

## SOBRE LA INFLUENCIA DEL CONCILIO DE TRENTO EN EL ARTE

-Por José Luis Sierra Cortés

Ha sido un tópico recurrente en aulas de clase y textos preguntarse y pronunciarse por la influencia de Trento en el mundo del arte. Magnificándola o minimizándola. A ella le han dedicado estudios importantes autores como Pevsner, Blunt, Francastel, Raymond, Mâle, Weisbach, Dejob, etc. A pesar de ello el tema no queda zanjado; quedan posiciones contradictorias, a mi entender por falta de enfoque, porque no se han definido previamente, como tantas veces ocurre, los términos en juego. Uno tiene la impresión de que se habla o se escribe de Trento sin haber leído los textos conciliares.

Los siguientes son los fallos de enfoque que me parecen más relevantes:

### 1. *Enfocar el tema desde categorías artísticas o estilos*

Nos podemos encontrar con expresiones como estas: "Trento es manierista"; "Trento fomenta el barroco"; "No, el barroco se le escapa a Trento"... Expresiones insensatas por fuera de contexto. Trento no es ninguna entidad cultural promotora de arte sino un concilio, una reunión de teólogos católicos que discuten y sentencian en una y última sección sobre el culto a los santos y sus imágenes. En su texto doctrinal no hay rastro de pretensiones estilísticas.

Un ejemplo de planteamiento aberrante es el siguiente texto del marqués de Lozoya, excelente historiador por otra parte: "A rigor de doctrina, rigor de estilo. El edificio conciliar por excelencia es El Escorial. Luego la Iglesia pierde el control, y el barroco, en su dispersión, se le escapa de las manos".

### 2. *Fallo en la comprensión y extensión del tema.*

A los padres conciliares de Trento solo les interesa la dignidad de la imagen sagrada -pintura o escultura- en su relación con los santos. Evidentemente -aunque no se diga explícitamente- la dignidad de la imagen pide calidad. Pero el aspecto artístico queda subordinado a la función didáctica o devocional de la imagen. El lector puede comprender que de este modo se consuma la escisión entre arte sagrado y arte profano. A la Iglesia le interesa el arte sagrado. El campo queda acotado. Pero aún hay que restringir: "praesertim in templis" (particularmente en los templos). Trento abordó el tema de la música litúrgica. Modificó y zanjó. De arquitectura no habló. Pero como dice el historiador protestante Ranke, sí influyó, y mucho, indirectamente. La arquitectura es el arte más funcional, y se adapta a las nuevas funciones pastorales que nacen en Trento.

### *Fallo en la comprensión y extensión espacio-temporal en que se toma Trento y su doctrina.*

El concilio de Trento se desarrolló entre 1542 y 1563 en una serie de sesiones interrumpidas. Trento es punto de llegada y punto de arranque. Desde tiempos atrás se venía pidiendo una "reformatio in capite et in membris" (reforma en la cabeza y en los miembros). Así en el siglo XV los concilios de Basilea y Ferrara, y a comienzos del XVI el de Letrán V. A la reforma pendiente se le adelanta la Reforma protestante, lo que motiva que Trento tenga doble vertiente: Reforma interna y Contrarreforma frente a la reforma de los protestantes.

Dentro del tema que nos ocupa -la influencia de Trento- hay quienes han dicho que unos padres conciliares, ancianos, no pudieron tener fuerza para enderezar largamente los senderos del arte. Lo que a uno le sorprende es que los historiadores parezcan ignorar un hecho fundamental: Trento no acaba con la última sesión conciliar. Para el control de su puesta en práctica se le exige a toda la cristiandad concilios diocesanos cada año y regionales cada tres. Las tensiones religiosas parecen calmarse con la paz de Westfalia, 1648. Los sínodos o concilios siguen. Les he seguido la pista hasta las puertas del siglo XVIII. Como anécdota informativa, de 1564 a 1609 he podido contar y rastrear 872 concilios; desde la Diamperitana Synodus, en tierra Malabar, India, hasta los de Lima o México. Y se ve que son activos porque al reiterar machaconamente lo establecido en Trento abordan casuísticas locales. Conjugando espacio y tiempo, se puede hablar de rodillo en el control de la imagen sagrada. Después de esto, preguntarse por la eficacia de la Iglesia en este campo se me antoja tan inútil como preguntarse cuánto puede durar un billete de 50 euros en la puerta de un supermercado.

