ancorche bene , E eccellentemente operando. Il quale mio in vero non picciolo errore, e difetto non potend'io in altra guisa ammendare , e correggere essendo , che è impossibile distornare le mie figure , o vero dire à chiunque le vede o vedra , ch'io mi dolgo d'auerle così fatte ; lo voglio publicamente scriuere, confessare; e far giusta mia possa , noto ad ognuno quant'io facesti male, e quanto io mene dolgo, e mene penta: E a questo fine eziandio, che gl'altri siano auuertiti , di non incorrere in cotal dannoso vizio . Peroche prima che offender la vita Politica , e maggiormente DIO benedetto , con dar cattiuo effempio ad alcuna persona , si dourebbe desiderar' la morte e del corpo, e della fama insieme. Il far dunque statue ignude , Satiri, Fauni, e cose simili , scoprendo quelle parti, che si deon ricoprire , e che veder non si possono , se non con vergogna, e che ragione, E arte ricoprir c'insegna , è grandissimo e grauissimo , errore.

Aunque, en el mejor de los casos, no se siguieran otros efectos peores al hacer los desnudos, quedaría patente el «ánimo deshonesto» del artista.

Percioche quando mai altro male, & altro danno non ne auuenisse, questo certo n' auuiene, che altri comprende pure il disonesto animo, e l'ingorda voglia di dilettere, dell'operante. Da che nasce poi, che tali opere son testimoni contra la vita di chi le ha fatte. Confesso adunque, (quanto à me appartiene) di hauere in ciò molto offeso la grandissima Maestà di DIO, quantunque io non mi mouessi già à così fare per offenderla. Ma per questo non mi scuso, poscia che cattiuo effetto veggio pur che ne riescie, senza ch'io so, che l'ignoranza di ciò, l'uso, & altre cose, non mi scusano in parte alcuna. Percio che l'huomo ha da sapere quello che fa, e che effetto alla fine possa, ò debba nascere da questo suo fare, & operare.

Exhortación a no hacer desnudos; hay que tener en cuenta que la naturaleza está inclinada al mal:

Però Fratelli Accademici miei Carissimi, siaui grato questo auertimento, ch'io con tutto l'affetto dell'animo mio vi porgo, di non far mai opera vostra, in alcuno luogo disonesto, ò lasciuo, parlo figure ignude del tutto, ne cosa altra che possa mouere huomo, ò donna, di che età si voglia, à cattiuu pensieri, essendo che pur troppo questa nostra corrotta natura, sia pronta per se stessa al mouimento, senza ch'altri l'inuiti, ond'io consiglio tutti che uene guardiate, con ogni studio a fine che non habbiate nella prudente, e matura vostra età, si come hora fo io, à vergognarui, & dolerui d'hauere ciò fatto. E mag

giormente d'hauer offeso D I O , non sapendo certamente niuno se hara tempo di chiederne per dono, ne se ci conuerrà render conto eternamente, del mal' effempio dato, il qual viue, & viuerà pur troppo ad onta, e scherno nostro lungo tempo, & il quale con tanta sollecitudine, & con tante vigilie s'è cercato che viua.

No es menor arte el saber hacer una estatua vestida. Ejemplos de Jacopo Sansovino y de Miguel Ánge¹.

E
so bene che molti di voi fanno, che non è minor difficoltà, ne minor arte punto, il saper fare un bel panno dintorno ad una statua, che con grazia sia accomodato, e posto, che si sia farla tutta ignuda, & scoperta: e che sia cio vero lessempio de valenti huomini, & saputi dell' arte, velo dimostra. Quante lodi, quanti fauori ha riportato messere Iacopo Sansovino, del suo san Iacopo tutto vestito fuor che mezzo le braccia? tanti che io non so se forse altri ne habbia mai tanto delle sue nude riportate. Il Moisè di San Pietro in vincola di Roma, non è egli lodato, per la piu bella figura, c'habbia fatto Michelagnolo Buonarruoti, & pure è vestita del tutto. Però vano, & sempre errante pensiero degl'huomini, & massimamente de' giouani, che per lo piu si diletmano di far cose, che solo possano allettare il senso, & ad altro non si studia che impudicamente piacere. Il qual maluagio pensiero, se non si cerca di suerre, e di sbarbare da' cuori, prima ch'altri s'inuicchi, troppo cattiu, & amari frutti n'arrecà, e produce, & hor crediamo noi, che quegli antichi, & moderni scrittori, i quali con tante continue fati

che di giorno, & di notte, si sono studiati in comporre prose, rime, & versi altissime, & leggiadrissimi, nondimeno osceni, & disonesti, si c'hanno guasto, e corrotto hormai tutto il Mondo; se potessero dinouo ritornare in vita, che volentieri non le stracciassero, e non gl'ardessero tutti, e non odiassero, e non fuggissero la tanto amata, e cercata fama mortale? Miseri loro, che bene (ma forse tardi) s'auueggono quant'ogni cosa sia vanitate espressa, & che tutte le lodi, e gl'honori che puo dare il Mondo, niuno conforto ne aiuto, porgono all'anime loro gia mai, massimamente di quelle opere, di cui parlo, le quali di tanti mali essempli son piene

Mayor difusión de la deshonestidad por las estatuas que por las letras:

Hor se diciamo, & crediamo questo degli scritti profani, che dire, & credere dobbiamo delle statue, e delle figure che in una occhiata sola possono muouere ogni animo (ancor che temperato e ben composto) à disordinato, e sconcio pensiero, & sono poste ne' luoghi publichi, & da ogni gente, e vedute, e considerate, il che tanto non auuie ne de' libri, & degli scritti, i quali da tutti letti esser non possono.

No sólo de los templos, sino también de los lugares públicos y privados deben estar ausentes las imágenes deshonestas:

Per lo che dire potremo, che non solo ne Tempj, nelle Chiese sacre, non si debbano porre tali incitamenti maluagi, doue non si dee, se non cose honeste, & sante

vedere, ò dipinte, ò scolpite, ma ne anche in luogo alcuno priuato, & eziandio profano, poscia che in tuttii luoghi, & in ogni tempo (come di sopra dissi) siamo obligati a dimostrarci a tutti gl'huomini, honesti, & casti, amatori, e conseruatori de buon costumi, & non destruttori, & odiatori di essi

No es disculpa la voluntad de los Principes y demás comitentes:

Ne si vadia
(digrazia) niuno escusando con dire quel Signore quel Principe volle, e mi comandò, che io così far douessi, ne io poteua, ò deueua disdirgli per che se gli sarà eccellente maestro in ciò, sapra benissimo, col giudizjo, e con larte sua, far cosa che in sieme porgerà diletto, & vaghezza senza mostrar di fuori qual'è di dentro il cuor suo sozzo, & carnale.

Según su experiencia, los comitentes dejan amplio campo a la «invención» del artista:

Et pur sap
piamo, che il piu de gl'huomini, che ci fa operare, non da inuentione alcuna, ma si rimette al nostro giudizjo, dicendone, qui vorrei vn giardino, una fonte; vn viuaiò, & simili, & quando pure si trouassero tali, che cose disoneste, e laide ci comandassero, non dobbiamo obedirli & siamo tenuti ad hauer piu riguardo di non nuocere all' Anima nostra, che venir secondando il piacer altrui, & piu, guardarci dall' offendere la Diuina Maestà, con dar cattiuo essempio a gl'huomini, contro la sua Santissima volontà, che operare in prò, di qual si voglia persona. Et in questo proposi

to (à mia confusione) non voglio tacere che mai nessuno padrone, e Signore che io seruiſſi, non mi diſſe, ch'io tali figure, ne in cotal modo fatte io far doueſſe, ma la cattiu' uſanza, & piu, la mia uana mente, in tale, e coſi fatto errore, m'hanno fatto cadere;

Dios me ha abierto los ojos. Antes sólo estaba atento a complacer a la gente:

Hora adun que che alla bontà di DIO, e piaciuto aprirmi, pur un poco gl'occhi dell'intelletto, che falace piacer d'aggradir troppo alla piu gente mi haueua tenuti ferrati, & chiusi; conoſco apertamente d'hauer errato grandemente, & ciò è la cagione ch'io mi ſon coſi moſſo à pregar voi tutti, che uene guardiate al men piu per tempo, di quel che ho ſaputo far io. Et ſoggiungerò ancora (con buona grazia voſtra) à maggior testimonianza di quanto vi ho pur teſte detto, quello che m'è occorſo in queſti ultimi anni di mia vecchiaia;

Ejemplo de su nuevo modo de proceder: el sepulcro que ha hecho en el camposanto de Pisa a petición de Gregorio XIII. Beneficios que ha reportado:

Fummi impoſto dalla Santità di N. S. Papa Gregorio xiiij. ch'io doueſſi fare una ſepoltura tutta di Marmi, per un ſuo Cugino in Camposanto di Piſa, il quale per eſſere ſtato Eccellentiſſimo legiſta, mi parue di fare una Giuſtizia, e perche le buone leggi partoriſcono la pace, feci anco la ſtatua di lei, e doue dimora la Giuſtizia, e la Pace, v'è nel mezz'lo il Signore Saluator noſtro, però poſi nel mezz'lo la figura di GIESU

CRISTO, che mostra le santissime è salutarì sue piaghe. Della qual sepoltura, ne trassi più honore, e giouamento, che di altre statue ch'io habbia fatto già mai; percioche, hauendone buona relazione il Beatissimo Pontefice, mi fece donatiuo di molta somma di danari oltre ad ogni buono, & largo pagamento. E se bene io feci il Colosso che è in Padoua, e'l Gigante, col resto della fonte, che è su la Piazza di Firenze contanti ignudi, manco honore assai ne ritrassi, e quel che peggio men trouo la coscienza fuor di modo grauata, come dirittamente mi si conuiene; onde del continuo, acerbissimo dolore, & pentimento ne sento all'animo.

Consejos finales: Máxima atención en lo que se hace para las iglesias. Advertencia que le hizo Miguel Angel: «El artista cristiano hace cosas buenas y bellas»:

Prendete adunque amoreuolmente questi miei ricordi, e consigli, come da Padre, che ne gl'anni essere vi posso, e dal più minimo, che in valore, di tutti mi reputo, e tengo. Discorrete con prudenza l'operar vostro, & in ispezialità nelle Chiese (come già dissi) ancor ch'io spero che sotto sì prudente Pontefice, qual noi siamo, tal'abuso vizioso, si torra via del tutto, raffrenando il licentioso modo di fare, degli Scultori, & Pittori, & che non si porrà cosa alcuna in luogo sacro, senz'essere bene esaminata, e veduta prima, da persone di buona vita, e d'ottimo giudizio? & facendo qui fine à questo mio ragionamento, pregherrò il Signore DIO, che vi conserui sempre nella Santissima grazia sua, & vi felicitì in tutte l'opere vostre, souuenendomi d'una parola, che già

*mi disse Michelagnolo Buonarruoti, E'è, che
i buoni Christiani, sempre faceuano le buone,
E' belle figure. Di Firenze il di XXII.
d'Agosto. M D L X X X I I.*

Bartolomeo Ammannati.

De la cita de Miguel Angel, de su comunión en profundos sentimientos religiosos y de su dispar modo de entender el desnudo, se deduce que toda la argumentación de la carta sólo se tiene en pie si se admite, sin más, que todo desnudo es lascivo y vitando. Y esta es la postura, extremada, de Ammannati, que no ha de ser generalizada, aunque sí refleje una corriente de la época. Ahora bien, ninguna corriente cultural es homogénea o químicamente pura en todos sus componentes.

La evolución espiritual de Ammannati se refleja, como indiqué anteriormente, en su correspondencia. Con fecha del 13 de agosto de 1573, nueve años antes de la carta copiada, hay una, dirigida a Marco Mantova Benavides, legista paduano, llevada en mano por un padre de la Compañía, el rector del Colegio de Florencia. Se ve la preocupación del artista por alejarse de las vanidades mundanas y poder servir de verdad a Dios, de acuerdo con el fin para el que hemos sido creados -doctrina muy puesta de relieve en los ejercicios ignacianos-. He aquí la carta:

“Eccmo. Sigr mio ossmo.

Non voglio mancare a me medesimo col rimanermi in memoria di V. Ecc. con questa buona e santa occasione, che sarà colla venuta a Padova del rdo. padre Iulio della compagnia di Ghiesù, retore nel colegio di lor compagnia in Firenze, e dal quale V. Ecc. può avere informatione dell'essere di mia moglie e mia, che per gratia diddio stiamo assai bene, e mortificati in parte di molti fumi et ambitione e glorie vane del mondo; preghiamo la bontà di dio che ne lievi questo resto, acciò possiamo una volta davvero servire per quello che siamo messi da dio al mondo. Desideriamo di sapere come sta la Ecc. vostra et tutti i suoi, e la preghiamo che ci ami al solito, e se non ci vedremo in questo mondo

per la contanza, dio ci dia gratia ci rivediamo illa sua
maestà in paradiso: et con ugni umiltà e reverentia minchia
V. Ecc.

Di Firenze agli 13 d'Agosto 1573.

Di V. Ecc. amorevole amico servitore

Bart^o Ammannati.

(Gaye, 387)

Hay otra carta, escrita a los 78 años, dos antes de morir, donde el dolor que siente por los desnudos que hizo en su juventud y madurez se ha convertido en un verdadero escrúpulo obsesivo. Véase esta carta más adelante, en su momento cronológico, 1592.

IL RIPOSO

Il Riposo es el nombre de una casa de campo donde se reúnen su propietario Bernardo Vecchietto, el escultor Sirigatto y los nobles Baccio Valori y Girolamo Michelozzo.

Sirviéndose del género literario de moda, el diálogo, el autor diserta sobre importantes temas de arte, expuestos en cuatro libros, de los que los dos primeros son más bien teóricos, y los últimos, históricos. Se trata el tema de la preeminencia de las artes figurativas, el parangón entre la pintura y la escultura, entroncando con la problemática que planteó Varchi en 1546; se analizan las partes de la pintura (invención, disposición, actitudes, miembros y colorido) y -lo que es más interesante- se hace un juicio crítico de la aplicación de estos conceptos, analizando muchísimas obras ubicadas en Florencia. Esta es la parte más interesante del libro, al menos para mi propósito, a más de mostrarnos con una casuística detallada el modo de entender la crítica de arte en un preciso momento histórico. Los dos últimos libros están dedicados a una historia de artistas; historia desigual: pobre en la parte ya tratada por Vasari, a quien sigue en muchos puntos, y mucho más rica en los artistas posteriores, no tratados por Vasari.

Obra ágil, clara, muy florentina. “Fermando la terra nel centro del mondo” (2-3), dice el autor sin percatarse del giro copernicano que ha dado la concepción del mundo hace ya unos años; parece no percatarse tampoco o no querer aceptar que el nuevo eje de rotación artística ya no pasa por Florencia sino por Roma. Todo ocurre en Florencia; todo se juzga en y desde Florencia.

El tema de la «invención» es el que más me interesa destacar. Lo mismo que en Gilio, a quien se cita, la invención se rige por el decoro. El decoro exige absoluta fidelidad al tema; no sólo si es de historia sacra -se recuerdan los errores del Juicio Final de Miguel Angel-, sino también profana, y, lo que es más, fidelidad absoluta a la mitología clásica.

Dentro de las rigurosas exigencias del decoro, ¿qué libertad de invención le queda al pintor? La respuesta del Vecchietto, mediante un ejemplo, va a delimitar, indirectamente, el campo de la pintura sacra y el de la profana. Llamaría invención -dice- el representar las estaciones del año sin recurrir a los dioses y representando los efectos de dichas estaciones:

“..Ghiacci, nevi..., sponse novelle con molta compagnia; bagni, in cui se veggano donne lascive, ed amorosi giovani, scherzi di fanciulli, ed infinite altre cose simile..” (85).

Pero tratándose de pintura sagrada, dice respondiendo al Sirigatto, hay que tener en cuenta que ésta es la escritura y la lectura de la gente vulgar, según San Gregorio, y, por ello, la invención exige:

- atenerse al texto de los evangelistas o doctores para que la gente inculta lo reciba con fidelidad;
- gran consideración y juicio al añadirse algo de propia invención;
- honestidad, reverencia y devoción, para evitar efectos contrarios:

“acciocchè i riguardanti in cambio di compugnersi a penitenze nel rimirare quelle, piuttosto non si commovano a lascivia”(87- 8).

Con esto vemos los efectos psicológicos que se le pide a la pintura sacra.

Tras la exposición, el Sirigatto pide ejemplos concretos. Comienza la larga casuística, que se salva de la monotonía por la diversidad de artistas que entran en juicio. Es deshonesto la obra de Pontormo, por sus desnudos, en la Capilla de San Lorenzo:

“Io credo che egli abbia fatto quei tanti corpi nudi (replicò il Sirigatto) per mostrar l’eccellenza dell’arte in varie attitudini, si come veramente vi si scorge. Questo è l’errore comune di tutti i pittori (soggiunse il Vecchietto) volere piuttosto spiegare i suoi capricci, che osservare la sacra istoria, e che aver rispetto al santo tempio di Dio, dove la dipingono” (88).

Se analiza el Juicio Final de Pontormo y el de Federico Zuccaro en la cúpula de Santa Maria del Fiore, continuando la obra de Vasari. Se recuerda que sobre este tema ya había hablado con competencia Gilio da Fabriano. En pro de la honestidad ha hecho bien Zuccaro representando vestidos a los elegidos en el día del Juicio. Los griegos -recuerda el Vecchietto, utilizando un argumento muy socorrido- eran muy exigentes en la honestidad, pues pintaban “dal bellico in su” (92):

Es alabado F. Zuccaro por no haber representado desnudos a los elegidos en su Juicio Final de S. Maria del Fiore. Ventajas que reportan los vestidos:

“Ora che dobbiamo far noi, che la vera e santa Religione osserviamo? Non è ufficio nostro di cercare con ogni industria, che le sante chiese di oneste e di devote immagini, che al rimorso dei passati falli ne incitino, piuttosto che in sensi carnali alle lascivie ne sveglino, sieno adornate? E perciò sebben Cristo risuscitò nudo senza panno

alcuno interno, è nondimeno bellissima l'invenzione, avendo a dipignerlo, per l'onestà fargli velate le parti vergognose. Ma venendo a Federigo Zuccherò, dico che è stato molto ben fatto il dipignere gli eletti nel suo Giudicio vestiti: prima per osservare quell'onestà, che sopra ogni altra cosa nella chiesa di Dio servir si dee: e poi, perchè gli abiti diversi dimostrano i diversi gradi delle persone, i quali negl'ignudi, oltre a che mostrerebbono poca riverenza, e poca divozione, difficilmente si potrebbero conoscere" (95).

Ha hecho bien pintando desnudos los condenados, pero se ha excedido al representar el castigo de la lujuria:

"L'aver poi fatti i dannati nell'inferno tutti nudi e tormentati, molto mi piace; perciocchè non hanno ad avere i perduti adornamento alcuno...

Breve è vero, che troppa licenza si è presa il Zuccherò, dove egli rappresenta punito il peccato della lussuria; perciocche non dovea così disonestamente alla scoperta fare, che i demonii i torcetti accesi nelli parti impudiche delle donne ponessero.." (95 - 96).

Se alaba la acertada "invención" de dicha cúpula, y uno de los interlocutores se hace eco de la opinión pública que la atribuye al Prior de los Inocentes, Vincenzo Borghini, y no al Zuccaro. Ocasión que aprovecha el Vecchietto para subrayar la conveniencia de que los pintores se aconsejen de los letrados:

Conviene que los pintores se aconsejen de los teólogos al proyectar obras religiosas:

"..e molto meglio sarebbe, che i pittori (che le sacre carte non leggono, o non intendono) quando le divine istorie dipingner vogliono, co'teologi si consigliassero, e non a caso e a loro capriccio le fecessero" (102).

Se alaba, por su honestidad, la "Niña resucitada" de la capilla Gaddi, obra del Bronzino:

"Ha poi osservato la riverenza e la divozione, facendo le femmine oneste e col petto velato, e la Fama altresì di panni coperta. Egli fece cotesta tavola in sua vecchiezza (disse il Micchelozzo) e forse così onesta, per purgare la fama della lascivia, che nell'altre sue opere si avea acquistata" (103).

Los tertulianos critican algunos fallos en la Resurrección de Cristo de Vasari, y al enjuiciar la «Samaritana» de Allori, coinciden en que hay que extremar la modestia incluso en niños y ángeles cuando se trata de pintura de tema religioso.

Juicio sobre la “samaritana” de Alessandro Allori; conveniencia de extremar la modestia en las figuras de tema religioso:

“Questa è degna di considerazione, e molto vaga (soggiunse il Vecchietto) e mi pare veramente, che l’istoria sia bene osservata, e l’altre parti convenevolmente rappresentate; comechè alcuno dica, che la Sammaritana e il fanciullo sieno figure troppo morbide e lascive. A questo si può rispondere (replicò il Sirigatto) che la Sammaritana è nell’abito lascivo, in cui ella andava avantichè conoscesse il vero Iddio: e che al fanciullo è meno disconvenevole la morbidezza, che all’uomo; perchè l’età puerile molto meno destar suole il sensitivo appetito. Sono così grandi e sottili (soggiunse il Valori) le tentazione del nemico dell’umana generazione, che per togli via ogni minima occasione, dove egli apprendere si possa, estimerei ben fatto, come ha detto M. Bernardo, che tutte le figure, che nelle istorie sacre si pongono, si facessero oneste: e non solo le donne e gli uomini, ma i fanciulli ancora, e gli agnoli di vaghi panni si ricopissero” (109-110).

Criticán algunas figuras fuera de contexto en el “Bautismo de Cristo”, obra de Giovanni Strada Fiammingo. Sirigatto excusa al pintor y acusa a los comitentes, que son los principales responsables de muchas faltas de decoro.

