

CANDELAS ARGÜELLO DEL CANTO

**LO SENSUAL, LO ERÓTICO
Y LO SEXUAL EN LA PINTURA
BARROCA ESPAÑOLA**



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VÍTOR

435

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y Candelas Argüello del Canto

1.^a edición: diciembre, 2018
I.S.B.N.: 978-84-1311-011-0
Depósito legal: S 438-2018

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Realizado por:
Cícero, S. L.
Tel. 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

RESUMEN:

En esta tesis hemos pretendido aportar una nueva explicación a la supuesta ausencia de erotismo en la pintura barroca española. Al examinar el contexto socioeconómico del momento hemos podido constatar como la lucha de los pintores por su ascenso social determinó en gran medida los temas que trataron. Además, hemos visto cómo algunos pintores se sirvieron de recursos religiosos amparados en la tradición y de la codificación de las imágenes para poder plasmar algo tan humano como es el erotismo y la sexualidad.

Hemos querido dejar también un lugar para la presencia de la mujer, no solo como objeto de representación y deseo, sino también como sujeto activo, espectadora y consumidora de arte, como sujeto activo con deseo sexual. Este hecho que nos ha permitido incluir la visión de la mujer y abordar el desnudo masculino desde clave erótica.

PALABRAS CLAVE: Historia del arte, historia de las mentalidades, historia cultural, pintura barroca, Siglo de Oro, siglo XVII, sensualidad, erotismo, sexualidad, desnudo, teoría del arte, tratadística, liberalidad del arte.

ABSTRACT:

This thesis wants to contribute with a new explanation about the lack of erotism un the Spanish baroque painting. We could establish how the socioeconomic context and the painter's disputes in order to get a social climbing determined the subjects that they painted. Also, we could see how they use some religious ways and certain codes to represent something such human as erotism and sexuality.

We have also introduced the women's point of view. They were active spectators, not only objects od representation and desire, they had their own desires. This allows us to introduce the male's nude body in the sensual and the erotic analysis.

KEY WORDS: History of art, history of mentalities, cultural history, baroque painting, Golden Age, 17th century, sensuality, erotism, sexuality, nude body, theory of art, treatises.

I. Introducción	1
1. Metodología	7
2. Preámbulo. Consideraciones previas.....	14
II. Contexto. la Contrarreforma	23
III. La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro	37
IV. Coleccionismo	49
1. La Colección Real.....	50
2. Colecciones privadas	56
V. Liberalidad del Arte.....	63
1. Los pleitos y sus defensas	72
1.1. Los impuestos y las soldadas	74
1.2. El pleito de Carducho	84
1.3. Los pintores contra la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores de Madrid	91
1.4. La reclamación de los pintores de Zaragoza a las Cortes	97
1.5. Velázquez y la Orden de Santiago	99
2. Las academias	104
2.1. Las academias de Sevilla	107
2.2. Las academias de Madrid	117
2.3. La academia de Valencia.....	127
2.4. La academia de Barcelona	134
3. Los tratados y pareceres.....	136
3.1. <i>Noticia para la estimación de las artes</i> de Gutiérrez de los Ríos.....	136
3.2. <i>Discursos apologéticos</i> de Juan de Butrón en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben	148
3.3. <i>El Arte de la Pintura</i> de Francisco Pacheco.....	160
3.4. <i>Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras lascivas y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas</i>	176
3.5. <i>Los Diálogos de la pintura</i> de Vicente Carducho	189
3.6. <i>Discursos practicables</i> de Jusepe Martínez	214
3.7. <i>Museo pictórico y Escala óptica</i> de Antonio Palomino	228
4. Las cartillas de dibujo	241
4.1. <i>Tratado de la pintura sabia</i> de Fray Juan Andrés Ricci	242
4.2. <i>Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura</i> de José García Hidalgo	244
VI. La representación de la deshonestidad	249
1. Lo sensual	249
1.1. Las cartillas de dibujo y los estudios anatómicos	249
1.2. La figura de Cristo en las escenas de la Pasión	277
2. Lo erótico.....	295
2.1. María Magdalena	296

2.2.	San Sebastián	306
2.3.	Otros santos y mártires	320
2.4.	La Caridad romana	328
2.5.	Pintura mitológica	334
2.6.	El retrato de faldriquera	350
3.	Lo sexual.....	352
3.1.	La tentación.....	352
3.2.	Murillo como pintor de temas populares y eróticos?	359
3.3.	El “regazo de Venus”	365
3.4.	Las tapadas.....	370
VII.	Conclusión	389
VIII.	Bibliografía	397

Introducción

I. INTRODUCCIÓN

La pintura del Siglo de Oro en España quizás sea una de las más estudiadas y tratadas, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Mucho es lo que se ha escrito, pero hasta hace apenas unas décadas los planteamientos parecían seguir una misma línea. Desde que Ceán Bermúdez publicara en 1800 el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores en Bellas Artes*, seguido por Menéndez Pelayo y su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid 1883-1889), basados, principalmente en los tratados de Francisco Pacheco y de Antonio Palomino, la tónica que se había seguido era la de una visión conservadora y contrarreformista del arte de este periodo.¹

Será a partir de las últimas dos décadas del siglo pasado cuando comenzaron a sucederse una serie de estudios en los que, poco a poco, se fue planteando que no toda la pintura era pía y que los coleccionistas del momento estaban interesados en pinturas de diferente temática, no solo religiosa. Nos estamos refiriendo a estudios como los de Rosa López Torrijos, Cristina Cañedo Argüelles, Jonathan Brown y, sobre todo, Javier Portús Pérez,² los que han sembrado el germen de esta investigación que aquí se presenta. En ellos se muestra una realidad mucho más amplia y variada que la “académica tradicional”, en la que vislumbramos a patronos de las artes españolas llegados, en su mayoría, de Italia e interesados por las mitologías y los desnudos, y también a artistas inclinados hacia el estudio anatómico, vislumbrado sobre todo

¹ Hemos decidido citar a los dos historiadores españoles más antiguos, aunque no por ello nos olvidamos de mencionar dentro del mismo contexto a Werner WEISBACH con sus obras *El barroco. El arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, 1942 (1ª ed. 1921); y *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Labor, 1934 (1ª ed. 1924); Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, encuentro, 2001 (1ª ed. 1932).

² Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985; Cristina CAÑEDO ARGÜELLES, *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1982; Jonathan BROWN, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el s. XVII*. Madrid, Nerea, 1995; Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.

Introducción

en los dibujos, y otros que buscan ampararse en temas religiosos o populares para satisfacer los anhelos más carnales y humanos. El atisbo de esta realidad del siglo XVII nos llevó a plantearnos numerosas cuestiones, entre las que destacan dos: ¿cuántas obras mitológicas o en las que se mostrase algún desnudo se encuentran hoy destruidas o en manos privadas? ¿a qué es debida esa visión, quizá excesivamente cándida y rigurosa, de la pintura barroca española? A la primera de las cuestiones es prácticamente imposible dar una respuesta, teniendo en cuenta la cantidad de pintores y artistas, en su mayoría marginales, que se trabajaron en este periodo. A la segunda intentaremos dar algo de luz con este estudio, siguiendo la línea trazada por autores como los previamente citados.

Desde estas páginas planteamos una defensa de los pintores hacia su arte como noble y liberal basada en el decoro y el “buen hacer” como opción primordial. Como se desarrollará más adelante, esta defensa es fundamental para los pintores españoles, siendo además un factor que los diferencia, en gran medida, de sus homónimos italianos o flamencos con los que frecuentemente han sido comparados. Esta divergencia a la que nos referimos fue una cuestión fundamental que persiguieron los artistas más destacados del momento, y a la que se sumaron también organizaciones semigremiales. La consideración de la pintura como un arte liberal suponía un gran avance en el estatus de los artistas. No solo les permitía el acceso a menciones honoríficas, como la membresía concedida a Velázquez de la Orden de Santiago, o a hidalguías, sino que también implicaba una serie de exenciones; así, los profesionales de las artes liberales estaban exentos de pagar los impuestos provenientes de su ejercicio laboral, o de dar alojamiento y manutención a los soldados, si fuese necesario. Por ello, no es de extrañar que en este momento varias fuesen las voces y los agentes que se levantaron para defender la honorabilidad y, por ende, la liberalidad del arte de la pintura. Por un lado, existieron varios pleitos entre artistas y la hacienda pública, siendo el más sonado el que interpusieron en 1625 varios pintores de la villa de Madrid liderados por Vicente Carducho,³ llegando a declarar testigos tan

³ El primero en defender la pintura en el periodo contrarreformista español y litigar por el reconocimiento de su producción fue El Greco. En este caso hemos optado por no incluirlo en este trabajo ya que debido a sus especiales características y singularidad personal nos es muy

Introducción

ilustres como Lope de Vega y que dio como resultado un texto de defensa por parte del abogado Juan de Butrón, que desgranaremos en su momento, al igual que haremos con el tratado artístico que publicó el propio Carducho en 1633, a la manera italiana renacentista, titulado *Diálogos de la pintura*.

Esta batalla por separar el ejercicio artístico del gremial, ya librada y ganada con anterioridad en Italia, se había extendido a otros países. En la península itálica, concretamente en la Toscana, la lucha no fue emprendida únicamente por los pintores, también los escultores y los arquitectos demandaron el reconocimiento de su profesión. Anthony Blunt⁴ desgrana los diversos medios que fueron utilizados para tal propósito; entre otros, buscar la relación y estima de personalidades destacadas, o relacionar el arte en cuestión directamente con un arte liberal, ya fuese la poesía con la pintura o la geometría y aritmética con la arquitectura y la escultura. Pero, sin duda, el medio fundamental fue la tratadística creada por los propios artistas. En ella pusieron de manifiesto dichas relaciones con las artes liberales. A la manera académica sentaban las bases de su profesión y, además, los tratados iban dedicados a las más altas instancias. Veremos que algo similar ocurre en la España del Siglo de Oro y que en esta defensa va a existir una relación de lo bueno con lo decoroso, de lo decoroso con lo honesto y de lo honesto con lo noble. Precisamente, este último aspecto será la razón que llevará a los tratadistas españoles del Siglo de Oro a rechazar de

complicado encuadrarlo dentro de un periodo o un estilo concreto sin suscitar controversia o dudas sobre la adecuación. En ocasiones ocurre que surge un artista que aún situándose cronológicamente en un momento y lugar determinado su manera de hacer, su pensamiento y formación se desmarcan completamente de la de sus contemporáneos. Esto ocurre con la pintura de El Greco, comienza su andadura como pintor de iconos, posteriormente se forma en Italia, y para cuando llega a España el resultado final de su producción no se parece en nada a lo que se hace ni dentro ni fuera del país. Además, cabe destacar el uso que hace del color típicamente manierista y las estilizaciones corporales que podemos ver en su producción religiosa, el uso contrastado de la luz y de los fondos oscurecidos de algunas obras se acercan más al barroco; en algunos casos como la obra del *Laocoonte*, *La resurrección de la carne* y los paisajes de la ciudad de Toledo podrían perfectamente haber sido realizados en la época de las vanguardias, o retratos como *La dama del armiño* o los que realiza de su hijo, el también artista Jorge Manuel Theotocopouli, que sorprenden por su naturalidad. Por esta gran variedad de obras y de técnicas a la hora de llevarlas a cabo, consideramos que es muy difícil estudiar su producción si no es de una manera aislada y utilizando una metodología más ligada a la biográfica.

⁴ Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 2007.

Introducción

plano la realización de las pinturas “deshonestas” o que puedan poner en entredicho el buen hacer de su profesión.

Es necesario, así mismo, puntualizar aquí la cronología del periodo a tratar. Múltiples vuelven a ser las fechas dadas para el Siglo de Oro, en gran medida debido a que los movimientos culturales nunca se ajustan a centurias exactas. Es imposible acotar un periodo artístico a números y cifras concretas, ya que los estilos y las ideas suelen solaparse en el tiempo sin entender de cambios de siglo. Huizinga señala que: *La división de la historia en periodos, aunque indispensable, tiene un valor secundario, es siempre imprecisa y fluctuante y, hasta cierto punto, arbitraria [...].*⁵

En este estudio tomaremos con frecuencia como punto de partida el 4 de Diciembre de 1563, fecha en la que se promulga la sesión XXV del Concilio de Trento y que es, aparentemente, el momento en el que se establecen las bases de la pintura contrarreformista. Pero esta fecha dista mucho del 13 de Septiembre de 1598, fecha en la que fallece el monarca Felipe II y que ha sido utilizada como punto de partida para el comienzo de la penetración del barroco en la península. Sea como sea, ninguna de las fechas se ajusta al 1600, ni el comienzo del siglo XVII supone una ruptura con lo realizado con anterioridad. Por ello, el periodo del que trataremos no incluirá una cronología concreta, ya que en la materia que nos ocupa se han tomado como fechas de inicio tanto la difusión de las normas conciliares a partir de 1563 como el fallecimiento de Juan Pantoja de la Cruz en 1608. La misma problemática que marca el comienzo la vamos a encontrar con el establecimiento del final, que oscilará entre el año 1700, cuando fallece Carlos II y la dinastía borbónica introduce a renglón seguido el gusto francés en España, y el primer tercio del siglo XVIII, en el que encontramos las publicaciones de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino y *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse* de Juan Interián de Ayala, ambos aún de corte muy conservador.

Un último aspecto por tratar es el concerniente a las imágenes y su distribución. Como hemos apuntado anteriormente, existe un número muy

⁵ Johan HUIZINGA, *El concepto de la Historia y otros ensayos*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 71.

Introducción

limitado de obras de carácter erótico de este periodo, bien por su pérdida o porque se encuentren en manos privadas. Como señala Maite Zubiaurre en su libro dedicado al erotismo en el modernismo español,⁶ es complicado en nuestro país realizar una investigación de este calado porque todo lo relacionado con la sexualidad se ha reprimido como si prácticamente se tratase de un aspecto más de la cultura nacional. Así mismo se lamenta la autora de la inexistencia en la actualidad de archivos que traten sobre lo erótico con un cierto grado de oficialidad, como existen en otros países,⁷ ya que supone la prolongación del oscurantismo sobre una parte muy importante de nuestra cultura. La represión ideológica y fisiológica parece haber sido una constante a lo largo de la historia de nuestro país. Quizá se deba a la moralidad religiosa que hasta no hace mucho ha invadido todos los ámbitos de nuestra vida, y que incluso hoy en día aún parece hacerlo. Es lamentable, por lo tanto, que sea tan complicado poder acceder a documentación o a estudios que traten el tema del erotismo con un cierto grado de rigor. Si bien es cierto que el acceso a este tipo de apartados en otros países puede resultar un tanto restringido, al menos existe. Da la sensación de que aún hoy nos resulta embarazoso ese aspecto de nuestra vida. Hay que entender, además, que si la autora ya citada menciona este problema a la hora de realizar su investigación, centrada en las primeras décadas del siglo XX, momento en el que se empezó a experimentar una mayor libertad, tanto más cabe destacar la dificultad que para nosotros resulta ahondar en este aspecto en el siglo XVII, teniendo en cuenta que los referentes que pudiesen existir han sido cribados durante siglos, momentos en lo que quizá no interesaba que esos aspectos saliesen a la luz.

En nuestro estudio hemos decidido catalogar las imágenes acorde a tres términos: lo erótico, lo sensual y lo sexual; términos que suelen ser utilizados como sinónimos. La línea que separa lo erótico de lo sensual, incluso con lo pornográfico, que en este caso no trataremos, es muy fina y en múltiples

⁶ Maite ZUBIAURRE, *Culturas del erotismo en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, p. 16.

⁷ *Ibidem*. La autora cita la biblioteca del British Museum de Londres donde existe una sección dedicada al erotismo y la sexualidad, al igual que ocurre en la Biblioteca Nacional de París.

Introducción

ocasiones difusa. La separación es tan compleja que en muchas ocasiones encontramos que la diferencia no la marca la intencionalidad de la imagen sino la interpretación que de ella hace el espectador, entramos en este caso en el terreno de las teorías de la recepción, aspecto que vamos a abordar con más detalle en el apartado de la metodología.

La definición oficial de “erótico” por parte de la RAE engloba lo relativo al amor sensual, lo relativo al amor o habla de “Una atracción muy intensa, semejante a la sexual, que se siente hacia el poder, el dinero, la fama...”.⁸ Por su parte, lo “sensual” entra en el ámbito de las sensaciones de los sentidos, de su deleite y satisfacción, y en última instancia también se trata del deseo sexual.⁹ Según esto cabría interpretar que lo erótico trata de pulsiones sexuales, de pasión amorosa, mientras que la sensualidad es algo mucho más etéreo, que trata del goce y la recreación de los sentidos, algo que puede disfrutarse sin necesidad de llegar a lo sexual, puesto que se da en última instancia. En definitiva, lo erótico excita de manera intencionada y consciente, mientras que lo sensual produce goce e incita sin que tenga que existir una intencionalidad puramente sexual; esta es la diferenciación que nosotros vamos a aplicar a la hora de clasificar las obras. Las imágenes de desnudos realizadas como estudios anatómicos no han sido creadas para excitar sino para instruir, pero cabe la posibilidad de que suscitasen un cierto arrobamiento o deseo, en este caso estaríamos hablando de “lo sensual”; mientras que una pintura que escudándose en un tema religioso muestra los senos de una mujer o el cuerpo desnudo de un muchacho tiene la clara intención de excitar y, por lo tanto, estaríamos entrando en el terreno de “lo erótico”. Como veremos en la parte dedicada a la Contrarreforma, para Weisbach el erotismo constituye uno de los cinco aspectos fundamentales del Barroco.¹⁰

Vinculado con este aspecto erótico de la religión del que habla Weisbach encontramos una diferenciación que, aunque no incluye el concepto de lo sensual, es interesante reseñar aquí porque a lo largo del estudio veremos algunas referencias. Georges Bataille¹¹ al hablar del erotismo distingue tres formas: la

⁸ Vid. <http://dle.rae.es/?w=er%C3%B3tico&m=form&o=h> (01/10/2015)

⁹ Vid. <http://dle.rae.es/?w=sensual&m=form&o=h> (01/10/2015)

¹⁰ Werner WEISBACH, *El barroco. El arte...*

¹¹ George BATAILLE. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997, pp. 20-30

Introducción

primera es el de los cuerpos, este es el más brutal según el autor, el que se mueve por el impulso puramente sexual; en segundo lugar se encuentra el de los corazones, en el que intervienen los sentimientos de amor; por último, está el erotismo sagrado, el espiritual, el que provoca oleadas de deseo interno de acercarse a la divinidad y el gozo que ello significa y se relaciona directamente con el misticismo.

Para finalizar abordaremos imágenes relacionadas con lo puramente sexual. La RAE en este caso es muy escueta: “perteneciente o relativo al sexo”.¹² En nuestro caso no se trata de pornografía puesto que no nos consta tal actividad en la España de la Edad Moderna, aunque no es desdeñable que a la península llegasen grabados italianos que hoy calificaríamos de pornográficos.¹³ Lo sexual aquí tratado será lo que hace referencia directa al pecado de la carne, a la lujuria, encarnado en prostitutas que, como veremos, son representadas de una manera mucho más púdica de lo que cabría esperar.

1. Metodología

A la hora de enfrentarnos a una obra de arte, en nuestro caso a la pintura, el contexto lo es todo. Como forma de expresión, el arte utiliza su propio lenguaje, que varía según la época y el lugar. Sin comprender la historia y el momento en el que la pieza se desarrolla, la interpretación puede, en el mejor de los casos, ser superficial, y en el peor, errada. Por ejemplo, sin conocer la mitología hindú, un occidental al ver una representación de Ganesha posiblemente piense que es una representación humanizada de un elefante, pero no entenderá que se trata de una de las deidades más importantes del hinduismo. Lo mismo ocurre a la hora de tratar una pintura del pasado, aunque reconozcamos las formas, en ocasiones nos cuesta acceder al fondo.

En este sentido, resulta conveniente afrontar este trabajo desde la perspectiva de la historia cultural, o historia de las mentalidades, como

¹² Vid. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=sexual> (01/10/2015)

¹³ Existe una serie de grabados titulada *I modi*, dibujada por Giulio Romano, grabada por Marcantonio Raimondi y publicada en 1520, en los que aparecen diferentes parejas de la historia y mitología clásica en posturas explícitamente sexuales. Además, hay otra de similares características sin fechar de manera concreta cuyos dibujos se atribuyen a Agostino Carracci (1557- 1602).

Introducción

metodología de trabajo. Hay que tener en cuenta que de un mismo hecho pueden aflorar diversos, e incluso opuestos, puntos de vista e interpretaciones, y dependiendo de cada investigación la forma de abordarla es diferente. En esta tesis nos interesa trabajar desde este sistema porque nos resulta el más completo, puesto que en él hay cabida para lo mejor de cada uno de los otros, y permite al mismo tiempo que sea matizado o complementado por los demás. Si entendemos el arte como un medio de expresión individual y social de su propio tiempo, lo primero que debemos hacer es comprender el contexto social en el que se desarrolla. Es precisamente en este ámbito donde la historia cultural o historia de las mentalidades, como Peter Burke considera más adecuado llamarla,¹⁴ aporta su mayor valor, puesto que presta atención a todas y cada una de las áreas que conforman la realidad y las entiende como determinantes o condicionantes de las demás, concibiendo la pintura como un documento histórico más, con la misma validez que un texto escrito.¹⁵ Desde un punto más gráfico, podríamos plantearlo de la siguiente manera: una realidad histórica que se da en un momento y en un lugar determinado, es un como un cubo de Rubik que está compuesto por diferentes módulos que tienen así mismo varias caras y facetas que entran en conexión con las demás para formar la totalidad, si excluimos uno de los módulos o le falta alguna de las caras el conjunto queda incompleto. Por supuesto, somos conscientes de las limitaciones que el acceso al pasado nos plantea y cuanto más lejano en el tiempo sea, tantos más vacíos vamos a encontrar, pero precisamente por ello los investigadores han de ser lo más rigurosos posibles y servirse de todos los medios y manifestaciones a su alcance. Por ello, la historia de las mentalidades se nutre tanto de los documentos oficiales como de las imágenes o la literatura, aunque estas contradigan lo que exponen los primeros. Debemos de ser conscientes de que las fuentes oficiales escritas aportan la visión, el legado y la imagen que el Estado o la Iglesia, como instituciones oficiales de poder, quieren transmitir, pero por ello convendremos en que tomar estos testimonios al pie de la letra, sin haber sido sometidos a la

¹⁴ Peter BURKE. *Formas de Historia Cultural*. Madrid. Ed. Alianza, 2006.