Para justipreciar los textos sobre la imagen sagrada, tanto del concilio de Trento como de los

centenares de concilios y sínodos derivados, en la llamada época postridentina, parece conveniente esbozar previamente, a grandes rasgos, la historia de la imagen religiosa hasta el momento de la intervención conciliar. Y cerrar estas notas con algunas observaciones sobre la recepción de la doctrina conciliar en el mundo de los artistas y tratadistas de arte.

### **Trayectoria de la imagen sagrada hasta el concilio de Trento**

Pasado el paréntesis de las Catacumbas con sus peculiares manifestaciones artísticas, la imagen religiosa tiene problemas para abrirse camino. El Cristianismo tiene una peculiaridad que no tienen las otras grandes religiones monoteístas; Jesús es Dios-Hombre. Como hombre es representable y entra en la dinámica de todas las culturas de representar a sus personajes importantes. Pero la elaboración dogmática en la precisión de términos como "prosopon" o "fysis" aplicados a Jesús no se ha realizado en un día. Todavía en el siglo III Eusebio considera idolatría la representación de Cristo. Pero la imagen religiosa acaba imponiéndose. Luchan por ella en el sigloV San Basilio y San Gregorio. Y también San Juan Damasceno. "Lo que son las escrituras para los que saben leer, son las imágenes para los que no saben". Y se formula una frase que se seguirá repitiendo en el entorno de Trento. Las imágenes son la "biblia imbecillium", la "biblia idiotarum". Hay que decir que ni "imbecillium" ni "idiotarum" tiene el sentido peyorativo actual de imbéciles o idiotas. Traducimos el antiguo "imbecillis" latino por "débil", enfermo... Cicerón, por ejemplo, dice en un texto:"imbecillitate Augusti nuntiata" (conocida la enfermedad de Augusto); lo que está muy lejos de una muy probable traducción bachilleril: "conocida la imbecilidad de Augusto" Idiotas, por su parte, tiene el sentido de reducción o privación (en lengua hablamos de "idiotismo"). En pocas palabras, ambos conceptos denotaban escasez, no de luces, sino de conocimientos. Y Dios sabe de cuántos palacios estaban ausentes las letras. En aquellas circunstancias la imagen se impone por su valor didáctico.

Antes de su rica floración en el Románico y Gótico de Occidente, la imagen religiosa alcanza un momento de esplendor y supera la primera iconoclastia en Bizancio.

Decir arte bizantino es evocar la riqueza, el color, el esplendor de los efectos sensoriales, plasmados fundamentalmente en los mosaicos. Una iconografía desplegada en un espacio simbólico, absolutamente jerarquizado, reflejo de una sociedad que también lo está, en la que el emperador es el elegido de Dios, y, como tal, no sólo dueño y señor, sino también símbolo viviente del imperio cristiano que Dios le ha confiado. Justiniano (482-565) se proclama abiertamente "archisacerdote" de un estado teocrático. En tales circunstancias sociológicas el arte icónico se guía por la ley de la frontalidad y de la jerarquía de las proporciones. La enorme figura de Cristo, Pantocrátor, preside desde el lugar más elevado, el que corresponde al mundo suprasensible. En jerarquía descendiente, pero importantísima, María despliega una rica tipología iconográfica que más tarde recogerá en parte el Occidente cristiano. Los apóstoles aparecen como altos dignatarios del imperio. Y, a continuación, el santoral, la iconografía de las fiestas litúrgicas, etc.

El volumen (al fin y al cabo receptáculo de la materia) está ausente; son imágenes planas, hieráticas, cuya intensa vida aflora por los ojos. Un arte que, contrariamente a lo que hará la perspectiva humanista y voluntariosa del Renacimiento, proyecta su punto de fuga perspectivo hacia el espectador, absorbiéndolo; un arte que, por la potencia del color impacta más a los sentidos que a la razón; que juega con lo visible para hacer intuíble lo invisible trascendente; un arte que al tiempo que evoca místicamente lo divino por lujo y solemnidad apabulla admirativamente y logra imponerse a los hombres.

Pero frente a este arte áulico y grandioso, los monjes y el bajo clero, herederos de una cultura icónica griega, más apegada a la concepción aristotélica de la realidad que a la platónica, fomenta un arte de mimesis, un tipo de imagen en más directa conexión con la realidad visual Son imágenes piadosas, devocionales, que promueven el afecto. Esta corriente que cuenta con una gran aceptación popular no es ajena a las grandes luchas iconoclastas.