Coacción que ejercen los comitentes sobre los pintores, a quienes, a la larga, se atribuyen los errores. También los comitentes debieran aconsejarse de gente docta y no dejarse llevar del propio juicio ni del capricho de los pintores:

“Non riversate tutta l’acqua addosso à poveri pittori (soggiunse incontanente il Sirigatto) perchè, come voi sapete, essi il più delle volte dipingono per guadagnare: e quei, che danno a far loro pitture, dicono: Io ci voglio dentro queste figure, poco considerando, se elle vi stieno a proposito: e quando il pittore dicesse non voler farlevi, oltre a che questi tali se ne riderebbono, ancora darebbono il guadagno ad un altro pittore, che non la guardarebbe, per lo bisogno, così nel sottile: e io vi posso far fede, che le figure, che voi dite, furono fatte da Giovanni Strada per soddisfacimento de’ padroni che vollero per loro memoria apparir quivi ritratti. Tutto questo, che voi dite (rispose il Vecchietto) io lo credo senza dubbio alcuno; ma per questo non se segue, che il fallo non sia fallo, e che egli non si vegga apparire per mano del pittore: e sebbene si può presumere quello, che voi avete detto, tuttavolta non se ne ha chiarezza, e col tempo le cose, che sono in boca di questo e di quello, si perdono, e le pitture si conservano. Sicchè non è maraviglia, se solo a’ pittori gli errori si

attribuiscono; ancorchè in molto parimente non lodi coloro, che fanno far pitture pubbliche, e da quei che intendono non si consigliano; ma solo del giudizio loro, del capriccio del pittore, che più intende a mostrar l'arte, che l'istoria, si fidano” (111-112).

Ven anacronismo en el Cristo triunfante de Jacopo di Meglio. Critican los retratos de los comitentes que aparecen en dicha obra. En el mismo error ha caído Girolamo Macchietti al introducir su retrato en el Martirio de San Lorenzo, lo que se presta a un ocurrente comentario:

-Me maravillo de que Girolamo se haya puesto en tan gran peligro.

-¿Cual?

-Se ha retratado junto al Emperador, “fra quegli uomini idolatri; che se essi si accorgono che egli sia cristiano, mal per lui!”

El retratarse es un prurito de fama y supervivencia. Se escriben historias, se edifican soberbios palacios, dice el Vecchietto, pero son pocos los que con las buenas obras se procuran la vida eterna (114).

Analizan obras de Francesco Poppi y de Battista Naldini. En la «Deposición» de éste último echan de menos en el cuerpo de Cristo mayores señales de martirio:

“Molto più mi piacerebbe quando il corpo del Cristo avesse più del flagellato e del morto, che egli non ha; che così par piuttosto un corpo uscito del bagno, che sconfitto di croce” (117).

El mismo fallo observan en el Cristo muerto en brazos de los ángeles, de Alessandro Allori:

Los pintores parecen más preocupados por mostrar sus conocimientos técnicos que por mover a devoción con sus pinturas:

“Del corpo di nostro Signore, che sia bello, mi piace, perchè il corpo di Cristo fu bellissimo; ma del'esser così molle e delicato, e dell'aver in molte parte più del vivo, che del morto, non dirò cosa alcuna; poichè tutti i pittori hanno deliberato di dipingerlo sempre piuttosto per mostrar l'arte loro, che per muovere altrui a divozione” (118).

Poner a Cristo muerto, solo, en manos de los ángeles, o de Dios Padre, sería admisible en cuadros de devoción; pero poner la cruz vacía y los dos ladrones crucificados es incurrir en un error contra el momento histórico.

Es perfecta en reverencia, devoción e historia, la representación de Cristo resucitando a Lázaro, de Santi Titi en Santa Maria Novella.

Cristo en el Limbo, del Bronzino, en Santa Croce, es ocasión de una dura crítica contra las figuras lascivas.

Las imágenes sagradas que mueven a lascivia deben desterrarse de las iglesias y de todos los lugares públicos. Son causa de dolor y de tardo arrepentimiento en la vejez de sus autores, como es el caso de Ammannati:

“(Michelozzo:)...e sento grandissimo piacere nel rimirare le delicate membre di quelle belle donne. Di già abbiamo noi ragionato (rispose il Vecchietto) quanto mal fatto sia, le figure sacre fare così lascive. Ora di più vi dico, che non solamente nel le chiese, ma in ogni altro pubblico luogo disconvengono; perciocchè danno cattivo esempio, e nella mente vani pensieri inducono: e gli artefici, che l’hanno fatte, nella vechiezza dal tardo pentimento della coscienza sentono rodarsi il cuore, come ben confessa Bartolommeo Ammannati scultore in una sua lettera diretta agli Accademici del Disegno, dove dice aver malamente adoperato nell’aver fatto molte statue ignude: e si accusa non degno di scusa, ma domanda a Dio perdono, e conforta gli altri a non cadere in così grave fallo. Perciò quanta poca laude meriti il Bronzino in cotesta opera, voi medesimo, dilettrandovi nel rimirare quelle donne lascive, il confessate: e io son sicuro, che ciascuno, che si ferma attento a rimirare questa pittura: considerando la morbidezza delle membre, e la vaghezza del viso di quelle giovane donne, non possa fare di non sentire qualche stimolo della carne: cosa tutta al contrario di quello, che nel santo tempio di Dio far si dovrebbe” (125-126).

Más devoto es el Descendimiento de Francesco Salviati, aunque el cuerpo de Cristo debería aparecer más sufrido y mover así a mayor devoción.

La casuística es prolija en autores y detalles. Comentando una Virgen con santos, del Rosso, afirma el Vecchietto la validez de estas pinturas sacras, sin tema histórico, cuyo fin es ofrecer un tema de contemplación.

Al enjuiciarse la Inmaculada Concepción, de Francesco Poppi, y luego la de Vasari, el autor, por boca del Vecchietto, se pronuncia contra la representación de dicho misterio:

Es temeridad representar la Concepción de la Virgen:

“Io non so (rispose il Vecchietto) chi primo avesse tanto ardire di voler dipingere la concezione, la quale nelle sacre carte non è descritta nè determinata: e io per me estimo gran temerità il dipignerla: siccome non sarebbe ancora senza arroganza il voler dipingere Salomone in gloria..... Ma io per dir vero conchiuderei,

che finchè la Chiesa Santa non determina altro sopra la concezione, che ella in niun modo si dipignesse” (134 - 135).

En el libro segundo se teoriza sobre el diseño, la disposición, las actitudes, los colores..., cualidades todas que requieren su adecuado decoro, y son analizadas a través de los comentarios de múltiples obras ubicadas en Florencia. Aunque esta temática sea muy interesante desde el punto de vista estético, se sale de mi propósito.

De la última parte, dedicada a las biografías de artistas, quiero tomar nota de una referencia al caso Ammannati:

Juicio sobre Ammannati:

“Ma egli essendo oggi d’età d’anni 72, e della vista e della testa non molto sano, attende più che ad altra cosa, a procacciarse con opere sante e pie l’eterna salute” (164).

TRATTATO DELL'ARTE DELLA PITTURA

.....
Pittura dunque e Poesia son pari.
Mà quanto più son pari,
S'a questa diè con le sue carte luce
Homero senza luci;
E tu privo di luci
A questa dai con la tua penna luce?

(De Ludovico Gandini al autor).

“Privo di luci”, bastante joven, cambia Lomazzo el pincel por la pluma para dejar uno de los tratados más interesantes de su época, una verdadera biblia del Manierismo, como lo ha calificado Schlosser (340).

Los extractos que presento muestran perfectamente cómo el autor deslinda los terrenos éticos y estéticos con una gran naturalidad, situándose alternativamente desde el punto del decoro del arte o desde el decoro del tema sacro, o bien diciéndonos llanamente su postura personal en tanto que cristiano ante temas de cierta escabrosidad. Quiero subrayar bien la ausencia de casuística unidireccional, la ausencia de moralismos a ultranzas, tendentes a la ñoñería, coexistiendo todo ello con una gran libertad de expresión y una postura clara de afirmación cristiana. Pero lo que es aún más interesante subrayar: el tratado ha salido a luz pública previa la inspección del inquisidor de Milán, Julio Ferrario Cremonese, y con el visto bueno del Vicario de San Carlos Borromeo, llevando además una carta de Gregorio XIII donde se dice que el pintor escribió “ad communem multorum utilitatem opus”.

El tratado de Lomazzo se estructura en un proemio y siete libros, que son los siguientes: 1. De la proportione., 2. Del sito, positione, decoro, moto, furia, e gratia delle figure, 3. De colore, 4. De i lumi, 5. Della prospettiva, 6. Della pratica della pittura, 7. Dell'istoria di Pittura.

Una vez más las exigencias del presente trabajo me obligan a tomar y detenerme sólo en ciertos aspectos, a veces muy secundarios de las obras.

En el Proemio se trata de la excelencia, origen y progreso de la pintura.

La pintura viene prestigiada por su uso en las imágenes sagradas:

“E per dir anco di noi altri Christiani, chi non sà che dal principio e origine de la Chiesa santa comincio l’uso de l’adoratione de le sacre imagini? E chi non ha o letto ne le historie, o inteso per traditiones, che Santo Luca..... Questo santissimo uso delle sacre imagine è stato approvato, e confermato da tutti i sacri concilii legitimamente congregati in nome de lo Spirito Santo”. (4-5).

Avalan el prestigio las conversiones y milagros operados mediante las imágenes sagradas en el decurso de la historia.

Efectos que operan las imágenes sagradas en los espectadores:

“...e molti ignoranti, e rozzi si sono ammaestrati ne i misterii de la nostra fede, solamente con questi spettacoli. Comueveno le imagini al timor di Dio, che è principio de la sapienza. Perche chi sarà così duro, e pertinace, che vedendo una e altra volta dipinta l’historia de gl’Angeli rebelli caduti dal Cielo, per la superbia.....o vedendo la morte, l’inferno, l’extremo giuditio in carta, o sopra un muro ritratti, à qualche tempo non tema d’essere severamente de la giustitia di Dio punito, e miseramente privato de la promessa eterna beatitudine? chi vedrà una volta e un’altra i misterii de la santissima nostra fede, e la gloria celeste dipinta, chi non si muova all’amore di così pietoso Dio, che così infame, e crudel morte ha sofferto per noi; et non senta accendersi dentro un ardente desiderio di conseguire la suprema felicità?” (5-6).

El ojo es el medio por el que las impresiones pasan a la memoria, al entendimiento y estimulan la voluntad: “Da tutte queste cose adunque si conosce quanta sia l’eccellenza et utilità de la pittura”.

En el libro segundo se analiza gran cantidad de movimientos anímicos. Las observaciones de Lomazzo son muy precisas. Cada movimiento psíquico requiere su propio “decoro” en la representación. Veamos, por ejemplo, lo que dice respecto al decoro en los abrazos lascivos. Las manos deben tender a las partes más morbosas del cuerpo; lo contrario sería hacer “cosa inetta e degna di riprensione». Así lo exige el “decoro” del tema. Pero advierta el pintor - añade - que por modestia y honestidad, no alabo el representar estas cosas demasiado aparentemente.

En los abrazos lascivos hay que observar el “decoro”:

“Gl’abbraciamenti lascivi sono anch’eglino di molti modi e s’anno da rappresentare sempre con questa avvertenza, che le mani come stromenti dessi vengano a terminare nelle piu morbide parti del

corpo, come alle orecchie, a labri, alle guancie, alla gola, e altri luoghi, che per honesta si debbono tacere. Che chi le terminasse, abbracciando li altre parti come sarebbe à i gomiti, à gli stiuchi, à i ginocchi, alle spalle, e simili, farebbe cosa inetta, e degna di riprensione, per non vi esser diletto alcuno. Et ricordo che in questa parte il pittore vi consideri diligentemente, e avvertisca ancora ch'io non gli lodo, che gl'esprima troppo apparenti per modestia, e honestà. Vogliono poi gl'abbracciamenti essere amorevoli, dolci, humani, accompagnati da'dolci sguardi. Et questi havendosi sempre per il giro del braccio à toccar con le mani ne i luochi detti, diversamente s'hanno da rappresentare». (148-149).

Siguiendo con el tema de los movimientos lascivos y su representación, dice que a las mujeres -reino por excelencia de la lascivia- hay que pintarlas desnudas sobre todo en las partes que más excitan el deseo, pero “non in tutto apertamente”, a fin de que siempre quede el deseo de un más. Y trae en su apoyo el uso de los antiguos quienes representaban a sus Venus algo inclinadas o cubriéndose ligeramente:

Representación de la lascivia en la mujer:

“Et tutto il fine della lascivia in somma è il far'gl' atti che conducano finalmente à sbramare quelle dishoneste voglie che con l'istesse bestie ci sono communi. Et perche nella donna pare che vi è più di lascivia naturalmente regni, dirò di lei mostrando in qual guisa habbi d'essere dipinta. Vogliono adunque le sue membra mostrarsi scoperte, e maxime quelle che sono più atte ad eccitar desiderio, come le mammelle, la punta della lingua nell'atto del basciar, le gambe, un braccio nudo; ma non in tutto apertamente, accio che ancora si habbi à desiderare. Per ciò vediamo che gli antichi rappresentavano le loro Veneri ignude non in tutto sfacciate, e discoperte, ma con certo modo di chinarsi, e coprirse con picciol panno; e in questa guisa accendevano maggior desiderio ne'riguardanti” (149-150).

Podría hablar, agrega, de otros infinitos actos de lascivia para instrucción del pintor que tenga que complacer a algún príncipe o señor o simplemente quiera satisfacer su propio deseo; pero prefiere poner punto final para no caer en alguna obscenidad que contamine las buenas costumbres. A quien desee profundizar en el tema aconseja un par de libros. Acaba rechazando la deshonestidad.

Instrucción en temas lascivos. Bibliografía. Rechazo de la deshonestidad:

“Altri atti infiniti di lascivia che si potrebbono quivi raccontare, o almeno accennare, con tutto che forsi sarebbe necessario per

instruccion, ò avvertimento del pittore, à cui sovente occorre, ò per compiacere à Principi, à signori, ò anco per suo proprio capriccio di dovergli esprimere, ho giudicato che sia meglio tratasciare, non potendo essere che in così fatto ragionamento non venga à dirsi alcuna cosa obscena, e che possa contaminare i buon costumi. Pure affine che questa parte non sia però del tutto desiderata in questo mio trattato, dove io hò voluto raccorre esquisitissimamente ogni cosa appartenente à quest'arte, hò voluto accennar solamente due luochi d'approvati scrittori, d'onde si potrà, come da vivo essemplio, imparare in qual modo habbino d'essere espressi gl'atti lascivi così in donna, come in huomo. L'uno è in quell'istoria amorosa di Clitofonte, è Leucippe di Graeco autore, ch'è stata tradotta poi in Latino dal Signor Annibal Croce, che fù segretario dell'Eccellentissimo Senato di Milano, e huomo de bellissime lettere; l'altro è di M. Sperone nel suo primo dialogo intitolato d'amore. La dishonestà fa gl'atti sporchi, nefandi, vergognosi, infami che niuno loco nè tempo devono usarsi, de i quali per essere solamente dimostrazioni di membra più vergognose, e effetti più dishonesti per cui Iddio mandò foco dal Ciel, c'huomini, è case arse, è distrusse, e hebbe tempo à pena Loth à fuggir, mà la moglie rimasse, io non ne dirò altro” (150).

El libro sexto es interesante por hacer descender la teoría de la pintura al terreno práctico de la aplicación. Habla de los tipos de pintura que se han de poner en los templos claros, en los consistorios, palacios, jardines, cámaras, instrumentos músicos, etc. En ciertos apartamentos vienen bien los temas mitológicos, “ben che io non lodo rappresentationi lascive, mà in luoco di questi più presto vi porrei la Creatione del mondo..., de gli arbori, dei paesi...” (346).

Dentro del tema mitológico, el acto amoroso de Júpiter y Juno no se debe representar nunca en su última expresión carnal; hay que presentar en Júpiter la majestad lasciva en un momento anterior al acto amoroso y en Juno el deseo de complacerlo. Todo ello dentro de la modestia, de suerte que todo el mundo pueda contemplar la escena sin rubor.

Representación de los amores de Júpiter y Juno:

“...si che non si esprima l'ultimo atto giamai, atteso che sarebbe sconcia cosa vedere Giove con Giunone in tale atto.(.....) Dove che poi benissimo starebbe ò prima ò doppo il fatto mostrar Giove la maestà lasciva, et in Giunone il desiderio di compiacerlo con legitimo modo.... et modestia, si che essa pittura puo essere veduta da tutti senza rossore di vergogna, dove le dishoneste non possono esser vedute da altri che da huomini lascivi” (356-357).

Si los temas honestos dicen bien en todos los lugares, particularmente deben aparecer honestas las representaciones destinadas a los templos. Ello obliga a eliminar la representación de ciertos temas de la Sagrada Escritura:

“Quantunque le compositione d’honestà convengano in tutti i luoghi, particolarmente però si debbono introdurre ne i templi sacri, dove per incitar le menti del popolo a divotione tutte le qualità honeste si hanno da rappresentare. E perciò si debbono fuggire per mio giudizio molte historie della sacra Scrittura, le quali non si possono esprimere senza qualche parte di lascivie manco che honeste; come sarebbe Susana alla fonte tutta ignuda...” (364-365).

En los temas sagrados, sobre todo en los expuestos en las iglesias, se debe evitar la representación de las partes vergonzosas o lascivas del cuerpo. Conviene usar de artilugios para disimularlas en las santas que se hayan de representar desnudas:

“Dico che nelle historie honeste, e maxime ne’templi si hanno da fuggire quanto si può tutte le parti vergognose, e lascive, non che le dishoneste; come sarebonc basci, schierzi, risi, e nelle martiri le mammelle affatto scoperte, come in Santa Catherina nelle ruote, in Santa Margarita et Santa Cecilia nell’oglio, nella Maddalena ignuda nel deserto, e parimente nelle altre Vergini, e sante bellissime; le quali bisogna rappresentare ignude. Onde conviene usar vi grandissima destrezza nell’esprimere suoi gesti, decori, et modi, si che elle si veggano in fianco, tengano le braccia in oratione, e cuoprano più che si può ogni altra parte che appare” (365).

TRATTATO DELLA NOBILTÀ DELLA PITTURA

Tratado compuesto a instancia de la Compagnia di S. Luca de Roma, de la que el autor es secretario. Como lo indica el título, se trata de resaltar la nobleza de la pintura, que no es un arte mecánica sino liberal. Nos encontramos, pues, con un eslabón más de esa larga cadena de argumentos -larga en el tiempo- en defensa de la liberalidad de la pintura o, si preferimos leer el reverso, de la profesión del pintor como artista elevado de rango.

Dos capítulos centran la argumentación. En el primero se aborda el tema desde la nobleza civil de la pintura, que es noble por tres razones: porque ha sido considerada liberal en gran parte de su historia, porque se encuentra muy unida a la Poesía y a la Oratoria, y porque su ejercicio abarca muchas ciencias. La pintura es una escritura viva, dice al autor, citando a Alfonso de Castro y la anécdota que éste cuenta de los descubridores españoles que no encontraron en América escritura sino pintura que hacía sus veces.

En el segundo capítulo se argumenta desde la nobleza cristiana de la pintura, “la quale si bene è intrinseca di questa arte, non dimeno non è conosciuta da molti” (4). La pintura es noble, con nobleza teológica, que le viene de la Iglesia. Es noble espiritualmente lo que va referido a Dios y Dios acepta. Es también analógicamente noble lo que produce nobleza. Este es el caso de la pintura sacra, que induce nobleza cristiana en los espectadores. Discurre sobre ello, analizando tres aspectos: el origen, los efectos que produce y el fin al que sirve. Si la pintura ha sido aceptada en la Iglesia es precisamente por eso, porque coopera a conducir al hombre hacia Dios, unirlo a él, haciéndolo nobilísimo.

A tenor de lo dicho observamos que el autor se surge plenamente del espíritu de la Contrarreforma, y si su preocupación no es de signo ético sino estético, no delimita, sin embargo, los campos, sino que los funde desde la posición básicamente religiosa del humanismo nuevo que se va afianzando en esta época.

Lo mismo que el capitán -dice- está atento a reforzar los puntos débiles de la defensa de la ciudad, por donde más fácilmente puede penetrar el enemigo, la Iglesia, concedora de los peligros que le llegan al hombre por las ventanas de los sentidos, principalmente por el oído y la vista, recurre, respectivamente a la predicación de la palabra y a las imágenes sagradas, pintadas especialmente,

consciente de los efectos positivos que producen, refrescando la memoria, iluminando el entendimiento y estimulando la voluntad.

La Iglesia se sirve de las imágenes sagradas, dada su condición de lenguaje común universal, para conseguir efectos positivos en los fieles, actuando sobre el entendimiento, la memoria y la voluntad:

“..E si come qual capitano accorto, che volendo guardar la sua citta del furor de nemici, va fortificando quei luoghi deboli, e pone presidii in quelli, per li quali considera poter piu facilmente inimici conseguire il desiderio loro, e intento: cosi similmente la Santa Chiesa scorgendo per piu facil strada non potere intrare i nemici nell’animo del suo populo, che mediante li sensi esteriori, e principalmente per il vedere, e udire, quelli piu d’ogni altra cosa di continuo fortifica: et pero per l’udire ha ordinario prediche, sermoni spirituali, e altri bellissimoi remedii: per il vedere poi niun’ piu facile e universale remedio trovo, che l’uso delle sacre imagini, nel che molto piu la Pittura, d’ogn’altr’Arte servendo quella specialmente ordino, et tanto piu confermo in diversi Concilii, come piu di sotto diremo, quanto mediante i devoti ogetti rappresentati dalla Pittura alli occhi christiani, ha visto, e ne vede nascere mirabil giovamento all’anima (il che soprattutto pretende) ammastrandoli l’intelletto, eccitando la volonta, e rinfrescando la memoria delle cose divine, che sono le tre potentie di quella.

Imperocche quanto all’Intelletto, mentre egli alcuna volta dorme (si come dice un’autore) scordato di Dio, e negligente in amarlo, come dovria, son necessarie alcune cose esteriori, per l’aspetto, e consideration delle quali, si ecciti e si risuegli, il che la Pittura devota assai meglio di molte altre cose produce, anzi aggiunge un mirabil’ammaestramento non solo all’erudito Intelletto, ma universalmente a ciascheduno, anchor che idiota, e rozzo, si come appare per quelle parole di Papa Adriano Secondo nella ottava Synodo (Per colorum imaginariam operationem, et sapientes, et idiotae cuncti; ex eo quod in promptu est; perfruuntur utilitate). Cioe per mezzo della operatione che con i colori le imagini delle cose rappresentate, e li Saggi, e l’idioti tutti, per esser ella in pronto, ne godeno utilita. Il che si legge in molti altri concilii, antepoendo per questa cagione la Pittura a i libri; perche se quelli son scritti in Latino da i Latini seranno intesi, se in Greco da i Greci, e finalmente quello intelletto solo saranno capace, che ancora sera capace di quella lingua nella qual seranno scritti. Ma la Pittura, come quella’che e un libro di commun linguaggio, non in quei pochi, come veramente sono, si restringe, ma

si allarga universalmente a ciascheduno Intelletto, facendolo in un sguardo capace: e se alcuno a cio si opponesse dicendo, che non del tutto sara capace, se non vi e uno, che la dichiari, a questo si risponde, che non pero non giovera all' Intelletto la Pittura (ancorche questo avvenga spesse volte per altri difetti), perche come disse un santo Padre: (Imagines saltem inquirendi causam, et pervestigandi ab aliis praebent). Cioe le imagini almeno danno occasione de ricercare, et investigar dagli altri. Si che potremo concludere la Pittura ammaestrar non poco l' Intelletto; tanto piu leggendosi nella settima Synodo, non altrimenti esser stata tenuta la Pittura nelle Chiese, che la lettione istessa dell'evangelio; e questo fu avanti le sei Synodo e ancor dopo quello.