¹⁵ Le Goff respalda esta visión en, Jaques LE GOFF, *Pensar la Historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 13.

Introducción

crítica razonada de lo que nos cuentan el resto de testigos históricos, es un error, un grave error.

Como todo método que se precie tiene sus detractores y el enfoque más tradicional de la historia cultural ha recibido diversas objeciones. En general, sus opositores se han basado en que es un método que se aleja de la sociedad, al entender “cultura” como sinónimo de cultura erudita y que en base a ello crea una homogeneización social en la que existe un consenso cultural que conforma el *espíritu de la época o del tiempo*, siguiendo la expresión hegeliana, como base inamovible que se transmite de unos individuos a otros conformando la idea de la tradición. Por supuesto, vemos las similitudes de las críticas vertidas a la historia cultural inicial, ejemplificada en las figuras de Jacob Burckhardt, Aby Warburg o Johan Huizinga, con las que cabría realizar a la historia social realizada por Arnold Hauser.¹⁶ Aunque sí puede que en su origen tuviesen puntos en común, la historia cultural es consciente de que la historia no es un todo establecido y que se encuentra abierta a una constante reelaboración, siendo Huizinga uno de los primeros que plantea que en las sociedades existen diferentes sectores del saber y que hay que tenerlos todos en cuenta para poder conformar una idea del conjunto de la realidad.¹⁷ No puede ser factible el concebir que en una sociedad existen grupos “con cultura” y grupos “sin cultura”, hay diferentes culturas dentro de una misma sociedad y, a su vez, se produce un trasvase de conocimiento y formas de entender el mundo entre ellas. Si, trayéndolo a nuestro tema, hablamos de la pintura del Barroco y sabemos que es un mundo de apariencias y lenguajes codificados, no resulta imposible suponer que lo que entendía y percibía un aldeano al ver una pintura, de la temática que fuera, no era lo mismo que lo que interpretaba un cardenal. Baxandal es muy tajante al respecto cuando afirma que es *absurdo pretender que exista una forma apropiada para observar cuadros*.¹⁸

Aquí entramos en un aspecto que hemos de tener siempre presente, pero que al mismo tiempo es quizá el más complicado de conseguir, al requerir un

¹⁶ Arnold HAUSER, *Sociología del arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.

¹⁷ Johan HUIZINGA. *El concepto de Historia...*, p. 16.

¹⁸ Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 10.

Introducción

gran esfuerzo por parte del investigador, la recepción. Es complicado porque demanda de quien interpreta una obra de arte lo haga, no desde el punto de vista histórico cultural en el que se encuentra, si no en el del espectador de su momento, para lo cual es necesario que haya adquirido previamente un profundo conocimiento del periodo que estudia. La recepción y las teorías que la conforman es una parte fundamental de la historia cultural, pero tan compleja y criticada como esta. En el ámbito de la literatura se habían propuesto ya postulados que defendían el protagonismo de la obra en sí o la intencionalidad del escritor a la hora de crear una obra. Tras ello, en la década de los setenta del siglo XX surgen las teorías de la recepción teniendo a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss,¹⁹ como sus máximos representantes. Defienden la idea de que aquello que transmite la obra varía en su recepción, es decir, que el mensaje enviado en el texto/imagen es filtrado y reelaborado por el lector dependiendo de una serie de factores y, por tanto, dando un resultado que puede ser diferente en cada caso. Iser tiene un planteamiento más individualista, porque para él además de la cultura en la que ha crecido el sujeto, tienen gran peso las expectativas del lector, así como sus experiencias personales. Sin embargo, para Jauss es más importante el conocimiento del colectivo y el ámbito en el que se produce la interacción de la experiencia comunicativa.

En el ámbito del arte y de la historia del arte también es muy importante la recepción, como hemos visto en los ejemplos anteriores, y por ello decimos que la historia y el arte están en continua reinterpretación, a medida que adquirimos más conocimiento sobre aspectos del pasado, podemos percibir el arte y la realidad que lo conforma de otra manera. Jauss, hablando del arte, nos indica su función social, en cuanto que tiene una gran capacidad comunicativa y, si seguimos el planteamiento que utiliza para los textos, para poder entenderlo debemos reconstruir el proceso histórico y cuestionarnos cómo habrían recibido e interpretado la obra en su momento atendiendo a dos aspectos, el sentido interno, propio, y la recepción como *momento condicionado por el destinatario*

¹⁹ Sus postulados se nutren a su vez de teóricos como Edmund Husserl, Jan Mukařovský, Roman Ingarden o Hans-Greog Gadamer. Para profundizar en el tema es interesante la obra de José María POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

Introducción

*de una sociedad determinada.*²⁰ Esto quiere decir que si, por ejemplo, vemos una representación de María Magdalena podemos entender que, aunque el sentido interno de la obra es religioso, también puede ser percibida por algunos espectadores como una imagen que suscita deseo. De ahí la parte complicada y abierta a críticas del trabajo de un historiador de las mentalidades, al no ser nada fácil ponerse en el papel de alguien que vivió hace siglos con unas experiencias y concepciones del mundo completamente diferentes.

Creemos haber expuesto de manera clara, aunque sucinta, por qué las teorías de la recepción han de estar presentes en este trabajo y en el desarrollo de una adecuada historia cultural. Volviendo a ella, aún quedan algunas matizaciones por hacer. Hemos referido las críticas vertidas, pero debemos ver cómo ha evolucionado este método de análisis y se han pulido las deficiencias que en un principio mostraba. Para ello nos remitiremos a uno de los grandes defensores de este modelo, Peter Burke, quien plantea esta historia de las mentalidades como concepto más adecuado para referirse al perfeccionamiento de la cultura.²¹ El autor propone un modelo que no hace distinción entre grupos “con cultura” y grupos “sin cultura”, sino que se centra en actitudes colectivas, pero tanto de las élites como de la gente común; el mismo término cultura se complementa con otros conceptos como subcultura, que plantea la diversidad dentro de un mismo marco, y la contracultura, que se refiere al movimiento que pretende invertir los valores de la cultura dominante. Estos conceptos se dan en todas las épocas y lugares y pueden ser entendidos también como parte de la historia e incluso determinantes del cambio. Burke también indica como factores importantes dentro del nuevo hacer de la historia cultural el prestar atención a las ideas subyacentes e inconscientes de la sociedad, a lo cotidiano, a aquello que no siempre es tenido en cuenta por ser entendido como ordinario y nada relevante, y al sistema de creencias, esa especie de imaginario colectivo que lleva a la gente de un mismo grupo a pensar y actuar de una determinada manera y

²⁰ Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.

²¹ En este tema, los postulados de la historia cultural, resultan de consulta obligatoria las obras de Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005; *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza editorial, 2006.

Introducción

que en ocasiones ha sido calificada de marginal de un modo peyorativo, y precisamente por eso no ha sido tenida en cuenta. Por último, frente a la idea de la tradición (entendida como un conjunto encapsulado de ideas transmitidas, sin posibilidad de mutación, de una generación a otra), propone la idea de la reproducción cultural, entendida como una reelaboración y adaptación del nuevo grupo de lo que les ha sido transmitido a sus propios valores. En este sentido, podríamos poner como ejemplo la transformación de las imágenes de la Antigüedad Clásica en santos y mártires en época cristiana.²²

No solo Burke postula y defiende esta manera de entender la historia del arte. Con anterioridad, otros autores clásicos se acercaron en sus trabajos a esa concepción. Meyer Schapiro²³ ya exploró la relación de la palabra escrita con la imagen y la relación del artista y la sociedad, llegando a la conclusión de que las obras de arte surgen de las necesidades, conflictos e ideales del grupo en el que se dan y, por ello, el sentido que se le da a una determinada imagen se debe a los “hábitos de mirar” del espectador, que son variables, del mismo modo que con el tiempo una misma historia puede ser narrada y entendida de diferentes maneras.

Ernst Gombrich²⁴ abordó también de alguna manera lo ya expuesto al relacionar el arte con la palabra, al hablar de lenguaje visual como medio de transmisión y reflexionó sobre los procesos de recepción de una obra de arte, en la que según él influyen diferentes factores, tales como el estilo de la obra, que corresponde a “diferentes formas de ver el mundo”,²⁵ pero su planteamiento nos resulta interesante por los otros factores, ya que incluye también la disposición mental del receptor, es decir, lo que este espera encontrarse en la obra, o el temperamento e individualidad del artista, ya que plantea la posibilidad de que no hayamos podido evolucionar más en el conocimiento del arte al entender que en épocas pasadas los artistas estaban constreñidos y se veían imposibilitados de gozar de un lenguaje propio o de una cierta toma de decisiones sobre la obra.

²² Peter BURKE, *Formas de historia cultural...*, pp. 207 y 246-248.

²³ Meyer SCHAPIRO, *Palabras escritas e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998; *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

²⁴ Ernst H. GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 1998.

²⁵ *Ibíd.*, p. 10.

Introducción

Individualidad en el percibir y en el plasmar, predisposición y condicionamiento contextual, son factores a tener en cuenta a la hora de analizar una obra de arte.

Por su parte, Michael Baxandall²⁶ proponía cuatro factores a tener en cuenta a la hora de analizar un objeto artístico: su forma, las circunstancias en las que se crea, el cometido para el que se genera y las condiciones específicas que plantea, o que no plantea.²⁷ En ocasiones, sobre todo cuando hablamos de pinturas o dibujos del pasado, es muy complicado tener la certeza bajo qué circunstancias se plantean y el cometido para el que son creados, en estos casos solo cabe trazar cuestiones e hipótesis basadas en la propia experiencia y en lo que sí se conoce, generalmente por comparación con otras obras o por el conocimiento a través de documentación, y es probable, por lo tanto, que se cometan errores solo subsanables con un mayor conocimiento futuro de la obra. Baxandall puso en valor nuevamente el contexto cultural en los que emisor y receptor de la obra se han formado, pero además introdujo una diferenciación a la hora de clasificar a este último. Según él, hablaríamos de *participante* cuando estamos tratando de alguien que conoce la cultura en la que se realiza la obra de primera mano, es decir, forma parte del mismo ámbito, y nos referiríamos, según esto, a *observador* cuando para el espectador ese contexto cultural no es su medio natural.²⁸ Los términos nos sirven tanto para hablar de momentos históricos, como para aludir a contextos culturales que, aún en el presente, nos son desconocidos. Así, volviendo al ejemplo del principio, el occidental sería *observador* de la representación de una deidad oriental, sin embargo, un hindú sería *participante* de esa imagen.

Por otra parte, lo que pretendemos mostrar con esta investigación está, en realidad, en la línea del ya clásico trabajo de Freedberg, *El poder de las imágenes*,²⁹ en el que el citado historiador hace referencia a la importancia del conocimiento del contexto y los clichés como generadores de la respuesta ante una obra de arte,³⁰ pero además en cuanto al estudio e interpretación del deseo

²⁶ Michael BAXANDALL, *Modelos de intención...*

²⁷ *Ibidem*, p. 45.

²⁸ *Ibidem*, p. 127.

²⁹ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

³⁰ *Ibidem*, p. 30.

Introducción

que provocan las imágenes advierte que puede resultar *imposible analizar el deseo [...], dada la variabilidad de las fronteras sociales y la idiosincrasia de las personales*,³¹ y que:

*Incluso un psicólogo que estudia casos de deseo provocado por imágenes tendrá que analizar en primer lugar el contexto y los condicionantes, ya que sus ejemplos dependerán íntegramente de las relaciones entre espectador/contexto y convención representativa.*³²

En resumen, y para concluir este apartado, la metodología que pretendemos seguir a la hora de realizar esta tesis doctoral es el enfoque que propone la historia de las mentalidades, atendiendo a las diferentes facetas que conforman la realidad histórica. Por ello, esta investigación no pretende negar estudios anteriores si no completar parcelas aún difusas. Además, atenderemos a la controversia que puede suscitar la recepción de ciertas obras, tanto en el siglo XVII como en la actualidad, y la interpretación que cabe realizar de los documentos histórico-artísticos, entendiendo que existe un margen de error al ser meros *observadores* y no *participantes*, y no poder conocer de manera fehaciente cómo percibía cada espectador de manera individual la obra; errores que pretendemos subsanar abordando el momento histórico de la forma más integral que las circunstancias nos han permitido.

2. Preámbulo. Consideraciones previas

Reza el dicho: *Tanta gente de bonete, ¿dónde mete? Pues estar sin meter no puede ser*. Y es que la sexualidad es un aspecto inherente al ser humano, ya que es la base de nuestra supervivencia como especie, como ha puesto de manifiesto desde un punto de vista antropológico y estadístico Buss en su libro *La evolución del deseo*,³³ estudio, no obstante, que adolece de ciertas críticas y matizaciones que cabría realizar desde los estudios de género, que no tienen lamentablemente espacio en nuestro trabajo. Retomando el tema, la cópula entre seres humanos asegura la reproducción de la especie, y además es un acto

³¹ *Ibíd*em, p. 368.

³² *Ídem*.

³³ David M. BUSS, *La evolución del deseo*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

Introducción

placentero que puede darse sin tal intencionalidad (por ejemplo, en casos en los que la atracción y deseo sexual se produce entre personas del mismo sexo en cuyo caso no existe posibilidad de engendrar), y como tal ha sido objeto de análisis y discusión a lo largo de toda la historia. Los mecanismos que controlan la sexualidad, la incitan y la guían nunca han estado claros; por ello, las teorías y estudios al respecto siguen dándose, incluso, en nuestros días. El hecho de que aún no conozcamos al cien por cien los mecanismos que mueven y generan en nuestro interior la atracción hacia unas parejas y no hacia otras atemoriza al ser humano, siempre ávido de conocer y controlar lo que ocurre a su alrededor. Y, por ese mismo motivo, el sexo es poderoso, anhelado y temido a partes iguales, ya que es difícil de gestionar y de predecir, pues separa al hombre de lo que lo constituye como tal y apela a los instintos más primarios.

Diferentes disciplinas tratan hoy en día de desentrañar sus incógnitas y adobar casuísticas relacionadas con las “depravaciones” y traumas derivados de una sexualidad mal enfocada como, por ejemplo, la psicología de la sexualidad, el psicoanálisis,³⁴ la sociología o la antropología. Estas son ciencias modernas que actúan donde antes regía la teología, la religión católica y la autoridad gubernamental. Posiblemente, al respecto poca duda cabe, que es precisamente debido al tabú que impone la religión católica respecto a la sexualidad y su preponderancia hasta las últimas décadas la que ha generado uno de los problemas a los que nos hemos visto expuestos a la hora de abordar este trabajo, la escasez de estudios y textos que traten de una forma académica y exhaustiva el tema del erotismo, la sensualidad y la sexualidad a lo largo de la historia de España. En el momento de abordar este aspecto en el siglo XVII el problema se acentúa, puesto que ya no solo cabe hablar de un momento en el que la religión y el estado eran todo uno y en el que los que se dedicaban a escribir y narrar eran en su mayoría religiosos o estaban íntimamente relacionados con ellos, sino que también hay que tener en cuenta la desaparición que ha podido existir de los documentos o narraciones que nos podían permitir conocer cómo vivían su

³⁴ Aunque somos conscientes de que los postulados del psicoanálisis ya han sido de sobra superados y refutados en muchos aspectos, sigue siendo una rama de la psicología con seguidores. No podemos obviar los supuestos del psicoanálisis que relacionan las conductas disruptivas de las personas con traumas generalmente de origen sexual y represivo.

Introducción

sexualidad nuestros antepasados. Pero no todo son malas noticias, existen algunos estudios al respecto, en su mayoría realizados durante las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado, y esperamos que poco a poco vayan apareciendo más. También podemos acudir a textos no oficiales para poder entrever aspectos sociales del día a día como las obras literarias, noticias y avisos de la época, cuadernos de viajes, o las propias reglamentaciones que pretendiendo prohibir y regular lo que en realidad hacen es testimoniar la existencia y difusión de las prácticas que pretenden abolir.

Volviendo al tema de la religión católica y el tabú que impone respecto a la sexualidad nos interesa dejar apuntadas una serie de reflexiones. Las religiones de la Antigüedad Clásica convivían con la sexualidad de forma natural, incluso la utilizaban en rituales y celebraciones.³⁵ Es a medida que la religión cristiana se impone cuando las restricciones sexuales también lo hacen, en principio por el propósito de diferenciar las prácticas cristianas de las paganas, y posteriormente por imposición de los Padres de la Iglesia. Cabe destacar en este momento que en las comunidades cristianas primitivas las mujeres y los hombres convivían en armonía y tenían la misma valoración, pero vemos que con los escritos de estos patriarcas la imagen de la mujer comienza a ser demonizada y vilipendiada. San Jerónimo rechazó el placer sexual por considerar que separaba al hombre del Espíritu Santo. San Pablo, que despreciaba el sexo y a la mujer, lo consideraba contraproducente para aquel que aspiraba a acercarse a Dios, y solo lo consentía si se daba con fines reproductivos; solo con estos fines aceptaba San Agustín el coito, que por otro lado consideraba despreciable y corrupto,³⁶ reacción exacerbada fruto, quizá, de una necesidad de autoafirmación tras convertirse plenamente al cristianismo y querer romper totalmente con la vida disoluta de su etapa anterior. Estos teóricos de la espiritualidad no serán los únicos, tras ellos otros escritores, fervientes católicos y religiosos de profesión, se pronunciarán en términos similares. Para encontrar ejemplos no hay que remontarse muy lejos, cada poco tiempo, aún en

³⁵ Nos estamos refiriendo a ritos orgiásticos como los celebrados en la antigua Grecia en honor a Baco.

³⁶ Juan ESLAVA GALÁN, *Historia secreta del sexo en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1996, pp. 45-49.

Introducción

pleno siglo XXI, escuchamos la noticia de algún sermón retrógrado y controvertido que parece sacado directamente de la pluma de San Agustín.

A partir de estos primeros siglos de andadura del cristianismo se impone, a aquellos que deciden abrazar su doctrina, una reglamentación para la realización de la cópula en los matrimonios y un celibato férreo para los religiosos. Precisamente a este celibato no seguido por la mayor parte del clero, y que frecuentemente causaba trastornos mentales a los que lo seguían y que además acudían a las mortificaciones para no caer en la tentación, pretendió poner fin la Reforma protestante, aboliendo el celibato y permitiendo a los religiosos emparejarse y practicar el sexo como requiere la naturaleza humana. El celibato, como decimos, fue frecuentemente quebrantado, de una forma más o menos abierta, hasta el siglo XVI y más discreta a partir del Concilio de Trento. Esto no quita que existiese una profunda hipocresía y que la normativa oficial siguiese sancionando la sexualidad como lujuria, el cuerpo femenino como algo pecaminoso y a la mujer como ser débil propenso a caer en pecado y a arrastrar consigo al pobre varón, así como lo hizo Eva con Adán en su día.

Un aspecto en el que coinciden Bataille y Foucault es en relacionar la prohibición de la sexualidad, la generación del tabú, con el surgimiento del erotismo.³⁷ Ambos apuntan que la idea de transgredir la norma, de incitar y de cometer un pecado, de algo que no se puede ni debe hacer es lo que genera el morbo sexual. El placer se envuelve entonces de misterio y de sensación de peligro. Sin ser del todo conscientes, aquellos que reprimieron la concepción natural de la sexualidad crearon la atracción hacia ella y fomentaron la práctica de actos que terminaron convirtiéndose en vía de escape de las pulsiones sexuales reprimidas. Estas prácticas acabaron en algunos casos manifestándose en éxtasis místicos de santas y beatas que se han relacionado, no sin lógica, con los éxtasis de los ritos orgiásticos. Por su parte, cabe relacionar las

³⁷ George BATAILLE. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997; Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI, 2009.

Introducción

mortificaciones, destinadas a placar los deseos de la carne, con prácticas sadomasoquistas.



Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni – Bernini – 1671/1674

Iglesia de San Francesco a Ripa, Roma.

Somos conscientes de que esta afirmación puede resultar controvertida. El mismo Foucault sitúa el comienzo de este tipo de prácticas ligado al auge de la burguesía en épocas más recientes como práctica de transgresión una vez superada la represión sexual.³⁸ Sin embargo, Eslava ya planteó, y es la línea que seguimos, la relación existente entre las mortificaciones de los siglos XVI y XVII y un tipo de desahogo sexual,³⁹ que quizás cabría incluso llevarlo a tiempos anteriores, y sería interesante que la psicología sexual lo estudiase también como una práctica atemporal. Eslava narra en su libro unos casos que fueron denunciados en el siglo XVII ante la Inquisición (alguno también se da en la primera mitad del XVIII), en los que algunas personas se hacían azotar y cuyo fin constaba, y así se declaraba, que no era precisamente el de la mortificación cristiana, sino una práctica imbuida de un cierto morbo sexual. Incluso narra los hechos de confesores que propinaban ellos mismos las penitencias corporales que imponían, generalmente a feligresas jóvenes y hermosas y que, se denunciaba, acababan en acto carnal. Cabe recordar que tras la Contrarreforma se pretendió regular la entrada de los confesores y otros religiosos a los

³⁸ Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad...*, p. 179.

³⁹ Juan ESLAVA GALÁN, *Historia secreta...*, pp. 182-184.

Introducción

conventos femeninos, siendo explícito que se prohibía que estos propinasen la penitencia a las monjas, hecho que nos hace pensar que los acontecimientos que narra Eslava no eran aislados.