Estas luchas, con altibajos, duran aproximadamente un siglo. Las inicia León III el Isáurico (717-41). Las motivaciones son complejas: teológicas y políticas. Al decir de muchos historiadores, menos teológicas que políticas, y estas últimas, tanto de política externa como de política interna. Representar a Cristo comporta representar su humanidad. ¿No había que alejarse del peligro

nestoriano? ¿No se incitaba mediante la imagen a admitir una persona humana en Cristo? Por otra parte León III quería atraerse a los monofisitas sirios y evitar conflictos con el fronterizo mundo musulmán, enemigo de las imágenes. La destrucción de las imágenes era una baza política. Y dentro del propio imperio ¿no era un peligro el creciente poderío social que iban consiguiendo los monjes, promotores de un determinado tipo de imágenes que impactaban a las masas? Curiosamente son dos mujeres, dos regentes, Irene (797-802) y Teodora (842-56), las que restablecen, en sus momentos, el culto de las imágenes.

Pasado su momento de esplendor, el arte áulico entra en decadencia. La imagen promovida por los monjes, popular, devocional, que abanderó la victoria en la lucha iconoclasta, se instala, se cierra a los cambios de la evolución, se vuelve conservadora. Es el mundo de lo que restrictivamente llamamos "iconos", por el que los tiempos no parecen pasar. Ejemplo evidente de los efectos negativos que puede tener una imagen. La imagen refleja una sociedad, pero también condiciona el futuro. Y lo puede hacer negativamente.

Contra la iconoclastia se había pronunciado el Concilio II de Nicea, Ecuménico VII (787), al que asiste Irene. Nicea II será punto de referencia para el futuro. Tiene el mérito de haber fijado con absoluta precisión el valor y función de la imagen: "la imagen no es; remite a...", pero a modo de representación. Y esto, añadimos, conlleva unos efectos psicológicos especiales. No se les escapan algunos al siguiente Concilio Ecuménico VIII, el IV de Constantinopla (869-70) cuando habla de la fuerza operativa de la imagen a través del color ("chromaton eikonourgias). "La imagen es una escritura coloreada que, al igual que las palabras en el discurso, predica y exhorta". Y la imagen es válida para todos: "sofoi kai idiotai pantes"

No puedo detenerme en la riquísima iconografía del Románico y del Gótico, muchos de cuyos temas, legendarios, quedarán en vía muerta a partir de Trento. Obedecían a otra mentalidad, no tan ingenua y crédula como nosotros, ingenuos, pensamos.

En la Baja Edad Media se nota un grave deterioro en el uso de la imagen. Burckhardt en sus *Consideraciones sobre la historia universal* hace caer en la cuenta de la promiscuidad de lo sagrado con lo profano, cuando lo profano, sometido a una fuerte impregnación religiosa, sale por sus fueros. La situación la describe muy bien Huizinga en su conocida obra *El otoño de la Edad Media*.

No era peor al final del siglo XV que en la mitad del XIV. Pero ya hay una mentalidad y un juicio crítico renacentista diferente.

La iconoclastia protestante, el saqueo de iglesias son bien conocidos. Hasta los mismos líderes se encuentran desbordados. Así vemos cómo Melanchthon, en 1522, reclama la presencia inmediata de Lutero en Wittemberg para pacificar a los saqueadores. Y la agitada situación francesa la describe muy bien Claude de Sainctes en su obra de 1562 *Discours sur le saccagement des églises catholiques*.

### **La doctrina del concilio de Trento**

Trento aborda el tema de las imágenes en su última sesión, la XXV, del 4 de diciembre de 1563, sin ninguna duda bajo la presión francesa. La regente Catalina de Médicis quiere sofocar las contiendas religiosas de su reino y desea del concilio clarificación doctrinal. Convoca en Poissy, de julio de 1561 a junio de 1562, a católicos y hugonotes y seguidamente abre el coloquio de Saint Germain, donde junto a los doctores de la Sorbona está el jesuita padre Laínez cuya intervención es fundamental, tanto ahora como luego en el aula conciliar. Se cuenta con la intervención del cardenal Morone y el texto entra en el concilio, se discute y se aprueba rápidamente.

La doctrina conciliar queda recogida en el decreto "De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus" que sistematizo en lo esencial:

Se manda a los obispos y a los que tienen carga pastoral que, de acuerdo con la tradición, se enseñe a los fieles el recto uso de las imágenes, se les tribute el debido honor y reverencia y se las mantengan, "praesertim in ternplis" (particularmente en el templo).

Motivación teológica: "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".