Quanto poi al giovamento, che apporta la Pittura alla volonta, non e dubbio nessuno, che il vedere l'imagini piamente fatte accresce li desiderii buoni, incita pietosa voglia d'imitar la vita delli gloriosi santi, che rapresenta, non potendosi l'ingegno humano occupare in cosa piu degna e hononorata, dicendoci il divin Basilio, che la vera laude de i santi consiste in invitar gl'altri alla imitation di quelli: di piu la Pittura devota fa aborrir i peccati, li quali effetti potiamo confermare con varii essempii, e luoghi di autori.....
.....anzi chi sena quello, che risguardando la flagellatione, o la crocifissione di Giesu suo signore, e simili, non senta in se stesso almeno qualche scintilla di spirito, che le commuova il cuore? vedendo in un certo modo presenti, li stratii, rabbie, furori, e martiti, a i quali per i peccati nostri l'unigenito figliuol del grande Iddio si sottopose" (39-42).

El autor, imbuido del espiritu de la Contrarreforma, conoce directamente los textos eclesiásticos sobre el uso de las imágenes. Así cita el tercer concilio de Milán que manda colocar cruces, capillitas, imágenes piadosas en los lugares públicos más frecuentados, como se ven en Italia, España o Alemania.

El fin del arte ejercitado cristianamente es la unión del hombre con Dios. Ahí radica su nobleza:

“..E finalmente dalle sopradette cose comprenderemo, il fine di questa nostr'Arte christianamente essercitata non esser'altro, che di unir gli huomini con Dio, non ammaestrandoli d'altro, ne incitandoli ad altro ne altro riducendoli alla memoria se non Dio, e cose divine, e meritamente, perche a questo fine si devon ridurre tutte le cose, come suo proprio; Di dove vogliamo inferire, che non consistendo in altro la nobilta christiana, senon nell'esser unito con Dio pro-

ducendo la Pittura tal nobilta, si come appare per esperienza, ancor lei venira ad esser nobile teologalmente, a questa vi si aggiunge un'altra ragione (sigue aquí a Paleotti), che essendo tutte le attioni proprie di quella Virtu, al fin'della quale esse sono ordinate, non havendo altra mira la Pittura christiana, come havemo detto, mediante li atti religiosi, che rappresenta, che di unir gl'huomini con Dio, che e il fine della carita virtu theologica; ne segue manifestamente, che l'essercitio della Pittura si ridurra alla Carita, di dove sera virtu dignissima, e nobilissima, e questo si conferma, perche quelle tre cose, che riguarda la Carita, cioe Iddio, il prossimo, e noi stessi, l'istesse ancora riguarda la Pittura" (46).

El ejercicio de la pintura cristiana incita a los pintores a ser espirituales para poder expresar afectos devotos, que no podrían transmitir si previamente no los experimentaran en sí mismos:

Las imágenes sagradas exigen espiritualidad en el pintor:

“..giova ancora alli Pittori la Pittura Christiana, incitandoli a dover esser spirituali, per esprimere li affetti devoti, li quali se non sentono in lor stessi non possono produrli facilmente; e di piu come potranno unir li altri con Dio, se essi da quelio seran disuniti...” (48).

Trae a continuación el autor una lista de pintores santos o ejemplares. De esto y de todos los beneficios que se reportan de las imágenes sagradas en la Iglesia, deduce Romano Alberti la existencia de un enorme interés demoníaco por corromper la pintura. De la postura de la Iglesia y de toda su doctrina actual sería muy largo disertar. Me remito, dice el autor, al autorizado libro del Cardenal Paleotti, arzobispo de Bolonia, quien trata profunda y ampliamente este tema.

DE' VERI PRECETTI DELLA PITTURA

El pintor Armenini pretende un fin didáctico en esta obra que consta de tres libros. Quiere recoger y exponer en breves trazos lo que es el fundamento inmutable del arte, a fin de facilitar a los jóvenes el aprendizaje y enseñar también al aficionado a ver las obras. Los artistas, dice, han solido tener ocultos sus saberes, celosos de ellos, llevándose al sepulcro su ciencia, con daño para los demás, que no se benefician de ella. Es ésto una verdadera vergüenza para el arte, continúa Armenini.

La didáctica que presenta es eminentemente práctica: mostrar el modo de “diseñar”, pintar, y de hacer las obras de acuerdo con la condición de los lugares o personas a que se destinan; prontuario, pues, ‘per chi desidera in essa (la pittura) farsi con prestezza eccellente”, según se dice en el título completo de la obra. Como las dificultades surgen por doquier, quiere dar reglas precisas que faciliten la labor. Su voluntad de servicio se estimula cuando considera que el porvenir de la pintura se presenta sombrío; no parecen nacer nuevos genios. En el momento histórico en que él se sitúa la pintura se halla en una elevada cresta, tras largos siglos oscuros. Pero, ¿y el porvenir? Observa Armenini que tras Leonardo, Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Correggio..., se da una recaída.

De lo dicho anteriormente no se sigue que la obra se mantenga en el plano de un recetario práctico. Sus exposiciones teóricas son de alto valor estético para comprender el período manierista. Se lee con interés, en el libro segundo, todo lo referente al concepto de idea pictórica, y, en el libro primero, su concepción de la pintura, el juicio que aporta el “occhio dell’intelletto”, la importancia de tener “bella maniera”, su concepción de la belleza y, particularmente, todo lo referente al “disegno”. En este punto el libro se puede considerar como un paso intermedio en el proceso que va a tener uno de sus puntos culminantes en F. Zuccaro.

La indicada visión pesimista del futuro pictórico no nace ni mucho menos de una cerrazón a la evolución. Aplauda los inventos modernos, reconoce sus ventajas, la comodidad, utilidad y gozo que aportan, facilitando la vida. Comprueba, tras el Concilio, la floración arquitectónica por toda la Cristiandad de magníficos edificios religiosos, campo abierto a la decoración pictórica.

Floración de edificios religiosos tras el Concilio de Trento:

“...in questi nostri tempi, nequali dopo la publicatione del Sacro Santo, et universale Concilio di Trento, pare, che per tutta la Christianità si faccia quasi à garra di fabricare bellissimi, et sontuosissimi Tempii, Capelle, et Monasterii, et se ne vedono molti fin’hora assai maestrevolmente condotti, à quali niun’altra cosa par che si possa desiderare, se non la grandezza della vaga, et vivace Pittura, et Scoltura” (17).

Al hablar, en el capítulo tercero del primer libro, de la dignidad y grandeza de la pintura, subraya su importancia desde el punto de vista del servicio prestado a la Religión. Las imágenes sagradas tienen una función didáctica y persuasiva moviendo los afectos del ánimo, guiándolo hacia la devoción y prosecución de la salvación eterna.

Prestigio de la pintura por estar al servicio de la fe. Funciones didáctica y persuasiva de las imágenes sagradas:

“ Et per dir quello ancora che pur si sà, che la rende splendida, et vivace per ogni seculo, ci basta il giovamento ch’essa vi hà apportato, et che tuttavia ne viene à portare per le sue maravigliose opere, che sono pertinenti alla nostra Santissima Fede; conciosa cosa, che fingendo si rappresenta l’efigie, le passioni, i martirii, et la morte de gli huomini Santi, et amici di Dio: di modo che si può dire che gl’idioti per questi mezi conoscano il vero camino, et la dritta via per dove prendeno la loro salute, imperò che fra le sensi esteriori essendo l’occhio il più perfetto, per molte vere, et belle ragioni, cosi ancora più commove gli animi ad odio, ò all’amore, ò à timore, che tutti gli altri secondo le cose vedute, et per ciò essi supplicii gravissimi presenti se vedendo, et quasi veri, et in quelli rimembrando, alle volte li sono cagione per ciò di essere commossi alla vera pietà, et da questa tirati alla devotione, et in ultimo al buon timore, i quali tutti sono rimedii, et per mezi ottimi per la loro salute” (34).

En el libro tercero se analizan las condiciones que imponen los lugares de destino de las pinturas sobre la “invención”, tema y figuras de las mismas:

Condiciones de la pintura según el lugar de destino. Diversidad de efectos según la diversidad de fines pretendidos (devoción, deleite, ornato..):

“...altre inventioni, altre figure, et altri soggetti si ricercano in un Tempio principale d’una Città, che non si farebbe nel palagio d’un Príncipe, ò d’un Senato, se bene in ambidua di questi, la moltitudine tuttavia vi conversi, et ciò causa l’esser diversi gli effetti, et i fini à

che essi tendono, che si come altri soggetti, et opere si fanno alle cose publiche, et altre alle private, così ancora tra se veggono esser lontane l'opere che per devotione si dipingono, da quelle che per diletto, ovvero per ornamento si fanno.” (149).

A pesar de la diversidad de efectos pretendidos y de la necesidad de complacer al comitente, la invención y el tema quedan al arbitrio del pintor:

“..si come s'è detto altrove, chi per diletto si serve di quest'arte, chi per abbellimento, et chi per commover gli animi, secondo gli obietti dipinti, però bisogna con qualche pazienza alle volte operar di maniera, che salvo l'honor suo, et il decoro de le opere si venga à compiacere al Signore per cui si fanno, se bene è in nostro arbitrio l'inventione , et il soggetto di tal materia” (149).

El templo es el lugar óptimo para que el pintor explye su arte. Exigencias que impone:

“Fra tutte le più belle et più honorate imprese, ch'occorrer possano ad uno eccellente Pittore, per mostrare la forza del suo ignegno, io tengo, che bellissima et honoratissima sia quella di un magnifico, et ben composto Tempio a dever esser dipinto per lui, percioche è pur veramente quello la casa di Dio, et il luogo de'sacrifici, et dell'orationi, et se noi ci affatichiamo tanto in adornar dilucidamente le case dov'hanno da habitare i Re, e gli huomini grandi, quanto maggiormente ci dobbiamo in queste affaticare, et è certo, che per indirizzar gli huomini alla pietà, et al culto divino, molto possono, et sono conveniente le belle, et vivaci pitture. Vorrei dunque ch'in quest'opere fosse tanto di perfettione, che non se ne potesse immaginar più, et che à chi vi mirasse, restasse come stupefatto, per la meraviglia di quelle, percioche io tengo certo , che s' appartenga alla Religione, che quelle pitture, che son fatte in sembianza delle vere, perche s'habbino ad adorar come imagini proprie, debbano esser tanto prossimane alla simiglianza di quelle, quanto maggior si può per via d'industria possibile” (151-152).

Armenini desearía que como temática de los templos sólo se vieran por sus paredes escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, más epitafios y dichos de la Sagrada Escritura, a fin de que seamos más justos y virtuosos:

Efectos que deberían producir las imágenes sagradas en nosotros:

(Debieran ser tales las imágenes sagradas que nos hicieran) “più modesti, più utili, più ornati d'ogni virtù, et più grati à Dio, di maniera ch'intendendosi dalle genti, et rendendosi le memorie delle gran co-

se seguite, se n'apprendesse non poco giovamento, come quasi sforzati, et commossi per la grandezza di così mirabili misterii" (152).

Dice Armenini, viajero artístico por Italia, haber recorrido muchos palacios, casas, entrado en cámaras secretas, visto espléndidas tapicerías y brocados, pero no haber encontrado buenas pinturas de imágenes sagradas. Es una vergüenza que ocurra ésto entre cristianos:

Experiencia de sus viajes por Italia: falta de buenas pinturas religiosas en las casas. Vergüenza que debemos experimentar como cristianos: excesivos gastos en pompas superfluas y no tener en las habitaciones más íntimas algún buen cuadro religioso que nos invite a orar:

(En los palacios, casas y cámaras secretas ha visto de todo: espléndidas tapicerías....) "eccetto di pitture delle Sacre Imagini, le quali erano la maggior parte quadretti di certe figure fatte alla Greca, goffissime, dispiacevoli, e tutte affumicate, le quali ad ogni altra cosa parevano esservi state posse, fuori che à muover divotione, overo à fare ornamento à simil luoghi; et nel vero ch'è pure una vergogna, poiche essendo tutti noi Christiani, et veri Cattolici, tanto si spende in pompe cosi varie, et fuori di misura, et nelle camere dovi ci riposiamo, e trattenemo la maggior parte del tempo del viver nostro, con dolcissima quiete, non ci sia al meno una pittura di garbo, et ben' intesa: et per dove si habbiamo noi à voltare ogni giorno, e supplicar il grande Iddio, se non in queste belle imagini?" (173).

Pero no todo es así -añade-: por Lombardía ha visto magníficos cuadros de Tiziano, Correggio, Giulio Romano...

IDEA DEL TEMPIO DELLA PITTURA

En dependencia y como complemento de su obra anterior, según reza el título completo (Nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della Pittura), Lomazzo estructura esta obra equilibrada, armónica, modulada sobre el número siete, rica en ideas estéticas del momento, a la que sólo le hubiera faltado la ilustración gráfica por obra del autor mismo, pero éste, en poética y conmovedora frase, confiesa : “Non hò potuto condurlo à fine essendo rimaso cieco nel più bel verde dell'età mia, quando appena ero aggiunto à trenta anni” (3-4).

Este libro es imprescindible para el conocimiento de la literatura artística del Manierismo. Desde el reducido enfoque de mi trabajo, me limitaré a un par de anotaciones. La primera es ya un tópico del momento: alabanza principal de la pintura es el que la Iglesia la utilice para representar a Dios, ángeles y santos. También es otro tópico elogiar la pintura por su utilidad en vista a producir efectos saludables en los fieles (27-28).

Más interesante es la segunda anotación: la representación de los bienaventurados se rige por la forma «contemplante». En efecto, hay, dice Lomazzo, muchas especies de formas: anatómica, significativa, visible, contemplante...

La forma "contemplante" para la representación de los bienaventurados:

(La contemplante) “è quella che per mezo della contemplatione, et dello studio delle sacre scritture insegna la forma armonica dell' istessa forma de gl'angioli, de i novi cori, della militia celeste, delle potenze, delle intelligenze..., della Vergine Maria, de i santi...” (80).

Esta doctrina está llena de consecuencias. Exige en el artista que aborda la temática sacra una previa actividad espiritual, de investigación y contemplación religiosa. Por otro lado está en clara dependencia del acentuado platonismo que se observa en muchos tratados de la época. La belleza, dice a renglón seguido Lomazzo, “non è altro che una certa gratia vivace, et spiritale, la qual per il reggio divino primo s'infonde ne gl'Angeli...”(83) (y luego pasa al alma). Es decir, la participación jerárquica descendente, que se realiza no sólo a escala universal según grados de perfección óptica, sino también a escala de componentes de una misma especie con respecto a su primer analogado o idea ejem-

plar. Así, “la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità et gratia che in lui risplende per lo influxo della sua Idea, il quale non descende nella materia se ella non è attissimamente preparata” (84).

Observamos el concepto de gracia como integrante de la belleza. ¡Qué lejos todo de la estética de Leonardo!

c.1590 AMMANNATI, Bartolomeo

CARTA AL GRANDUCA FERDINANDO DE FLORENCIA

Al reseñar la carta de Ammannati a los académicos de Florencia en 1582 dejé pendiente para este momento cronológico la presentación de esta carta, último jalón de la creciente preocupación religiosa del autor, cargado de remordimientos, obsesionado por las repercusiones morales de los desnudos que esculpió en su juventud. Dije entonces que Ammannati me parecía actuar libre de coacción externa, aunque sí desde una conciencia inmersa en escrúpulos religiosos. En Borghini -1584- presenté un par de testimonios sobre el caso Ammannati: la difusión ejemplar de su arrepentimiento y su estado de decrepitud (della vista e della testa non molto sano), atento el escultor, a sus 72 años, a prepararse para la muerte.

Pero desde entonces han pasado ocho años. La preocupación y los remordimientos en lugar de amainar han aumentado. Le recuerda al Duque que empleó su juventud en servicio de la casa ducal, y ahora que siente acercarse la muerte, quiere pedirle, como la mayor recompensa a sus servicios, que imponga su autoridad para acabar de una vez con las representaciones de figuras desnudas, prohibiendo tajantemente a pintores y escultores representarlas. En cuanto a los desnudos existentes en la actualidad, pide que se proceda a cubrirlos o a quitarlos de los lugares públicos. Ruega que le dejen cubrir artísticamente la obra que hizo para el Gran Duque Cosme, su padre, en Pratolino, transformándola en alguna virtud. Así la Duquesa y las demás damas de su compañía verán por todas partes cosas edificantes, como corresponde a una princesa tan cristiana. Y yo, concluye Ammannati, le estaré eternamente agradecido:

“Serenissimo Gran Duca:

Spesi della gioventù mia gli anni et ogni industria per servizio di cotesta Serenissima casa di V. A., et già vicino agli ottanta anni, nè lunghi da quella voce colla quale Iddio chiama tutti a se, sono costretto dalla coscienza a dire a V.A. quel che spero di conseguire facilmente. È ito in questo secolo intorno quell'abuso nella scultura et pittura, che per tutto si vede, di pingere et scolpire persone ignude, et per questo mezo sotto colore et mostra dell'arte, fare vivere la memoria di cose sporche, o di svegliare una tacita adoratione di quegli idoli, per togliere i quali tenevano per bene impiegata la vita

e'l sangue i martiri et altri santi amici di Dio. Or io dolentissimo di essere stato in mia vita instrumento di tali statue, nè veggendo come poterle togliere dalla vista de gli occhi di molti, scrissi già alcuni anni una epistoia che si stampò, a gli huomini della professione mia, acciochè cotesto stato di V.A. non ricevesse fra gli altri vitii, a che siamo inclinati, qualche ira da Dio. Et hora che in questa mia vecchiaia debbo sentire l'importanza di questo fatto, et con tanta età mi sento crescere un vivo desiderio della vera grandezza et felicità di V.A., la voglio, prima che muoio, supplicare per l'honore di Dio, che non lasci più scolpire o pingere cose ignude; et quelle, che o da me o da altri sono state fatte si cuoprano, o del tutto si tolgano, in modo che Dio ne resti servito, nè si pensi che Fiorenza sia il nido de gli idoli, o di cose provocanti a libidine, et a cose che a Dio sommamente dispiacciono. Et perciochè ultimamente V.A. comandò che quelle statue, che già tranta anni io feci per commissione del Sermo. Gran Duca, Vostro Padre, in Pratolino, si trasportassero nel Giardino de' Pitti, sicome si è fatto, sento grandissimo rimorso che fatica di mie mani tale debba quivi restare per stimolo di molti dishonesti pensieri, che a chi le mira potranno venire. Però anco in questo la supplico con ogni riverenza, per il maggior dono et rimunerazione di ogni mio servitio potessi ricevere, che mi faccia gratia, prima, che io non ci ponga punto di altra cooperatione per assettarle; dappoi, che mi conceda ch' io possa vestirle così artificiosamente et decentemente sotto titolo di qualche virtù, che non possano mai dare occasione di brutti pensieri a persona veruna. Et questo anco tanto più converrà, quanto a gli occhi dela Serma. Grande Duchessa et della compagnia che menerà con seco, et a tante altre signore che verranno spesso a visitarla, essa havrà occasione di vedere in ogni parte et luoco di V. Alt. cose, le quali christianamente edificano una Principessa, come è, christianissima. Et io in eterno ne resterò obligatissimo a V. Alt.

Bartolomeo Ammannati.

IL FIGINO

De nuevo el título completo *-Il Figino, overo del fine della Pittura-* nos aclara el contenido del libro, escrito en forma de diálogo, centrado en el pintor milanés Figino, a cuya casa acuden el canónigo Martinengo y el literato Stefano Guazzo. El tema se centra, pues, en el fin de la pintura, y “quisionandosi, se’l fine della pittura sia l’utile, overo il diletto, si tratta dell’uso di quella nel Christianesimo”, según reza el complemento del título.

El autor es Canónigo Regular Lateranense. La tesis que defiende es la utilidad de la pintura, enfocada desde su empleo en la Iglesia. Aunque su intención esté en la línea de varios de los tratados ya analizados, escritos en su mayoría por eclesásticos difusores del espíritu de la Contrarreforma, y abunde en el libro la casuística, la gran cultura humanista del autor, su condición de poeta y conocedor del arte, sus conocimientos estéticos, hacen de esta obra un tratado muy interesante para el conocimiento de la época.

Unos años antes Comanini había escrito una poesía a Lomazzo que éste publicó, según el gusto reinante del momento, en el encabezamiento de su obra *Idea del Tempio della Pittura*. Sin duda Comanini apreciaba a Lomazzo, pero es muy presumible, por la diferencia de doctrina, que no estuviera de acuerdo con la liberalidad estética del pintor ciego. Comanini, admitiendo la pluralidad de valores estéticos en la pintura, los sistematiza en una subordinación de fines que tienden en último término hacia la utilidad. Es significativo el hecho de que encabece este libro un soneto de Torcuato Tasso, dirigido al autor, dando en síntesis poética el intento del libro. Ambos autores, poetas, comulgan plenamente en las ideas de la Contrarreforma.

Ya en el diálogo, cuando los dos amigos citados llegan a casa del Figino, éste está leyendo una Canzone del Comanino -recurso literario de autoelogio- en la que el poeta exalta la pureza del pintor.

Abordan la estética de Platón, de quien critican su concepción de la pintura y de la poesía, por considerarla muy pobre. Basado en lo que el filósofo dice en el libro décimo de las Leyes sobre la imitación como un cierto juego, Guazzo deduce que el fin de la pintura es el deleite y no la utilidad: Si el fin del juego es el deleite y el juego es imitación, se sigue que la pintura, que es imitación, (y juego), produce deleite, siendo éste su fin, y no la utilidad (80).