Recién estrenado el siglo XX, Havelock Ellis, sexólogo británico formado en una época también represiva como lo fue la victoriana, realizó un estudio en el que relacionaba placer y dolor y en el que dedicó uno de los capítulos a “El placer de la flagelación o su mera imaginación”.⁴⁰ En su libro nos habla de las observaciones que realizó dentro de su práctica médica y también de la investigación que llevó a cabo con sus pacientes. A partir de ellas concluyó que las expresiones físicas que provoca el dolor son similares a las que provoca el clímax sexual, que algunas personas muestran una cierta fascinación por la sangre y que prácticas como la flagelación tienden a incitar los instintos primarios, y recurre para ilustrarlo al viaje de Madame D’Aulnoy por España en la segunda mitad del siglo XVII y a la descripción de la práctica de las procesiones de autoflagelantes que, cuenta la dama, se fustigaban más fuerte con intención de salpicar más sangre cuando eran observados por sus amadas o por alguna bella dama.⁴¹ A esta práctica habría que sumar en el mismo periodo uno de los gestos de galantería que se daba y que consistía en que la dama le regalase a su amante un pañuelo manchado con su propia sangre. Además, Ellis en el caso de la flagelación femenina plantea, recurriendo a un tal Eulenburg,⁴² que al propio acto, en el que los movimientos y sonidos que lo acompañan son similares a los del coito, hay que sumar que es necesario desnudar a la mujer total o parcialmente,⁴³ lo cual acentúa el grado de erotismo de la escena.⁴⁴

Todo este planteamiento, aunque pueda resultar largo y farragoso, nos lleva al fomento de las prácticas mortificadoras potenciado por la Contrarreforma y a la representación que se va a hacer en el barroco de imágenes dolientes, sangrantes, de Cristos pasionales y de santos penitentes.

⁴⁰ Havelock ELLIS, *Amor y dolor. Estudio sobre el sadismo y el masoquismo*. Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 136 y 137.

⁴² Autor o investigador que no hemos podido identificar con acierto.

⁴³ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁴ Este es el planteamiento del autor, para nosotros el deseo que puede provocar un cuerpo total o parcialmente desnudo no tiene relación con el sexo del individuo.

Introducción

Generalmente, por no decir siempre, cuando se ha tratado sobre la representación del erotismo en el arte solo se acomete el estudio del desnudo o del cuerpo femenino, como si el cuerpo o el torso desnudo de un hombre no pudiese resultar igualmente sugestivo a las mujeres y hombres que lo observasen. El caso es que son más numerosos los estudios dedicados al desnudo femenino que al masculino, que las descripciones que se realizan de los primeros suelen ir acompañadas por epítetos como “sinuoso”, “erótico”, “lánguido”, “incitante” u otros similares. Sin embargo, cuando se trata de un desnudo masculino los adjetivos que lo acompañan son “apolíneo”, “fuerte” y “heroico”. Queremos entender que esta circunstancia y el escaso interés que parece haber suscitado la sexualidad femenina en el pasado se deban a una falta de documentación de la época que pueda ir en la línea de obviar el valor erótico de los desnudos masculinos, y no se deba, en realidad, a un escaso interés por parte de los historiadores, en su mayoría varones, que han tratado estos temas y que quizá hayan preferido no entrar a analizar estas cuestiones, ya sea por desconocimiento o por no tener interés en adquirirlo como consecuencia de haber sido educados en la doctrina católica, que como hemos visto prefiere no tener en cuenta la sexualidad femenina ni la homosexualidad.

Sea como fuere, la falta de estudios al respecto no implica que los desnudos masculinos careciesen de un carácter erótico, idea que será defendida a lo largo de este estudio. Conocida es la historia de una congregación de religiosos varones que se vieron obligados a retirar la escultura de un santo que llevaba pintada la figura de un San Sebastián porque observaron que varias de sus feligresas habían confesado haber tenido pensamientos lascivos a raíz de su contemplación.⁴⁵ Y en este sentido, resulta realmente interesante analizar las pinturas que van a proliferar en este siglo del santo semidesnudo, contraviniendo las indicaciones iconográficas dictadas por Francisco Pacheco. En la misma línea cabe tener en cuenta las imágenes de Cristo flagelado, de Cristo recogiendo sus vestiduras, del Ecce Homo o incluso de Cristo crucificado, en las que se muestra el cuerpo bello semidesnudo de Jesucristo, y a las que hay que añadir la

⁴⁵ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes...*, p. 390.

Introducción

fascinación por las mortificaciones de este siglo, que como hemos visto no están exentas de un aura erótica.

Cabría, quizás, una crítica a nuestro planteamiento: que las mujeres en ese momento se encontraban tan reprimidas que no prestaban atención a los temas sexuales. Argumentando a nuestro favor adelantaremos aspectos que trataremos más tarde, en el apartado de la vida cotidiana. En primer lugar, no nos referimos únicamente al deseo erótico que puede provocar la imagen sagrada del cuerpo de un joven en las mujeres, también hemos hablado de los hombres porque la homosexualidad, aunque perseguida, también existía y un hombre al que le atraen los hombres puede mostrarse indiferente ante el busto de una Magdalena, y turbado ante el torso musculado de un santo. En segundo lugar, cabe destacar que las mujeres nunca fuimos ni tan mojigatas ni tan beatas como a los teólogos y escritores de la Edad Moderna les hubiese gustado. Si, como veremos, en el siglo XVII el adulterio y la concupiscencia estaban a la orden del día en España era porque había, al menos, dos partes consentidoras, es decir, un hombre solo no cae en la lujuria, necesita de una acompañante. Y es que en este punto volvemos a encontrarnos en la dicotomía de la época y la hipocresía del catolicismo. La mujer era considerada lasciva por naturaleza, por aquello de la manzana y de Eva, y tentadora de hombres, por ello se pretendía que se cuidasen de hacer nada que incitase a los hombres, y por ese motivo las imágenes de desnudos femeninos eran consideradas deshonestas; sin embargo, en ningún punto aparece de manera explícita reflejado que el desnudo masculino sea deshonesto por la posibilidad de causar los mismos efectos en las mujeres que, recordemos, eran por naturaleza débiles y, por lo tanto, propensas a caer en la lujuria.

No deja de resultarnos curioso este hecho, pero aún lo es más la escasez de estudios histórico-artísticos dedicados a las imágenes de desnudos masculinos. Nos referimos a monografías que traten sobre desnudos masculinos o el cuerpo del hombre. Generalmente, los que existen se encuentran insertos en estudios que tratan sobre el cuerpo de ambos sexos, pero no hemos encontrado ninguno que aborde solo el cuerpo del hombre, frente a todos los estudios y libros que tratan “el cuerpo femenino en el arte” o “el desnudo en el arte” y que al

Introducción

consultarlos están plagados únicamente de cuerpos de mujeres (de diosas, de santas, de odaliscas, de modelos...). ¿Es que acaso no hay cuerpos de varones? o ¿es que culturalmente no estamos acostumbrados a percibir el desnudo masculino desde la óptica del erotismo? Desde estas líneas invitamos a revertir esa consideración, y de ahora en adelante verlo y analizarlo en los mismos términos que el femenino, de lo contrario seguiremos perdiéndonos una parte de la realidad.

Con este apartado hemos intentado sentar una base de aspectos que creemos han de ser tenidos en cuenta a lo largo del trabajo, especialmente a la hora de tratar las imágenes, puesto que sin conocer estos planteamientos no creemos que sea posible comprender del todo el análisis que pretendemos llevar a cabo.

Contexto. La Contrarreforma

II. CONTEXTO. LA CONTRARREFORMA

La Contrarreforma fue un movimiento fundamentalmente ideológico, surgido a partir del Concilio de Trento, que supuso la renovación de la Iglesia católica y que afectó también en gran medida a los fieles puesto que hablamos de un momento en el que la religión era parte activa y directiva de la sociedad.

El Concilio de Trento abarcó dieciocho años, de 1545 a 1563.⁴⁶ Este periodo coincidió con un momento muy delicado en Europa, tanto a nivel político como espiritual.⁴⁷ La reunión surgió a instancias de Carlos V, que pretendía realizar una asamblea ecuménica donde se llegara a un consenso, en principio, con las facciones reformistas surgidas en Alemania y en la que se sentaran las bases directrices que había de seguir la Iglesia católica. La instigación de Carlos V al papa Pío III para la convocatoria del Concilio se debe buscar en su propia situación política. Para él, poder y religión iban unidas de la mano y en las últimas décadas había visto como los conflictos en Alemania se reproducían surgidos de las ideas postuladas por el luteranismo, que ahora amenazaba con extenderse por Europa y provocar un cisma dentro del cristianismo, al que había que sumar el alejamiento de la monarquía inglesa de la dirección espiritual del Papado.

Con este marco de referencia comenzó la primera sesión del Concilio en la ciudad de Trento el 13 de diciembre de 1545 con los objetivos de acabar con el cisma, reformar la fe católica y pacificar los ánimos entre los fieles. Al no presentarse legados de Alemania las posturas fueron irreconciliables y el primer fin se dio pronto por perdido. En cuanto a la reforma de la fe, fueron varios los temas a tratar que ocasionaron facciones dentro de los preladados y que incluso causaron incidentes graves durante las sesiones conciliares. Martín Lutero se

⁴⁶ El periodo comprende tres sesiones, un interludio en Bolonia, el cambio de reinado en España de Carlos V a Felipe II, y la sucesión de hasta cinco papas en Roma de muy distinto talante (Pío III, Pablo III, Macelo III, Pablo IV y Pío IV)

⁴⁷ Para esta introducción al Concilio seguiremos el magistral resumen que realiza Ronnie POUCHIA HSIA, "Capítulo I, Concilio de Trento", en *El mundo de la renovación católica. 1514-1770*. Madrid, Akal, 2010, pp. 27-44, en el cual consigue poner en orden y clarificar momentos tan confusos como los que nos atañen abarcando el aspecto político, religioso y, en gran medida, social.

Contexto de la Contrarreforma

había hecho eco en 1520 del malestar que existía respecto a Roma y la manera en la que desde allí se dirigían los asuntos relativos a la fe. Estos postulados criticaban sin tapujos la frivolidad, la ambición y la corrupción reinante en el seno de la curia romana, y por ello defendían una concepción del cristianismo basado en la austeridad y en una profesión individualizada de la fe al margen de las jerarquías eclesiásticas y de los grandilocuentes “rituales” basados en ciertos sacramentos que ponían también en tela de juicio.

Como contrapartida, durante las diferentes sesiones se confirmaron y estipularon los siete sacramentos (haciendo especial mención a la regulación del matrimonio y al de la comunión y la transustanciación, que había sido puesto en entredicho), se reforzó la autoridad de los obispos y se debatieron asuntos de régimen interno de la curia, así como se reafirmó el celibato entre sus integrantes, y se debatió sobre la necesidad de crear una lista de libros prohibidos.⁴⁸ Importante para el tema que nos ocupa y que desarrollaremos más adelante es la reafirmación de la Vulgata como texto oficial, sin poder además ser llevada a debate o crítica. También se estableció una salvedad, las enseñanzas bíblicas debían ser completadas con las de la tradición de la Iglesia y las vidas de santos y mártires,⁴⁹ reafirmando los dogmas de fe y costumbres de la Iglesia, un punto que había sido rechazado por el protestantismo.

Siguiendo la línea del tema que nos ocupa, cabe que nos fijemos en el final mismo del Concilio, los días 3 y 4 de diciembre de 1563, en los que tuvo lugar la última sesión y se hizo lectura y aprobación de los decretos acordados. En esta última sesión, la XXV, se trató el asunto de la veneración de las reliquias y se hizo mención también a las imágenes. En ella se defendió el uso de las imágenes en la religión católica, en contraposición a lo propugnado por el protestantismo, entendiendo que honraban aquello que representaban, además de ser el vehículo a través del cual era posible educar al iletrado en la fe. Para ello dictaminaron que las representaciones tenían que ser claras, acordes a lo que se cuenta en las Sagradas Escrituras y, sobre todo, debían incitar a la piedad y a la devoción. Con

⁴⁸ Pablo IV, guiado por su exceso de celo en el establecimiento de una ortodoxia cristiana, promulga antes de su muerte un índice de libros prohibidos, que se ve ratificado y publicado por el Concilio años más tarde bajo el mandato de Pío IV.

⁴⁹ Ronnie PO-CHIA HSIA, “Capítulo I, Concilio de Trento”..., p. 33.

Contexto de la Contrarreforma

todo esto se pretendía fundamentalmente bombardear la emotividad y sensibilidad del fiel a través de los sentidos, dirigiéndose especialmente a la vista, el sentido que desde antiguo había sido considerado como el más importante. Se buscaba con este uso de las imágenes aleccionar de una forma dirigida al espectador embargándole a través de la imagen de sentimientos y sensaciones primarios, apelando a la empatía y la compasión, bloqueando así toda incitación a la reflexión sobre los hechos narrados.

Así, respecto al uso que se había de hacer de las imágenes en las iglesias se dictaminó que:

No se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación [...] Para que estas cosas puedan ser observadas con más fidelidad el Santo Sínodo decreta que nadie está autorizado a colocar o a hacer colocar en ningún lugar de la iglesia imagen desusada alguna [...] a menos que ésta haya sido aprobada por el obispo.⁵⁰

Además, en relación al uso de las imágenes y su aspecto se recomendó que estas no fueran lascivas ni se adornasen en exceso: *Finalmente, debe evitarse todo lo lascivo, de tal manera que las figuras humanas no se pintarán ni adornarán con una belleza que excite el apetito carnal.⁵¹* Porque es conocido que había imágenes, sobre todo esculturas de vestir, con las que las camareras se vanagloriaban en llevar los vestidos a la última moda y hacerlas lucir joyas, de tal forma que algunas santas y Vírgenes terminaban con el aspecto de simples mujeres contemporáneas. Además del consabido decoro, las imágenes debían atenerse a lo narrado en las Sagradas Escrituras, pero al igual que con la doctrina existía la salvedad de la tradición, siendo por lo tanto admisibles las imágenes de los santos y de aquellos hechos que, aunque no figurasen en la Biblia, servían para difundir los valores acordes a la fe.

En este punto, cabe hacer énfasis en un aspecto primordial: en ningún momento el decreto emanado del concilio aludía a las imágenes no religiosas ni

⁵⁰ *Cánones y Decretos del Concilio de Trento, sesión XXV*, citado por A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. 1450- 1600*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 119.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 126.

Contexto de la Contrarreforma

al uso privado que se realizaba de estas. Su regulación se circunscribía únicamente al templo, pero no regulaba en ningún caso las imágenes que habían de figurar en las colecciones de particulares (por lo tanto, como veremos más adelante, existía una línea abierta por la que los coleccionistas podían encargarse y adquirir pinturas que excedían estas directrices) y tampoco se prohibía a los pintores su realización, porque el Concilio solo trató sobre las imágenes sagradas como comunicadores sociales, como medios de adoctrinamiento. Interesaba lo comunal, no el uso individual.

La controversia que surge a continuación con las imágenes viene dada, como suele ocurrir en estos casos, debido a las interpretaciones y ampliaciones posteriores que emanaron de las disposiciones religiosas. Textos como *Due Dialoghi* de Gilio da Fabriano (1564), *De picturis e imaginibus sacris* de Johannes Molanus (1570), *Discorso intorno alle imagini sacre y profane* de Gabriele Paleotti (1582), *Tractatio de Poesi y Pictura Ethica* de Antonio Possevino (1593) o la carta que el escultor Bartolomeo Ammannati envió a la Academia de dibujo de Florencia (1582) reelaborarán lo dictaminado en Trento e influirán en tratadistas posteriores, como es el caso de Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*, donde no solo referencia sino que llega a copiar literalmente a Paleotti. Así, será a causa de estos escritos por los que se termina transmitiendo la idea de que el que posea o pinte imágenes deshonestas alberga como poco la duda de no ser buen cristiano. Aún y todo, como indica Enrique Cordero de Ciria, no existe constancia de la persecución y condena por parte de la Inquisición a pinturas de desnudos o mitológicas, incluso cuando en 1596 en el *Index* romano y en 1640 en el *Índice* español se añadió una prohibición de pintar, importar o exhibir pinturas lascivas.⁵² Como vemos, esta disposición inquisitorial es bastante tardía, especialmente en el territorio hispano, y según Cordero de Ciria tampoco define lo que se considera pintura lasciva. Una vez más, la indefinición deja paso a la ambigüedad, tan común en la cultura del Barroco.

⁵² Enrique CORDERO DE CIRIA, “Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro”, en *Sacar de la sombra lumbre*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012. p. 106.

Contexto de la Contrarreforma

El doble rasero a la hora de juzgar las imágenes es una constante que forma paradojas, como ocurre a la hora de calificar duramente los desnudos y relegarlos al paganismo mitológico, al mismo tiempo que, como indica Emile Mâle, se busca una explicación alegórica para ciertas imágenes. Este es el caso, por ejemplo, del tema de la liberación de Andrómeda por Perseo, que en tantas ocasiones constituye un recurso para la plasmación del desnudo femenino que Borghini justifica identificando a Perseo con el héroe que lleva la verdadera fe a través de la cual libera al mundo.⁵³



**Perseo liberando a Andrómeda – Rubens y Jordaens- 1639/1641
- Museo del Prado, Madrid.**

⁵³ Emile MÂLE, *El arte religioso de la contrarreforma...*, p. 17.

Contexto de la Contrarreforma

Weisbach propone una serie de características que entiende comunes y esenciales para el arte barroco: lo heroico, lo místico, lo ascético, lo erótico y lo cruel.⁵⁴ El heroísmo tiene por objetivo la exaltación de figuras como Cristo, la Virgen y los santos mártires, para ello dotaron a las figuras de una corporalidad vigorosa y formas hercúleas que potenciaron su fuerza física. El misticismo y el ascetismo tomaron como máximos exponentes a la figura de San Jerónimo penitente y María Magdalena penitente. Esta característica llevó a su máxima expresión la representación del éxtasis místico como fruto de la experiencia interior y la conexión espiritual con Dios, pero también puso atención en la penitencia y el arrepentimiento, las buenas obras que redimen los pecados. El erotismo triunfó en el Arte Barroco tanto en temas mitológicos como religiosos, creando una erotización de estos últimos con la intencionalidad de excitar a los sentidos, atrayendo al fiel a través de la sensualidad, y para ello se sirvieron de figuras que, amparándose en la tradición, permitían la representación de desnudos o de figuras en clave erótica, como por ejemplo ocurre con la escena de Susana y los viejos. En cuanto a la crueldad se aprecia en la proliferación de escenas sobre la Pasión y muerte de Cristo, pero también en lo macabro de la muerte, es el momento en el que proliferan las *vanitas* que ponen énfasis en la caducidad de la vida, y es en el Barroco cuando se exaltan las deformidades, los defectos, lo monstruoso, fruto también de la plasmación más descarnada de la realidad.

Si bien es cierto que en buena medida podemos identificar alguno de estos aspectos en gran parte de la producción pictórica de este momento, no lo es menos que resulta casi imposible entender este periodo como un todo homogéneo y unitario. Así, en palabras de Checa y Morán Turina, *El Barroco lejos de ser un lenguaje unitario, encierra una pluralidad de alternativas y modelos.*⁵⁵ A este respecto, es muy ilustrativa la separación que hace Hauser. Por un lado, un arte desarrollado en las cortes católicas con una gran presencia

⁵⁴ Werner WEISBACH, *El arte barroco en...*, p. 15. Además, el autor consideró el Arte Barroco como una manifestación artística íntimamente ligada a la Contrarreforma, utilizada como medio propagandístico por parte de la Iglesia Católica Triunfante y de las Monarquías Absolutistas por derecho divino, y como forma de mostrar su victoria frente a la Reforma.

⁵⁵ Fernando CHECA y Miguel MORÁN TURINA, *El Barroco*. Madrid, Itsmo, 2001, p. 14.

Contexto de la Contrarreforma

de elementos religiosos, naturalista, pero al mismo tiempo solemne y plagado de magnificencia, y sencillo y adecuado a la consecución de un único objetivo, el adoctrinamiento popular. Y, por el otro, se encuentra el Barroco que se desarrolla en los países protestantes sufragado por la clase acomodada, aquellos mercaderes y banqueros que compraban arte como una inversión o con el simple fin ornamental. Este tipo de arte no tiene ninguna pretensión espiritual o educativa, por eso los temas serán banales, escenas cotidianas, paisajes o naturalezas muertas serán los más demandados en los países protestantes, como por ejemplo Holanda.⁵⁶ Esta distinción coherente peca de generalista, un privilegio que el arte de este momento no nos concede. El primero de los problemas es que dentro de los países protestantes encontramos artistas que trabajan también para las cortes católicas y que realizan pintura religiosa, tal es el caso, por ejemplo, de Rembrandt. También ocurre que hay artistas que fuera del ámbito protestante pintan naturalezas muertas, paisajes o temas populares, recordemos, como ejemplo los bodegones de Sánchez Contán o Juan Fernández “el labrador”, o las pinturas de tipos populares y vida cotidiana de Alejandro Loarte, Antonio Puga, Bartolomé Esteban Murillo y José Antolínez.

Existen, por tanto, ejemplos que demuestran que sistematizar el arte de esta manera lleva a desechar una parte importante de la producción artística por no encontrarse dentro de los parámetros establecidos. Ocurre igual con la pintura “marginal”,⁵⁷ no solo existía la pintura sufragada por la monarquía y la Iglesia. Durante el siglo XVII se da un florecimiento del coleccionismo. Los nobles imitan al monarca y a nobles y altos burgueses de otros países adquiriendo importantes colecciones, como veremos en apartados siguientes, y el pueblo llano imita a la nobleza colgando en sus casas también pinturas, estampas y dibujos, aunque sean de mala calidad. La lástima es que, como suele ocurrir en estos casos, la mayor parte de la documentación que nos acerca al coleccionismo de esta época se circunscribe prácticamente en su totalidad al ámbito monárquico

⁵⁶ Arnold HAUSER. “El barroco”. *Historia social de la literatura y el arte*. Volumen II. Madrid, Guadarrama. 1969, pp. 97-157.

⁵⁷ Utilizamos este término por ser el que mejor engloba este tipo de pintura no oficial, no sufragada por el Estado o la Iglesia y que se aparta de los estándares que con posterioridad se han establecido para definir la pintura del Barroco español. Aun así, no estamos del todo conformes con su uso por los valores peyorativos que le acompañan.