Antes ha dejado muy claro: "No porque se crea que en las imágenes resida la divinidad o una cierta "virtus". Las imágenes no están para que se les pida algo, ni para que se ponga en ellas la confianza. Eso sería idolátrico.

Enseñen los obispos -el control episcopal es pilar fundamental- que por la representación plástica de historias de nuestra redención, el pueblo se instruye y se confirma en la fe.

Enseñen igualmente que de las imágenes sagradas se saca mucho fruto: no sólo porque el pueblo cae en la cuenta de los beneficios y dones recibidos de Cristo, sino también porque, al poner ante sus ojos los milagros y ejemplos de los santos, el pueblo se estimula en la gratitud y amor a Dios y en la imitación de los santos, ordenando su vida.

Se exige el control de la imagen: Hay que erradicar de ella cualquier asomo de heterodoxia.

Igualmente hay que erradicar de su uso todo tipo de superstición, de torpe beneficio pecuniario y toda lascivia. Por ello ni se pinten ni se adornen las imágenes con un cierto encanto provocativo (procaci venustate). "Cierta encanto provocativo". Tal vez, diríamos hoy, un cierto "sex-appeal.

La traducción de esta "belleza procax" ha cargado a cuenta del Concilio un desprecio ñoño por la belleza corporal. Indiscutiblemente venustas puede traducirse por belleza, pero una belleza en relación con el encanto femenino. La conocida frase: "venustatem muliebrern ducere debemus, dignitatem virilem" nos ayuda a delimitar el concepto. Y mejor aún la frase de Cicerón: "venustas et pulchritudo corporis", 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 estético 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 "procax". 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 traduciremos por "cierto encanto provocativo".

Cierra el decreto una norma para mejor llevar a la práctica todo lo dicho: "A nadie le sea lícito introducir imagen novedosa si carece de la aprobación del obispo".

Como se puede ver Trento no habló demasiado y sí lo hizo en términos muy precisos.

### **Concilios y sínodos derivados para la implantación y control de la doctrina de Trento.**

Se observa en ellos una monotonía masiva, reiterativa de lo dicho en Trento con algunas peculiaridades, acá y allá, corrigiendo abusos locales, lo que es señal de que son concilios vivos que no actúan por pura inercia. El aspecto colectivo de rodillo es incuestionable. Es dato notorio que estos concilios no solo conectan fontalmente con Trento, sino también entre sí. Hay un cierto liderazgo en los concilios milaneses, presididos por San Carlos Borromeo.

Haciendo un balance apretado, destacaría:

Se hace hincapié en el "praesertim in templis". No se hace, pues, cuestión del arte profano fuera de la iglesia, salvo alguna escasa alusión y en tanto que obsceno.

La ortodoxia de la imagen pide control, tanto de su contenido doctrinal como de su presencia digna.

Se resalta muchísimo el papel del obispo como máximo responsable: A él le compete quitar, reformar, admitir nuevas imágenes, incluso, en algunos casos, se pide que los proyectos pasen por él.

Para conseguir la ortodoxia y la dignidad de la imagen se exige (por frecuencia de insistencia):

purificar el presente y exigir seriedad histórica: Sagradas Escrituras e historias eclesiásticas bien documentadas. (El estudio iconográfico de la época evidencia el cambio que se va operando).

Buscar la verdad en la representación de modo que la imagen tenga el máximo de dependencia

de su prototipo. Incluso el parecido físico, cuando sea posible.

En algún caso se les recuerda 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.

Hay preocupación por restaurar o esconder las imágenes deterioradas. Y no colocarlas en el suelo para que no sean conculcadas.

El rechazo a lo profano nos lleva al conocimiento de datos curiosos. En la casuística española, por poner un solo ejemplo, predomina la preocupación por evitar lo profano en las imágenes de vestir. El Concilio de Orihuela (1600) critica el adornar a la Virgen con rizos de tenacillas, postizos, plisados, etc.

Respecto a las imágenes profanas fuera de la iglesia se vela para que no las haya en las casas de los clérigos. Está el caso de Milán V (1579) en que se pide a los clérigos que, a la hora de bendecir las casas de sus feligreses -costumbre italiana-, exhorten a los padres de familia a desterrar cualquier imagen obscena y sustituirla por otra piadosa.

En algún caso se pide que el obispo convoque a los artistas que han de realizar imágenes sagradas para adoctrinarlos previamente.

### **Recepción en el mundo de los artistas**

En época tridentina y postridentina abundan los tratados que tocan el tema de la imagen sagrada. Unos se centran directamente en él; otros lo abordan, de paso, desde otro contexto, generalmente estético.