Refuerza el argumento con el mayor deleite que produce la imitación “icástica” respecto a la “fantástica”, requiriendo la icástica mayor dificultad y grado de imitación. Comanini, por boca del Figino, rebate el sofisma de la anterior argumentación, que se basaba también en Aristóteles: Los hombres se complacen en la imitación. La imitación deleita. Luego (falsa conclusión): el deleite es el fin de la imitación (91).

Sigue una larga argumentación “ad hominem”, a partir de citas de Massimo Tirio, autor también de un *Del Fine della Pittura*, y de Bellarmino y, sobre todo, del uso que la Iglesia hace de las imágenes, orientándolo a fines prácticos. Más adelante establece ya claramente la subordinación de fines: en la pintura el deleite se subordina a la utilidad.

Subordinación del deleite a la utilidad en la pintura:

(Las cosas naturales, imágenes de las divinas, tienen dos fines:) “il diletto, e l’utile; così. le pitture, che sono imagini delle naturali, come che riguardino il diletto, piu vero vengono all’utile incaminate dal savio pittore, in quella maniera, ch’l sapientissimo Iddio ha creato queste visibili cose per diletto sì, ma piu per giovamento de gli huomini. Assomo, e dico; che si come la natura si serve dell’aere respirato per la refrigeratione, e per la formation della voce, e della lingua per lo gusto, e per lo parlare..., così la facoltà civile, e la Theologia si servono della pittura per lo diletto sì, ma principalmente per l’utile; mentre ordinano quello a questo, come à fine piu degno e piu proprio”. (197).

Finalidad de las imágenes en la Iglesia:

“Eccovi à qual fine la Chiesa indirizza l’imagini del Salvador. Cioè, perche elle ci guidino al prototipo, e ci riducano alla memoria il beneficio della redentione, e salute nostra” (135).

Pregunta Guazzo si es conveniente que un cristiano tenga en su casa imágenes de gentiles. Responde Martinengo, distinguiendo previamente dos tipos de imágenes: las imágenes-ídolos, y las imágenes de hombres, de historias, fábulas, caprichos..., etc. No es de alabar el afán de restaurar imágenes de dioses antiguos. En todo caso el peligro de idolatría es inexistente en la actualidad. Se podrían tolerar dichas imágenes sólo por razón de su gran calidad artística. En cuanto al segundo grupo de imágenes se puede ser más liberal; pero ¿no son más que suficientes las imágenes de los santos que, además de ser beneficiosas, pueden servir de adorno? La conclusión final es que el perfecto cristiano debería desterrar de su casa cualquier imagen del paganismo.

Sobre la conveniencia o no de que un cristiano tenga en su casa imágenes paganas:

“Come pensate poi, che fosse per biafimare quegli huomini, che vanno rabberciando gli idoli rotti, e per le case n’empiono i nicchi? Vero è, che non essondo il tempo presente così pericoloso d’idolatria, come era quello della primitiva Chiesa, quando gli huomini novamente si convertivano a Dio; si possono tolerar tali statue, solamente per la maestria, e per la finezza dell’artificio. Delle imagini della seconda specie dirovvi ancora liberamente quello che io ne sento..... Però mi parere è, che poiche l’imagini. de’nostri santi, oltre il giovamento, che ci recano, servono ancora per ornamento di nobili stanze; e hanno tanta vaghezza le sacre historie espresse dalla pittura, quanto hanno ancor le profane; dovrebbe il perfetto Christiano sbandire della sua casa tutte l’imagini del Gentilismo, e in lor vece introdurvi quelle del Christianesimo” (149).

“Las Escrituras sagradas y las historias eclesiásticas ofrecen material más que abundante para adornar nuestras casas y lugares públicos de la ciudad sin tener que caer, nosotros cristianos, en la ridiculez de recurrir a temas extraños para adornarlas, estimando más lo ajeno que lo propio”, concluye Martinengo (156).

Es laudable tener retratos de los propios padres o de personas virtuosas. En este punto el autor se muestra más abierto que los otros tratadistas. Pero es criticable la mezcla de temas sacros con profanos o la presencia de personajes profanos entre los santos, tanto más si estas representaciones mixtas se encuentran en las iglesias o en las casas de los prelados. Con todo no es reprehensible hacerse retratar en acto de devoción y humildad en un cuadro de altar. De nuevo se muestra Comanini más abierto en este caso concreto que otros tratadistas ya vistos.

No es reprehensible el retratarse en actitud humilde y devota en un cuadro de altar:

“Non dico gia, che s’altri si fa ritrarre in atto di divotione, e d’humiltà sopra la tavola dell’altare, commetta fallo; anzi dico, che fa cosa usata fin da gli antichi christiani, si come il Molano nel trentesimo capitolo del libro delle pitture afferma d’havere osservato nelle imagini dell’antichità. Per la qual cosa tali pitture non si deono annoverare tra le profane” (157).

Salvado este caso, no debe introducirse en la imagen sagrada nada natural que no esté al servicio de la piedad. Hacen referencia al séptimo Sínodo. Citan las normas de Trento sobre los libros prohibidos. Siendo la pintura un lenguaje análogo a la escritura, le aplican las mismas normas en idéntica extensión. De

ahí se sigue la obligación que tiene el padre de familia de eliminar las pinturas peligrosas de sus casas:

El padre de familia debe desterrar de su casa todas las imágenes desnudas y que representen actos impúdicos. A mayor razón hay que desterrar de los templos las figuras desnudas:

“Perche adunque altro non prenda occasione dalle imagini, di adrucciolare nelle lascivie, dee l'accorto Padre di famiglia rifiutar tutte quelle, che sono formato ignude, e che sono rappresentatrice d'atti impudichi: ne permettere, che in casa sua gli occhi de' figliuoli, e delle figliuole mirino forme guastatrici de' buoni costumi. Quanto maggiormente poi dovranno fuggire le figure ignude ne' Tempii, ove ogni cosa dee incitare allo spirito?” (166).

Comienza luego una larga casuística. Se trata el tema de la representación de Dios Padre como un anciano venerable, o se discute sobre el puesto que ha de ocupar San Pedro respecto a San Pablo. Se observa un cambio de sentido en la posición. Antes se colocaba a San Pedro a la izquierda, lugar de honor (se cita a Nebrija y Petrarca); ahora se desplaza el honor a la derecha para indicar el primado que ejerce San Pedro.

En las imágenes “parabólicas” no todo debe ser explicado, y admiten, por ello, motivos de puro adorno, carentes de sentido especial. Incluso en el tema histórico hay que mantener un cierto margen de libertad en lo que el texto no precisa. El Figino sale por los fueros del pintor: “Ma non vorrebbero alcuni, che da noi, quando formiamo pitture sacre, nulla si giungesse all'istoria. La qual cosa non è pero da noi osservata” (186). Martinengo precisa que lo “probable” tiene cabida en los temas históricos; no así lo “inconveniente”.

Pecaron contra el “decoro” Donatello en su crucifijo de madera, Durero al representar a los judíos como si fueran alemanes, y Miguel Angel al pintar sin barba a Cristo en el Juicio Final:

“Se Davide predisse, che'l Salvator nostro doveva esser bellissimo sopra tutti i figliuoli de gli huomini; non lo dipingerà con ignobil faccia, si come lo formò Donatello, quando l'effigiò di legno sopra la croce: onde meritevolmente egli biafimato nè fu. Così volendo far l'immagine di Mosè, lo rappresenterà di grave, ma insieme ancora di dolce aspetto (.....) Nè viene da' giudiciosi lodato Alberto Durero, dell'haver finto i Giudei con mostaci da Tedeschi, e con aria simile à quella della natio germana: essendo questo fuori del verisimile, e lunghi da quello, che tutto chi discerniamo. E à Michel Angelo è stato parimente

attribuito ad errore, l'haver dipinto Christo quasi senza barba nella rappresentatione dell'universal Giudicio: insegnandoci la Theologia, che gli huomini hanno à risorgere con la barba, e a riformarsi secondo l'età della pienezza del Salvatore. Dal che si trahe argomento, che'l Buanarotto scostosi in questa cosa dal verisimile. Por che se la risurrectione di Christo è (per parlar de Theologo) cagione esemplare di quella de gli huomini, i quali risorgeranno barbuti; assai manifesto è, che egli non dovea dipingere il Redentor nostro col mento poco meno, che ignudo" (209-211).

Parece faltar igualmente al decoro el mismo Miguel Angel al representar a los bienaventurados besándose en el cielo, dice el Figino. Martinengo sale en defensa de Miguel Angel, en contra de la acusación de Dolce en su diálogo *El Aretino*, al que se alude claramente sin citar. Recurre al legítimo uso de la alegoría poética, según Aristóteles, aplicando la doctrina a la pintura. Miguel Angel ha hecho una válida descripción alegórica que no debe interpretarse literalmente sino en un sentido profundo:

La representación de los bienaventurados besándose en el Juicio Final de Miguel Angel es válida y ha de interpretarse alegóricamente (Contra la acusación de Dolce en boca del Aretino):

“E però colui, che dicesse, Michel Angelo haver finto, che alcuni beati si baciano in cielo, non perche i beati si baciano veramente; ma perche s'amano tutti insieme ardentissimamente in Dio; il qual amore egli non poteva meglio esprimere, che col bacio, il quale è una attione d'amanti; forse, che opporrebbe uno scudo alle lance de'suoi avversarii; il mostrerebbe, che questo valente Pittore punto non s'è allungato dal convenevole, si come gli era da loro apporto" (214).

No contento con esta sola explicación, Martinengo, en calidad de teólogo, explica cómo el sentido del tacto, en estado de beatitud tiene su acto propio. Refuta igualmente las otras acusaciones del Aretino sobre el mismo tema, carentes de fundamento teológico: “Poco hanno costoro bevuto al fonte della Theologia” (216).

Se sale de mi tema, pero es muy interesante resaltar, aunque sólo sea para dar una más justa medida del libro, lo que se dice de la relación entre la métrica poética y la utilización de los cánones anatómicos en la composición pictórica, según la diversa exigencia del tema; igualmente la utilización justa del “contraposto” en pintura y el análisis del contraposto poético en versos de Tasso y Petrarca (230-234). Así como también la relación entre cromatismo pictórico y musical en la estética de Arcimboldo (243-246).

Lamenta el autor el poco aprecio que se tiene a la pintura en su tiempo, a la que se acusa de vanidad; a la que no se debe apreciar tanto, pues, según se dice, no es oro ni plata. Es más que el oro y la plata, replica nuestro autor. Y, una vez más, vemos cómo la pintura se valora desde el uso que de ella hace la Iglesia:

“Vanità dunque si chiamarà quello, di che si serve la S. Chiesa per utile, et per ammaestramento de gli huomini? Anzi perche non è oro, nè meno argento, perciò più che argento, e più che oro prezzar si dee” (264).

TRACTATIO DE PÖESI ET PICTURA ETHNICA....

De insignificante califica Schlosser este libro (342) al que dedica sólo dos líneas. Este juicio sólo me parece aceptable referido a lo que pueda haber en él de aportación estética. Por el contrario, si nos atenemos al enfoque de su temática y lo encuadramos en su época, el libro se presenta como muy significativo de la mentalidad que se está desarrollando al final del siglo XVI. Por otra parte el valor de un libro es relativo al momento histórico en que se lo enjuicia. Bastaría recordar, para conocer la importancia que tuvo en su momento, que aparece publicado en Roma en 1593; se reedita en Lyon en 1594 -edición que utilizo-; allí mismo se vuelve a editar en 1595, y, luego en Venecia en 1603. Al lado de los tratados de Lomazzo o Armenini, por ejemplo, es de escaso valor si estamos interesados en el conocimiento del Manierismo, pero sí cobra enorme valor cuando queremos enjuiciar el humanismo de la Contrarreforma -el humanismo jesuítico particularmente- que está aceptando e integrando la antigüedad clásica, purificada previamente, desde unos planteamientos muy distintos de los renacentistas. Diría, aunque mitigando el laconismo de la expresión, que la antigüedad clásica, de ser una cultura vivida, está pasando a ser una cultura erudita. Possevino es un claro ejemplo de esta erudición; excelente latinista, perfecto conocedor de las letras griegas (el libro lleva una curiosa fe de erratas; el editor se dirige al lector excusándose: “¡Hay tanto texto griego..!”), presenta no sólo una amplia antología de textos expurgados, griegos y latinos -Homero, Hesiodo, Teócrito, Píndaro..., Lucrecio, Virgilio..., etc.- sino también una colección de versos sueltos aplicables, arsenal de erudición de uso inmediato para la naciente oratoria barroca.

El título completo de la obra es el siguiente: *Tractatio de poëssi et pictura ethnica* (no *ética*, como aparece en la edición española de Schlosser), *humana, et fabulosa collata cum vera, honesta, et sacra*. Todo un programa de sincretismo o, más exactamente, de aprovechamiento de lo pagano, depurado a través del filtro de lo honesto y sacro. De nuevo el “ut Pictura Poësis” coloca a las dos artes en pie de igualdad, y lo que se diga de la poesía se aplica a la pintura, teniendo ambas como programa enseñar y deleitar.

Los veintidós primeros capítulos están dedicados a la poesía. Son sin duda los más interesantes para comprender la integración poética que se está realizando. En ellos presenta una antología de textos clásicos expurgados. La poesía se

valora primeramente por su capacidad de hacer mejores a los hombres, pasando a segundo lugar su capacidad de procurar deleite. Este mismo criterio de valor lo aplica a la pintura, a la que dedica del capítulo 23 al 28 inclusive. En el terreno de la pintura el autor se desenvuelve peor. Se tiene la impresión de que no domina el tema, pero sí toda la erudición existente sobre el mismo. Hay reseñas de las obras de Comanini, Armenini, Paleotti, Gilio, de la carta de Ammannati a los académicos de Florencia, etc. Y al reseñar dichas obras hace suya la casuística de sus autores. El libro tiene, pues, un cierto valor bibliográfico.

Respecto a Ammannati aporta unos datos interesantes de cómo preocupado por el bien morir y eternamente arrepentido de sus desnudos, empleaba el dinero ganado con su trabajo en obras pías, entre otras al mejoramiento de la iglesia de San Juan Bautista de Florencia a la que también adorna con imágenes:

“...et statuit (Christo miserante) sarcire damnum, quod e nudis illis statuis, quas olim effinxerat, inferri posset. Videlicet sciebat stare Divinam sententiam, quam Domini praecursor edixerat, monens ut digni poenitentiae fructus fierent ab iis qui vellent futuram iram, atque aeternos cruciatus effugere. Itaque Templum S. ipsi Ioanni, Florentiae, suis sumptibus auxit, et sanctissimis imaginibus ornavit; ac quidquid rerum vel pecuniae e sua olim arte comparaverat, id omne tum in illud contulit, tum ipse et Laura conjux ingentis pietatis ut et ingenii faemina operariis Ecclesiae alendis sancte diem obeuntes attribuerunt..” (299-300).

El criterio de Possevino es bastante más cerrado que el de otros contemporáneos. No sólo se muestra exigente en la pureza de representación de la imagen, sino en las condiciones espirituales que deben darse en el artista que aborda un tema sacro. Parafraseando el dicho del poeta: “Si vis enim me flere, prius fletum est tibi ipsi”, afirma que el único modo de poder transmitir al espectador un sentimiento es haberlo experimentado previamente. Por ello si el pintor intenta expresar los tormentos y sentimientos de la pasión de Cristo y de los mártires, no lo conseguirá si antes no los experimenta espiritualmente. Para ello el pintor debe concentrarse en oración; puesto en meditación, debe concebir no tanto la idea de la obra que ha de realizar, cuanto el sentimiento de los dolores de la pasión de Cristo. Es, en definitiva, una aplicación del método ignaciano a la práctica de la pintura, concebida como una actividad religiosa:

El pintor de la pasión de Cristo debe hacer meditación, no tanto para concebir la obra cuanto para experimentar los sentimientos de la Pasión. Lo dice de un modo gráfico: antes de parir hay que parir el parto; si no, sería un aborto:

“Praeterea parturiendum esse partum, antequam is pariat; alioquin fit non partus, sed abortus: quae cum ita sint, intelligat Pictor sibi et

oratione tanquam in re summi momenti, et in meditatione concipiendam esse non tam ideam futuri operis, quam sensum dolorum, quos Dominus Iesus, quique eum secuti sunt intrepide, olim perpetiebantur” (300-301).

Possevino se plantea el quehacer pictórico en términos de salvación eterna. Si el artista quiere salvar su alma, tiene que abstenerse de pinturas o esculturas que fomenten la lascivia, el recuerdo de los dioses falsos, etc. Ha de amar a Dios con toda el alma, buscar su gloria, y no tributar al demonio el culto de imágenes inmundas (303).

La primera de las maquinaciones diabólicas en Europa son los libros malos; la segunda, las imágenes monstruosas de mujeres desnudas, faunos, sátiros, y los fragmentos de ídolos antiguos arrancados al seno de la tierra; imágenes que se colocan en las fachadas, en las casas de recreo, en las viviendas... Es una vuelta, dice, al paganismo. Y mientras tanto las representaciones de los misterios divinos y las imágenes de los santos se hacen sin dignidad, de suerte que mueven más a lujuria que a piedad.

Las imágenes de mujeres desnudas, de faunos y sátiros; las imágenes de dioses antiguos, rescatadas por excavaciones, etc, son una de las maquinaciones diabólicas que sufre Europa:

“Altera, monstruosae nudarum mulierum imagines, faunorum, et satyrorum infames statuae, atque a terrae visceribus ipsa quoque idolorum eruta fragmenta; quae in aedium frontibus, in turribus, in nobilium villis, in domorum penetralibus iterum locatae, infasta illorum memoria renovata, qui aeternis ignibus sunt addicti, Ethnicismum denuo statuerunt.

Dum vero sanctorum imagines, et sacra Domini mysteria, vel sine dignitate, vel ad libidinem potius quam ad pietatem pingerentur, vel pictae inter falsorum deorum imagines, et statuas collocarentur, vera ipsa religio ex multorum animis paulatim sublata est” (304).

La visión de Possevino no puede ser más pobre ni pesimista. No es de extrañar que, a renglón seguido, presente como ejemplar la destrucción de estatuas antiguas por orden de Bonifacio V o el mandato de retirarlas del Vaticano, de Pío V y Sixto V.

En el terreno del que nos ocupamos, Possevino representa, pues, la veta de un moralismo cerrado. De ahí, la importancia de documento que tiene su obra, como indiqué más arriba.

ICONOLOGIA

La iconología de Ripa no viene aquí en razón de ningún texto sobre la imagen ni tampoco exclusivamente como un ejemplo más de los intentos didácticos de fundir imagen y palabra que venimos observando en esta época. Viene más bien como documento base de interpretación del lenguaje plástico en que se traducen y concretan los conceptos abstractos y las alegorías a que son tan dados los hombres del barroco naciente. Obra importantísima para cualquier estudio iconográfico del arte de la Contrarreforma en su período barroco. Ripa, en colaboración con un grabador, no siempre fiel al texto literario, describe y -lo que es más importante- fija la representación de muchísimas imágenes, sirviéndose de su gran erudición sobre la antigüedad o recurriendo a su inventiva cuando el dato antiguo falta. La obra, reiteradamente impresa -tuvo en poco tiempo siete ediciones-, se convirtió en el vademecum indispensable de pintores y escultores hasta bien entrada la Ilustración. Cuando Bernini, por ejemplo, representa la Verdad en la tumba de Alejandro VII, recurre a la Iconología de Ripa y la representa sobre un globo, desnuda, con un sol en la mano. Representación que más tarde pareció poco honesta y motivó que Inocencio XI la hiciera cubrir con una túnica de metal, dando ocasión al gracioso comentario de un contemporáneo: “Lo ordinario es que la verdad desnuda agrade poco; pero ésta agradaba demasiado”.

La obra se dispone como un diccionario alfabético ilustrado, describiéndose minuciosamente el modo de representar cada concepto, de suerte que el artista lo pueda traducir literalmente al lenguaje plástico, guiado además por la ilustración iconográfica que acompaña al texto. Allí aparecen virtudes, vicios, afectos, pasiones..., cuya representación va a quedar estereotipada para muchos años, al crearse un lenguaje convencional, que hoy se ha convertido a los no iniciados en él en una lengua casi muerta, por no decir totalmente muerta. ¡Y cuántas estatuas y pinturas de esa época, que llenan palacios y templos, nos ocultan su sentido alegórico por carecer nosotros del código de interpretación! Puede leerse con interés a este respecto el artículo de Émile Mâle “La clef des allégories peintes et sculptées”, en *Revue des Deux Mondes*, 1927, números del 1 y 15 de mayo, donde confiesa, después de haber deambulado por los templos de Roma sin comprender el significado de tantas imágenes, lo siguiente: “Ripa à la main, je pouvais expliquer la plupart des allégories qui ornent les palais et les églises de Rome”.

Me interesaba destacar, al reseñar este libro, su valor de documento de interpretación de un lenguaje que se crea y se estereotipa simultáneamente. Veíamos en algún que otro concilio la indicación de la conveniencia de rotular las imágenes; con ello el fiel asocia fácilmente la imagen con lo que de su prototipo sabe; conviene fijar tipos. Las imágenes que se difunden estereotipadas por obra y gracia de la Iconología de Ripa llenan palacios y templos de gestos oratorios, grandilocuentes, en una corriente que tiene su paralela en la normativa canónica postridentina, con sus rituales litúrgicos bien rubricados, sin concesiones a la inventiva privada. Controlado el medio de difusión, el mensaje queda controlado. No es de este momento hacer hincapié en este aspecto ni analizar la influencia o control de uniformidad que se logra sobre los fieles, ni sobre su valoración, positiva o negativa. Me limito a constatar un hecho de la Contrarreforma y observar la existencia de un código iconográfico que se muestra durante mucho tiempo como algo inmutable. Sería curioso analizar el valor del gesto en el arte de esta época, gesto eminentemente oratorio, tan distinto del gesto románico, síntesis de acción, de “gesta”. Dicho análisis exigiría hacer una interesante incursión en el campo de la oratoria. En la mente de todo el mundo está el auge que consiguió este género en la época que nos ocupa.