Contexto de la Contrarreforma

o nobiliario y nos deja una gran laguna sobre qué tipo de arte se consumía en otros estratos de la sociedad. Por lo tanto, en estos casos es peligroso realizar aseveraciones homogeneizadoras respecto a un “estilo artístico”, ya que se excluyen todas aquellas manifestaciones que no se ajustan a los parámetros, pero que también forman parte de la expresión de una época y un lugar.

En cuanto a las características que, *a priori* y teniendo en cuenta lo anterior, cabe encontrar en el arte Barroco en España, según Maravall, en la península se da un arte que puede acercarse a la concepción que siglos más tarde se tendría de lo sublime, en el sentido que busca exponer al individuo a algo superior a él y que escapa a su control. De esta manera, encontraríamos un arte que pretende apelar a la sensibilidad del espectador creando obras dirigidas a movilizar el fervor de la masa social, ya sea religioso o político, realizando para lograrlo un arte exacerbado, pero al mismo tiempo contenido, en el cual exista una tensión latente que genere un suspense que invite a la contemplación y mantenga en un estado de “furor pasivo” al espectador, suscitándole sentimientos de sufrimiento o de ternura, pero siempre desde la sobriedad en las



Vendedor de cuadros o Pintor pobre – José Antolínez - h. 1670 – Alte Pinakothek, Munich.



Anciana sentada o La madre del pintor – Atribuido a Antonio Puga - Segundo cuarto del siglo XVII – Museo del Prado, Madrid.

Contexto de la Contrarreforma

formas.⁵⁸ Veremos que no siempre es así, como tampoco es cierto que los artistas del siglo XVII en España diesen preponderancia al color por encima del dibujo, ni que su arte estuviese en tan alta estima como Maravall asegura.⁵⁹ De cualquier forma, lo expuesto por el autor se encuentra en consonancia con aquello que los teóricos contrarreformistas entendieron que debía ser el arte a partir del Concilio, para qué tenía que servir y cómo había que conseguirlo, pero nuevamente no toma en consideración aquellas formas o manifestaciones que no entran dentro de lo apologético, ¿qué hacer entonces con los bodegones de Van der Hammen? Aun así, es innegable la importancia que adquieren las normas trentinas en España, donde además es primordial tener presente la relación simbiótica existente entre Iglesia y Estado en este momento, y que para bien o para mal son los grandes comitentes del momento.

Si en algo están de acuerdo los estudiosos de este periodo histórico es que, aunque se pusiese fin a los enfrentamientos bélicos entre los años 1648 y 1661, *Lo Barroco [es]: la cultura de un conflicto*,⁶⁰ como reza el título del libro del profesor Rodríguez-San Pedro Bezares. Además, es un mundo de contradicciones y de enmascaramientos, donde las cosas no resultan lo que parecen, el teatro parece formar parte de la vida y las intrigas en las cortes eran casi una obligación para poder hacerse con el poder. Recordemos, en este sentido, la controvertida figura de Richelieu en Francia o la fallida conspiración orquestada por el duque de Medina Sidonia contra Felipe IV. Las luchas eran varias y se encontraban tanto dentro como fuera del territorio patrio.

Nos encontramos en un contexto de crisis política y económica que, en cierta medida, van de la mano. La Guerra de los Treinta años, que copó la primera mitad del siglo XVII, exigió mucho a las potencias que en ella intervinieron. La pugna entre países católicos y protestantes iba encaminada a conseguir el liderazgo de Europa, y requirió grandes sacrificios a los súbditos de los contendientes que se vieron, ya no solo obligados a luchar en una guerra para

⁵⁸ José Antonio MARAVALL, *La cultura del barroco*. Barcelona, Planeta, 2012. Lo expuesto en el texto se encuentra en la tercera parte de su obra titulada “Elementos de la cosmovisión barroca”, pp. 243- 328.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 399.

⁶⁰ Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, *Lo Barroco: la cultura de un conflicto*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.

Contexto de la Contrarreforma

la que en muchos casos no estaban preparados, sino también a contribuir económicamente a base de asfixiantes impuestos y con la comida que en muchas ocasiones escaseaba. Aunque la Paz de Westfalia puso fin al conflicto en 1648 no hizo que se olvidasen todas las tensiones y tampoco supuso una mejora inmediata para la sociedad, que tardó tiempo en recuperarse. Varios son los viajeros que visitaron España en la segunda mitad de siglo y dejaron en sus escritos reflejada la carestía existente en el territorio, sobre todo en el campo, y la ausencia de manufacturas propias.⁶¹

En resumen, además de con la Guerra de los Treinta años y la Guerra de los Ochenta años en el territorio flamenco, el gobierno español tuvo que lidiar con otras tensiones. Por un lado, las sublevaciones de Portugal, Cataluña, Nápoles y Sicilia, las complicadas relaciones con Inglaterra que sitiaba a España por mar, con Francia y las constantes amenazas a la hegemonía española en América. El conflicto con Francia, aparentemente, tocó a su fin en 1659 con la Paz de los Pirineos, tratado por el cual Francia salía claramente beneficiada instaurando su hegemonía en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII. Los conflictos fueron largos y complejos, y ocasionaron un cambio de eje de poder, que va del ostentado por la monarquía hispánica durante el siglo XVI al francés de la segunda mitad del XVII y que se impondrá en el XVIII. Por estos motivos nos encontramos con una monarquía de los Habsburgo deficitaria, con ansias de recuperar y hacer valer el poder ostentado antaño pero incapaz de conseguirlo, sobre todo por la incompetencia de sus monarcas, la pésima situación económica y la avaricia de los sucesivos válidos.

Por otro lado, había una cuestión interna a la que el gobierno se debía enfrentar, las hambrunas y epidemias que asolaron a la población, resultando especialmente virulenta la peste ocurrida en 1649, sobre todo en grandes ciudades como Valencia o Sevilla, donde el número de habitantes se redujo casi a la mitad. Huelga decir que la sociedad era cada vez más crítica con los gobernantes y estaba más descontenta, y aunque buscó refugio en la Iglesia, no

⁶¹ José GARCÍA MECADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Volúmenes 2-4, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

Contexto de la Contrarreforma

siempre lo encontró. Por ello, y nos remitimos a lo expuesto con anterioridad, Iglesia y Estado se vieron obligados a crear un arte oficial y propagandístico dirigido al grueso de la población, “una cultura dirigida”,⁶² en palabras de Maravall, encontrando en las directrices marcadas por Trento el contexto ideal. Si bien es cierto que la utilización del arte con estos fines se da en los países católicos, parece que España es el único en el que no conviven manifestaciones de arte religioso y áulico con manifestaciones propias de corte más hedonista y mitológico, como ocurre en países de similares características como Italia o Francia.

En cuanto a arte propiamente dicho, en Italia en el siglo XVII Roma y Nápoles se erigirán como los centros neurálgicos del arte después de Trento. Roma, bajo el gobierno papal, sufre una gran transformación artística ya que ha de convertirse en la opulenta capital del imperio católico. Mientras que Nápoles será el bastión español en la península. Paradójicamente, en Italia la censura a la mitología y al desnudo no va a tener gran trascendencia y van a convivir en armonía con la pintura religiosa. A principios de siglo Annibale y Agostino Carracci crean la galería de frescos con temática erótica en el Palazzo Farnese, mientras que en fechas próximas Caravaggio realizaba un *Entierro de Cristo*, que hoy está en el Museo Vaticano.

Tanto los Carracci como Caravaggio crearon obras de ambas temáticas sin grandes problemas. Lo mismo ocurre con artistas contemporáneos como Bartolomeo Manfredi, Pietro da Cortona y posteriores como lo son Francesco Furini y Luca Giordano, del que conservamos gran parte de su obra en España. En la misma línea trabajan pintores extranjeros que visitaron Italia, como Peter Paul Rubens, Simon Vouet, Nicolas Poussin, Jean Valentin, conocido como Valentin de Boulogne, Anton van Dyck o Claude de Lorraine. Todos ellos, en mayor o menor medida, van a realizar obra tanto sacra como profana, con diversas temáticas, en la que podemos englobar también los retratos y la pintura de tipos populares. Esta última tiene como máximo exponente al grupo *Il*

⁶² José Antonio MARAVALL, “Capítulo 2. Una cultura dirigida”, *La cultura del barroco...*, pp. 107-141.

Contexto de la Contrarreforma

bamboccianti en el que se encuentran pintores italianos, junto con otros procedentes de Holanda y Flandes, donde este género se hizo muy popular.



**Polifemo y Galatea – Annibale Carracci –
1597/1605 – Palazzo Farnese, Roma.**

En Francia, George de la Tour se ve imbuido por el claroscuro caravagista, los hermanos Le Nain cultivan todos los géneros, Eustache Le Sueur realiza obra de corte clásico y gran colorido y, avanzado el siglo, Le Brun ejecuta sus obras acorde al fastuoso gusto parisino. Mientras, en Flandes y la zona de católica de los Países Bajos, Rubens y Van Dyck pintan, igualmente, todos los géneros aplicando lo aprendido en Italia. Con menor trascendencia que los anteriores, pero igualmente significativos y con una producción de temática variada encontramos a Gaspar de Crayer, Jacob Jordaens y Theodore van Thulden. Únicamente veremos variar las temáticas en la zona protestante de los Países Bajos (Holanda), donde los asuntos desarrollados se encuentran alejados de cualquier connotación religiosa, por lo que encontraremos paisajes como los de Jan Both o los hermanos van de Velde y un gran número de retratos tanto de burgueses como de tipos populares cuyos máximos exponentes serán Frans Hals,

Contexto de la Contrarreforma

Pieter de Hooch y Johannes Vermeer. Una salvedad a esta tendencia es Rembrandt, que, aunque realiza igualmente multitud de retratos, también podemos encontrar en su producción obras basadas en el Antiguo Testamento e, incluso, realiza un ciclo sobre la Pasión. Dos géneros que parecen darse por igual en todos los países, también en España, aunque con distinto éxito, son los bodegones y las pinturas de tipos populares.

Con estas líneas hemos pretendido realizar un estado general de la pintura y los géneros que se daban en la Europa más cercana a España durante el siglo XVII, en el que hemos podido apreciar que en los países católicos existe una gran influencia de la pintura italiana, pero en los que las restricciones del Concilio de Trento respecto a la pintura no se manifiestan en detrimento de la pintura mitológica o con desnudos, más bien al contrario, en este periodo Rubens, el “embajador” internacional del barroco, realiza numerosos lienzos y ciclos basados en la Antigüedad Clásica. Sin embargo, es en los territorios dominados por el protestantismo donde domina la sobriedad de colores y formas, y se evita no solo la temática religiosa, también la mitológica. Por lo tanto, quizás haya que revisar la argumentación basada en las normas conciliares para explicar la ausencia de pintura erótica en el Siglo de Oro español, más si tenemos en cuenta las relaciones que existen entre España e Italia a través del virreinato de Nápoles en el que trabajó Ribera y gobernaron los virreyes españoles, que se convirtieron en algunos de los más refinados coleccionistas de arte.

La vida cotidiana
en la España del Siglo de Oro

III. LA VIDA COTIDIANA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO⁶³

Como hemos visto, la Contrarreforma se gesta bajo los reinados de los Habsburgo mayores y serán sus sucesores los que se encarguen de proteger y difundir ese legado erigiéndose como los más férreos defensores de la doctrina dictaminada por el Concilio de Trento. Partiendo de este hecho, se ha transmitido la idea de que tanto la monarquía como la sociedad española llevaban una vida puritana, estrictamente dirigida por una religión que impregnaba todas las facetas de su austera y sobria existencia. Como expondremos a continuación, esta idea resulta ser una verdad a medias o, mejor dicho, en términos barrocos, una mascarada que encubre otra realidad.

Fuera de las corrientes oficiales y oficialistas la vida del día a día transcurría por sus propios derroteros incurriendo, no pocas veces, en paradojas. Como toda sociedad, la española del siglo XVII estaba compuesta por una gran pluralidad de personas que se dividían en niveles tanto sociales como culturales. Uno de los hechos fundamentales para conocer la sociedad del momento es que durante la década final del siglo XVI comienza a darse un paulatino traslado de población del área rural a la ciudad, que llegará a su máxima expresión en el primer tercio del XVII, quedando la población rural gravemente mermada, mientras que la urbana se acrecentó en unas cotas sin precedentes para la época. Este traslado a las grandes ciudades vino motivado por diversos factores. En primer lugar, el asentamiento de la Corte en la villa de Madrid provocó que la nobleza se trasladase también a la urbe, dejando atrás la vida de señoríos y feudos rurales que venía dándose desde la Edad Media. Por otra parte, sufrieron un incremento de población las ciudades portuarias debido a su actividad comercial, es decir, Sevilla, Valencia y, avanzado ya el siglo, Cádiz, desplazando a

⁶³ No trataremos directamente en este apartado sobre la nobleza o la monarquía, puesto que ellos y su estilo de vida en realidad constituían una pequeña parte de la población de las ciudades. Igualmente, nos interesa prestar especial atención a la vida del día a día en las ciudades conformadas por grupos que han sido tratados en menor medida por los estudios históricos dedicados a este siglo, que hemos encontrado más dedicados a la élite de la población.

La vida cotidiana

Valladolid y Toledo que habían sido el epicentro social y económico en el siglo anterior.⁶⁴

Como es lógico, el pueblo llano emula a los nobles, y asolado por las hambrunas, las pestes y la miseria económica, migra a las grandes ciudades en busca de trabajo y sustento. Surge así en la gran ciudad todo un grueso de población muy heterogénea. De una parte, comienza a darse una pequeña clase media, fruto del comercio suntuario con el exterior en su mayoría y, en menor escala, del funcionariado. Esta clase media aspira, poco a poco, a mimetizarse con la nobleza comprándole títulos y adoptando sus formas de comportamiento y costumbres. Por su parte, la nobleza, ahogada por las deudas, acepta en ocasiones emparentar con esta burguesía como remedio a sus problemas económicos, produciéndose un “cruce de sangre” en la nobleza que hasta hace apenas unas décadas resultaba impensable. En segundo lugar, se encontraba la servidumbre que sobrevivía gravitando alrededor de nobles y aspirantes pero que, no obstante, componen el grueso de la población. Estos trabajadores provenían, generalmente, de poblaciones rurales y por lo común no sabían leer ni escribir, y entre ellos podemos encontrar a sirvientas, pajes, recaderos o aquellas personas que se encargaban del mantenimiento de las casas de los nobles. En el mismo estrato socioeconómico de los sirvientes cabría sumar, con alguna salvedad, a los profesionales; estos serían tanto los dedicados a las profesiones consideradas mecánicas, es decir, que producían objetos (alfareros, sastres, etc.), como aquellos que regentaban establecimientos como, por ejemplo, carnicerías o tabernas.

La diferenciación social en cuanto a nivel económico, profesional y cultural resulta fundamental a la hora de entender algunos aspectos que trataremos en apartados posteriores; por un lado, las relaciones interpersonales y el nivel intelectual, y, por otro, el tema de los impuestos y las obligaciones públicas. Los pecheros, la masa de trabajadores y profesionales, sumada a la población rural dedicada a labores agropecuarias, eran los que se veían constreñidos a contribuir con sus impuestos y con otras obligaciones al

⁶⁴ Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, pp. 131-143.

La vida cotidiana

mantenimiento de la Hacienda Real e incluso a dar alojamiento a funcionarios y soldados, en caso de ser necesario. No es un tema menor, como veremos al abordar el asunto de los pintores, que nos puede ayudar a entender aspectos cotidianos, para nada banales de la vida diaria de este periodo. Por ejemplo, solo teniendo en cuenta este grueso de la población y sus obligaciones entenderemos la proliferación de las llamadas “casas de malicia”, un ardid por el cual las personas poco pudientes construían casas pequeñas, de una sola planta, y con escasas habitaciones, para así librarse de cumplir con la ley que les obligaba a dar aposento a los funcionarios y soldados que estuviesen en Madrid.



Milagro de la Virgen de Atocha y salvación de un caballero – Anónimo – 1670/1700 – Museo de Historia de Madrid.

Mención aparte merece el estamento eclesiástico, tan heterogéneo en sí, como la propia sociedad de la que a su vez formaba parte. Hombres y mujeres llevaban una vida dispar. Las órdenes masculinas eran superiores a las femeninas tanto en número como en integrantes, variando también el régimen en el que se encontraba cada una de ellas. Así, por lo general, las órdenes masculinas gozaban de libertad de movimientos, mientras que las femeninas debían de guardar estricta clausura, aspecto que se vio especialmente vigilado a partir de los

La vida cotidiana

dictámenes establecidos por el Concilio de Trento. Los nobles también gozaban de distinción, tenían acceso a los puestos superiores de la jerarquía eclesiástica, mientras que los procedentes de familias modestas o pobres debían de contentarse con la sencilla vida monacal. Curioso es el caso de los conventos femeninos elitistas que, al ser menores en número, tener una alta demanda de ingresos y algunos gozar del patronato real, exigían cada vez dotes más altas para aceptar a las novicias. Este hecho favoreció la creación de *beaterios*, es decir, comunidades de mujeres de escasos recursos que ante la imposibilidad de ingresar en un convento vivían juntas en una casa siguiendo un estilo de vida conventual, pero sin haber sido ordenadas.⁶⁵

Por último, en el estrato más bajo de la sociedad encontramos una turba de desheredados. Mendigos, ladrones, trileros, estafadores, mercenarios, prostitutas, alcahuetas, pícaros y “vagos” que se buscaban la vida en la ciudad,⁶⁶ dando lugar a lo que Deleito y Piñuela denominó “la mala vida”.⁶⁷ Entre ellos había gente que no conocía otra forma de vida, pero también se encontraban en esta situación hombres y mujeres que habían migrado del campo a la ciudad con la pretensión de entrar a servir en una casa, pero sin tener la fortuna de conseguirlo, o huérfanos que habían perdido a sus familias, fruto del hambre o la peste, o que fueron abandonados en su día, y soldados, que tras las largas guerras libradas en Europa regresaban a Castilla con un profundo desarraigo y ningún oficio que desempeñar.

Dentro de este amplio panorama social es difícil hacerse a la idea de la homogeneidad de pensamiento represivo y puritano que se pretende establecer con la Contrarreforma, si además dentro de cada estrato existe una gran diversidad de origen, pensamiento y dedicación. El medio de difusión por el que se aspiraba a imponer dicha uniformidad de hacer y de pensar por parte de los

⁶⁵ Para ampliar el conocimiento de la vida eclesiástica es bastante completo el estudio de Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992.

⁶⁶ Un interesante recorrido por esta España sórdida nos la ofrece Francisco DE QUEVEDO novelada en su, *La vida del Buscón*. Zaragoza, Pedro Verges, 1626.

⁶⁷ José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.

La vida cotidiana

poderes (Estado e Iglesia) era a través de las celebraciones que atraían la atención de todos los estamentos, las fiestas. En ellas se pretendía dar forma a una “cultura vulgar”⁶⁸ en la que se transmitían la idea de la gloria de la Monarquía y los valores morales de la Iglesia. En estas festividades, abundantes en el Barroco, en las que se aunaban elementos litúrgicos con danzas, toros y otra clase de espectáculos, se incluían elementos con diferentes planos de lectura y significaciones. Esta variedad de planos y de aspectos susceptibles de ser aprehendidos dependiendo de la procedencia y del nivel cultural del espectador va a ser una de las características más singulares del Barroco. Posiblemente en ningún momento anterior a este el contexto sociocultural del que proceda el sujeto será tan determinante para el conocimiento de lo que está viendo.

Otra diversión muy popular en el Siglo de Oro fue el teatro. No olvidemos que es el periodo en el que surgen y brillan los grandes dramaturgos y literatos españoles. El teatro fue el lugar de reunión por antonomasia y aunque permitido, tolerado y sufragado en ocasiones con dinero público, en no pocas obras se incluían sátiras sociales y críticas a la Iglesia y al gobierno del país. También era habitual que los escritores incluyesen guiños intelectuales, dirigidos a satisfacer el ego de los individuos con un mayor nivel cultural,⁶⁹ y no menos común fue que se escribiesen obras destinadas para ser representadas en la Corte, especialmente para el Palacio del Buen Retiro, que poseía un lugar diseñado para tal fin.

El interés por la cultura, por adquirirla, pero, sobre todo, por aparentarla florece en este momento y es el medio utilizado por los nobles como símbolo de estatus social. El nivel cultural siempre ha servido como herramienta para establecer una separación entre las clases y en la Edad Moderna se convierte en un instrumento fundamental. El sistema castellano medieval de Grandes y nobles de España comienza a decaer paulatinamente en este momento. Son pocos los nobles que libran batallas, ya no son héroes, y su valoración irá disminuyendo a

⁶⁸ José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco...*, p. 151. Javier PORTÚS PÉREZ prefiere denominarlo “subcultura vulgar” en, *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 40.

⁶⁹ Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega...*

La vida cotidiana

medida que avance el siglo como resultado de la compra-venta de títulos, de su relación con los burgueses o de los favoritismos a la hora de entregar títulos y grandezas por parte de Olivares a sus amigos y familiares, hechos que terminaron por desvirtuar la limpieza de sangre y la especialidad del título nobiliario. Mención aparte requieren los hidalgos, o *hijosdealgo*, que se encontraban en el escalafón más bajo de la jerarquía aristocrática. No pocos de ellos debieron pasar apuros económicos a juzgar por las referencias literarias, que los pintan, por lo general, como poco menos que muertos de hambre que se niegan a practicar un trabajo manual aduciendo su condición y lo deshonoroso que esto resultaría, dedicándose por lo tanto a malvivir, si bien algunos empleaban su tiempo en lecturas y en adquirir conocimiento.⁷⁰

Tampoco el patrimonio de la alta nobleza era lo que fue en su momento. El traslado a la Corte y su mantenimiento allí resultaba caro. Además, había una serie de gastos de estatus de los cuales no se podían desprender como, por ejemplo, un cierto número de criados, la contribución a obras pías y benéficas o la asistencia y organización de eventos y el alojamiento de visitas solemnes que acudían a la Corte para ver al rey.⁷¹ Paradójicamente, una de las ciudades donde más pobreza y miseria existía, incluso dentro de las clases altas, nos estamos refiriendo a Villa de Madrid, fue donde mayor gasto y ostentación se hacía de poderío económico. El problema que supuso el endeudamiento y la opulencia fue tal que chocaba frontalmente con la imagen de austeridad que los Austrias pretendían dar, sobre todo si tenemos en cuenta que la monarquía era la primera en diluirse en el derroche, y que fueron igual de frecuentes como infructuosas una serie de leyes suntuarias que pretendían restringir desde el número de criados que podían tener los nobles, hasta el atavío y el ornamento de las damas.