En el primer grupo tenemos los tratados de Catharinus, Bruno, Sanders, Molanus, Castro, Paleotti, Richeome, Roa, etc.

En el segundo: Holanda, Dolce, Guevara, Gilio da Fabriano, Vasari, Bocchi, Sorte, Borghini, Lomazzo, Romano Alberti, Comanini, Possevino, Gutiérrez de los Ríos, Carraci, Butrón, Carducho, Pacheco, Martínez, Roger de Piles, Palomino, Interiam de Ayala... Amén de otros documentos como cartas del Aretino, de Ammannati, procesos, etc.

De estos autores el 59% son laicos. La primera observación que salta, a su lectura, es que no se nota disparidad de criterios fundamentales entre los tratadistas, laicos o clérigos, en el tema que nos ocupa. La uniformidad básica raya en la monotonía, como ocurría en los documentos eclesiásticos.

Por razón de brevedad agrupo los conceptos más salientes en torno a varias palabras 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 admitido que los efectos son más fácilmente conseguidos por la pintura, dado que los ojos son unos vehículos más efectivos que los oídos. Ya lo decía el poeta latino Horacio (*Ars poética*, 180):

Segnius irritant ánimos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis suiecta fidelibus... (Lo que entra por los ojos impacta más que lo que entra por los oídos)

Leonardo da Vinci decía que el poeta despierta el amor por la persona amada, pero que el pintor la coloca delante; "a la cual, a veces, besa y habla".

*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. 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 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*

Leon Baptista 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.

En el desnudo 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 mismo 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 ("deceat") por su naturaleza. Pero teniendo en cuenta su tipificación ideal. (Por faltar a esta tipificación se le reprochará frecuentemente a Durero el haber germanizado al máximo sus personajes sacros, la representación de sus "Vírgenes 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.

"Aut prodesse volunt aut delectare poetae

aut simul et iucunda et idonea dicere vitae (Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo tiempo decir cosas amenas e idóneas para la vida

.....

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci

lectorem delectandum pariterque monendo. (Dio en el clavo quien mezcló lo útil con lo agradable deleitando y enseñando al lector)

(Horacio, *Ars poetica*, 333 y 343):

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 e indiscutible desde la maestría insuperable de su arte. Ni el mismo Vasari, su gran admirador, comprende el profundo sentido religioso del pintor y el lenguaje de sus desnudos.

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. No deja de sorprendernos que el único personaje que lo defiende es el inquisidor general de Venecia durante el proceso al que se vio sometido el Veronés. El pintor había realizado por encargo conventual un cuadro enorme de la Última Cena con multitud de personajes variados y extraños de los que le van pidiendo cuenta los inquisidores, que poco a poco lo van acorralando. Cuando el Veronés se ve sin salida comete el error de recurrir a un argumento "ad hominem": "Miguel Ángel ha pintado desnudos en la capilla del papa". El Inquisidor general estalla: "¿No sabe usted que si se pinta el Juicio hay que pintar a la gente desnuda?" "En esas figuras -continúa airado- no vi é cosa se non de spirito, no vi sono buffoni, né cani, né arme, né simili buffonerie..".

No es menester destacar más puntos. Baste, para concluir, notar 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 o anterior al mismo Concilio, lo que no nos permite hablar de imposición, sino más bien de colaboración. Desde la lectura de los tratadistas nada nos permite hablar de presión o coacción eclesiástica, ni nos ayuda a descubrir unos criterios determinantes.

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 viven 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.

### CONCLUSIÓN

El gran Rubens, llamado pintor de la Contrarreforma, exaltó el triunfo de la eucaristía en sus lienzos, pero también pintó espléndidos desnudos femeninos. Los que juzgan que el pintor se escapó del control de la Iglesia dan a entender que hablan de Trento sin haberse molestado en leer sus decretos. Trento quiso, pudo y consiguió lo que pretendía, en sus términos precisos: el mantenimiento y dignidad de la imagen sagrada, *praesertim un templis*. La sociedad concomitante se hizo eco y colaboró en la causa, muchísimas veces con criterios más cerrados que los que dimanaban de los textos eclesiásticos.

Trento pidió realismo y el parecido, si posible, de la imagen con el santo representado. En la época postridentina, manierista y barroca, surgieron nuevos temas iconográficos y pulularon imágenes devotas, realistas, sangrantes, que todavía, a pesar de los siglos transcurridos, siguen de actualidad, desfilando en nuestras Semanas Santas. ¿Nos preguntaremos por la influencia de Trento?