NOTICIA GENERAL
PARA LA ESTIMACIÓN DE LAS ARTES
Y LA MANERA EN QUE SE CONOCEN LAS LIBERALES
DE LAS QUE SON MECÁNICAS Y SERVILES

La apología de la pintura y su defensa como arte liberal es ya secular cuando aparece esta obra de Gutiérrez de los Ríos. El largo pleito ha tenido diferentes motivaciones y los argumentos esgrimidos en defensa de la «ingenuidad» de la pintura han sido variadísimos, buscando apoyo, unas veces, en las ciencias exactas; otras, en la historia, o, como hemos visto repetidas veces en los tratadistas reseñados hasta el momento, en la utilización que de ella hace la Iglesia, confiéndole un valor soteriológico. Todos esos argumentos van a ser esgrimidos por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos desde una motivación bien concreta: la inclusión de la pintura entre las artes liberales o mecánicas lleva consigo la exención o no de pagar fuertes alcabalas. Con este libro se inaugura en España una literatura artística pragmática.

El autor arranca de la aparición de las artes en la tierra después de la creación del hombre, según la Biblia:

“Este ha sido el origen de las artes, que dexando fabulas y ficciones, me ha parecido mejor, por ser más conforme a la verdad de nuestra religión cristiana” (9).

A continuación define el arte, estudia su división en liberal y mecánica, da los criterios de distinción, etc, etc, establece la hermandad entre pintura y poesía, y viene a desembocar -lugar común- en la utilización que la Iglesia hace de la imagen.

Ventajas de la imagen plástica sobre la historia escrita:

“Las (historias) escritas no son tan generales para todos, y así su provecho no es tan general. El rústico y otros hombres ydiotas, y los mudos, cómo se acordarían de Dios y de sus santos, si no viesen pintadas sus imágenes, e historias en los templos?..(.....)
...las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oyrlas, lo qual se halla en pocas gentes, y mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer. (.....) El leer cría melancolía y cansa. El ver, y particularmente en estas artes, nunca se harta” (164-167).

Efectos saludables de las imágenes sagradas en los espectadores:

“Quién ay que viendo un santo Crucifixo, o alguna imagen triste, y lagrimosa de la Virgen nuestra Señora, aunque tenga el corazón de hierro, que no se mueva a sentimiento, y devoción? Quién viendo el día del Juicio dibuxado por Micael Angelo en siete formas con tanta diversidad de figuras hermosas, y demonios, no se aterroriza, y dexa de tener algún movimiento, y aldavada interior que le persuade a que se aparte de sus vicios? A quién finalmente, vista una pintura de la gloria celestial con tanta harmonía de coros de Angeles, y hombres gloriosos, no le da un desseo de ser bueno, y virtuoso, para conseguirla? Notorio es el mucho fruto que hazen en la yglesia de Dios, los retablos, y las imágenes divinas, y de los santos, hechas por mano de los artífices destas artes” (189-190).

Por las imágenes Dios nos hace mercedes. “¡Qué ciegos los herejes, anatematizados por nuestra Santa Católica Romana Yglesia, que las atacan!” (190).

TABLEAUX SACREZ

El libro *Los cuadros sagrados de las figuras místicas del augustísimo sacrificio y sacramento de la Eucaristía*, del Padre Luis Richeome, Provincial de los jesuitas de Francia, viene a reseña como ejemplificación de un género muy difundido en su momento. La aplicación del “ut pictura poësis” suele ir más allá de la igual libertad que concede el texto horaciano, y tiende a asimilar la historia representada en imágenes con la narrada oralmente o por escrito. Hemos visto en varios concilios la recomendación a los predicadores de comentar las imágenes sagradas al pueblo, y hemos visto en numerosos textos la eficacia que se concede a las imágenes plásticas como transmisoras más directamente del mensaje, y muy particularmente para con el público analfabeto. Si el confiar la narración de una acción a las artes espaciales, como son las plásticas, va contra la esencia del sentir clásico, según la conocida tesis de Lessing en su *Laocoonte*, pues lo que se desarrolla en el tiempo corresponde a las artes temporales, hemos de afirmar que nos encontramos en una época eminentemente anticlásica, o invalidamos dicha tesis. Pero lo que intento destacar ahora no es ya el paso indistintamente de un género a otro, de la pintura a la historia narrada y viceversa, sino el uso simultáneo de ambos en un montaje audiovisual. Se trata de un método eminentemente didáctico muy en consonancia con la preocupación eclesial del momento, y muy usado por los jesuitas. Lo utilizaron, entre otros, el P. Juan Bautista Romano -a quien atribuye la invención Butrón- y San Pedro Canisio, como así mismo los misioneros americanos en su evangelización. Método en conexión espontánea con la “composición de lugar” y recomposición imaginativa de las escenas en el sistema ignaciano de meditación. Esta tendencia a lo concreto, a la aplicación de los diferentes sentidos corporales a fines espirituales de contemplación, potenciada por la difusión de la espiritualidad ignaciana, tiene raíces remotas. Se conoce la extraordinaria difusión que tuvo la *Vita Christi* de Ludolfo de Saxonía, obra que se puede considerar un antecedente por su realismo plástico descriptivo.

Volviendo al P. Richeome, he aquí una cita de su libro que muestra su conocimiento de la fuerza persuasiva de la imagen y la conveniencia de ponerla al servicio de la virtud. Las casas jesuíticas de formación, particularmente los Colegios Anglo y Germánico de Roma, donde se preparaban los misioneros, conscientes de su candidatura al probable martirio, eran un ejemplo, a gran esca-

la, de este método persuasivo por la imagen; se conocen las escenas sangrantes de martirios que para tal fin se confió representar al Pomarancio.

Eficacia persuasiva de la imagen conjuntamente con la palabra en síntesis audiovisual:

“..s’il n’y a rien qui plus delecte, ne qui face plus suavement glisser une chose dans l’ame, que la peinture; ne qui plus profondement la grave en la memoire; ne qui plus efficacement pousse la volonté pour luy donner branle, et l’esmouvoír avec energie à aymer ou hair l’objet bon ou mauvais qui luy aura esté proposé, ie ne vois pas en quelle maniere on puisse plus profitablement, vivement, et delicieusement enseigner les vertus, les fruicts et les delices de ce divin et sacré mets du corps du Fils de Dieu, qu’avec les susdites expositions et avec l’air de ceste peinture triple, de pinceau, de parole et de signification” (6-7).

ORIGINE, E PROGRESSO DELL'ACADEMIA
DEL DISSEGNO DE'PITTORI, SCULTORI,
E ARCHITETTI DI ROMA

La presente obra es un documento importante para ver de cerca el funcionamiento de la Academia romana de San Lucas, de 1593 a 1599, en cuyo mes de enero firma el autor la dedicatoria al cardenal Federico Borromeo, arzobispo de Milán, que fuera protector de la misma durante el tiempo de su residencia en Roma.

La Academia había sido fundada por bula de Gregorio XIII en 1577 (véase la bula en la primera parte de este trabajo: 1577, Gregorio XIII), pero se incrementa y remodela en 1593, siendo elegido Príncipe Federico Zuccaro y secretario Romano Alberti.

La crónica de Alberti sigue paso a paso los acontecimientos, reseña los discursos y actividades, contraponiendo abiertamente el año de esplendor del principado de Zuccaro al declive que experimenta la Academia con los siguientes príncipes.

La obra es un trozo de historia viva. Asistimos a las exposiciones estéticas del caballero Zuccaro, todas en torno a su idea del "Dissegno", impregnada de platonismo, inaccesible, por elevada, a los demás miembros de la Academia, que procuran eludir el compromiso de disertar, en domínicas alternas (es el caso notorio de las ausencias de Giacomo della Porta), sobre un tema propuesto por el Príncipe, que gira siempre sobre la relación existente entre el "disegno" y una de las artes. Nadie consigue calzar lo suficiente para ponerse a la altura del pensamiento de Zuccaro, quien tiene siempre la última palabra sobre cualquier tema.

Junto con *L'idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* de Zuccaro, esta obra que reseño es muy importante para el conocimiento del pensamiento estético del Manierismo en evolución avanzada. El pensamiento estético es sin duda lo más atrayente del libro, pero mi temática me exige dejarlo de lado y parar mientes en otro aspecto, del que lo presento como documento. Se trata de ver de cerca el ambiente en que se desenvolvía la actividad académica, la presencia o ausencia de sentido religioso y el grado de ingerencia eclesiástica. Aspecto interesante éste a la hora de enjuiciar la espontaneidad o la coerción o, incluso, la coacción en que se ejerce la actividad artística bajo el influjo de la Contrarreforma. Se trata, en definitiva, de buscar el contexto en que debe ser analizado cualquier

texto, so pena de forzar más o menos la lectura. Un ejemplo lo aclara. En la interesante obra de Anthony Blunt *La teoría de las artes en Italia de 1450 a 1600* leemos:

“...Mais qu’ils aient approuvé ou non les décisions du Concile de Trente, il est indiscutable que les artistes de la fin du XVIème siècle furent affectés par ces décisions et **forcés**, en général de s’y conformer. Par exemple, lorsque Durante Alberti fut élu président de l’Académie romaine de Saint Luc en 1598, il arriva à la première réunion accompagné d’un jésuite, qui exhorta les académiciens à peindre des sujets décents et dignes d’éloges et à éviter tout ce qui serait lascif ou indécent”. (198-199).

El resaltado es mío. El hecho ocurrió en el quinto año del funcionamiento de la Academia. Hasta el momento no hay alusión a ningún eclesiástico, salvo al P. Cattaneo, en 1597, por otro motivo. Todos los discursos académicos han versado sobre temas de arte, según la crónica detallada existente. La Academia surge, sí, por bula papal, hecho absolutamente normal en una Roma cuya autoridad religiosa y civil es una misma cosa; tiene sus cardenales protectores, hecho también absolutamente normal en época de mecenazgo. Lo que interesaría averiguar es si hubo ingerencia eclesiástica, o, más exactamente, qué tipo de ingerencia. Nada más esclarecedor para esto que el recurso al documento de erección de la Academia, la bula de Gregorio XIII, que se puede leer en la primera parte de este trabajo. Nos encontramos con una Academia que es también Congregación o Cofradía piadosa, creada a petición de los mismos artistas, que se ponen bajo el amparo del Papa. No podemos prescindir del contexto histórico y de la situación espiritual del momento: lo religioso y lo cultural lo encontramos entrañablemente fundidos. De la lectura de dicha bula y de la lectura de la obra de Alberti se desprende más bien una autonomía en la gestión de la Academia, y el hecho narrado más arriba, de la exhortación del padre jesuita, aparece en su contexto, en la acogida dispensada por los académicos, como “cosa assai gustosa”. Alberti lo narra así:

“Domenica prima de Genaro.

Il detto M. Durante...condusse nell’Academia per prima sua tornata un’Rever. Padre...(sic) della Compagnia del Giesu, à fare un’essortatione à tutti li fratelli Academici ad essere avertiti al dipingere cose honeste, e laudabili, e fuggire ogni lascivia, e dishonestà, e sopra ciò presse soggetto di leggere una lettera in materia d’una Cleopatra, vista già figurata poco honestamente, in reprehensione della quale pose molte ragione, e avertimenti, che furono cosa assai gustosa” (79).

Con este primer hecho de hacerse acompañar por el jesuita, cuya exhortación según vemos, no fue mal acogida, Durante (sigue el texto):

“diedi speranza di far qualche cosa, ma in resolutione questo fù quanto egli fece, e spirò l’anno senza far mai altre cosa di momento” (79).

El hecho aparece, pues, en un contexto de expectativa ante la inoperancia en que se han desenvuelto los sucesores de Zuccaro, declinando el interés de los académicos. La primera actuación de Durante, llevando un conferenciante, parece crear expectativas de resurgimiento, pero todo queda en nada.

Hay otra versión, la de Missirini (73), con algunos matices clarificadores:

“Durante del Borgo successe al Nebbia....era uomo d’onore, e piissimo, siccome le sue pitture lo fanno manifesto, le quali oltre la bontà propria, ispirano a tutti mirabile devozione”.

(La Academia, según dice, y resumo, pasaba por momentos tormentosos, y la condición pacífica de Durante no era la más apropiada para hacer frente a los problemas existentes. Por otra parte se habían observado algunas licencias artísticas en materia de pudor):

“Erano similmente discorsi in qualche licenza gli Accademici artisti nell’esecuzione de’loro lavori dal lato della modestia, poichè alcune pitture non serbavono quell’onesto pudore, che si addice alle vergini arti. Laonde Durante preso dalla sua intima pietà chiamò il soccorso di un disertor sacro oratore della Compagnia di Gesù, e con prudenti, e dolci parole fermò nella mente degli Accademici la convenienza, che i lavori delle arti nobili dovessero sempre serbare tal grandezza, e decoro, che le mostrasse (siccome erano) figlie di Dio medesimo”.

En esta versión del hecho, vemos que el jesuita, que habla dulce y prudentemente, actúa a petición de Durante, “preso dalla sua intima pietà”. El hecho, a mi entender, no tiene mayor alcance.

Por otra parte -y es el revés de la moneda- es fácil observar una fuerte corriente de espiritualidad, un espíritu de reforma que viene de atrás y que influye directamente en los artistas sin que tengamos que pensar a cada paso en la imposición obligada de una religiosidad no sentida. Sería enfocar con falta de objetividad el momento histórico. Por ello resulta iluminador considerar los datos de religiosidad en que se desenvuelve la vida académica. Conviene insistir en que son ellos, los académicos, los que espontáneamente se agrupan en cofradía y academia y se dan los propios estatutos. Entresaco y resumo algunos párrafos de la primera reunión de la Academia, que tuvo lugar el 14 de Noviembre de 1593:

“Radunatosi questi spiritosi Ingegneri, e nobilissimi Intelletti nel sudetto luogo di Santa Martina, sotto il Campidoglio, dove di già si è principiata la nostra nuova Chiesa di S. Luca Evangelista nostro Avvocato, e quivi trovato un luogo assai capace per potersi ridurre insieme, e fare una nobilissima Academia; il detto Sig. Principe fece di un’fenile, a che serviva, quel luogo ben presto al meglio che si poté accommodare per Academia, così provisto di sedie, tavole, e tavolino, e simili altre cose, con un altare in capo ad essa Academia, con l’immagine della gloriosa Vergine, e di S. Luca...”

(Se reúnen dicho domingo por la mañana. Dicha la misa de Espíritu Santo en la iglesia, pasan a la estancia de reunión, contigua a la iglesia. El Príncipe comienza la sesión con oraciones dichas ante el altar y la invocación “Veni, Sancte Spiritus”. Puesto luego en pie el Príncipe, desde su sede, algo elevada, teniendo una mesita delante con el cetro académico y una campanilla, y teniendo a su lado a los consejeros..., después de mirar alrededor y de haber hecho el saludo con la cabeza, comienza el discurso):

“Carissimi, e Nobilissimi fratelli. Dovendosi questa mattina dar principio con il nome di Dio, à qualche cosa degna, e honorata, per incaminare li studii, e ragionamenti nostri, in questa nuova e nascente academia del Disegno, e professione nostra di Pittura, Scultura, e Architettura. Invocaremo dunque prima il nome della Santissima Trinità, e l’Avvocato nostro San Luca, e Santa Martina, che si degnino favorirci della loro intercessione appresso l’altissimo Iddio, ad impetrare la sua santa gratia, e inspiraione di poter far cosa, che sia sempre à laude, e honore di sua Divina Maestà, e beneficio nostro; diremo dunque prima d’ogni altra cosa essere debito nostro per l’offitio, e luogo in che vi è piaciuto pormi, oltra alli miei meriti, di farvi un breve ragionamiento (.....) Li capi principali, in che vi ho da essortare, sono questi.

Prima, alla virtù in generale, se bene à questo, stimo non faccia di mestiere di molto sprone, e molta essortatione, conoscendovi tutti pronti, e disposti ad essa.....

Il secondo.....l’essortarvi principalmente tutti alla bontà dell’animo, à gli honesti, e civil costumi.

Terzo capo, vi essorto all’unione, e fraterno amore nell’honorare, e aiutare l’un’altro....

Quarto, vi essorto alla frequenza de questo luogo.. La quinta essortatione, sarà alli studii particolari di nostra professione, la quale è così principale...

La sexta, alla communicatione della propria virtù, e particular pratica, e esperienza, e essene liberale, e cortese à mostrarla, e insegnarla à giovani, però che chi più sà, più è obligato ad insegnare...etc..” (2-4).

Sigue a continuación el orden del día de cada reunión: Acudir el domingo al lugar de reunión, tener por la mañana misa y devociones; luego una hora de disertación y discurso sobre algún punto de la profesión. Esta exposición, seguida de discusión, tendrá lugar cada quince días, proponiéndose el tema quince días antes para que pueda ser bien pensado. A continuación habrá una hora de enseñanza práctica a los jóvenes.

Exhortación a la comunión mensual:

“...gli ordiniamo (sigue el discurso de Zuccaro) ancora, e preghiamo tutte le carità vostre, che almeno una volta il Mese, e sarà l’ultima Domenica, ci troviamo tutti preparati, e ben disposti à ricevere il Santissimo Sacramento, chi lo farà, e credo che alcuno non si possa scusare, sarà unico medio acciò che il Sig. Iddio ci habbi à tutti in ogni nostra attione” (5).

Al final de la sesión se dan gracias: “Confirma hoc Deus, quod es operatus in nobis”.

CARTA A FERRANTE CARLO

Hasta el presente hemos observado contradicción en lo que los tratadistas, los artistas normalmente, dicen de la dependencia o independencia que han experimentado respecto a los comitentes de sus obras. El presente documento, un fragmento de una carta de Lodovico Carraci al famoso literato Ferrante Carlo, residente en Roma, no aporta precisión especial, pues desconozco por el momento los términos en que se le hizo el encargo al pintor por parte del literato. A pesar de esta ambigüedad de situación, el documento viene aquí como prueba del “capriccio” y libertad que tiene el artista, o se toma (a mayor razón, caso de existir un encargo muy concreto por parte del comitente). El problema, pues, sigue en pie y no parece que tenga más solución que un recuento estadístico de su casuística.

Resalto también la difusión de la “imagen devota”, que tal vez fuera en esos términos la demanda del escritor. Carraci ha preferido, manteniendo los personajes sacros, crear un tema más clásico, menos de “rezar”, menos “devoto”, enfoque por el que no parece ocultar un cierto desprecio, pues vemos que está encariñado con el tratamiento que ha dado a su obra y está dispuesto a contentar al comitente, en caso de desagrado, enviándole “qualche cosa divota”.

A pesar de toda la ambigüedad antes indicada, en espera de mayor aclaración, creo que el texto merece ser copiado:

“...e di già ho dato principio; e sebbene non sarà quadro, sarà tondo, che così io ho capriccio. La invenzione potria forse non essere a suo gusto, essendo cosa dal Testamento Vecchio, cioè Isaac giovanetto con la sua Rebecca consorte, che ragionano insieme, e sono mezze figure grandi quanto al vivo; e manco voglio restare di non la seguitare fino al fine, avendoci io, anzi, un poco di gusto; e se non le piacerà la invenzione, V. S. mi favorirà di notificarlo a me, che sarò pronto a farle poi qualche cosa divota, e non mancherà che si piglierà che la sopreddetta Rebecca e Isaaco...

Bologna 18 Dic. 1608” (Bottari, 274-275).

ANTIGÜEDAD I FRUTO DE LAS SAGRADAS IMÁGENES I RELIQUIAS

Unos jesuitas, actuando por unas serranías españolas poco atendidas doctrinalmente, fueron preguntados sobre la utilidad de las imágenes. ¿Pregunta ingenua? ¿Infiltración de la propaganda de los herejes? “Obligome el aviso de unos religiosos de nuestra Compañía”, dice el Padre Roa, autor de esta obra de vulgarización del pensamiento católico, quien expone su metodología:

“dexo disputas, argumentos, respuestas, agudezas puramente de escuelas: con que pudiera hazer ambicioso volumen, i de interés; porque a escribirlo ni me lleva la cudicia, ni onra, sino la gloria de Dios, i provecho de los fieles de todas suertes; a quien ni hazen falta las Metafísicas, que dexamos; ni sobra el dinero para libros de mayor tono. De cuya grandeza no hago estado, cuidado sí de la sustancia, i provecho, no escribo aquí para estantes de librerías, sino para las manos de los que desean saber lo que en aquellas se guarda”
(pág. 4 de la Introducción).

Libro apologético en defensa de las imágenes, contra los herejes del momento y judíos y moros, a quienes considera padres de la herejía. Su vulgarización arranca de un profundo conocimiento de todo lo que se ha escrito anteriormente sobre el tema, siendo enorme y variado el número de citas y referencias, acudiendo simultáneamente a todo tipo de ejemplos, historias, historietas que admite como absolutamente objetivas. De su acierto da fe, con fecha del 8 de Enero de 1621, el censor Fray Lucas de Montoya, Predicador y Cronista General de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula:

“...doctrina sólida, i bien necessaria para este tiempo; contra la perfidia i malicia de los Ereges. Bien que desta materia han escrito copiosamente algunos Dotores Escolásticos: mas era necessario se sacasse en vulgar esta quinta essencia de sus largas disputas i que adornada de los exemplos tan a propósito, ha conseguido el Autor lo que se pudo dessear con mezcla de dulçura, i utilidad, para enseñanza de los no doctos, i confusión de los necios Ereges”
(pág. 3 de la Introducción).

El libro sigue uno de tantos esquemas habituales de los tratados apologéticos del tema. Recurso a la historia, a la igualdad de la narración escrita o ha-

blada con la pictórica, a la casuística y a los efectos positivos de las imágenes en los fieles. Así rezan los primeros capítulos:

1. “Antigüedad, veneración, i fruto de las Sagradas Imágenes, i Reliquias. Origen de la idolatría. Diferencia entre Ídolos, e Imágenes”.
2. “De las Imágenes de Dios, i diferentes maneras de pintar las cosas, i sus significaciones”

Equivalencia de la narración escrita y la pictórica:

“...porque lo que la Sagrada Escritura nos pinta con palabras, nosotros podemos imitarlo con el pinzel que del pinzel a la pluma, de las palabras a los colores no ay otra diferencia, sino que los unos ponen las cosas a los ojos, las otras a la oreja: la Historia pintada passa al alma por la vista, la escrita por el oido” (9).

3. “Moderación que se debe guardar en las pinturas de Dios i de las cosas espirituales. Dos reglas para evitar los errores, i abusos, que los Ereges oponen. La causa por que estos las persiguen. Iudios y Moros primeros autores de su eregía”.

Y aquí comienza una detallada casuística al uso, analizando también la utilidad y provecho que se reporta de las imágenes.

La imagen, vehículo fácil y rápido de conocimiento:

“La facilidad está en que por los colores, i faiciones exteriores, en una vista de ojos ponen dentro del alma el conocimiento de mil cosas, que por el oído no hallaran camino en gran pieça de tiempo” (42-43).