Si bien este periodo parece haber sido prolijo en la promulgación de leyes restrictivas, de la misma manera fueron ignoradas, como ocurrió con las normas suntuarias. Lo que sí nos permiten conocer las pragmáticas y ordenanzas son

⁷⁰ Recordemos que la mayor personificación de este tópico aparece publicada a modo de sátira en los primeros años del siglo de la mano de Miguel de Cervantes en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cuya primera parte se edita en 1605 y la segunda en 1615.

⁷¹ Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1992.

La vida cotidiana

aspectos de la vida que pueden haberse obviado, de forma deliberada, en las crónicas oficiales. Como hemos señalado con anterioridad, este siglo ha sido descrito tradicionalmente como un periodo imbuido por un puritanismo acérrimo y una religión católica que abarcaba y dirigía todos los aspectos de la vida. Estamos, nuevamente, ante una verdad a medias, ante otro habitual trampantojo barroco que enmascara una realidad más sórdida y compleja, pero mucho más atractiva.

Dentro de la moral cristiana hay cabida para el amor, pero para el amor puro, aquel que emana de Dios y que se siente hacia Él, o por lo menos es lo que pretendían transmitir los místicos y los teólogos. Mientras el amor personal, el terrenal, el que inspira pasión, sería objeto de censura por ser pecaminoso y lascivo. Para Domínguez Ortiz, en este siglo XVII *se exageró el tabú sexual hasta convertirlo en el centro del problema moral* dando lugar, incluso, a una persecución de entretenimientos como bailes y comedias que, según el autor, carecían de perversidad.⁷² El autor quizá peca aquí de una cierta inocencia con la que, en ocasiones, los historiadores miramos al pasado y tendemos a creer que nuestros antepasados eran seres libres de toda mácula. Que estas diversiones carecían en todo caso de peligro es un error, puesto que por otras fuentes sabemos que daban pie a comportamientos licenciosos y que eran los lugares en los que los amantes se comunicaban generalmente por gestos. Lo que sí es verdad es que se ha exagerado el tabú sexual que existía en el Siglo de Oro, no sabemos bien si de una forma involuntaria o consciente. Un estudio algo más pormenorizado de la vida del común habitante del siglo XVII nos muestra una realidad un tanto diferente.

Son diversos los autores que nos hablan de un derrumbamiento de la moralidad en este momento, de una relajación en las normas, de laxitud en las costumbres y de un trato cotidiano de ciertos temas que no casan muy bien con una sociedad altamente represiva, dirigida y moralista.⁷³ Los habitantes del siglo

⁷² Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico...*, p. 176.

⁷³ José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida...*; Néstor LUJÁN, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Barcelona, Ed. Planeta, 1988; Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1986; Francisco TOMÁS Y VALIENTE (Coord.), *Sexo barroco y*

La vida cotidiana

XVII debieron de estar tan acostumbrados a convivir con el adulterio, con los “pecados contra natura” y, sobre todo, con la prostitución y las enfermedades venéreas, como con las pinturas de santos y los sermones religiosos, no en vano Quevedo lo denominó “El siglo del cuerno”⁷⁴ en su carta *De un cornudo a otro*, donde alude a la normalidad con la que se trataba el adulterio por parte de sus contemporáneos. Cornudos hubo muchos, algunos consentidos, otros no tanto, y otros cuantos fueron los que vieron en ello una forma de conseguir dinero cediendo a su esposa.⁷⁵ Por otra parte, el adulterio y las galanterías de hombres casados estuvieron al orden del día, y no solo no se censuraban, sino que eran valorados. De hecho, era obligación de todo caballero que se preciase acercarse a la carroza de las damas para lisonjearlas, si no iban acompañadas por otro varón, y, según los viajeros extranjeros, no había caballero que no mantuviese al menos a una dama y la colmase de regalos, comenzando con esta práctica desde muy jóvenes.

Algunas son las noticias que hablan del “pecado nefando” o “pecado contra natura” durante el siglo XVII y tratan sobre varios ajusticiados por este motivo. Bajo esta denominación se encontraban englobadas las prácticas consideradas más depravadas, algunas de cuales aún lo siguen siendo. Estas eran el estupro, el incesto, la sodomía (practicada tanto hacia el hombre como hacia la mujer, utilizada frecuentemente como sinónimo de homosexualidad), la bestialidad (zoofilia) y el mantener relaciones sexuales por intercambio monetario. No se encontraba dentro del pecado contra natura, pero sí estaba muy vinculado a la sodomía la práctica de vestirse el hombre de mujer sirviéndose del uso del tapado.⁷⁶ Parece ser que la homosexualidad masculina estaba extendida, y era permitida o tolerada en las clases más elevadas y perseguida en las más bajas. Curiosa es también la permisividad que existía en cuanto a las

otras transgresiones premodernas. Madrid, Alianza, 1990; Juan ESLAVA GALÁN, *Historia secreta ...*

⁷⁴ Francisco DE QUEVEDO, “Carta de un cornudo a otro, intitulada el siglo del cuerno”, en *Obras satíricas y festivas de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cia., 1908.

⁷⁵ En cuanto al adulterio, formas, causas y su aparición en la literatura del momento es interesante el libro de Félix CANTIZANO PÉREZ, *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.

⁷⁶ Sobre el tapado trataremos ampliamente más adelante.

La vida cotidiana

relaciones sexuales entre dos mujeres, de las que apenas hay alusión en los textos, como apunta Tomás y Valiente,⁷⁷ pero de las que aun así se habla, dejándonos constancia de su existencia, y se hace con una cierta laxitud al considerarse en este momento que las mujeres eran proclives a caer en la lujuria y que con esta práctica no se estaba perdiendo la capacidad de engendrar vida, que era lo que en verdad se condenaba de las prácticas anteriores. Una vez más, y contrariamente a lo que parece establecido de manera oficial, la aparición de estos casos, sus condenas y sus referencias en textos no hacen otra cosa que constatar su existencia y su práctica.

Mención propia en este apartado merecen las mujeres y la prostitución. Mariló Vigil establece una clasificación práctica de las mujeres, implantada desde el siglo XVI y con unos roles bien definidos (por los hombres): la doncella, la casada, la viuda y la monja.⁷⁸ Estas cuatro secciones aspiran a encasillar a las mujeres a un comportamiento virtuoso y represivo siempre bajo la vigilancia de un varón al que la mujer se debía. La doncella a su padre y hermanos, la casada a su esposo, la viuda a sus hijos y al recuerdo de su difunto, y la monja a las directrices del confesor. Pero, nuevamente, la práctica no era tal cual habían idealizado los textos. Hubo doncellas rebeldes que tuvieron escarceos amorosos, casadas que vestían de manera descocada y tenían amantes,⁷⁹ “viudas alegres” que enviudaban siendo jóvenes y se resistían a ver acabada ahí su vida, y monjas obligadas cuya clausura y celibato eran, ocasionalmente, asaltados por galanes a través de las rejas o por los propios monjes y confesores que visitaban el convento. Parece ser nuevamente que en el Barroco nada es lo que se pretendía.

Habría un quinto grupo de mujeres con las que Vigil no cuenta en su obra, las prostitutas. Durante el siglo XVII en Castilla la prostitución alcanzó cotas insospechadas. Luján la califica de “muy nutrida y pecaminosa”,⁸⁰ y tanto es así que llega a identificar hasta trece tipos diferentes de prostitutas,⁸¹ mientras que

⁷⁷ Francisco TOMÁS Y VALIENTE, “El crimen y pecado contra natura”, en *Sexo barroco...*, pp. 45-48.

⁷⁸ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres...*

⁷⁹ Recordemos, como ya hemos indicado, que el Siglo de Oro también fue conocido como “el Siglo del Cuerno”.

⁸⁰ Néstor LUJÁN, *La vida cotidiana...*, p. 115.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 116.

La vida cotidiana

Deleito y Piñuela enumera un mínimo de veintiséis sinónimos con los que referirse a ellas.⁸² Así, había amancebadas, que eran las prostitutas que eran mantenidas y compartían su vida con un hombre (o varios según el caso), cortesanas o *tusonas*, en alusión al Toisón de Oro, que eran prostitutas de lujo, pero también había devotas, que solo trabajaban para la Iglesia, y busconas, cantoneras, rameras y un largo etcétera que venía dado por la jerarquía que estas ostentaban dependiendo de dónde y con quién ejerciesen. Las de mayor rango eran las cortesanas y las menos valoradas eran las cantoneras y “niñas del agarro” que ejercían en la calle asaltando a los caballeros. Por el medio se encontraban las meretrices que trabajaban en las mancebías, locales que estaban controlados y respaldados por la institución pública.⁸³ En Madrid existía una ordenanza de mancebía de 1621 donde se reglamentaba el uso de los burdeles y en 1620 se establecieron las visitas médicas que debían recibir las prostitutas para velar por la salud pública. Así mismo en esta última fecha se estableció la necesidad de una autorización judicial para que las niñas entrasen a ejercer, para lo que era necesario que se cumpliesen varios preceptos: ser mayor de doce años, no ser virgen, no ser noble y haber sido abandonada o ser de padres desconocidos.⁸⁴

La prostitución prosperó y creció en la Corte y Sevilla, especialmente en la primera, aunque no fueron, ni mucho menos, los únicos lugares. De Valencia, Bartolomé Joly, caballero francés que visitó España a principios del siglo XVII, alababa la buena calidad de sus meretrices de la siguiente manera:

*Hay en Valencia, como en toda España, pero aquí es más delicioso, un sitio grande y célebre de hembras dedicadas al placer público, que tienen un barrio de la ciudad donde la vida se ejerce con toda libertad. El proverbio español dice: rufián cordobés y puta valenciana.*⁸⁵

⁸² José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida...*, p. 49.

⁸³ Para ampliar la información sobre las ordenanzas en torno a la prostitución, su regulación y castigo en caso de infracción María Helena SÁNCHEZ ORTEGA, “Capítulo 4. Las pecadoras y su trayectoria social. Las «pecadoras de a pie»: ejercicio y penalización de la prostitución”, en *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*. Madrid, Ed. Alianza, 1995, pp. 129-162.

⁸⁴ Néstor LUJÁN, *La vida cotidiana...*, pp. 122 y 123.

⁸⁵ Citato por José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1999. Vol. II, p. 714.

La vida cotidiana

En la capital hispalense existían varias mancebías afamadas situadas en el barrio del Arenal, el más próximo al puerto, y propiedad, en ocasiones, de hombres notables. La más conocida era *El Compás de la Laguna*, presuntamente propiedad del verdugo de la ciudad, y diversas son las anécdotas que se conocen de ella desde principios de siglo hasta la década de los 20.⁸⁶ En Sevilla, cabe suponer que por efecto de la prostitución, fueron frecuentes los brotes de sífilis que, sumados a los de peste, hicieron estragos en la población.

Una vez más, y siguiendo el espíritu de la época, en cohabitación con los reglamentos que regulaban las mancebías se promulgaron pragmáticas y ordenanzas durante el reinado de Felipe IV que trataron de suprimir los burdeles y, por ende, la prostitución. Por lo que cuentan los extranjeros no debieron de surtir mucho efecto.⁸⁷ Así, el también viajero francés Antoine de Brunel en 1655 dice que, en España, *no hay nadie que no mantenga su dama y que no dé en el amor de alguna prostituta*.⁸⁸ Como hemos expuesto, la prostitución era no solo numerosa, sino que también variada, abarcando todos los estratos de la sociedad, y si existía y había demanda tanto de pobres como de religiosos cabe suponer que se encontraba inserta en la dinámica social como un elemento más y que, por tanto, la sexualidad no debía de estar tan reprimida como se ha supuesto.

Concluyendo este breve repaso por la cotidianeidad de la vida en el siglo XVII, quizás sea conveniente destacar lo que ya hemos venido apuntando: la dualidad y el cinismo de la sociedad de ese momento, y por ello cabe plantearse hasta qué punto esta influyó en la práctica artística. Hemos visto una sociedad represiva, que no lo fue tanto, una religión que parece haber sido solo tenida en cuenta de cara a la galería, una ostentación de un poderío económico inexistente, una búsqueda de estatus a base del enaltecimiento intelectual en un momento en el que la Iglesia buscaba dirigir el pensamiento de forma masiva apelando a lo sensible y, también, un claro interés por satisfacer los deseos sexuales, “perversiones” incluidas, que parece que apenas, o solo en contadas ocasiones, han sido contempladas por la historiografía artística, que por lo general ha tenido

⁸⁶ José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida...*, pp. 61-64.

⁸⁷ José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros...*

⁸⁸ *Ibíd.*, Vol. III, p. 269.

La vida cotidiana

más presente la imagen idealizada creada por los textos oficiales y repetida posteriormente, a partir de la cual se insistió en presentar un país mojigato, rehuendo el profundizar en la realidad inmoral/amoral expuesta con anterioridad.

Con este apartado se han querido exponer esos puntos a veces dispersos, pero esenciales a la hora de entender la Historia. Esta no puede conformarse sin tener en cuenta todos los aspectos que la configuran y que, en nuestro caso, dan forma al siglo XVII. De esta manera, se ha pretendido sentar las bases que nos permitirán desarrollar y argumentar posteriormente aspectos que afectaron al arte del momento y que, por lo tanto, son reflejo y efecto de la sociedad en la que fueron creados.

Coleccionismo

IV. COLECCIONISMO

El coleccionismo de piezas por su valor artístico tiene su despertar en el siglo XVII, el que nos ocupa. Si bien ya había habido conatos con anterioridad, materializados, por ejemplo, en las cámaras de maravillas, o en conventos y monasterios, en esos casos el interés por las piezas estaba relacionado con su rareza, su exotismo, o bien por ser objetos y representaciones vinculados a santos, hechos religiosos y al culto. Es en la monarquía en la que percibimos, en primer lugar, un afán coleccionista en el que el gusto estético es un factor a tener en cuenta. Es cierto que el contar con artistas de renombre, piezas de gran valor, así como con retratos y temas históricos fue una forma que tuvieron los gobernantes de hacer ostentación de poder, pero el hecho de buscar a los mejores artistas para llevarlos a la Corte y el interés por hacerse con piezas de calidad demuestran una intencionalidad estética. Como precedentes, Carlos V y Felipe II demostraron tener una gran sensibilidad artística al escoger y valorar obras de grandes artistas, dando origen a la Colección Real española que sus sucesores se encargaron de ampliar durante el siglo XVII, en especial Felipe IV. De hecho, ya desde la época de Felipe II se vinculó la colección a la corona dejando de ser un bien personal y, por tanto, enajenable. Varios son los estudios que tratan sobre el coleccionismo en España⁸⁹ y la formación de la Colección Real a través de

⁸⁹ José Manuel PITA ANDRADE, “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, n°99, 1952, pp. 223-236; José SIMÓN DÍAZ, “El arte en las Mansiones Nobiliarias Madrileñas de 1626”, *Goya*, Madrid, n° 154, 1980, pp. 200-205; José Miguel MORÁN TURINA y Fernando CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, C.S.I.C.-Editorial Alpuerto, 1991, pp. 27-36; Marcus B. BURKE / Peter CHERRY, *Spanish inventories. Collection of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997; José Miguel MORÁN TURINA y Javier PORÚS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Itsmo, 1997; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Londres, Scala Books, 1998; Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998; Jonathan BROWN y John ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003; Fernando CHECA CREMADES, “El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Sauer”. *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, n°14, 2004, pp. 193-212; Matías DÍAZ PADRÓN, “Tres paisajes

Coleccionismo

procesos más o menos lícitos,⁹⁰ pero la mayoría de los trabajos disponibles se circunscriben a la Corte, ya sea a la Colección Real y su distribución en los palacios, como a otras colecciones privadas de nobles y de funcionarios en la propia Villa de Madrid. A nadie se le escapa que la localización de los estudios responde a la disponibilidad de inventarios, aun así entendemos que también deben de existir en otros lugares, especialmente en Andalucía y Valencia, donde había buenos pintores y mercado potencial, pero que aún debe de estar por estudiar o, por lo menos, no hemos encontrado un estudio exhaustivo como el que Markus M. Burke y Peter Cherry realizaron de Madrid.⁹¹ Caso aparte será el de las colecciones de la pequeña burguesía y funcionarios cuyas piezas a su fallecimiento se dispersaron con rapidez, y en algunos casos seguramente incluso antes de realizarse su almoneda y el correspondiente inventario, así que hay una parte del consumo interno de pintura que quizá nunca lleguemos a conocer. Por lo tanto, deberemos recurrir a lo que hemos podido acceder para poner de manifiesto ciertas cuestiones que nos interesan resaltar, en especial sobre la pintura mitológica, su origen y el uso privado que de ella se hizo a lo largo del siglo XVII.

1. La Colección Real

Sabemos que la Colección Real constituye el repertorio de pintura más importante de España y que marca el gusto artístico del resto de nobles coleccionistas que intentaron emularla. Si bien se ha dicho que durante el siglo

flamencos del siglo XVII en colecciones madrileñas. J. de Momper, Jan Brueghel I y Jan Wildens”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, Universidad de Valladolid. Nº 69-70, 2003-2004, pp. 373-381; Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en éste Alcázar de Madrid, año de 1636*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007; Matías DÍAZ PADRÓN, *El lienzo de “Vertumno y Pomona” de Rubens y los cuartos bajos de Verano del Alcázar de Madrid*. Madrid, Rubens Picture, 2009; María Jesús MUÑOZ GONZÁLEZ, *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008; David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid, Fernando Villaverde, 2014. pp. 40-57; Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid, C.S.I.C., Polifemo, 2015.

⁹⁰ Sobre los métodos que utilizaron enviados, marchantes y diplomáticos para adquirir obras tratan: Jonathan BROWN, *El triunfo de la pintura...*; Fernando CHECA CREMADES, “Marqués del Carpio (1629-1687)...”; María Jesús MUÑOZ GONZÁLEZ, *El mercado español de pinturas...*

⁹¹ Marcus B. BURKE / Peter CHERRY, *Spanish inventories...*

Coleccionismo

XVII fueron Felipe IV y Carlos II los monarcas que mostraron un mayor interés por el arte, mientras que Felipe III se interesó por otras actividades, Morán Turina ya puso de manifiesto la inexactitud de esta afirmación.⁹² En realidad, Felipe III siguió la estela de su padre, denotando una especial predilección por las obras de Tiziano y El Bosco, pero además es bajo su reinado cuando la Corte entra en contacto con las obras de Rubens y la Colección Real comienza a crecer adquiriendo progresivamente otras colecciones, como la parte, de hecho la más interesante, que el Duque de Lerma vendió al rey en 1618 tras su caída.⁹³ Ocurre que durante el primer periodo del reinado de Felipe III la Corte aún no se encuentra asentada en Madrid, y gran parte de la colección y empresas artísticas del rey están dispersas y no corrieron la misma suerte de conservación que las de sus sucesores, lo cual no implica que no se diesen.

De todas formas, no es menos cierto que es bajo el reinado de Felipe IV y la inicial influencia del Conde-Duque de Olivares cuando la colección adquirió un gran empuje, aumentando considerablemente sus fondos a causa del proceso de ampliación y reubicación de las obras. Es en este periodo cuando se reestructura el Alcázar, se construye el Palacio del Buen Retiro, se realiza un gran encargo a Rubens para decorar la Torre de la Parada y se adquiere parte de la colección de Carlos I de Inglaterra en la llamada “almoneda del siglo”.⁹⁴ Son especialmente importantes los inventarios que se hacen en este periodo del Alcázar, pues nos permiten conocer la evolución de la colección y, sobre todo, su distribución. Remitiendo a los trabajos de Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, para un estudio más amplio y pormenorizado del tema,⁹⁵ nos centraremos en las estancias privadas de Su Majestad, que ya en época contemporánea fueron descritas por Cassiano del Pozzo.⁹⁶ Si las estancias institucionales y simbólicas se encontraban en la fachada principal, las privadas

⁹² Miguel MORÁN TURINA, “Felipe III y las artes”, *El arte de mirar...*, pp.63-82.

⁹³ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-del-duque-de-lerma/2e545735-5fac-46c4-b9c2-eeebc0507fed>

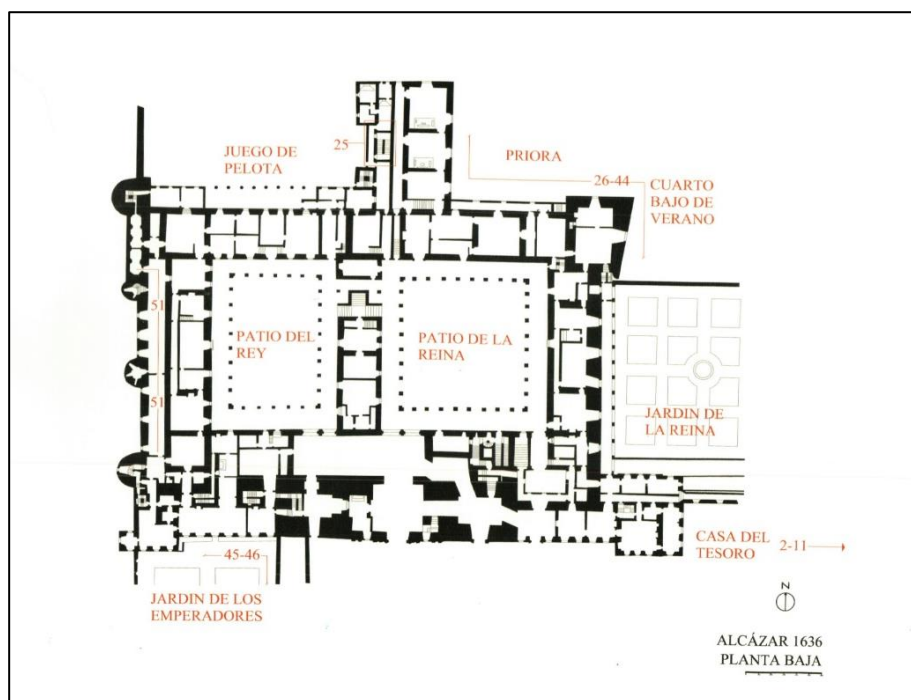
⁹⁴ Jonathan BROWN, *El triunfo...*, p. 59 y ss.

⁹⁵ Publicados y analizados por Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO en *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV...* y *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*

⁹⁶ Alessandra ANSELMINI, *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Madrid, Ediciones Doce Calles SL., 2004.

Coleccionismo

del monarca lo hacían, teniendo en cuenta el inventario de 1636, en la zona opuesta, con salida al jardín de la Priora.



Plano de la planta baja del Alcázar en 1636.

Fuente: Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *Quadros y otras cosas que tienen su magestad...*, p. 67.

En esta área se ubicaba la zona considerada más privada, el conocido como “Cuarto Bajo de Verano”, al que se retiraba el rey en el periodo estival. También era el lugar en el que se encontraban expuestas más obras de carácter erótico y temática mitológica, junto con retratos de la familia real y bodegones. Debemos entender entonces este espacio más que como privado, como el lugar más personal del monarca, que habría de estar totalmente asentado y decorado ya en 1623.⁹⁷ Aunque tuvo que ser un lugar privado, no sería un espacio totalmente restringido en el que solo podría entrar el monarca, puesto que sabemos por el viaje del Cardenal Barberini, narrado por Cassiano del Pozzo, que ambos estuvieron en él, pero también que cuando lo visitaba la reina las obras de

⁹⁷ Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV...*, p. 64.

Coleccionismo

desnudo eran cubiertas por unos cortinajes.⁹⁸ De hecho, hubo una serie de veinticinco pinturas traídas desde Flandes destinadas originalmente a la Galería de la Reina que acabaron en el Cuarto Bajo, puesto que ella se negó a tenerlas en su zona por considerar impropios los desnudos que aparecían en ellas.

La primera de las estancias que figura en el inventario de 1636 en estos aposentos es la *Pieza en la que su majestad negocia en el cuarto bajo de verano*, a la que le siguen varias más destinadas a comer, leer o dormir. En todas ellas se entremezclan pinturas con desnudos y otros temas como paisajes o retratos, pero nos gustaría resaltar dos aspectos. En primer lugar, que en algunas salas parecen convivir con naturalidad las fábulas clásicas con pinturas con temas del Antiguo Testamento, como es el caso de la “Pieza donde Su Majestad lee”, en la que una *Tentación de San Antonio Abad* de Brueghel, convivía con una *Fábula de Orfeo* del mismo autor, con dos pinturas de *Adán y Eva*, una de ellas de Durero, y con un *Baco* de Tiziano. Y, en segundo lugar, parece que a medida que vamos avanzando por las estancias el número de pintura de temática erótica aumenta, hasta que llegamos a la “Pieza última de las Bóvedas que tiene ventana al levante en que Su Majestad se retira después de comer”, y que estaba dedicada únicamente a las *Poesías* de Tiziano: *Adán y Eva*, *Tarquino y Lucrecia*, *Venus recreándose con el Amor y la Música*,⁹⁹ *Diana y Calisto*, *Diana y Acteón*, *El rapto de Europa*, *Venus y Adonis*, *Dánae y la lluvia de oro*, *Perseo y Andrómeda*. Estas son las únicas obras que figuran en esta sala; ni paisajes, ni retratos, como ocurría en las estancias anteriores, desvirtuaban el conjunto. Podemos imaginar el aura de ensoñación sugestiva en la que se veía envuelto en este aposento, en las calurosas tardes de verano, tras almorzar, rodeado de sensuales desnudos.

⁹⁸ Alessandra ANSELMINI, *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini...*, p. 257, nota 531.

⁹⁹ Aunque en el inventario figura como *Venus y Cupido*, hemos decidido utilizar la denominación actual para una mejor identificación, empleando el mismo a partir de ahora.



Venus recreándose con el Amor y la Música - Tiziano - h. 1555 - Museo del Prado, Madrid.

Sabemos que en 1645 se produce una reestructuración de la colección con motivo de las numerosas nuevas incorporaciones y la necesidad de lugares de exposición. Sabemos también que hacia 1650 comienzan las obras de las llamadas *Bóvedas de Tiziano*, cuya construcción se reactiva al regreso de Velázquez de Italia, y se acaban iniciado ya el año 1652. No conocemos el lugar exacto en el que se ubicaba esta estancia, si bien debía estar en algún punto de la zona oeste de la fachada principal, cerca de la Torre Dorada. Lo que sí conocemos es que tenía dos niveles y se encontraba debajo del Cuarto del Príncipe, que en este momento bien podría ser ya el taller de Velázquez. La construcción de este espacio supone la creación de un entorno mucho más privado, incluso que el del Cuarto Bajo, puesto que, como apuntan los autores ya citados, en las pinturas de esta estancia ya no figuraban los cortinones que cubrían los desnudos,¹⁰⁰ que por otro lado eran el denominador común en todos los lienzos.

¹⁰⁰ Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, p. 109, nota 341.

Coleccionismo

En este espacio estarían las *Poesías* que anteriormente colgaban en la última pieza del Cuarto Bajo de Verano, pero también nuevas incorporaciones como un conjunto de pinturas de Tintoretto que, adquiridas por Velázquez en Italia, componían el techo de la Alcoba y que si bien abordaban aspectos religiosos, todos los temas, menos uno, eran susceptibles de ser representados e interpretados en clave erótica: *Purificación de las vírgenes medianitas, Susana y los viejos, Esther ante Asuero, Salomón y la reina de Saba, José y la mujer de Putifar, Moisés rescatado de las aguas,*¹⁰¹ *Judith y Holofernes.*¹⁰² Son numerosas las obras que se encontraban en estas bóvedas, pero nos resulta igual de curioso que frustrante que sea precisamente esta parte del listado el que se ha perdido del inventario de 1666, aunque Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo han podido completarlo en la medida de lo posible con otro parcial de 1682.¹⁰³ Menos las pinturas del techo, de temática veterotestamentaria, las que colgaban de las paredes eran mitológicas, salvo los *Adán y Eva* de Tiziano y de Durero y una *Lucrecia* atribuida a Luca Cambiasso. La autoría de las obras es en su mayoría italiana, con una gran preponderancia de Tiziano, encontrándose algunas incluso por partida doble, como *Venus vendando los ojos a Cupido*, y estando muchas hoy desaparecidas.

No vamos a extendernos más analizando las obras del Palacio del Buen Retiro o de la Torre de la Parada, entre las que también figuraban piezas mitológicas y de desnudo, como las numerosas obras que se encargaron para esta última a Rubens basadas en las *Metamorfosis de Ovidio.*¹⁰⁴ En este caso, con este apunte lo que queremos poner de manifiesto es la exposición y disfrute privado de las pinturas de desnudo que, al menos en la Colección Real, figuraban en buen número y la procedencia extranjera de las mismas, hecho que nos lleva a plantearnos por qué Felipe IV no realizó ningún encargo similar a pintores

¹⁰¹ Si bien el resto de temas favorecen la representación de desnudos femeninos, como de hecho lo hacen, *Moisés rescatado de las aguas* no es un episodio que se preste a ello, resultando cuanto menos extraña su presencia dentro del conjunto.

¹⁰² Gloria MARTÍNEZ LEIVA y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, p. 116.

¹⁰³ Remitimos al libro anterior para ver la enumeración que consta en los inventarios.

¹⁰⁴ Aunque el encargo era mayor, solo pudieron finalizarse sesenta y tres, de los cuales eran obra de Rubens catorce, según Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado...*, p. 103. A pesar de ello, el conjunto era más que notable.

Coleccionismo

españoles, o por qué envió al propio Velázquez a Italia para que adquiriese obras como las de Tintoretto.

La relación entre pintura mitológica y monarquía, así como su existencia en otras colecciones, ya fue estudiada por López Torrijos.¹⁰⁵ Ahora, lo que aquí nos interesa es diferenciar el uso intencionalmente erótico que proviene ya del simple hecho de ser expuestas en un lugar de disfrute privado apartado de las estancias institucionales. López Torrijos al hablar sobre el ciclo troyano o las pinturas de Hércules realiza una vinculación heroico-mitológica con la ostentación de poder por parte de la monarquía, por lo que estas obras estarían expuestas en lugares públicos, como lo es el caso de la serie que realiza Zurbarán sobre los trabajos de Hércules para el *Salón de Reinos* en el Palacio del Buen Retiro.¹⁰⁶ Sin embargo, para estas otras obras se busca intimidad, sin tener en cuenta la temática religiosa o profana, únicamente atendiendo al desnudo y el erotismo, creando lo que Portús ha denominado un “paraíso cerrado” o “sala reservada”, dedicado únicamente al hedonismo, y cuyo origen sitúa el autor ya en época de Felipe II, en cuyo “camerino” colgaban las mismas *Poesías* de Tiziano para las que Felipe IV crea lugares especiales, aunque no hay pruebas certeras de este hecho.¹⁰⁷

2. Colecciones privadas

Sin duda alguna, no debe extrañarnos que la costumbre de exponer pinturas de desnudos o de temática erótica en lugares de acceso restringido se trasladase al resto de coleccionistas cortesanos. En el siglo XVII quien más y quien menos mostró interés por formar una colección propia de pintura. Van a destacar en especial los validos de Felipe III y Felipe IV, el duque de Lerma y el Conde-Duque de Olivares; si bien en este último sobresalen más sus familiares, a los que se encargó de enviar como diplomáticos a Italia: el conde de Monterrey, su yerno, y Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y de Heliche, hijo de

¹⁰⁵ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro...*

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 137-146.

¹⁰⁷ Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado...*, pp. 73 y 90.

Coleccionismo

Don Luis de Haro y Guzmán, sobrino de Olivares. Ambos conformarán dos de las mayores colecciones del momento. Además de las colecciones de los Guzmán, fue también destacada la del almirante de Castilla, y en menor importancia las del marqués de la Torre, el príncipe de Esquilache, el duque de Pastrana, los duques de Alburquerque, el duque del Infantado, el duque de Osuna, el marqués de Leganés o el duque de Medina de las Torres. De algunas de estas colecciones da noticia Cassiano del Pozzo,¹⁰⁸ y así mismo de las principales se conservan inventarios que han sido analizados por Markus B. Burke y Peter Cherry.¹⁰⁹

De la magnífica labor compiladora y analítica de Burke y Cherry podemos extraer varias ideas. La primera es la importancia de las colecciones de Monterrey, Castilla y Carpio, que entre ellas atesoraban gran parte del número de pinturas totales; también destaca el elevado número de pinturas catalogadas como “anónimas”, lo cual nos deja en suspenso conocer, por ejemplo, si alguna de las varias Venus o Dianas que se encontraban en sus colecciones podrían haber sido obra de artistas españoles.¹¹⁰ Además, ponen de manifiesto que aunque existía un elevado número de pintura con temática sacra, algo que indudablemente es una realidad, también había pintura profana, dejando patente el interés que tenían los coleccionistas por poseer diferentes géneros, con especial atención a los retratos y a los paisajes, aunque en muchas ocasiones se encuentran igualmente sin identificar. La presencia de temas que podrían tener connotaciones eróticas es numerosa, no solo se trata de escenas mitológicas sino también veterotestamentarias, hagiográficas e históricas. La lástima es que este estudio se limite a la Corte y Villa de Madrid y no haya otros de la misma entidad en el resto de España, por lo que nos resulta mucho más complicado conocer el coleccionismo español de una manera completa. Portús, en el recorrido que realiza por las colecciones de particulares del siglo XVII, apunta que aunque la pintura mitológica aparecía en un número variable en las pequeñas colecciones,

¹⁰⁸ Alessandra ANSEMI, *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini...*

¹⁰⁹ Marcus B. BURKE / Peter CHERRY, *Spanish inventories...*

¹¹⁰ Según Morán Turina a partir de la segunda mitad del siglo XVII la presencia de pintores españoles en las colecciones particulares se ve notablemente incrementada. Miguel MORÁN TURINA, “Coleccionistas y entendidos en la Corte de Felipe IV”, *El arte de mirar...*, p. 51.

Coleccionismo

a la hora de realizar los inventarios hay que tener presente que la finalidad de hacerlos era la venta y que la inclusión de “desnudo” en la descripción de la obra, con las connotaciones morales que tenía, podría provocar una tasación a la baja.¹¹¹

Ahora bien, en las grandes colecciones nobiliarias cohabitaban igualmente temas eróticos con otros mucho más piadosos. Algo que no hay que olvidar a la hora de analizar estos conjuntos artísticos es la utilización de temas religiosos para dotarlos de sensualidad convirtiéndolos así en pinturas eróticas, como por ejemplo veremos que ocurre en el caso de María Magdalena. Por lo tanto, y cogiendo como muestra la colección madrileña del conde de Monterrey, Portús apunta que en 1653 poseía doscientas sesenta y cinco pinturas, de las cuales veinticinco serían susceptibles de contener desnudos, entre ellas las dos pinturas dedicadas a Venus.¹¹² Pero a estas cabría sumar, como mínimo, las veintidós María Magdalena anónimas, los dos cuadros de Adán y Eva en el paraíso, también anónimos, y los nueve San Sebastián de la misma condición y los dos de la mano de Ribera, con lo que el número total de pinturas con posibilidad de contener desnudos totales o parciales aumenta a sesenta. Este mismo análisis cuantitativo, incluyendo pinturas religiosas, habría que extrapolarlo al resto de las colecciones, pero si lo hiciésemos aquí excederíamos con ello los límites prudentes de este apartado, por lo que debemos dejar la de Monterrey como mero ejemplo de lo que queremos plantear.

Una de las colecciones más destacables fue la de los Almirantes de Castilla. Así, la de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera ya atesoraba cerca de novecientas pinturas, en su mayoría italianas y de corte conservador, aunque contaba con alguna Venus.¹¹³ Es con su sucesor, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, en la segunda mitad del siglo XVII, cuando la colección se incrementa en casi otras cien obras, buena parte de ellas de pintura española, y la colección es ordenada en base a temas, escuelas y pintores posiblemente, como apunta García Cueto, gracias al asesoramiento del pintor Juan de Alfaro, aspecto que

¹¹¹ Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado...*, p. 132.

¹¹² *Ibidem*, p. 137.

¹¹³ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, p. 50.

Coleccionismo

supone una reestructuración con criterios contemporáneos.¹¹⁴ Según el inventario que realiza Claudio Coello en 1691 tras el fallecimiento del Almirante, hubo dos estancias de su palacio a las que se destinaron lienzos con temática erótica, tanto mitológica como profana, que serían presumiblemente las más privadas: la Pieza del Camón y la inmediatamente anterior¹¹⁵. En ellas constan, entre otras: *Venus*, *Diana desnuda*, *Betsabé en el baño*, *Caridad Romana* y una *Bacanal*.¹¹⁶ La lástima es que Coello no incluyese en este inventario los autores de las obras. Por otra parte, esta distribución nos permite ver que seguía, en cuanto a lo erótico, el mismo criterio que la Colección Real y el consejo que veremos realizan los teólogos en la *Copia de los pareces*¹¹⁷ en cuanto a la exposición alejada del público, y que, además, en estas estancias se contempla la inclusión de pintura sacra en los mismos términos que la mitológica en cuanto a su recepción como erótica.

Si hubo una colección nobiliaria que destacó en cuanto al erotismo de sus pinturas fue la del VII marqués del Carpio.¹¹⁸ Don Gaspar de Haro y Guzmán heredó su título y afición por el arte de su padre Don Luis de Haro, pero su figura como mecenas y coleccionista excedió la de su progenitor, contando a su fallecimiento en 1687 con unos tres mil lienzos, más numerosas obras de escultura y piezas decorativas.¹¹⁹ Como personaje histórico resultó, como poco, controvertido. Sobre él recayó una acusación por intento de atentado contra el rey, se granjeó la enemistad del Papa Inocencio XI en su etapa como embajador en Roma, y acabó sus días como embajador en Nápoles (intentando mantenerle lo más alejado posible de la Corte), donde parece que sí fue muy estimado.¹²⁰ Antes de su partida a Italia como diplomático realizó en Madrid la compra de

¹¹⁴ Ídem.

¹¹⁵ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, pp. 50 y 51.

¹¹⁶ Ibídem, p. 51.

¹¹⁷ P. 176

¹¹⁸ Don Gaspar de Haro y Guzmán, conocido también como marqués del Carpio o marqués de Heliche/Eliche.

¹¹⁹ Fernando CHECA CREMADES, “Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana...”, pp. 194 y 195; inventarios transcritos por María Jesús MUÑOZ GONZÁLEZ, *El mercado español de pinturas en el siglo XVII...*, pp. 368-541; David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, p. 46.

¹²⁰ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo...*, pp. 27-36.

Coleccionismo

dos residencias: el Palacio del Jardín de San Joaquín y la Huerta de Sora. Se supone que en esta última alojó a su amante, y en consonancia con el carácter voluptuoso de la residencia Heliche hizo el encargo a artistas españoles de copias de pinturas de grandes artistas italianos y flamencos con temática erótica;¹²¹ así, de este encargo surgieron dos pinturas de Diana que copia Martínez del Mazo y que veremos más tarde. La pregunta que nos hacemos en este momento es por qué Heliche encargó copias de pinturas eróticas de artistas extranjeros a españoles y no les pidió a esos mismos pintores que hiciesen obras originales con la misma temática, dado el evidente interés que tenía por el género.

Como excepción tenía una obra de estas características y de mano de un español expuesta en el Jardín de San Joaquín, junto con otras obras italianas de temática similar, en concreto, la *Venus del espejo* de Velázquez. El origen de esta pintura es un tanto incierto, aunque parece ser que desde fecha muy temprana, 1651, figuraba ya en la colección de Heliche, cuando este tenía poco más de veinte años, y que haría pareja con una Venus cuyo desnudo sería en este caso frontal, aunque este último dato no está exento de contradicciones.¹²² Lo que sí está probado es que en el inventario que se realiza en 1677 de las pertenencias de Heliche antes de su partida a Roma, la Venus figura como uno de los lienzos encastrados en el techo de la Galería Nueva del Jardín de San Joaquín, junto con una *Dánae* de Tintoretto, una *Susana y los viejos* de Andrea Vaccaro y unas *Hijas de Lot* del mismo autor, figurando en el centro del conjunto un dios Apolo rodeado de las musas de Guido Reni.¹²³ De esta forma, volvemos a ver conjugados temas mitológicos y religiosos en el mismo grupo, adquiriendo así los últimos una connotación erótica. En el inventario de 1689 volvemos a encontrar la *Venus del espejo* en un techo, quizás el mismo, acompañada en este caso por otra Venus y nuevamente por la *Dánae* de Tintoretto, las *Hijas de Lot* de Vaccaro y *Apolo con las ninfas*, y parece que en este caso el centro estaba ostentado por *Psiquis y Cupido*. Aunque Portús indica que “no se sabe bien

¹²¹ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, pp. 47-49.

¹²² Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada...*, pp. 141 y 142; David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, p. 48, apunta, siguiendo lo expuesto por Ángel Aterido, la posibilidad de que fuese un regalo nupcial.

¹²³ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, p. 48.

Coleccionismo

como” se encontraban en el techo, sí apunta que esa colocación le recuerda a la obra de Tintoretto en las Bóvedas de Tiziano del Alcázar.¹²⁴ García Cueto sugiere la posibilidad de que esta colocación haya sido tomada de las techumbres venecianas.¹²⁵ A nosotros esta descripción nos ha traído a la memoria los dos techos de temática mitológica que se encuentran en Sevilla y que se fechan al comienzo del siglo XVII, lo que nos hace pensar que esta colocación no debió ser inusual en España.

El primero es el de la Casa de don Juan de Arguijo. Estudiado por López Torrijos,¹²⁶ en el centro aparece representado el Olimpo y en las cuatro esquinas el *Rapto de Ganímedes*, *Faetón*, *Astrea* (Justicia?) y una *Furia*.¹²⁷ La autoría del techo se desconoce, pero el propietario de la casa, don Juan de Arguijo, fue un conocido literato y humanista, mecenas de las Artes, bien posicionado y relacionado en la Sevilla de principios del siglo XVII, siendo amigo, entre otros,



Techo de la casa del poeta Juan de Arguijo. h. 1601.

Palacio de Monsálvez, Sevilla.

¹²⁴ Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada...*, p. 142.

¹²⁵ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones...”, p. 48.

¹²⁶ Rosa LÓPEZ TORRIJOS “El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo”, *Velázquez y Sevilla*. Consejería de Cultura, Sevilla, 1999, pp. 182-198.

¹²⁷ Rosa LÓPEZ TORRIJOS “El techo de la casa...”, p. 188.

Coleccionismo

de Francisco Pacheco, y presumiblemente fundador de una academia literaria en su casa.

Precisamente a Pacheco pertenece, como autor de la obra, la otra techumbre hispalense. Se encuentra en la Casa de Pilatos y fue realizada para el duque de Alcalá, entre 1603 y 1604, representando la *Apoteosis de Hércules*.¹²⁸ De entrada extraña la temática histórico-mitológica de la mano de Pacheco, al igual que el uso del temple, técnica nueva para él, en vez del óleo. En el centro se encuentra *Hércules en el Olimpo*, y en los paneles menores personajes que se han identificado con *Faetón*, *Belerofonte*, la *Envidia*, *Ícaro*, *Ganímedes* y *Astrea*. No conocemos ninguna otra obra similar de su mano. Sin duda, debió de suponer para él todo un ejercicio de innovación tanto en temática como en ejecución. Si bien por exigencia del tema aparecen en este conjunto desnudos, el artista evita la exposición y están tratados de una forma muy plana, con un dibujo muy perfilado y un trato anatómico no muy realista, si bien no sabemos si Pacheco los planteó de esta manera de forma intencionada o si son fruto de su inexperiencia en la técnica escogida.