Efectos de la imagen religiosa sobre el espectador:

“Ver un retablo de la muerte de Iesu Christo, de la Passion, de los tormentos de un Martyr, quien duda, sino que haze mas impresión en el alma, que oírlo contar? Que si bien para gente docta un grave razonamiento suele ser mas suave, que la pintura, con todo eso la pintura es más a propósito para la gente menuda, dándoles de palabra alguna enseñanza de lo que significan. Porque las Imágenes mas se hazen para el sentido, que para el espíritu; si bien pasan por el uno al otro: ni se ven tan bien los perfiles, i colores de un discurso bien concertado, como los de una Imagen bien acabada” (43).

En la conveniencia de comentar de palabra la imagen pictórica se observa la influencia del Padre Richeome, su compañero de hábito, a quien sigue en mucho, según confiesa el mismo autor.

Siguen reflexiones sobre el tipo de adoración y culto de las imágenes; narra historias edificantes, milagros., etc, etc; todo desde su intento de llegar a la gente de la calle.

De la popularidad y prestigio del libro tenemos referencias en otras publicaciones. Pacheco, tan adicto a los jesuitas, lo citará con frecuencia.

DISCURSOS APOLOGÉTICOS, EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA

“Que es liberal y noble de todos derechos”, según reza el título completo de la portada del libro, y que pone de manifiesto el propósito del autor que no es otro que el de eximir a los pintores del pago de fuertes alcabalas, inherentes a la práctica de las artes mecánicas, demostrando que la pintura es arte liberal. Con ello se sitúa en la misma tesitura de Gutiérrez de los Ríos y prepara la obra de Carducho.

Butrón es un jurisconsulto de pasmosa erudición. Debió de impresionar al censor de su obra, el mercedario Maestro Fray Francisco Bou, quien comenta: “Oy vemos que alcanzan en breves años los estudios de varias letras, lo que apenas se adquiría con la antigüedad”. Dada la erudición de Butrón y su gran conocimiento del tema, a él recurre, pidiéndole una apología de la pintura, Don Fernando de la Hoz, gentilhomme de la casa de su Majestad, a quien va dedicada la obra, en forma de discursos. De ellos ha dicho Menéndez y Pelayo que “son uno de los más pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española” (402). Juicio que me parece excesivamente duro. Hay que tener en cuenta que, hijo de su época, el lenguaje es barroco, culterano, elevado, como elevado es el aliento de la exposición. No podemos olvidar, si queremos ser objetivos en la apreciación, que se trata de unos discursos, y como tales los presenta el autor.

La exposición sigue, a grandes rasgos, este esquema: definición y origen de la pintura; artes liberales; comparación o competencia de la pintura con las diferentes artes liberales y disciplinas; prueba de la liberalidad de la pintura, recurriendo entre otros argumentos, al uso de la Iglesia. Finaliza con un recuento de diferentes pueblos que en sus respectivos derechos la tuvieron por liberal.

El párrafo segundo del discurso duodécimo dice así: “En que se prueba ser la pintura liberal conforme a las definiciones de Séneca y San Agustín”. La objeción de Séneca ya había sido tomada en cuenta por muchos tratadistas anteriores. Para Séneca la pintura no era arte liberal. Sólo puede ser liberal el arte con capacidad de liberar, decía el filósofo, clasificando las artes por sus efectos. La pintura, llena de obscenidades, sólo servía para corromper las costumbres y esclavizar en el vicio. Butrón va a aceptar la posición de partida de Séneca y admite la calificación del arte a partir de sus efectos; pero aportando los inmensos

beneficios liberadores que opera la imagen religiosa, concluye en sentido opuesto al filósofo. Por ello hace hincapié en el uso que de la imagen sagrada hace la Iglesia y en los beneficiosos efectos que se siguen de dicho uso:

Frutos positivos de las imágenes sagradas; apoyo de la Iglesia:

“Dígalo el fruto de las sagradas imágenes, diganlo las almas que por medio dellas han alcanzado la verdadera noticia de la sabiduría; díganlo los milagros, y conversiones que han obrado. (.....) Y finalmente el aplauso que las haze la Iglesia, y la constancia con que las defendió, y defiende de la garganta hambrienta del demonio.(.....) Quién más nos enseña el camino de la virtud que la memoria insigne de nuestros pasados? Pruevalo gallardamente el uso recibido de las sagradas imágenes, el favor, y honra que les haze la Iglesia, movida del grande fruto que haze en las almas. (.....) Que el arte de la Pintura nos encamine al conocimiento deseado, y que como arca- duz desde la vista al sentimiento del corazón nos excite al amor divino, y al conocimiento de su suma suavidad, se colige de las palabras del Sínodo Provincial de Maguncia, que se celebró año de 1549 donde se decretó, que el uso de las imágenes se recibiese como útil, y provechoso, para levantar los espíritus al Criador.(.....) El aspecto de una imagen nos abre el camino de la salvación, pues del procede la compunción de los pecados en los que miran, y a los que no saben leer, imo a todos les representa la Passión, y vida de Christo, o las empresas dichosas de sus Santos con que se animan a seguirlos con el corazón y la vida” (34-37).

Cita los concilios de Trento y Milán, al cardenal Paleotti, a infinidad de autores; recurre a Possevino al hablar de los desnudos y da cuenta de los métodos catequéticos jesuíticos que se sirven de la imagen, como ya vimos en la reseña del libro de Richeome; método usual de la catequesis del momento, muy empleado por los jesuitas, pero no en exclusividad. Lo utilizaron, entre otros, los misioneros americanos, destacando el franciscano Padre Valadier.

La imagen sagrada -la estampa- al servicio de la catequesis:

“Para catechizar a la Iglesia los hijos que quisieren criarse debaxo de sus alas, halló una maravillosa invención el Padre Juan Baptista Romano, y después del el Padre Pedro Canisio, ambos de la Compañía de Jesús, que pusieron todos los rudimentos con que se deven dotrinar los idiotas, y enseñar los niños desde el per signum Crucis, hasta la última de las oraciones que la Iglesia tiene, por estampas, que alimentan el afecto aprehendiendo lo que allí se les muestra, imitando lo que se les pone pintando” (90).

La actitud de Butrón al final de su libro es significativa del momento y de la preocupación por la ortodoxia: “A la Santísima Madre mía la Iglesia Romana sujeto, y pongo a sus pies mis escritos, y acciones: si erré, fue ignorancia, no malicia” (122).

DIÁLOGO DE LA PINTURA,
SU DEFENSA, ORÍGENES, ESENCIA,
DEFINICIÓN, MODOS Y DIFERENCIAS

“A ningún profesor debe tanto la pintura española como a Carducho: nos enseñó la teórica de este arte en su Diálogo, que imprimió en Madrid el año de 1633, que es el mejor libro que tenemos de pintura en castellano” (Ceán, I, 251).

La obra es un alegato más en defensa de la liberalidad de la pintura, pero el valor de la obra supera con mucho su valor apologético.

Procedente de Florencia se instala Carducho en España -“me juzgo natural de Madrid”, dice a los lectores-. Viene lleno de ideas estéticas del Manierismo avanzado y de experiencias de viajes por diferentes puntos de Italia, Alemania, Francia, Flandes.. -el primer diálogo es casi un libro de viajes-. Aporta interesantes juicios de valor al poder enjuiciar artistas y obras desde cierta distancia, pero destaca, sobre todo, a mi gusto, su enjuiciamiento de lo vivido por él y la aportación de datos sobre los pintores de su época como, por citar un ejemplo que nos toca más de cerca, los referentes a los pintores de El Escorial.

Su pensamiento estético sigue en la línea de Lomazzo y Zuccaro y por ello es interesante leer lo que piensa del genio del Caravaggio, plato que considera muy fuerte para sus seguidores.

Respecto a mi temática hay un diálogo, el séptimo, dedicado a ella. Sus ideas son las usuales de la época. Sí destaca una mayor libertad para lo que es accidental en la pintura de historia religiosa, pero en el tema de la honestidad se muestra riguroso, anteponiendo el aspecto ético al estético. Pide, por otra parte, que el arte hable el lenguaje de su época.

Aparece la habitual argumentación de la importancia de la pintura por el uso que de ella hace la Iglesia y la insistencia con que los concilios se han pronunciado a su favor. Recomienda a este respecto la lectura de Gutiérrez de los Ríos y de Butrón (“raro ingenio”). Más adelante cita a Fray Diego de Valdés, quien habla de la utilización de las pinturas para la catequesis a los indios americanos.

La Iglesia se sirve de la pintura para la conversión de los hombres:

“..pues por medio de la Pintura ha pretendido la Santa Madre Iglesia se conviertan las criaturas a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de Santas Imágenes, y los

Concilios han mandado, se use deste arte con este fin: y para resguardo desta parte, sólo referiré las palabras del Santo Concilio Tridentino...” (33).

El diálogo siete, al que me he referido anteriormente, se titula así: “De las diferencias, y modos de pintar los sucesos e Historias Sagradas con la decencia que se deve”.

Vuelve a tocar el tema conocido de los diferentes tipos de pintura que se requieren de acuerdo con los lugares de emplazamiento, ya sean iglesias, conventos, palacios, etc.

Al pintar un tema sagrado, libertad del pintor en lo accidental; exactitud en lo esencial, que se ha de dar en el lenguaje de su tierra y de su tiempo:

“Que se deve y puede arbitrar en el modo de pintar un caso, como no mude la esencia principal del hecho.

A la pintura sólo le toca declarar a todos el hecho sustancial, con la mayor claridad, reverencia, decencia y autoridad que le fuere posible, que (como queda dicho) es hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo” (108).

Sigue la casuística rutinaria: discusión sobre el número de clavos en la crucifixión..., etc.

A diferencia de otros tratadistas, permite el uso del “anticronismo”; así se puede agrupar en un mismo cuadro santos que vivieron en épocas distintas.

Contra los pintores de temas obscenos:

“Y me doi a creer, que templan esta grandeza aquellos que no la usan con la decencia, gravedad y decoro que merece, incurriendo en culpa vil, que tal es el pintar cosas deshonestas y lascivas, como acción dañosa y aborrecible a la modestia de la misma naturaleza y razón, enojoso a los ojos de Dios, de quien ha sido tal vez castigados manifiestamente en este mundo, y en el otro” (121).

Trae ejemplos de pintores castigados por pintar cosas obscenas y declara que “mejor es errar en el arte que no en la virtud” (122).

Aparte de su valor intrínseco, realzan el libro las poesías de Lope de Vega, Valdivieso, etc, con que finaliza cada diálogo.

Se termina esta edición de los diálogos de Carducho con el memorial del famoso pleito en pro de la exención del Arte de la Pintura, y se publican los alegatos presentados para este fin; entre ellos vemos los de Lope de Vega, Valdivieso, Butrón y Juan de Jáuregui. Suelen recurrir al argumento usual de

apoyar la liberalidad de la pintura en el uso sacro a que la destina la Iglesia. Sigue la sentencia del Real Consejo de Hacienda de 11 de enero de 1633 declarando a la Pintura exenta de pagar impuestos.

ARTE DE LA PINTURA,
SU ANTIGUEDAD Y GRANDEZA

El presente tratado es uno de los más conocidos de la literatura artística española, y uno de los más complejos a la hora de reseñar. A la altura en que aparece, casi a un siglo de distancia de la sesión 25 del Concilio de Trento, algunos de los aspectos relacionados con la temática religiosa debieran parecer-nos ya superados, pero no es así. Asistimos a una mayor cerrazón en el aspecto moral del decoro, dato muy significativo. Por otra parte el anacronismo que ya observamos en Carducho entre su exposición estética y el quehacer estético de su momento se acentúa en Pacheco. Eso mismo le da un cierto sabor a sus juicios sobre sus contemporáneos. Estéticamente es un manierista y sus ideas corresponden plenamente a las últimas décadas del siglo XVI. Su eclecticismo erudito es tal que involuntariamente fuerza ideas del pleno renacimiento para acomodarlas a su intento. Nada más revelador de esto que la exposición teórica del libro segundo. Por otra parte la misma personalidad de Pacheco, debido tal vez a las circunstancias concretas de su vida, se presenta compleja. Su taller es un cenáculo artístico al que acuden literatos y artistas a comentar las novedades. Literariamente Pacheco es un escritor que podemos calificar de sobresaliente por su corrección y perfecta dicción; y en el campo de la poesía se muestra mucho más avanzado estilísticamente que en el de la pintura. Basta leer el magnífico soneto que envía al duque de Alcalá junto con su cuadro de Dédalo e Ícaro, en 1603. Si en muchos casos Pacheco aparece condicionado por su erudición y es poco original, en otros casos define bien su postura, incluso frente a los grandes, como es el caso de la primacía de la pintura sobre las demás artes, que el defiende. Otro dato interesante, que me parece muy condicionante del enfoque de Pacheco es su dependencia, su auténtica admiración por los padres jesuitas de la Casa Profesa de Sevilla. Según Ceán, “los jesuitas fueron sus antiguos y más íntimos amigos: trataba con ellos los asuntos de sus obras, y a ellos se atribuye la mayor parte del *Arte de la pintura*, principalmente el tratado de las pinturas sagradas” (tomo IV, 11). A la Casa Profesa acude Pacheco en sus momentos de duda al afrontar un tema, como también acude a recibir dirección espiritual; el confiesa en el libro segundo que el Padre Gaspar Zamora fue su director durante cuarenta años. Y un dato más a retener: su condición de Consultor de la Inquisición le predisponía necesariamente a la corrección absoluta ante la ortodoxia. La ambigüedad de juicios frente a Rubens, Caravaggio, el Greco y otros, sin descar-

tar la admiración por su yerno Velázquez, nos muestra así mismo la inconsistencia del eclecticismo de Pacheco, quien partiendo del dibujo como “forma substancial” de la pintura y relegando el color a lo accesorio, aún encuentra posibilidad de aceptación para lo que se opone diametralmente a sus principios estéticos.

El tratado se distribuye en tres libros: el primero trata de la antigüedad y grandeza de la pintura; el segundo, de su teoría y partes; el tercero, de la práctica.

Otra vez lo concreto de mi punto de vista me obliga a pasar por alto los puntos estéticos más interesantes del tratado.

Una de las grandezas de la pintura procede de la santidad de muchos de los pintores que la ejercieron. En el capítulo IX del libro primero elogia la virtud de Durero, su decoro que llega al extremo de cubrir los pies de la imagen sagrada:

Ejemplar virtud y decoro de Alberto Durero:

“Fue diligentísimo en guardar la piedad y vergüenza, como pintor católico y santo; careciendo sus obras de toda licencia y descompostura, mostrando en todas la castidad y pureza de su ánimo. Hizo muchas historias de la vida y pasión de Cristo y de su Santísima Madre, de quien dibujó y talló excelentes imágenes, cubriendo siempre con lo largo de la ropa sus sagrados pies” (II, 33).

Nobleza de la pintura religiosa al servicio de Dios:

“Por donde se ve cuán justa cosa es que los pintores católicos, protectores de tan ilustre arte, si la tratasen como deben, sean estimados, pues toma Dios las obras de sus manos por medio, para ser más conocido y reverenciado de los hombres, y adquiere la pintura tan alta calidad y nobleza, y es de tanta utilidad, como veremos más adelante” (II, 37).

Para enmarcar bien la dedicación de la pintura al servicio de la religión conviene tener en cuenta las cuatro causas que concurren en la invención de la pintura profana. Estas son: necesidad, utilidad, deleite y virtud. Al exponer que el arte nace de una necesidad Pacheco está cerca del arte como lenguaje. Por otra parte la pintura es utilísima, teniendo un amplio campo de aplicación didáctica. El deleite viene en tercer lugar. La virtud ha sido siempre una de las causas del arte. Los buenos ejemplos, las hazañas heroicas, han querido permanecer vivas en la memoria de los hombres. Evidentemente, dice, todo ésto concurre ampliamente en la pintura religiosa.

El capítulo IX se titula así: “De la Pintura i de las imágenes, i de su fruto; i la autoridad que tienen en la Iglesia Católica”.

Distingue el fin de la obra (de la pintura) y el fin del operante (lo que se propone el pintor); pero en el pintor católico, a quien se dirige, aparecen matizaciones nuevas:

Doble fin del pintor. Primacía del fin sobrenatural:

“..Pero considerando el fin del pintor, como de Artífice cristiano (que es con quien hablamos) puede tener dos objetos, o fines, el uno principalmente; i el otro secundario, o consecuente. Este menos importante, será exercitar su Arte por la ganancia, i opinión, o por otros respetos que ya dixé arriba) pero regulados con las devidas circunstancias, de la persona, lugar, tiempo, i modo. De tal manera que por ninguna parte se le pueda argüir que exercita reprehensiblemente esta facultad: ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio del estudio, i fatiga de esta profesión, estando en gracia, alcançar la bienaventuranza. Porque el cristiano criado para cosas altas, no se contenta en sus operaciones, con mirar tan baxamente, atendiendo solo al premio de los ombres, i comodidad temporal, antes levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor; i más excelente, librado en cosas eternas” (139-40).

No hace falta leer entre líneas la doctrina jesuítica; es evidente. No sólo el fin del pintor queda elevado de rango; el mismo obrar pictórico se convierte en acto de virtud. Las consecuencias se siguen: las imágenes sagradas están destinadas a producir frutos saludables en los espectadores.

Fin al que se encaminan las imágenes sagradas; frutos que producen:

“No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe. Amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas Divinas. Produziendo juntamente en nuestros ánimos los mayores, i más eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo. Representándose a nuestros ojos, i a la par imprimiendo en nuestro corazón actos eroicos, magnánimos, ora de Paciencia, ora de Iusiticia, ora de Castidad, Mansedumbre, Misericordia i desprecio del mundo. De tal manera que en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, i aborrecimiento del vicio: que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza.

Además de lo que se a dicho, ai otro efeto deribado de las Cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico: el cual a guisa del Orador se encamina a persuadir al pueblo, i llevarlo, por medio de la Pintura, a abraçar cosa conveniente a la Religión

(.....) Así el pintor (....) tendrá obligación a formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las Sagradas Imágenes: aunque el efeto falte algunas vezes. Vean los pintores deste tiempo a lo que están obligados; mas cuántos son capaces de entender estos mis documentos? O lástima sin esperança de reparo! (.....) Mas hablando de la imágenes cristianas, digo que el fin principal será persuadir los ombres a la piedad, i llevarlos a Dios. Porque siendo las imágenes cosas tocante a Religión, i conviniendo a esta virtud que se rinda a Dios el devido culto; se sigue que el oficio della sea mover los ombres a su obediencia..” (142-144).

“Mas cuántos son capaces de entender estos mis documentos? O lástima sin esperança de reparo!”, exclama Pacheco. ¿Observa realmente que la práctica pictórica no se atiene exactamente a sus deseos? Sería un dato a tener en cuenta si se estuviera refiriendo estrictamente a la pintura sagrada. Pero también podemos pensar, conocido el personaje, que recurre a un tópico o latiguillo oratorio en un discurso que deriva, sin transición, de la pintura sagrada al pintor católico, a quien se le van cerrando insensiblemente otros campos de actividad no necesariamente ligados a la imagen de culto

En el libro segundo aborda la teoría de la pintura. Al considerar sus componentes, actúa eclécticamente. Sigue a Lomazzo, pero opta por las divisiones de Dolce en El Aretino, introduciendo subdivisiones. Tres son las partes de la pintura:

- la invención: noticia, caudal, decoro;
- el dibujo: buena manera, proporción, anatomía, perspectiva;
- el colorido: hermosura, suavidad, relieve.

Ateniéndome sólo a lo que incida en mi tema, me interesa analizar algunos aspectos de la invención. La “idea”, leitmotiv de tantos manieristas, centra la invención. La invención requiere “noticia”, “caudal” y “decoro”. Pacheco no oculta sus recursos a hombres doctos y documentados para informarse lo más ampliamente al abordar un tema. Así, entre otros casos, cuenta cómo recurrió al dominico Fray Juan de Espinosa en 1593 para la representación de la degollación de San Pablo. El dominico lo remitió a un fresco de Vasco de Pereira. No satisfizo la solución a Pacheco, y recurrió a la Compañía, donde el P. Juan de Soria le mostró un libro, al parecer de Baronio.

En cuanto al decoro se remonta a la doctrina de Cicerón, pero en su aplicación no se atiene al decoro del tema en sí -el básico decoro del arte- sino al decoro respecto a las circunstancias concomitantes, como son sitio, destinatarios, etc., según hemos apreciado ya en la evolución de dicho concepto hacia la acepción que hoy le es usual, es decir, una posición ética en la que decoro es una cualidad,

por cuya carencia en una obra o en una acción estas son calificadas de indecorosas u ofensivas.

Vimos cómo Pacheco elogiaba a Durero por cubrir los pies de la Virgen. En muchos pintores, dice, hay más «valentía» que decoro. Pero los cuadros sagrados son libros para la gente sencilla a la que no hay que escandalizar. Por eso está mal pintar a la Virgen «muchas veces los sagrados pies descubiertos i desnudos». Y, a continuación da gracias a la Santa Inquisición por mandar corregir esa libertad (189).

Son muy interesantes los párrafos que dedica a su Juicio Final, obra de 1614, para el convento sevillano de Santa Isabel, que presenta como una alternativa al Juicio Final de Miguel Ángel, obra que considera el non plus ultra de la técnica pictórica, pero defectuosa en materia de decoro. Describe su Juicio Final, representado con un orden jerárquico que se nos antoja de cabildo catedralicio. Pero cuando menos lo espera uno, salta la sorpresa: falta la letra en el texto sagrado y hace una concesión a la galería. Porque ¿dónde colocar a San José en el Juicio Final?

Puesto de San José en su Juicio Final:

“Entre estos dos tan aventajados santos (San Pedro y el Bautista) puse al glorioso Patriarca San José, porque no hubiese entre sus devotos competencia” (II, 50).

La minuciosidad llega al ridículo en la representación de San Miguel:

Representación de San Miguel Arcángel:

“El San Miguel hace figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grecas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha... Y si es capitán de la Iglesia, tenga bastón y cargo de los ejércitos de ella, como dice un autor moderno..” (II, 51).

(El autor moderno es Fray Jerónimo Gracián).