Con este breve repaso a las colecciones más destacadas se ha querido poner de manifiesto el interés que existió por parte de los coleccionistas por poseer temas eróticos y mitológicos, hasta el punto de realizar grandes encargos a artistas extranjeros y la copia a pintores españoles de obras sobresalientes por tener este cariz. Ahora nos toca plantearnos cuál era el motivo que limitaba a los artistas españoles en la realización de obras mitológicas y de desnudo originales.

¹²⁸ <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/afondo/la-apoteosis-de-hercules/>

La liberalidad del Arte

V. LIBERALIDAD DEL ARTE

Los dictámenes procedentes del Concilio de Trento se circunscribían, como hemos ido viendo en puntos anteriores, únicamente al ámbito religioso, no pretendiendo dirigir el arte que se adquiría de manera privada, dejando así mismo una puerta abierta a aquellas obras que por tradición o por ajustarse a las Sagradas Escrituras pudiesen mostrar desnudos. Además, hemos visto como en el contexto europeo la pintura de desnudo o con tintes eróticos convive con la religiosa y como se da el caso de pintores con profundas creencias religiosas que reciben encargos y realizan obras con un alto carácter erótico. Este es el caso de Rubens, cuya obra, además, es altamente demandada y valorada en la Corte española. También hemos apuntado el interés que los cuadros de desnudo y pinturas mitológicas despertaban en los coleccionistas españoles, al contrario de la idea que parece estar más extendida según la cual en España no existía mercado para este tipo de pinturas, y debido a ello los pintores no las realizaban. Si bien es cierto que en sus colecciones primaban en número otros géneros, no desdeñaban la pintura “deshonesta”, especialmente aquella que provenía de la mano de Tiziano y Rubens, llegando incluso a adquirir y encargar copias de los originales que se encontraban en la Colección Real. Por último, hemos mostrado también como la sociedad de la que tratamos estaba lejos de la mojigatería que tradicionalmente se le ha asignado, siendo bastante más laxa en costumbres y normas de lo que cabría suponer, sobre todo si se acepta que estaba dominada por una religión fuertemente restrictiva que controlaba cada aspecto de la vida privada. Hemos apuntado, así mismo, como la existencia de una normativa reguladora viene a remarcar precisamente la existencia de una práctica que atenta contra la moralidad, no su ausencia; lo hemos visto en cuanto a las leyes suntuarias o la homosexualidad, y lo veremos más adelante con el tapado.

Una vez planteado este punto nos queda preguntarnos entonces por los motivos que llevaron a los artistas españoles a rechazar, por lo general, la pintura mitológica y la pintura de desnudo. Sí, apuntamos a los propios pintores como generadores de este rechazo puesto que queda patente que existía un consumo

La liberalidad del Arte

de este tipo de pintura y que el contexto tridentino no constituyó un escollo insalvable para el desarrollo de este tipo de obras. En base a este planteamiento, hemos llegado a la conclusión que Cordero de Ciria¹²⁹ ya apuntó en su día: la diferencia existente entre la pintura española y europea en este periodo, pongamos la italiana como ejemplo más cercano, radica en la diferencia que existe en cuanto a su consideración social y a su inclusión en el corpus de las artes liberales.

Durante el siglo XVII en España se libró una batalla, más legal que social, por la estimación de la pintura. En Italia esta contienda se había lidiado y ganado durante el Renacimiento y por lo tanto los pintores gozaban desde entonces de una gran estimación y tenían un mayor margen a la hora de realizar su arte. En España el contexto era diferente, la organización era todavía gremial, la obligación de contribuir con las cofradías en base a la actividad profesional seguía pesando sobre los pintores, así como los impuestos y obligaciones que se les exigían a las profesiones mecánicas. Es en este contexto en el que se suceden los pleitos, los escritos y los tratados defendiendo la estimación de la pintura y en el que se dan conatos de Academias de pintura como forma de dotar de un sustrato intelectual a la profesión y pretendiendo, así mismo, que fuesen amparadas por el patrocinio real. Otro punto que debemos tener en cuenta en relación a las Academias de pintura, que difiere de las literarias, es su vinculación a espacios religiosos, siendo frecuente que su sede se adscribiese a un convento.

En cuanto a la literatura artística, desde época de Menéndez Pelayo¹³⁰ se la ha considerado anacrónica y con un retraso considerable para su tiempo. Es cierto que la forma que adoptan los tratados y los argumentos que en ellos se esgrimen presentan un desfase de décadas, incluso en algunos casos de entorno a un siglo, respecto a sus homólogos italianos a los que se acusa de plagiar. Pero no debemos olvidar lo ya dicho, el momento en el que se encuentran unos y otros

¹²⁹ Enrique CORDERO DE CIRIA, “«Con la intención de ponerlos desnudos y castos». Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro”, en José RIELLO (Coord.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, Adaba Editores/ Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 61-133.

¹³⁰ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Imprenta de A. Pérez y Dubrull, 1884, p. 584-587.

La liberalidad del Arte

es completamente diferente, y no es una temeridad pensar que si los pintores españoles aspiraban a la consideración que habían adquirido los italianos siguiesen sus pasos, recurriendo para ello a los mismos argumentos y modelos que en su día dieron sus frutos. Encontramos, además, que los escritores y los demandantes más beligerantes en cuanto a pleitos son aquellos artistas que tuvieron algún contacto con Italia, bien de manera directa o indirecta. Carducho nació en Toscana y se formó en el contexto escurialense italiano dando como resultado para nuestro tema un sonado pleito y un tratado que toma la ya por entonces anticuada forma de diálogo; Angelo Nardi, al que se le atribuye una demanda en los tribunales diferente a la de Carducho, de la cual también formó parte, tiene así mismo un origen toscano; por su parte, el gaditano Francisco Pacheco no estuvo en Italia, pero tuvo un conocimiento bastante directo de lo que allí ocurría debido a su cercanía con humanistas, nobles e intelectuales que frecuentaban la Academia sevillana, regentada por su tío y de la que, después, parece que se hizo cargo él mismo y que se reunía en la Casa de Pilatos de Sevilla, donde se albergaba la gran colección del Duque de Alcalá, que contaba con tesoros clásicos.

Igualmente de destacable que el origen y las relaciones de aquellos que lucharon por la liberalidad del arte es prestar atención a aquellos que transgredieron la norma y se aventuraron a realizar obras que cabría calificar de poco ortodoxas. Encontramos que los artistas que van un paso más allá son aquellos cuya superioridad y conocimiento de otras pinturas les otorga la osadía suficiente como para realizar pinturas que en ese momento no tenían cabida en España. Es el caso de Velázquez, Ribera o Cano. Velázquez, tras sus visitas a Italia, se aventura a realizar obras de tema mitológico en las que explora la anatomía masculina y femenina, en un momento de su carrera artística en que ya ha conseguido la suficiente fama en la Corte y respaldo real como para sentirse, y de hecho ser, superior a los pintores gremiales. Su posición y personalidad hacen que trascienda incluso las normas dictadas por su mentor y suegro, Francisco Pacheco. Ribera en realidad no pinta en España; desde Nápoles realiza y envía a España unas obras que poco tienen que ver con lo que los textos

La liberalidad del Arte

teóricos respaldan. Imágenes como la del *Sileno borracho*, *Sísifo* o *El martirio de San Felipe* son muestra de lo alejado de las costumbres y formas de hacer



Sileno borracho – José de Ribera – 1626 – Museo de Capodimonte, Nápoles.

dentro de la Península Ibérica. Él era muy consciente de las limitaciones que el país imponía y la estimación que se tenía en él de la pintura, por lo que nunca se planteó retornar a territorio patrio. Siendo preguntado por Jusepe Martínez (otro pintor y tratadista que viajó a Italia) sobre los motivos por los cuales no pintaba en España ya que recibía tantos encargos desde aquí, Ribera contestó que lamentablemente conocía bien cómo funcionaban las cosas en España y que era muy probable que si volvía su estimación cayera al poco de retornar.¹³¹ En lo que concierne a Alonso Cano, no hay constancia de que realizase ningún viaje a Italia, pero sí se sabe que estudió junto a Velázquez en la escuela de Pacheco en Sevilla, y que poco más tarde fue llevado a la Corte por Olivares donde ocupó

¹³¹ Jusepe MARTÍNEZ. Edición, prólogo y notas por Julián GÁLLEGO, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Akal, 1988, p. 99.

La liberalidad del Arte

también un lugar destacado dentro del ambiente artístico. Sabemos que fue un acérrimo coleccionista de estampas y grabados, hecho que le permitió el acceso a obras realizadas en otros países, y aunque su obra conservada es fundamentalmente religiosa hay pinturas como *Juno* o los desnudos de su *Descenso al limbo* que vuelven a mostrar como otro pupilo de Pacheco se aleja de lo que él habría considerado apropiado; y no se nos puede olvidar que a su pluma pertenecen los dos únicos dibujos de desnudos femeninos que se conservan del XVII español, como veremos más adelante.

Si los pintores en la cumbre transgredían las directrices marcadas por sus preceptores, hay indicios que muestran que los pintores de base pudieron hacer algo similar. Es muy difícil desde la actualidad saber cómo era la pintura “de divulgación” que se realizaba en este momento, lamentablemente solo conocemos la pintura institucional, es decir, religiosa, la colección real y las colecciones de nobles. El motivo es muy simple, son los que podían permitirse grandes obras de “buen pincel” y los que tenían los medios e interés en conservarlas como inversiones y objetos suntuarios. En las casas modestas, incluso pobres, también debieron colgar pinturas, testimonio de ello son las obras de teatro que en ocasiones describen los interiores de las casas,¹³² y la existencia de un amplio mercado del arte. Por ejemplo, en la Villa de Madrid había un sinfín de pintores que vendían pinturas en la calle, en puestos ambulantes o en las propias tiendas-taller, y en Valencia existió la costumbre de incluir en el ajuar de boda diversas pinturas adquiridas en la plaza de los pintores, la plaza de San Gil.¹³³ ¿Cómo eran estas pinturas? ¿Eran todas religiosas y puritanas o se realizaban también pinturas “deshonestas”? Quizá no lo sepamos nunca con seguridad, pero cabe suponer, si tenemos en cuenta que el pueblo tiende a imitar las costumbres de la clase privilegiada, que habría cabida para estas últimas y para la existencia de una serie de temas religiosos que dan cabida a la exposición de desnudos, como son *Susana y los viejos*, *San Sebastián* o *Adán y Eva*. Tampoco sería descabellado plantear que en algún momento dado se les pidiese

¹³² Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*

¹³³ Miguel MORÁN TURINA y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Itsmo, 1997, p. 98.

La liberalidad del Arte

a los pintores populares obras de temática mitológica, puesto que, a través del teatro y otras formas de cultura, parte del pueblo estaría familiarizado con ciertos personajes paganos. Veremos más adelante, en el grabado de *San Juan de Dios en el interior de un burdel*, como en la pared de un lugar tan poco ortodoxo cuelgan una pintura de una Venus y una de María Magdalena, que en este caso representan el pecado y la salvación por medio del arrepentimiento, pero también cabe plantearse si no sería razonable pensar que los prostíbulos y lugares de esparcimiento pudiesen estar aderezados con imágenes de corte erótico para suscitar un mayor goce de los sentidos, imágenes realizadas por artistas menores, adquiridas a bajo coste y hoy desconocidas.

Como vemos, los únicos que trascienden, o han podido trascender las reglas autoimpuestas han sido en todo caso los pintores que no tenían nada que perder o aquellos que consideraban que su elevada posición les capacitaba para realizar obras controvertidas. Sin embargo, existen numerosos pintores que se adecuan a la norma, otros tantos que escriben sobre ello y varios que recurren a los tribunales para defender su profesión. Pero, ¿qué relación tiene esto con el desnudo y lo honesto o deshonesto del arte?

La premisa la encontramos en Séneca y, así mismo, en la traducción de una cita que realiza Gutiérrez de los Ríos.¹³⁴ Séneca en la epístola 88, apartado 18, de sus *Epístolas morales a Lucio* dice que excluye a los pintores, escultores y marmolistas de las artes liberales por considerarlos “*luxuriae ministros*”,¹³⁵ lo que Gutiérrez de los Ríos traduce como “ministros de lujuria”.¹³⁶ Nos ha resultado curioso y hemos tenido que acudir al texto latino, puesto que la traducción castellana de esta carta que nosotros manejábamos decía:

[...] ya que no me avengo a contar en el número de las artes liberales el arte de los pintores, como tampoco el de los escultores

¹³⁴ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, “Responde a la objeción de Séneca”, *Noticia general para la estimación de las artes*,.... Madrid, Pedro Madrigal, 1600. Libro Tercero, capítulo XVII, pp. 193-202.

¹³⁵ http://www.intratext.com/IXT/LAT0230/_P2G.HTM (consultado el 28/04/2017) y en Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 208.

¹³⁶ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general*..., p. 197.

La liberalidad del Arte

*de imágenes, el de los marmolistas, o el de los restantes que sirven al lujo.*¹³⁷

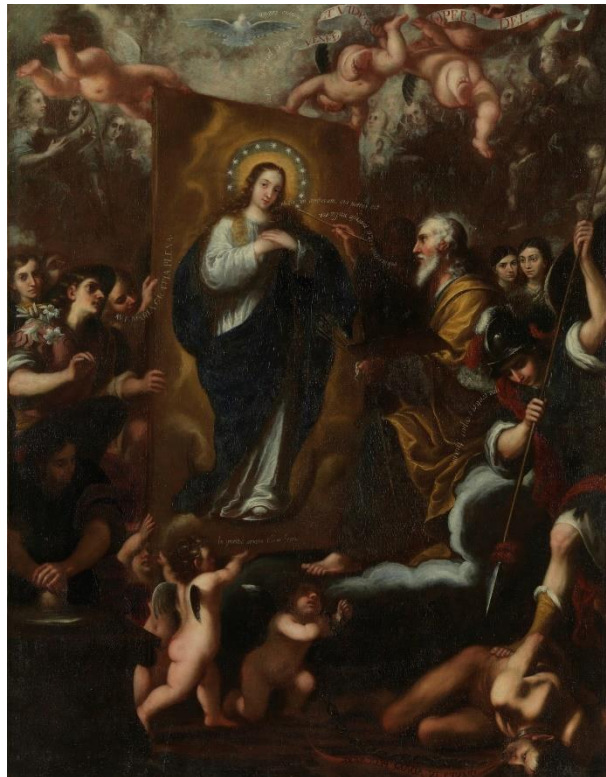
En base a esta traducción, Séneca no alude al desnudo ni a la lascivia como el problema a erradicar. Pero si recurrimos a la versión latina, nos explicamos por qué Gutiérrez de los Ríos y luego Butrón lo traducen como “ministros de lujuria”. En el diccionario de latín nos encontramos que la palabra “*Luxuria*” puede ser traducida indistintamente por lujo o lujuria, pero, claro, las connotaciones cambian radicalmente. Mientras que en el siglo XX parece más adecuado traducirlo por lujo, en el XVII fue lujuria el término escogido para el argumentativo. La explicación corresponde a un objetivo claro, el arte es valorado y ha de ser valorado según su fin. En la defensa que se va a hacer en la primera mitad del siglo de la liberalidad del arte se esgrimen argumentos como su fin edificante y divulgativo de la doctrina católica, y, puesto que se encarga de lo divino, como tal ha de ser valorado. Por exclusión, no sería arte liberal aquel que se encarga de los asuntos humanos, sobre todo aquel que refleja e incita lo más bajo y primario del hombre, la lujuria. Esta explicación puede ser criticada en tanto en cuanto bascula entre lo simplón y lo enrevesado, pero no por ello carece de toda lógica si lo que pretendemos con ello es ennoblecer y buscar el reconocimiento de nuestra profesión con un fin muy claro. El uso que hacemos del lenguaje suele ser significativo, a Gutiérrez de los Ríos la traducción que realiza de Séneca le sirve de punto de partida para desarrollar su argumentación en torno a la liberalidad de la pintura; en cambio, a nosotros, desde el presente, nos sirve para explicar la carestía que encontramos en el arte peninsular de mitologías y desnudos.

Los argumentos que se van a esgrimir respecto a la nobleza del arte en los textos artísticos en torno a los que girará la defensa del arte de la pintura son básicamente los siguientes: 1. La pintura es un arte liberal por la nobleza de los temas que trata. Estos son la Historia Sagrada y aquellos que se encargan de la promoción de la imagen del Estado, que serían los temas de Historia y los retratos de personalidades ilustres; 2. Se asimila la idea del Dios creador a la del

¹³⁷ Lucio Anneo SÉNECA, *Cartas morales a Lucilio*. Traducción directa del latín y notas prologales por Jaime Bofill y Ferro. Barcelona, Orbis, 1985. Tomo II, p. 96.

La liberalidad del Arte

artista creador, que además es capaz de corregir los defectos de la naturaleza; 3. La pintura tiene un carácter intelectual puesto que se ha de adecuar a unas estrictas normas y al “decoro”, entendiéndose este en la concepción renacentista de veracidad y adecuación, aunque con el tiempo terminaría incorporando la idea de recato. En consecuencia, es fundamental para el pintor el estudio de temas



Dios Padre retratando a la Inmaculada – José García Hidalgo – h. 1690 – Museo del Prado, Madrid.

generales y de iconografía. El primero se debe a que ha de *conocer muchas ciencias*, ha de tener conocimientos de geometría, pero también de botánica, de anatomía, de arquitectura, etc., para poder llevar a cabo con diligencia las pinturas. Por otra parte, ha de conocer la iconografía, especialmente de los santos, y las Sagradas Escrituras, puesto que, aunque generalmente los programas eran creados por teólogos, los pintores debían saber interpretarlos y ejecutarlos con propiedad; 4. La pintura es noble por su función didáctica y evangelizadora. Como medio de comunicación universal tiene la función de transmitir valores morales y de enseñar ejemplos de comportamiento a los no

La liberalidad del Arte

letrados. Como lenguaje sensible, es capaz de sobrecoger el espíritu, algo que se encuentra en la línea de la función propagandística de la Iglesia contrarreformista, que apoyó el uso de las imágenes para reconectar con el fiel y mover a la fe; 5. La pintura es noble porque desde la Antigüedad aristócratas, reyes y santos la estudiaron, ejecutaron y concedieron ciertos favores y reconocimiento a los pintores. Desde San Lucas como pintor divino, a Alejandro Magno y su estrecha relación con Apeles, pasando por la enseñanza de la pintura en la antigua Roma solo a los ciudadanos libres, no son pocos los ejemplos que se dan en los tratados de la estimación que se tuvo de la pintura desde antiguo. Es a estos antecedentes a los que se recurre de forma repetitiva para dignificar el ejercicio de la pintura como arte liberal.

Estas son las líneas básicas que vamos a encontrar en la pugna por conseguir la valoración de la pintura como arte liberal, y con la sombra siempre presente de lo “deshonesto”, “lujurioso” y “lascivo” como práctica que se ha de erradicar del ejercicio de la pintura. Por el contrario, en los tratados va a ser frecuente que leamos los términos “noble” y “honesto” relacionados e incluso llegando a ser utilizados como sinónimos de casto y recatado, por lo que cabría inferir que todo aquello que no lo fuese sería considerado no solo como impúdico, sino también “innoble”; y en aquella época lo que no era noble, no podía ser arte liberal.

Como veremos a continuación, la inclusión de la pintura en el corpus de las artes liberales no obedece a una cuestión puramente formal o de reputación, sino que tiene un objetivo material bien definido. A los profesionales de las artes mecánicas se les exigía cumplir con una serie de obligaciones para con el Estado, como los pechos y las soldadas, de las cuales las artes liberales estaban exentas. Con pretensión de eludir estas contribuciones, surgen los pleitos y prerrogativas reales que interponen los pintores a lo largo del siglo XVII, siendo especialmente beligerantes durante la primera mitad de la centuria.

1. Los pleitos y sus defensas

Atendiendo al desarrollo de los acontecimientos podemos establecer una relación más o menos directa entre la situación política y económica del país, los litigios que presentan algún tipo de argumento sobre la liberalidad de la pintura, el desarrollo y publicación de los tratados artísticos más importantes del siglo XVII y la literatura jurídico-artística devengada como consecuencia de los pleitos.

En primer lugar, cabría reseñar un pleito que en 1597 unió en Madrid a plateros, bordadores, pintores y escultores¹³⁸ en relación con el requerimiento de las Cortes de realizar un repartimiento de soldados en el que el gremio de pintores tenía que aportar dos, así como el dinero para su equipación. El litigio va a ser promovido por Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y Luis de Carvajal, y en él dará su testimonio Juan Bautista Monegro. La pregunta y la declaración dicen así:

*Se sabe que el arte de la pintura es arte liberal y por tal es contada y reputada por todos los filósofos, porque toda ella consiste y procede de regla de geometría y arquitectura y perspectiva y aritmética que todas ellas son artes y ciencias meramente liberales y ni más ni menos lo es de la pintura que de ellas procede.*¹³⁹

Aquí se corta la pregunta en el texto de Pérez Sánchez, que continúa con la contestación de Monegro:

[...] y tiene particular noticia del arte de la pintura, la cual sabe que principalmente procede y tiene su principal fundamento en geometría, arquitectura y perspectiva y aritmética que son artes liberales, y por consiguiente toda la pintura por proceder como procede de ellas, y así siempre ha sido y es arte de gran estima y tenida y reputada por liberal y no por oficio mecánico con los demás oficios que lo son; antes es muy distinta y apartada de ellos y así

¹³⁸ En este pleito seguiremos lo expuesto por José Manuel CRUZ VALDOVINOS en “La liberalidad de la pintura, textos y pleitos”, *Sacar de la sombra lumbre*. Ed. José RIELLO, Madrid, Adaba Editores/Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 173-202.

¹³⁹ Citamos, esta vez no por CRUZ VALDOVINOS, sino directamente por lo expuesto por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, Universidad de Valladolid, N° 4, 1982, p. 284.