Honestidad con que ha tratado los desnudos de su Juicio Final; peligros de los desnudos carentes de honestidad:

“Ultimamente, se ven en todas estas figuras desnudas, buscada con arte y gracia, la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendan; y más en conventos de monjas y en altar donde se ha de celebrar el santo sacrificio de la misa. No parezca de pequeña importancia lo dicho, ni pesada esta digresión. Cierta religioso, pío y grave, de la Orden de San Agustín, me contó -siendo ya obispo- que celebrando un día ante un hermoso cuadro de esta historia, que está

en su convento, en Sevilla -de mano de Martín de Vos-, valiente pintor flamenco, acabado el año de 1570, estando a la mitad de la misa levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer con harta belleza, pero más descompostura y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado en las Indias, afirmaba con encarecimiento que tomara antes estar en el Golfo de la Bermuda en una tempestad deshecha, que en tal paso. Y cobró tanto miedo al cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión, y que tenía tan presente el caso, que habiendo pasado algunos años, aún le duraba el temor. Reírse han muy despacio de esto los pintores valientes o licenciosos, pero no valga para ellos esta advertencia” (II, 52).

Sin comentarios.

Critica en el capítulo cuarto ciertos detalles que los tratadistas han pasado por alto al hacer la crítica del Juicio Final de Miguel Ángel; eso sí, “con la brevedad y modestia debidas a tan grande artífice, en que me parece que no tiene disculpa”. Pero de hecho dichas acusaciones ya habían sido hechas anteriormente.

Juicio sobre la crítica del Dolce a Miguel Ángel:

“Este es el cargo que hace el Dolce a Miguel Ángel, que a algunos ha parecido demasiado atrevido, y entre ellos a Pablo de Céspedes; pero teniendo más respeto a la verdad, a mi juicio le culpa con mucha razón cuanto a esta parte de la decencia y piedad. Y no es lícito a nosotros defenderle ni seguirle en ella. Y este fue mi principal intento en poner aquí esta censura, infiriendo que si a tan gran artífice no se perdonó, ni faltó quien le culpase, más justamente se hará con nosotros, si no guardáramos la decencia y el decoro debido”.

(II, 54-55).

Resumen de su pensamiento sobre el Juicio Final de Miguel Ángel:

“Concluyendo en pocas palabras, la disculpa que prometí, que aunque breve, se debe pesar y ponderar. Asentando primero, que la pintura del Juicio de Miguel Ángel ha sido y será la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo; y que quitó a los venideros la esperanza de igualarle en artificios, profundidad y sabiduría. Y así, Miguel Ángel no pecó contra la perfección del arte -y en esto no se atreverá a culparle ningún hombre de seso-, ni contra el fin que tiene en general, que es representar con viveza lo que quiere -como se ha dicho-, antes si se perdiera el arte le había de restaurar en esta

obra. Porque la gran manera, certeza de escorzos, valentía de perfiles y movimientos y trabazón de músculos, ninguno lo alcanzó como él, en la perfección del cuerpo humano desnudo, que es la parte más difícil de la pintura. Y por no faltar a ella, dando eterna luz y estudio a todo el mundo, faltó a la modestia y decoro que pide la piedad cristiana, y el fin de las imágenes sagradas: que es mover el ánimo a la compostura y devoción” (II, 55).

Se puede apreciar, una vez más, el juicio positivo que se hace de Miguel Ángel desde los aspectos técnicos o artísticos solamente.

Entendiendo así el decoro, el problema se plantea crudamente cuando el pintor ha de afrontar el desnudo femenino. He aquí la curiosa solución de Pacheco:

Modo aconsejable de pintar el desnudo femenino:

“Páreceme que oigo a alguno que dice: -“Señor pintor escrupuloso, que poniendo ejemplos de antiguos que desnudaban las mujeres para imitarlas perfectamente, y obligándonos a pintarlas bien, ¿qué remedio nos das?” Diré, señor licenciado, lo que yo haría: del natural sacaría rostro y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero. De manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciamos en ésto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar al mal, no sólo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas” (II, 71).

En el libro tercero, antes de abordar la casuística de diferentes representaciones sacras, nos encontramos, en el capítulo once, con un documento interesante: Pacheco pone a disposición de los pintores sus orientaciones, nacidas de su larga experiencia -habla desde la altura de los setenta años-; orientaciones avaladas con el visto bueno de los padres de la Compañía y con su condición de Consultor de la Inquisición:

“Serivirán mis avisos de saludables consejos en 70 años de edad; i lo mejor i más acertado dellos se deverá principalmente a la Sagrada Religión de la Compañía de Iesús, que los a perfeccionado. Hablaré a la sazón rico de apuntamientos i observaciones consultadas i aprovadas de los más sabios, desde el año 1605. I assí no parecerá ageno de mi profesión advertir a los pintores Cristianos el acierto

con que deven proceder: i más hallándome honrado con particular licencia, por el santo Tribunal de la Inquisición; para dar noticia de los descuidos cometidos en semejantes pinturas, por ignorancia o malizia de los artífices. Cargo, que se despachó i firmó en 7 de Março de 1618. Algunas de sus palabras dizen assi: «por tanto por la satisfacción que tenemos de la persona de Francisco Pacheco vezino desta ciudad pintor excelente, i Ermano de Iuan Pérez Pacheco Familiar deste Santo Oficio: i teniendo atención a su cordura i prudencia, le cometemos i encargamos que de aquí adelante tenga particular cuidado de mirar i visitar las pinturas de cosas sagradas, que estuvieren en tiendas i lugares públicos». I en suma advierte, que hallando en reparar en ellas, las lleve ante los señores Inquisidores, para que vistas se provea lo que convenga. I acaba: «I para ello le damos comission qual se requiere de derecho»” (470-471).

La última parte del documento es interesante para conocer el terreno en que se desarrollaban las pesquisas inquisitoriales.

c.1674 MARTÍNEZ, Jusepe

DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILÍSIMO ARTE DE LA PINTURA

El libro de Jusepe Martínez no ve luz pública hasta dos siglos más tarde, en 1866, editado por D. Valentín Carderera y Solano. El autor había formado su pensamiento estético en Roma y en contacto con el ambiente de los boloñeses. En España es nombrado pintor de Felipe IV y de Don Juan de Austria, a petición del cual escribe esta obra, ya cumplidos los setenta años de edad.

La obra, que se distribuye en tratados, está escrita desde la experiencia de su oficio, y es práctica, directa, sin los despliegues eruditos a que ya estamos acostumbrados. Es más obra de un pintor que de un esteta, siendo utilísima para el conocimiento de la pintura española que él ha vivido.

Los tratados se siguen unos a otros con un orden orientado a la práctica de taller: el primero se titula “Del dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación”; el segundo, “De la simetría”; el tercero, “De la anatomía”; el cuarto, “De la perspectiva”; el quinto, “De la unión”, etc.

En el octavo, que trata de la elección de las actitudes, cuenta Martínez una anécdota interesante. Se trata de un Descendimiento del Caravaggio, que no parece agrandar al comitente; lo que este pide es que “semejantes historias atiendan más a la devoción y decoro que a lo imitado”. Es un ejemplo más del desplazamiento del decoro hacia otros centros de interés, exteriores a lo que comenzó siendo el decoro de la obra en sí; igualmente es un ejemplo del interés creciente del cuadro de devoción.

En el tratado noveno, que versa acerca del historiar con propiedad, Martínez sostiene que hay que vestir las figuras conforme a su tiempo, y lamenta la falta de seriedad que observa en el modo de vestir las imágenes sagradas:

Falta de gravedad y decoro en las imágenes religiosas:

“...entraremos en la gravedad y decoro que se debe, especialmente en las figuras sagradas, que, hemos visto muchas imágenes de la Virgen Santísima y sus santos con tan poca veneración, que más motivan irrisión que respeto; cosa indigna de pintor católico: pongo por ejemplar a Antonio de Corezo (Correggio) y al Angélico Federico Barrocio de Urbino (.....) Era, pues, este pintor grande amigo de S. Felipe Nerii, a quien el santo pidió una Anunciata para su o-

ratorio, encareciéndole la divinidad y composición de la Virgen Santísima, y la modestia del soberano paraninfo: hizo este cuadro con tanta veneración, que compungiera al más depravado, tanto que el mismo S. Felipe que la mandó hacer, fue hallado delante de él orando, por algunos curiosos de sus súbditos, y preguntado la causa de hallarle más en aquel altar que en otros, respondió: “Porque no hallo imágenes que más viva y devotamente que estas me representen lo significado” (36-37).

En el tratado décimo habla “de la filosofía de la pintura”. La filosofía natural enseña el conocimiento de los objetos; “la filosofía moral es la que compone y elige todo lo bien ordenado. Esta viene por gracia divina..”(45). Por ello hay que invalidar la doctrina de Séneca; la pintura no sólo debe incluirse entre las artes liberales, sino que debe ser considerada divina por su finalidad religiosa y efectos que produce.

La pintura, por su uso religioso, no sólo es liberal, sino divina. Efectos que opera:

“Bien contrario juicio hiciera Séneca si viera lo que se ha pintado y pinta debajo la religión católica, y no sólo tuviera por arte liberal la Pintura, sino por muy divina, pues se conoce en la misma duda que propone; dijera, muy al contrario, viendo que induce a toda virtud y veneración en las sagradas imágenes por donde el Altísimo Señor ha obrado y obra maravillosos milagros; de donde se ha visto, por medio de estas imágenes, así de pintura como de escultura, la conversión de muchos infieles e idólatras, y hasta los mismos pintores han recibido grandes favores por medio de sus hechuras.. ”(46).

En el tratado número doce, “De la elección de los asuntos”, trata de nuevo del decoro, particularmente en los temas sagrados, y elogia a Durero por sobresalir en ello.

Los últimos tratados están dedicados a un recuento de pintores eminentes, destacando en interés para nosotros todo lo referente a los españoles. Estos merecen ser estudiados a partir de la época de Fernando el Católico, dice, ya “que los antecesores de atrás no nos dejaron cosas singulares”. Sin embargo, confiesa que destacaron en algo muy importante y en eso son dignos de imitación: en la veneración, decoro y devoción.

Las imágenes antiguas, aunque deficientes desde el punto de vista artístico, son imitables por su decoro y devoción. Fin de la pintura y escultura:

“Hasta aquí he tratado de los ilustres pintores que admiraron y dejaron enseñanza en este gran reino de España desde el tiempo del

señor rey D. Fernando el Católico, que los antecesores de atrás no nos dejaron cosas singulares: sólo en una cosa se les debe estimar y observar, que en cuanto al respeto y veneración de sus imágenes, las hicieron con tanto decoro y devoción, así en escultura como en pintura, que los modernos deben con mucha razón imitarlas: porque el fin de estas profesiones de escultura y pintura no se ha introducido para otra cosa, sino para adoración y veneración a sus santos, por cuyo medio Su Divina Majestad ha obrado infinitos milagros” (159).

A continuación, en el tratado vigésimo, habla de los escultores. Nos encontramos, por fin, con alguien capaz de enjuiciar a Miguel Ángel desde otros presupuestos: “que no sé cuál sea mayor, o la devoción o el artificio”.

OEUVRES DIVERSES

Del tomo tercero de estas obras me interesa traer a cita el pensamiento de Piles sobre el desnudo. Mucho más amplio que otros tratadistas, su criterio de utilización se basa en “la modestie et le vraisemblable”, dejando el criterio moral en su justo puesto.

Roger de Piles es un personaje interesantísimo por ser abanderado del rubensismo, de la primacía del color sobre el dibujo, en las disputas académicas francesas que abren brecha en el clasicismo que defiende, entre otros, Le Brun, y se ejemplifica en Poussin, según se puede leer con gusto en las *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*”, que recoge Félibien.

Su juicio crítico es agudo; su conocimiento del arte es profundo; su admiración por Rubens no tiene límites y establece una nueva escala de valores: Rubens es superior a los venecianos, quienes, a su vez, son superiores a los pintores de la escuela romana. Su concepción de la imitación de la Naturaleza, de su colorido, mediante una paleta de color que no la traduce literalmente, sus observaciones sobre la distancia a que debe ser mirada cada obra y consiguientemente la economía de detalles que debe imponer al pintor, su análisis del reflejo del artista en su obra, el deslindar la historia de la esencia de la pintura, y tantas y tantas otras observaciones, hacen de las obras de Roger de Piles y, en particular de su *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, documentos de gran valor para la historia del arte y evolución de las ideas estéticas.

Pero ateniéndome al reduccionismo que me he impuesto, he aquí la cita indicada sobre el uso del desnudo:

Criterios para la utilización del desnudo en las obras de arte: la modestia y la verosimilitud:

“Les peintres et les sculpteurs qui sont fort savans dans le dessin, cherchent ordinairement les occasions de faire du nud, pour s’attirer de l’estime et de la distinction, et en cela ils sont très louables, pourvu qu’ils demeurent dans les bornes de la vérité de l’histoire, de la vraisemblance et de la modestie. Il y a des sujets qui sont plus favorables a représenter du nud les uns que les autres; et l’on s’en peut servir, par exemple, dans les fables, dans la supposition des pays

chauds... (Cuenta cómo Catón trabajaba desnudo e, igualmente, San Pedro en la barca...)

On se peut encore servir du nud dans la représentation des sujets allégoriques, dans celle des dieux et des héros de l'antiquité païenne: et enfin dans les autres rencontres où l'on peut supposer la simple nature, et où le froid et la malignité ne regnent point. Car les habits n'ont été inventés que pour garantir les hommes du froid et de la honte.

Il y a encore aujourd'hui beaucoup de peuples qui vont tout nus, parce qu'ils habitent des pays chauds, où l'habitude les a mis à couvert de l'indécence et de la honte. Enfin la règle générale qu'on doit suivre en cela est, come nous avons dit, qu'il n'y ait rien contre la modestie et le vraisemblable" (423-425).

EL MUSEO PICTORICO

“Teórica de la Pintura” es el subtítulo del *Museo Pictórico y escala óptica* del pintor de Cámara de Felipe V, Antonio Palomino. Su propósito viene a renglón seguido: “En que se describe su Origen, Esencia, Especies y Qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos”. Todo ello da a entender que se trata de una exposición escolástica. Sin embargo los títulos que encabezan los libros en que se distribuye la obra tienen ya aires ilustrados: “El aficionado”, “el curioso”, “el diligente”, “el principiante”, “el copiante”, “el aprovechado”, “el inventor”, “el práctico”, “el perfecto”. Se trata pues de un ascenso ascéticamente programado por “el camino de la perfección”, de modo semejante al de los tratados de espiritualidad tan en boga en nuestra literatura, de lo que ya había indicio claro en Pacheco cuando distinguía tres estados de pintores (Pacheco, II, 41).

En el libro segundo analiza la segunda propiedad accidental de la pintura que es “la elocuencia y eficacia en persuadir y predicar”. De ahí, añade, que produzca efectos saludables en los fieles, y los misioneros la utilicen en sus apostolados “pues siempre son más activas las especies que entran por los ojos, que las que sólo se reciben por los oídos” (172).

En el capítulo once del mismo libro trata de los “repetidos testimonios del cielo en abono de la Pintura, y del culto de las sagradas imágenes”, aportando ejemplos y casos milagrosos.

Me interesa particularmente el libro siete, “el inventor”. Al tratar del decoro en la invención se muestra Palomino muy rigorista. Al margen de lo lascivo, torpe o deshonesto, basta que un simple desnudo de mujer pueda “ofender o escandalizar los castos ojos que la miran” para que el decoro pida su supresión. El rigor de Possevino no sólo es aceptado, sino ampliamente superado por Palomino.

Es interesante, en el largo párrafo que copio a continuación, la cita del documento de la Inquisición sobre la prohibición de introducir imágenes lascivas «en estos reynos», incluidos los «apostentos comunes de las casas». El sentido invasor de la Inquisición española a estas alturas dista mucho del estricto campo de actuación que se fijó el texto de Trento y de los sínodos o concilios

postridentinos. El resto del párrafo no requiere comentarios; me limito a intercalar tituillos para agilizar su lectura:

El decoro de la “invención” pide honestidad, recato, y decoro de las figuras. Otras observaciones que debieran ser innecesarias entre católicos:

“En quanto á el decoro de la invención, bien sea de historia, ó bien de figura sola, es menester poner grande atención en la honestidad, recato, y decoro de las figuras, lo qual entre católicos parece reprehensible que necesite de reflexión este punto: pues aun entre gentiles se juzgó digno de providencia de los magistrados el celar, y prohibir que se pintase cosa torpe, ó deshonesta”.

La simple desnudez femenina puede ser motivo de escándalo, al margen de la lascivia:

“..Pero aun no es menester para prevenir el recato el que la pintura haya de ser por su naturaleza lasciva, torpe, deshonesto, y provocativa: basta que en la desnudez, especialmente de mugeres, pueda ofender, ó escandalizar los castos ojos que la miran. Con razón exclama el padre Antonio Possevino sobre este punto diciendo: *Pues si los mismos filósofos gentiles, Platón, Aristóteles, y otros prohibieron el pintar mugeres desnudas, porque su aspecto provocaba los ánimos, ¿porque el católico magistrado, á quien Dios ilustró, y libró de aquellas tinieblas, no hará que el christiano confiese ser impio el que afirmare que Christo con Belial, y el Arca de Dios con la de Dagon, pueden morar juntas?*”

Expurgatorio del Tribunal de la Inquisición contra la introducción de imágenes lascivas:

“Pero no carece de providencia este punto con el expurgatorio del supremo tribunal de la Inquisición á el principio, por estas palabras: *Y para obviar en parte el grave escándalo, y daño no menor que ocasionaban las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna persona sea osada á meter en estos reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, ú otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, ó aposentos comunes de las casas. Y asimismo SE PROHIBE A LOS PINTORES, QUE LAS PINTEN, Y A LOS DEMAS ARTIFICES, QUE LAS TALLAN, NI HAGAN, PENA DE EXCOMUNION MAYOR LATAE SENTENTIAE, CANONICA MONITIONE PRAEMISA, y de quinientos ducados por tercias partes, para gastos del Santo Oficio, Jueces, y denunciador, y un año de destierro á los pintores, y personas particulares que las entraren en estos reynos, ó contravinieren á lo referido*”.

Palomino, Censor de la Inquisición:

“Y en consecuencia de esto, muchos pintores han tenido el título de censores, y veedores de las pinturas, como lo tuvo Francisco Pacheco, el sevillano, que escribió el libro de la Pintura; y don José García Hidalgo decía tenerlo también. Y á mi, aunque indigno, me hizo esta gracia el Excelentísimo Señor Don Antonio Ibañez Inquisidor general”.

El pintor católico debe precaver la ruína espiritual del prójimo:

“Y aunque es verdad, que atendiendo á el rigor de la letra, solo habla de *pinturas lascivas*: esto es en actos de su naturaleza torpes, provocativos, e escandalosos, como largamente anotamos en la teórica, lib. 2. cap. 4 §4. y que siendo como es penal esta ley, se debe restringir: no obstante eso, debemos hacernos cargo de la flaqueza humana, y precaver quanto sea posible la ruina espiritual del prójimo, aunque no sea sino por caridad, procurando honestar quanto sea posible aquellas figuras que aun remotamente puedan provocar en algún modo á deshonestiad; Porque como es tan sutil nuestro común enemigo, no solo de medios muy indiferentes, pero aún directamente buenos, y sagrados, suele aprovecharse para nuestra ruina. Yo supe en cierto monasterio de la Santa Cartuxa que á un religioso de aquella casa le hubieron de quitar de la celda una imagen de María Santísima de suma perfección, porque su mucha hermosura le provocaba á deshonestidad. ¡Astucia verdaderamente diabólica, forjar del antídoto el veneno, y convertir en tosigo la tríaca!”

Escándalo activo y pasivo:

“No hay duda que en esta materia interviene aquella tan sabida distinción, que tan doctamente nos enseñan los moralistas del escándalo activo, y el pasivo: que el activo es el que ocasiona la acción *per se*, y de su misma naturaleza: y el pasivo es el que *per accidens*, y en fuerza de la facilidad y flaqueza del paciente se sigue sin culpa del causante, como en el caso que acabamos de decir del religioso cartuxo. Y así, no siempre está de parte del pintor, ni de la pintura la culpa, quando *per se*, y de su naturaleza no es provocativa, ni deshonestia”.

Tanto se debiera cautelar el desnudo del hombre como el de la mujer:

“ Y en este punto tanto debiéramos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la muger, por lo recíproco de los sexos; sino, que como los hombres son los que escriben, ponen siempre la

mira en el objeto de su provocación, que es la muger. Pero si estas escribieran sobre este asunto, bien tuvieran que decir; pues no es menos poderosa la flaqueza humana en la debilidad femenil, que en la varonil fortaleza. Y sin embargo, de los desnudos del hombre, como no sean deshonestos, se hace poco caso; pero de una muger, por poco que sea, nos parece un escándalo. Es verdad también, que la frecuencia de los desnudos del hombre, en que tiene tantas licencias el arte, puede ocasionar la falta de reparo; como también lo extraño del de la muger, porque rara vez se encuentra, puede excitar con la novedad la atención, y con ella el peligro.”

Hay asuntos sagrados que no se pueden hacer sin desnudos de hombres y mujeres:

“Pero sin embargo ya de lo dicho, hay asuntos, dexando aparte las fábulas, que, ó no se han de pintar, ó ha de haber desnudos, así de hombre, como de muger. Y sino, ¿cómo pintaremos á nuestros primeros padres en su creación, y en el caso mismo de la primera culpa, en la transgresión del precepto negativo del Arbol de la Sciencia, y aun en otros posteriores? (.....) ¿Y qué diremos de la expresión de las Animas del purgatorio, y de la resurrección de la carne, y el juicio final? Déxolo á la prudente consideración del discreto.”

Diferencia entre lo desnudo y lo deshonesto o lascivo:

“Y así quisiera yo que se hiciese la debida reflexión sobre este punto distinguiendo entre los desnudos, y lo lascivo, ú deshonesto, que es á lo que directamente mira el edicto del expurgatorio porque en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda, y no estar deshonesto. Y sino ¿qué diremos de Christo nuestro bien, desnudo en diferentes actos de su pasión santísima? Ya veo que me dirán, y con mucha razón, que este objeto no es escandaloso, sino de compasión: no provoca, sino lastíma. (.....) Dexo aparte con esto muchos santos y santas en los desiertos, y en los martyrios, que precisamente han de estar desnudos, así por la realidad del hecho, como por la costumbre de pintarlos así; como el baño de Bersabé, y de Susana, etc. Pues si así no se pintan, lo atribuyen á impericia del artífice, diciendo ser poco noticioso, que por huir la dificultad de lo desnudo, se acogió á el sagrado de lo vestido. ¿Y qué diremos de la pintura del juicio final, tan justamente celebrada, de mano del insigne Micael Angel, y colocada en el Vaticano, tan llena de desnudos, y tan sin recato, que muchos de los santos tienen manifiesta su

virilidad? ¿Y colocada en el consistorio supremo de la iglesia católica? Confieso mi ignorancia, y cautivo mi entendimiento”.

Resolución acerca de los desnudos en las pinturas sagradas:

“Y así soy de sentir, salvo el superior dictamen de los doctos moralistas, que se debe hacer distinción entre lo desnudo, y lo deshonesto, y mucho más de lo lascivo. Y que se pueden pintar las historas sagradas con aquellos desnudos que las tienen ya recibidas la Iglesia nuestra madre, y la costumbre christiana, procurando siempre usar de toda la industria posible para honestar el desnudo en los casos precisos, especialmente en las mugeres: ya con el cabello, ya con algún cendal, si lo admite la historia, ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, ó ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga, como Adán, a Eva; y á santa Agueda, ú santa Catalina martyr, y algún verdugo que las esté atando. Y finalmente concluyo remitiéndome á la discreción del artífice christiano, prudente, modesto, y de timorata conciencia”.

En las fábulas hay más licencia, pero no para deshonestidad ni lascivia:

“...que para las fábulas hay alguna mas licencia, pero ninguna para la deshonestidad, y lascivia; sugetando en esto, y en todo, mi dictamen á la superior censura de los doctos, y de nuestra santa madre iglesia católica romana.” (150-153).

Entra luego en una casuística curiosa, moral cien por cien, al tratar de las “faldriqueras” u “amatorios”, retratos pequeños de la persona querida, para llevar en el bolsillo. Aunque no son obras desnudas ni deshonestas, se le plantea al pintor la responsabilidad que pueda tener en el mal uso que de tellas pueda hacer el portador. De todo ésto y de lo que el mismo Palomino confiesa de los retratos, más en boga en otros países, sin plantearse estos problemas meticulosos, se desprende que en España los criterios son más cerrados. Textualmente lo dice Palomino: “En España es más escrupuloso el pundonor” (155).

En el libro nueve habla de los asuntos o temas de las pinturas y su adecuación a los diferentes lugares de emplazamiento. En las habitaciones de las señoras, por ejemplo, conviene huir de las fábulas, buscando más bien asuntos nobles, decorosos, honestos y ejemplares (240-241). Las fábulas pueden tener cabida, con la debida modestia, en los palacios de recreo o casas de campo (241).

Exactitud y ausencia de errores en temas de historia sagrada y vidas de santos:

“Y sobre todo, encargo que en las historias sagradas, vidas, y martyrios de los santos, procure el pintor estar muy exactamente capaz del hecho, para expresarlo con puntualidad, y para no incu-

rrir en muchos e inevitables errores que cada día notamos en los que inadvertidos, e ignorantes, sin más reflexión que la osadía de su impericia, cometen con gran vilipendio del arte, e irrisión de sus artífices: sobre que doctamente escribieron Juan Molano, doctor teólogo de la Universidad de Lobayna, y el eminentísimo señor Cardenal Paleoto, y sobre todos está hoy escribiendo el reverendísimo padre maestro fray Juan Interian de Ayala, del esclarecido, real, y militar orden de la Merced Calzada...”(242).

Y la protesta de fe y sumisión del autor:

“Quidquid in praesenti opere dixero Sacrosanctae Romanae Ecclesiae sacroque fidei tribunali subjicio; Si enim decretis suis non consanum inveniatur, tanquam non dictum obsecro censeatur”.

LAS VIDAS DE LOS PINTORES Y ESTATUARIOS EMINENTES ESPAÑOLES

De esta obra que, en confesión del autor, “es una descripción de las más celebradas obras de los Ilustres Maestros que en España hubo, por espacio de ducientos años sin interrupción alguna”, voy a entresacar dos anécdotas. La primera tiene por protagonista al pintor genovés Luqueto (Lucas Cambiaso), llamado por Felipe II para suplir a Navarrete el Mudo en El Escorial. Allí pintó Luqueto la Gloria de la bóveda del coro, que no fue del gusto de los artistas a causa de la intervención de los teólogos:

Los teólogos, por orden del rey, dictan la “invención” para la Gloria de la bóveda del coro en El Escorial:

“...y finalmente pintó la Gloria (tan celebrada vulgarmente) de la Bóveda del Coro; pero no hizo cosa Luqueto, en que menos complaciesse a los del Arte! por averse aquello dirigido, por dictámenes de Theólogos, de orden de su Magestad..” (12).

La segunda anécdota elogia la piedad de Juan de Juanes que no proseguía su pintura de la Inmaculada hasta que no se ponía en la disposición espiritual adecuada:

Disposición espiritual de Juan de Juanes para pintar su Inmaculada:

“...estaba mirando algunas horas (su Inmaculada), sin atreverse a poner el pincel en la Tabla por no sentir, en lo interior de su espíritu, aquel estímulo que necesitaba, para emprenderlo; hasta que corroborado, con el auxilio de la oración, se encendía en fervoroso aliento...” (21).

EL PINTOR CRISTIANO, Y ERUDITO

El presente libro es la traducción al castellano, hecha en 1782 por Luis de Durán Bastero, del original latino *Pictor Christianus eruditus* de Interian de Ayala, y es muestra del interés que despertó esta obra, traducida incluso al italiano un siglo más tarde, en 1854. Sin embargo, a mi entender, la obra carece de interés por no aportar nada nuevo, no siendo más que un cúmulo de erudición manifiesta, a pesar de la confesión de pretendida modestia del autor en el libro cuarto, página 47:

“...No quiero detenerme más en aclarar estas cosas, por no parecer, que quiero ostentar alguna erudicioncilla, bien que no muy recóndita; y que he querido buscar un campo más abierto, para dar a entender el conocimiento, que yo tenía en estas materias”.

El autor quiere:

“...notar, y corregir aquellos errores en que no pocas veces tropiezan los Pintores, y Escultores, aunque por otra parte tengan un perfecto conocimiento de los preceptos y reglas de su Arte. Tales son los que provienen de la ignorancia de los sucesos, de la época, o ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos, y los que dimanen de otras causas semejantes, y que poco a poco se van extendiendo, y propagando por una ciega, e indiscreta imitación.....

Porque, ¿quién podrá sufrir que un excelente Pintor, y de tanta fama, como, a juicio de todos es aquel, cuyo nombre (para significar el aprecio que hago de él) va citado abaxo, haya pintado con tanta disonancia, y deformidad, quanta cabe prodigiosamente, el primer milagro con que se confirmó la verdad del Evangelio en Jerusalén?” (3-5).

En el segundo párrafo se está refiriendo a Rafael, -¡a dos siglos de distancia!-. Del primer párrafo sacaríamos la impresión de que todo está por hacer en la corrección del arte sacro, a pesar de tantos concilios y la machacona insistencia de los tratadistas. Ya veremos más adelante de qué tipo de errores se trata.

Tras criticar a Rafael critica a Miguel Angel, Tintoretto, Rubens...: “Sus obras son primorosísimas, y casi divinamente executadas; pero que son falsas, y que están llenas de errores por lo que mira a la Historia” (7).

Este tipo de crítica, ya superada en el tiempo y, por ello, anacrónica, nos muestra los enemigos hipotéticos, molinos de viento al fin y al cabo, a los que hace frente Interian de Ayala.

Abunda en la antigua idea de Miguel Angel de que el artista de tema sacro ha de ser selecto:

A los principiantes, rudos e ignorantes y artistas incompetentes se les debe prohibir pintar o esculpir imágenes sagradas:

“Quién dexará de conocer cuánto importaría para conservar a las Pinturas, e Imágenes Sagradas el honor que les es debido, apartar, y prohibir el pintar dichas Imágenes a ciertos principiantes rudos, e ignorantes, y a otros pésimos Artífices? Con efecto muchos hay de esta casta entre nosotros, y no dudo que sucederá lo mismo en otras Naciones, los quales por el honor debido a la Religión, y a la piedad, sería muy del caso, a juicio de todos, destinarlos a qualquiera otra Arte, antes que a la de la Pintura. Pinten estos enhorabuena: yo por mi les doy amplia facultad: pinten, digo, aunque malísimamente; pero pinten barberías, tabernas, melones, legumbres, cohombros, calabazas, y quanto se les antojare, con tal que no pinten Imágenes Sagradas, que habiéndose introducido para fomento de la piedad, por el abuso que ellos hacen de su Arte, sirven más presto a irrisión, y de desprecio” (11).

En cuanto a la tesitura estética, Ayala se mantiene en la heredada del Renacimiento: la Pintura “consiste en la imitación” y “se compara con mucha razón a la Oratoria, y a la Poesía”(9):

“...estaba por decir que convienen en un todo, con sola la diferencia, que lo que la Oratoria, y la Poesía hacen con las palabras, lo hace la Pintura con sus coloridos. Lo que en tanto es verdad, que, según refiere Plutarco, dixo elegantemente Simónides, “que la Pintura era una Poesía muda, y la Poesía una Pintura que habla” (9).

Es la doctrina constante durante muchos años pasados, fuente en la que ha bebido el clasicismo francés; pero a la altura en que habla Ayala ya se ha abierto una brecha en dicha teoría; ya Roger de Piles ha hecho reflexionar sobre la diferencia de sus lenguajes, y hasta el mismo La Fontaine se ha adelantado al próximo ataque de Lessing al “clasicismo”, al declarar:

“Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles”.

Aduzco ésto como una prueba del anacronismo erudito en que, a mi entender, se desenvuelve la crítica de Ayala.

En el párrafo que cito a continuación reconoce el mismo Ayala los efectos positivos que el Concilio de Trento ha tenido en la corrección de los abusos en las imágenes sagradas:

Efectos positivos del Concilio de Trento en la corrección de abusos en las imágenes sagradas:

“Quién podrá tolerar otras muchas Imágenes de Santos, y aun del mismo Christo, y de la Santísima Virgen, que se esculpieron en los siglos ignorantes, y verdaderamente bárbaros? Pero ya, gracias a Dios, que habiendo mandado prudente, y santamente el sagrado Concilio de Trento, que se quitasen todos los abusos que había acerca del culto, y exposición de las Imágenes Sagradas, se ha remediado en gran parte tanto mal, y desorden, por el zelo, y prudencia de sabios Prelados, y de vigilantes Párrocos, quitándose a lo menos de los Templos, y lugares sagrados no pocas Imágenes de monstruosa deformidad, y sepultando algunas otras debaxo de la tierra para su perpetuo olvido” (16).

Los capítulos que van del tercero al octavo, del primer libro, tratan, reiterativamente, de los abusos o errores tan fustigados ya por concilios y tratadistas, como es el pintar historias “que puedan ser peligrosas a la vista, o inducir al mal a los incautos” (y aquí critica a dos artistas italianos del siglo precedente, cuyos nombres no quiere citar para no alabarlos, pero por la temática de las obras nos parece que está pensando en cuadros catalogados en el Prado como del Tintoretto y del Veronés); insiste en “que no sólo se han de evitar las pinturas de cosas torpes, y deshonestas; sí que se ha de excusar también, en quanto se pueda, toda indecencia, y desnudez en las Imágenes Sagradas”. Y aquí observamos cómo sus criterios son estrechísimos, acentuando si cabe los ya analizados en Possevino. En el capítulo cuarto critica el modo en que se representa, a veces, a la Virgen. Bien es verdad, dice, que no se ven imágenes suyas enteramente desnudas “(que no ha llegado a tanto la audacia, y desenfreno de los Pintores Cathólicos), pero sí pintadas caído su cabello rubio, desnudos su cuello, y hombros, y aun sus purísimos, y virginales pechos, y otras veces con los pies enteramente descubiertos..”(25).

No acepta que se represente al Niño Jesús desnudo, y cuando el tema exija necesariamente la representación del desnudo, como en el tema de los primeros

padres o en algunos mártires, el pintor cauto, “con cierto gesto o postura de cuerpo, o por medio de alguna cosa, como es un tronco, o ramo de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan a la vista” (29-30).

Reitera el tópico del posible error al que pueden inducir a la gente ignorante ciertos temas que, por eso, hay que evitar..., etc. Se tiene la impresión, repito, de que Ayala habla desde su pura erudición, sin hacer frente a un peligro real. Lo confirma la siguiente frase, con ocasión de atacar cierta representación del parto de la Virgen: “...la que pintan algunos Artífices, o por decirlo mejor, pintaron (pues no puedo menos de confesar llanamente, que jamás he visto semejante Pintura, aunque acaso la habrá en alguna parte” (57).

Por fin, en el capítulo octavo del primer libro, nos encontramos claramente con el intento de este libro, que más arriba he calificado de anacrónico y sin especial razón de ser. Se titula así dicho capítulo: “Que la razón, y la prudencia exigen, que no se pinten en adelante Imágenes Sagradas, que contengan manifiesto error, aunque ésto no sea contrario a la Fe, o a las buenas costumbres, ni pernicioso para los hombres; pero que una vez hechas, o pintadas, pueden de algún modo tolerarse” (63). Es decir, se dan por descontados todos aquellos errores o temas con posibilidad de inducir a error doctrinal a la gente ignorante, ya criticados por los concilios y tratadistas; errores de ortodoxia, en una palabra, y Ayala va a hacer frente a otro tipo de error, no pernicioso doctrinalmente; es decir, se va a situar en aquel margen de campo que, según muchos tratadistas, quedaba impreciso y al juicio de los artistas, donde el criterio reinante podría ser el de la verosimilitud. Se trata, pues, de un tema donde nos hemos encontrado con disconformidad de criterios; de un tema, en todo caso, marginal. Pues bien, en este tema centra Ayala su empeño: “Y así, toda la mira, y cuidado de esta mi obra, y trabajo se dirige, y encamina en especial a desterrar, y alejar quanto sea posible de las Imágenes Sagradas estos errores (porque en quanto a los perniciosos, como advertimos antes, apenas quedan ningunos)” (64).

Dicho ésto, entra el libro en una larga casuística, que no tiene más interés que la curiosidad. Si incluso, como dice Ayala, lo accidental ha de ser revisado, no nos extraña que critique, por ejemplo, el encarnado y el azul de las vestiduras de los apóstoles, puesto que los judíos vestían de blanco o de pardo (72). Carece, pues, de interés seguir reseñando una casuística erudita, sacada de los tratados y que está lejos de la realidad circundante. Por eso no insisto en una reseña más prolija.

En cuanto a su criterio sobre el decoro ya hemos visto algún ejemplo, al referirse a la representación de la Virgen. Veamos, para terminar, lo que dice de la desnudez de Jesús al tiempo de su pasión. Sabe, por erudición, que lo más probable es que Jesús padeciera totalmente desnudo:

“Pero, por lo que toca a mi intento, aunque sea conveniente, y oportuno, que esto no lo ignoren, singularmente los hombres píos, y doctos, sin embargo no conviene ser sobradamente curiosos sobre esta materia, y querer averiguar más de lo que es justo. Porque es cierto, y fuera de toda duda, que no de otra manera se debe pintar Jesuchristo en su Sagrada Pasión, sino tapadas, y cubiertas aquellas partes, que el pudor, y la honestidad mandan que se cubran. Por lo que pintarle de otro modo, no sólo sería una cosa indecente, sino sacrílega. Hase, pues, de pintar, y de esculpir como hemos dicho; atendiendo así, no sólo a su majestad, dignidad, y reverencia, sino también a la enfermedad, y flaqueza de nuestros ojos”. (382-383).

CONCLUSIÓN

Este trabajo se ha abordado como una antología de textos-fuentes que posibilitaran una respuesta adecuada a la pregunta o posicionamientos, poco fundamentados por genéricos e imprecisos, que encontramos en historias del Arte sobre la influencia de Trento, según se indicó en la Introducción.

Se ha presentado una doble serie de textos, de la Iglesia y de tratadistas, muchos de ellos pintores.

Aparte algunos concilios anteriores a 1563, fecha de Trento, se han recogido en un período de 136 años, hasta 1699, 50 textos de concilios o sínodos, representativos de toda la Cristiandad, amén de cuatro documentos más, tres de ellos de máxima importancia como son el Catecismo romano, la bula de erección de la Academia romana o las Instrucciones de San Carlos Borromeo. Estos documentos nos dicen qué pretendió la Iglesia y cual fue su campo de actuación.

En cuanto a la segunda serie de documentos se han escudriñado 38 libros, y utilizado dos textos más, por un espacio de 294 años, desde antes de Trento hasta 1730, para conocer hasta qué punto el pensamiento de sus autores, laicos en un 59 %, estaban en consonancia o en disonancia con la doctrina de la Iglesia respecto a la imagen sagrada.

A la luz de estos documentos queda desmantelada, por ambigua e imprecisa, la pregunta, sin más, sobre la influencia de Trento en el Arte y más aún la afirmación de su intolerancia o inoperancia sin definir los términos en juego.

Los documentos presentados nos permiten algunas conclusiones:

1. Trento se puede considerar un punto de llegada y un punto de partida.
2. Como punto de llegada, Trento culmina una necesidad de reforma, sentida y pedida. Frente a la iconoclastia protestante, cuyo punto de mira era el culto a los santos e indirectamente sus imágenes, el concilio potencia el culto a los santos y vela por la dignidad y decoro de las imágenes religiosas, fundamentalmente en el templo, con criterios de veracidad, sin entrar en planteamientos estéticos ni de estilos. Este es su alcance. No se hace cuestión del llamado «arte profano» fuera de la iglesia.
3. Como punto de partida Trento es el período de la Contrarreforma. Para la implantación universal de sus documentos el concilio exigió celebraciones

anuales y trienales de sínodos y concilios, declinando en los obispos la responsabilidad del control de las imágenes. Parece que algunos historiadores de arte no han tenido en cuenta este poderoso mecanismo de control de alcance universal y duradero. Creo que esta documentación es lo más novedoso de este trabajo. ¿Ante tal mecanismo de control, y teniendo en cuenta la sociedad de la época, podríamos afirmar que la Iglesia quiso y no pudo controlar las imágenes sagradas? Basta recorrer iglesias para comprobar que los objetivos propuestos a partir de Trento no sólo se han cumplido sino que, en contrapartida, han sido tal vez la causa del estancamiento de la evolución de la imagen religiosa.

4. En cuanto a los tratadistas observamos una mentalidad común de concordancia con las normas de los concilios. Nos puede sorprender la propia exigencia de espiritualidad de los artistas para realizar las imágenes sagradas o las prácticas religiosas que se imponen los académicos de San Lucas. Y así, por ejemplo, en el debatido caso del «decoro», aunque se defiende teóricamente su sentido etimológico de que los desnudos que exija una historia deban pintarse desnudos, todos acaban cediendo a la conveniencia de no escandalizar al espectador.

5. De lo dicho hasta aquí se deduce una concordancia total entre los documentos de la Iglesia y la actitud de artistas y tratadistas respecto a la imágenes sagradas.

6. Pero salvada esta concordancia respecto a tratamiento de la imagen sagrada en cuanto a su ortodoxia, dignidad y decoro, el largo período analizado nos permite contemplar la evolución artística del Manierismo al Barroco que, a mi entender, no se debe relacionar directa y exclusivamente con Trento. Ocurre igualmente con algunos movimientos espirituales que se juzgan, sin más, nacidos del Concilio, cuando un análisis más profundo encuentra que sus fuentes están más lejanas. Hay causas indirectas que son eficaces. El Concilio de Trento no trató de la arquitectura y, sin embargo, la aceptación de sus propuestas pastorales modificaron indirectamente la arquitectura de los templos. Es siempre difícil, presente el curso, precisar lo que se debe al ímpetu del caudal o a las aportaciones de las condicionantes geográficas.

7. El período postridentino fue una época en evolución, donde fueron apareciendo los heroísmos martiriales, representados con radical realismo; donde el recuerdo purificador de la primitiva Iglesia afloraba desde las entrañas del tiempo y de la tierra por las catacumbas descubiertas; donde el “humanismo devoto” más popular y confiado que su antecesor, el “humanismo cristiano” de la élite religiosa renacentista, podía coexistir con el rigor de la Inquisición, con el boato suntuoso de la Roma papal y urbanizada que acogía en el jubileo de 1600 tres millones de peregrinos (la antigua Iglesia peregrina se hace peregrina de Roma), y con el fomento intenso de unas humanidades grecolatinas, llenas de mitologías

inoperantes, asépticas desde la nueva visión triunfal religiosa; donde las humanidades eruditas de oratoria y retórica podían rebosar, en sus momentos más felices, vida desbordada como un canto de triunfo.

Pero igualmente, con el transcurso de los años un moralismo timorato iba sembrando los gérmenes de la ñoñería y pudibundez al tiempo que se iban cerrando sobre Europa los nubarrones oscuros del sacro terror jansenista. Como ejemplo comparativo bastaría confrontar el control, descontrolado, del Tribunal de la Inquisición española prohibiendo la entrada y uso público o privado de cualquier imagen lasciva, religiosa o profana, con la defensa que siglo y medio antes había hecho el Tribunal de la Inquisición de Venecia de los desnudos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, con ocasión del proceso al Veronés.

8. ¿Y las pinturas de desnudos de temas profanos? Abundan los cuadros de mitología y es sabida la existencia de gabinetes privados para los príncipes. Es este un tema en el que no incide directamente ninguno de los sínodos o concilios postridentinos. Estos han velado por las imágenes en los templos y, a renglón seguido, por la ausencia de imágenes inconvenientes en las casas o jardines de los clérigos. En algunos concilios italianos se pide a los sacerdotes, con ocasión de bendecir la casas, que exhorten a los padres de familia a desterrar imágenes profanas inconvenientes y suplirlas con imágenes piadosas. En otros concilios se pide a los obispos que reúnan a los artistas para adoctrinarlos, pero siempre con vista a las obras que han de realizar para las iglesias. No cabe, pues, hablar de intolerancia o imposición de Trento sobre el arte fuera de lo pretendido.

9. Esto explica, por ejemplo, la libertad de un Rubens, calificado de pintor ambivalente de la Contrarreforma, para pasar de un tema religioso ortodoxamente tratado, a otro profano, mitológico, ya atemperado en un nuevo ambiente cultural. «Porque sus mismas carnes femeninas, ofrecidas como jugosos frutos abiertos, alejaban con su dinamismo vital el peligroso y lascivo éxtasis del desnudo del paganismo», según la sugestiva interpretación de Keneth Clark.