La liberalidad del Arte

*esta recibido y asentado comúnmente y sin contradicción entre todos los profesores de las artes liberales y muchos emperadores y monarcas han estimado honrado a los profesores del dicho arte de la pintura como a profesores de arte liberal.*¹⁴⁰

El tema de las Academias lo trataremos más adelante, pero cabe destacar que es la primera vez que encontramos el término profesor unido al de pintor, si bien ya parece que en 1584 se trató de establecer una Academia de Artes en Madrid. Además de ello, de aquí nos interesa destacar varios puntos. El primero es que aparece por primera vez en un litigio de esta índole el argumento de la liberalidad del arte como prueba eximente de contribuir con el “pecho” de la soldada; en segundo lugar, que los pintores que inician el pleito (Pantoja de la Cruz como pintor real, Santiago Morán, su sucesor, y Luis de Carvajal, pintor que había viajado a Italia con el fin de completar su formación), eran personas que sabían perfectamente lo que reclamaban, lo justo que era y la base sobre la que asentarlos, y aunque el resultado final no fuese favorable a sus intereses establecieron una base para los futuros litigios. Por último, nos hacemos eco de la hipótesis, nada descabellada, apuntada por Cruz Valdovinos,¹⁴¹ que supone que el abogado de los pintores habría sido Gaspar Gutiérrez de los Ríos,¹⁴² quien como resultado del proceso publicaría en 1600 su *Noticia general para la estimación de las artes*, texto de referencia en procesos y escritos posteriores al que acabamos de aludir.

Si bien es un comienzo, la mayoría de las reclamaciones de exención de contribución a la Hacienda Pública por motivos de liberalidad profesional se van a encuadrar sobre todo entre las décadas 20 y 40. A continuación las veremos relacionadas con la situación del país, que nos llevará a comprender el motivo

¹⁴⁰ Ídem.

¹⁴¹ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 179.

¹⁴² Apuntamos que no sería descabellada puesto que según Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega...*, p. 214, este sería hijo del tapicero real Pedro Gutiérrez, profesión íntimamente relacionada con los bordadores, plateros y pintores, por lo que también pudo estar especialmente interesado en la resolución favorable de este pleito hacia los artistas. El mismo Pedro Gutiérrez, a tenor de un texto reproducido en Vicente BELTRÁN HEREDIA, *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La universidad del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1971, Tomo III, pp. 79-81, en 1596 se le dio autorización para enseñar “su arte” a los niños del colegio de Santa Isabel en Madrid, es decir, se le autorizó a crear una institución oficial de aprendizaje de la profesión de tapicero, hecho que constituyó el inicio de la Real Fábrica de Tapices de Santa Isabel.

La liberalidad del Arte

por el cual se incrementan las cargas impositivas en dicho periodo, que coincide con el gobierno del Conde-Duque de Olivares.

1.1. Los impuestos y las soldadas

La situación de la corona española fue delicada durante todo el siglo XVII, pero especialmente durante la primera mitad. La caja pública había descendido notablemente debido a los conflictos bélicos, a los problemas con los cargamentos procedentes de las Indias y a una mala gestión. Así mismo, la población se vio mermada como consecuencia de las guerras, las malas cosechas y las enfermedades. El gobierno tuvo la necesidad de aumentar las arcas a través de los impuestos, responsabilidad que recaía sobre unos pocos, la gente común que no se veía beneficiada por exenciones derivadas de su nobleza o actividad liberal. La mayor parte de la recaudación de estos impuestos fue destinada a hacer ostentación de poder y sufragar los múltiples conflictos a los que España tuvo que enfrentarse. Por un lado, encontramos la Guerra de los 30 años (de 1618 a 1648), que dejó a los países que en ella participaron extenuados. A esta hay que sumar el conflicto iniciado por Inglaterra en 1624, con el fallido ataque a Cádiz en 1625, y a mayores, la declaración de guerra de Francia en 1635 cuyas tensiones se alargarán hasta la Paz de los Pirineos en 1659, si bien las aguas se habían ido calmando desde la Paz de Westfalia, firmada en 1648.

Este breve apunte nos muestra una época convulsa, con una acotación cronológica muy concreta, cuyos acontecimientos hay que sufragar. Si nos vamos a los pleitos relacionados con la contribución pública, el segundo se fecha en 1623 (puesto que el primero sería el referido de 1597), y el último en 1641, con la excepción de dos más en la década de los 70, uno en Valladolid en 1671 y otro en Madrid en 1676. De estas fechas, como ya hemos apuntado, datan los dos tratados más importantes del periodo dedicados a la defensa de la pintura. Primeramente, estaría el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco que, aunque se publica en 1649, su elaboración estaría ya concluida en 1638, habiendo publicado el capítulo XII del libro II en forma de folleto en fechas tan tempranas

La liberalidad del Arte

como 1614 y 1619,¹⁴³ lo cual muestra lo prematuro de su idea. En segundo lugar, se encontraría el tratado de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, cuya publicación en 1633 coincide en año con la resolución del conocido como “Pleito de la alcabala”, que fue encabezado por el mencionado Carducho, quien elaboró el texto de manera simultánea al discurrir del litigio.

En este punto nos gustaría analizar los pleitos que se dan en estas décadas dejando el de Carducho para el final, por ser el más amplio. El primero de los litigios data de 1623,¹⁴⁴ como consecuencia de la reclamación por parte de la Hacienda de Madrid del pago del 1% que gravaba de manera extraordinaria las ventas de productos y cuya contribución los pintores debían desde hacía dos años, alegando que las pinturas religiosas estaban exentas de este tipo de pagos por dedicarse a una temática por la que consideran inapropiado solicitar impuestos. La reclamación a este cobro se realiza curiosamente en nombre del “Gremio de pintores” encabezados por Juan Velázquez, o Belázquez, que llama a declarar como testigos, entre otros, a su hermano Diego Velázquez, a Francisco Janete y a Angelo Nardi. Los pintores del Rey y el del Cardenal Infante manifestaron que, si bien los arrendadores les habían solicitado dicho pago del 1%, ellos habían acudido al propio monarca que había dado orden de que no se les cobrase, y así había sido. Según Díez Monsalve y Fernández de Miguel,¹⁴⁵ en sus declaraciones los testigos hacen referencia a un memorial que identifican con otro ya publicado por Cruzada Villaamil y por Calvo Serraller, pero que ninguno relaciona con el pleito, y que este último apunta a la posible autoría de Carducho¹⁴⁶ que se lo habría dirigido a Felipe III solicitando la creación de una Academia, pero de cuya atribución dudan Díez Monsalve y Fernández de Miguel. Sea como sea, en este primer pleito ya apreciamos la relación de varios

¹⁴³ Analizan en profundidad el tema cronológico Fernando MARÍAS y José RIELLO en “La idea misma del arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con El Greco”, en Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA y Miguel TAÍN GUZMÁN (Coord.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-76.

¹⁴⁴ Seguimos lo aportado por Juan Antonio DÍEZ MONSALVE y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL, “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, CSIC, nº 330, 2010, pp. 149-158.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 152.

¹⁴⁶ Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura...*, pp. 159-177.

La liberalidad del Arte

elementos que nos interesan: la negativa de los pintores a pagar impuestos a causa de la temática de las pinturas, la exención concedida por el rey tras la reclamación a los pintores reales, el testimonio de estos y la referencia que hacen a la creación de una Academia de pintura, es decir, a una institución que aportara el carácter intelectual a su profesión.

En 1625 se origina un litigio en torno a una nueva demanda por parte del Estado devengado de la contribución que los pintores debían realizar para el servicio de los soldados. Los pintores serán defendidos por Juan de Butrón.¹⁴⁷ El motivo para fechar este nuevo requerimiento se encuentra en una carta redactada por el propio Butrón y dirigida al rey en la que reclama protección para la Academia de pintores y cita como hecho la orden de “[1]625” para que “quintansen la gente de la milicia”, y en la que los pintores argumentaron la nobleza de su arte para no contribuir a dicha reclamación.¹⁴⁸ Cruz Valdovinos relaciona este requerimiento con la creación por instancia de Olivares de la Unión de Armas, una especie de ejército reservista, y con la redacción por parte de Butrón, no solo de la mencionada epístola, sino también de sus *Discursos apoloéticos*, cuyas primeras aprobaciones para la publicación datan de mediados del año 1626.¹⁴⁹ A nosotros nos gustaría destacar también la declaración de la guerra por parte de Inglaterra de 1624, hecho que motivaría la necesidad y urgencia de reclamar la soldada. Y, para la redacción de los *Discursos*, recordar que en estas mismas fechas Butrón va a encontrarse vinculado al “Pleito de la alcabala” de Carducho, de tal manera que dos litigios diferentes, aunque relacionados, podrían haber suscitado la creación de dicho texto. De todas formas, parece ser que no existe un seguimiento de este proceso, ni se conoce su sentencia.

Siguiendo con nuestra exposición, en 1626 sí se conoce la sentencia de un pleito ganado por los pintores en Valladolid contra un requerimiento del alcabalero de la ciudad.¹⁵⁰ Lo destacable de este proceso es que la exención de

¹⁴⁷ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 180.

¹⁴⁸ Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura...*, p. 221

¹⁴⁹ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 181.

¹⁵⁰ Seguimos lo expuesto por Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia”. *Archivo Español de Arte*. Madrid, CSIC, nº 62, 1944, pp. 80-83.

La liberalidad del Arte

pago que se solicitaba, y que se les concedió, no era exclusivamente relativa a las ventas que los pintores hacían de sus propias obras, sino que concernía también a la compraventa de pinturas, es decir, a la práctica de marchantes de arte que muchos pintores ejercían. La defensa de los pintores no se basó esta vez en el género de las pinturas, sino en la costumbre, algo que veremos utilizar también más adelante. Venían a decir que no se debía pagar alcabala por la venta de pinturas, puesto que nunca antes se había hecho, argumento que, según parece, convenció por sí mismo a los miembros de la Real Chancillería. Es posible que esto se debiese a la influencia que ejerció el líder de la demanda, Andrés Carreño de Miranda. De él sabemos, aparte de su más que probable condición de tío del que sería pintor del rey Juan Carreño de Miranda, que era un hombre acomodado y con una cierta formación, puesto que además de pintar se dedicaba al comercio de pinturas y era procurador en Valladolid.

Un par de años más tarde, en 1628, encontramos el que Lafuente catalogó como “cisma en los pintores granadinos”.¹⁵¹ El conflicto en esta ocasión estuvo motivado por un nuevo requerimiento del cobro extraordinario del 1% sobre la venta de las pinturas. El problema vino cuando un grupo de pintores se adelantó e hizo el pago del monto total en nombre de todos los pintores, mostrando otro grupo, al enterarse, su desacuerdo, además de solicitar la devolución de lo pagado argumentando las exenciones ya realizadas en Madrid y Valladolid. Lamentablemente, de este conflicto también desconocemos la resolución.

En la década de los 30 vamos a encontrar nuevas reclamaciones pecuniarias a los pintores por parte de la Hacienda y nuevas negativas por parte de estos. En 1636, un año después de la declaración de guerra de Francia a España,¹⁵² los pintores bajo el liderato de Angelo Nardi volverán a negarse a pagar la alcabala. Nuevamente será un artista de origen italiano, pintor del rey y pintor de cámara, el que encabece una batalla más por la consideración de su profesión como liberal. Recordemos además que Nardi pertenecía a una familia noble, aunque sus miembros habían sido desheredados y expulsados de la

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 84-86.

¹⁵² Recordemos que, aunque el clima ya era tenso desde hacía tiempo, es en 1635 cuando Francia se suma a la contienda contra la hegemonía de los Habsburgo en Europa y que el conflicto se alargará hasta 1659, cuando oficialmente se le ponga fin con la Paz de los Pirineos.

La liberalidad del Arte

Toscana, pero noble al fin y al cabo. El pleito¹⁵³ se inicia cuando Gabriel Pérez de Carrión, contador de las alcabalas de millones de la Villa de Madrid, les reclama a los pintores la parte proporcional tributaria de las obras “que hacían y vendían”.¹⁵⁴ Parece ser que existió en este momento una ordenanza real, suponemos que debido a la necesidad de recaudar a toda costa, por la cual se instaba a que *pagasen alcabala todas las personas que hasta entonces hubieren pretendido tener exención o causa de no pagarla*.¹⁵⁵ Es decir, todos aquellos que realizasen actividades mercantiles, aunque fuesen hidalgos o tuviesen otra situación particular, como los pintores, debían pagar igualmente.

De este pleito nos llaman la atención varias circunstancias. La primera es, como hemos indicado, el apremio del rey en obtener liquidez, suponemos que para hacer frente al nuevo conflicto surgido con Francia. La segunda, el caso omiso que hicieron gran número de pintores y que lleva a Pérez de Carrión en 1638 a insistir sobre este asunto, incluyendo, además, un listado con la proporción que los pintores rebeldes adeudaban por los dos últimos años en los que se habían escabullido de pagar. Y, por último, es destacable no solo que figuren en dicho repartimiento los pintores del rey, Carducho, Velázquez y Nardi, sino que también aparece estipulada la cuantía, dejando ver varias cosas: una, que Velázquez sí llevó a cabo alguna actividad mercantil, algo que siempre negó haber realizado cuando se inició su expediente de ingreso en la Orden de Santiago; dos, que si atendiésemos a la cuantía que se les reclama a los pintores de Su Majestad, o bien el volumen de sus obras vendidas o bien su valor no se encontraba por encima de otros pintores de los que poco sabemos, como Cristóbal de las Eras, a los que se les solicitaba la misma cuantía. Aunque también es justo decir que estas cantidades eran estimadas, puesto que los pintores argumentaron no disponer de un libro de cuentas. Y, por último, cabe subrayar que en los documentos se indicaba con total claridad que la reclamación

¹⁵³ Resumiremos en este caso lo expuesto por Julián GÁLLEGO en *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 168-175 y documentos 10-12, pp. 255-258, y 22-27, pp. 265-267.

¹⁵⁴ *Ibídem*, Documento 10, pp. 255 y 256.

¹⁵⁵ *Ibídem*, p. 168.

La liberalidad del Arte

se hacía por las obras vendidas, aunque estas las hubieran realizado los mismos pintores que las vendían y sin atender al género.

El pleito fue juzgado por los mismos magistrados que decidieron sobre el de Carducho y la sentencia, dictaminada en 1638, fue la misma que en aquel caso: los pintores quedarían exentos de pagar el impuesto por las obras propias que vendieran, no por las que comercien de otros. Aun así, Gabriel Pérez insistió en su demanda apelando incluso en dos ocasiones ese mismo año la sentencia, volviendo a esgrimir el argumento de la Orden Real que abolía esos beneficios. Pero de nada le sirvió, puesto que el Consejo de Hacienda no cambió de parecer y ratificó la sentencia.

No pasó mucho tiempo, solo unos meses, hasta que encontramos otro procedimiento con similares características. Esta vez son Domingo Sáez e Isidro Rodríguez, también encargados del 1% de la alcabala de millones en Madrid, los que reclaman dicha tasa a los pintores en 1639. No deja de llamarnos la atención la insistencia de dichos cobradores y su renovación, lo que nos lleva a sospechar que se encontraban organizados y que cuando uno fallaba por todos los medios judiciales en su reclamación, otros tomaban el relevo e iniciaban un nuevo proceso. Sáez y Rodríguez tampoco tuvieron suerte en su demanda, puesto que en 1640 se otorga sentencia de revocación favorable a los pintores.¹⁵⁶ En este caso, consideramos oportuno destacar de los documentos de este proceso los términos en los que los alcabaleros realizaron la demanda:

*[...] condiciones del que se había hecho con su majestad de la paga de dicho derecho no había exenta de pagarle y la cantidad que se le había repartido al dicho Gremio de los pintores era por lo que tocaba a su oficio, fuera de las imágenes de devoción, y sólo se les cargaría la dicha cantidad por lo que tocaba a las demás pinturas profanas de retablos historiados, países y de todas las demás pinturas que no eran de devoción.*¹⁵⁷

En este sentido, son dos los aspectos que nos interesan: el primero, que utilizan el término “gremio” para referirse al colectivo de los pintores, poniendo

¹⁵⁶ *Ibíd.*, Documentos 28-32, pp. 267-269.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, Documento 28, p. 267.

La liberalidad del Arte

de manifiesto su consideración de la profesión como mecánica ya mediado el siglo; el segundo, la dispensa expresa de las pinturas de devoción de pagar este tributo y la alusión directa a las pinturas profanas y de paisajes de sí pagarla, así como otras pinturas que no sean de devoción, como por ejemplo los bodegones. Esta es la primera ocasión en que leemos de una forma directa por parte de los propios recaudadores una relación entre la pintura religiosa y la exención que tenía de contribuir a los pagos mundanos como algo ya aceptado.

Como hemos dicho, la sentencia de 1640 es revocatoria, y exime a los pintores del pago de lo reclamado; además, en este caso sin hacer distinción temática. Y con este pleito, y por lo tanto en esa fecha, se pone fin, hasta el momento, a los procesos judiciales que involucraron a alcabaleros y pintores durante la primera mitad del siglo XVII.

Pero aún quedan otros procesos a los que tendrán que hacer frente. En 1641 los pintores de Madrid reciben la petición de contribuir con cuatro soldados¹⁵⁸ al ejército que debía aportar la Villa. Recordemos que solo un año antes se había producido la sublevación catalana y portuguesa y su escisión del gobierno castellano, por lo que en este momento no solo había que mandar soldados a proteger el territorio fuera, sino que era necesario luchar por recuperar lo perdido dentro de la península. En el repartimiento del pago de soldados aparecen nombres de pintores cortesanos como Nardi, Velázquez y Martínez del Mazo. Es de suponer que estos acudieron al rey para que les dispensase de realizar el pago y que este así lo hizo, puesto que los cobradores presentaron un nuevo documento en 1642 en el que daban testimonio de que Velázquez tenía instalado un taller en su casa y que, por lo tanto, debía estar sujeto a la soldada como el resto.¹⁵⁹ Nada más conocemos de la resolución, aunque debido a la ausencia de más reclamaciones en las siguientes décadas debió de ser una sentencia en firme que excusaba a los pintores de dicha contribución.

En similares términos ocurren otras dos demandas de soldada durante la década de los 70. En este caso desconocemos los motivos que pudieron fomentar este requerimiento, ya que hacía treinta años que no había vuelto a solicitarse, o

¹⁵⁸ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 183.

¹⁵⁹ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 184.

La liberalidad del Arte

por lo menos no hay constancia de ello. Puede que tenga relación con los problemas de sucesión al trono que supuso el fallecimiento de Felipe IV y enfrentó a la reina regente Mariana de Austria con el hijo ilegítimo de Felipe IV, Don Juan José de Austria, que contaba con el respaldo de Cataluña y Aragón. La primera de las reclamaciones se da en Valladolid, haciéndose Palomino eco de ella, pero parece ser que carece de documentación.¹⁶⁰ Cuenta que un corregidor solicitó a los pintores que contribuyeran con el soldado que les correspondía al tercio de la ciudad y que la Real Chancillería les absolvió de hacerlo. El último requerimiento de este tipo del que se tiene constancia data de 1676 y se conoce también a través de Palomino.¹⁶¹ En este caso, se les reclamaba a los pintores de Madrid una contribución anual de 50 ducados para el mantenimiento de un soldado. El asunto llegó a juicio, siendo los pintores absueltos de dicha anualidad, y se recurrió a varias personalidades eminentes del momento que declararon en favor de la pintura, entre ellos, Pedro Calderón de la Barca en 1677.

La declaración de Calderón¹⁶² viene a referir varios de los argumentos ya apuntados con anterioridad. Trata la importancia que ha tenido el estudio en la mejora y valoración de la pintura, y de su exclusión por parte de los clásicos de las artes liberales. Habla del origen de dicha exclusión en el mundo griego y aporta la idea de que el motivo puede que se deba a que es *Arte de las Artes, que a todas domina, sirviéndose de todas*.¹⁶³ En este sentido, completa el argumento refiriendo que aunque no aparezca en la lista de las artes liberales no por ello deja de serlo, al igual que Aristóteles o Platón no figuran entre “los siete sabios” de Grecia, y *no por eso dejaron de ser sabios*.¹⁶⁴ Pasa después a relacionar la pintura con cada una de las artes liberales, llegando a referirse a esta como “retórica muda”¹⁶⁵ por su poder de persuasión. Debido a ello enumera los sentimientos que provoca la pintura en virtud de su temática, haciendo especial

¹⁶⁰ Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura...”, p. 79.

¹⁶¹ Nosotros seguimos también en esto a José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, pp. 184 y 185.

¹⁶² Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura...*, pp. 541-546.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 542.

¹⁶⁴ *Ídem*.

¹⁶⁵ *Ídem*.

La liberalidad del Arte

mención a la que representa a los héroes y a los santos y los “misterios de la fe”¹⁶⁶, puesto que con ellos se da ejemplo. Nuevamente vemos aquí relacionada la temática y la finalidad del arte con su valoración y consecuentemente con su dispensa contributiva.

Es destacable para nuestro estudio que, en una fecha ya tan avanzada del siglo, no se haga alusión en este documento a pinturas mitológicas: habla de héroes, pero sin identificar cuáles, y cita la pintura de paisajes, como un mero divertimento, pero no alude en ningún caso a la pintura de temática profana. Cabe suponer que su ausencia se deba a que su no alusión favorecía el objetivo que se habían marcado los pintores, puesto que al encontrarse hablando de lo elevado de los sentimientos que la pintura provoca en los hombres, los que la pintura profana suscita no aportan un enriquecimiento espiritual, por lo cual es mejor obviar su existencia.

Una de las preguntas que le hicieron al escritor iba dirigida específicamente a conocer la estimación social en la que se encontraban los pintores. La respuesta es la que cabría esperar y sigue la línea de los tratados, enumerando a los gobernantes que desde la Antigüedad ejercitaron la pintura y el dibujo, y de los favores que estos les concedieron a los pintores, con especial detenimiento en el Imperio Romano, donde refiere que los pintores eran considerados ciudadanos, que la pintura figuraba entre las lecciones que habían de tomar los nobles y la prohibición que se hizo a los esclavos de aprenderla.¹⁶⁷ Hagamos aquí un paréntesis en la declaración de Calderón para recordar el caso de Juan de Pareja, criado/esclavo de origen morisco de Velázquez que, según Palomino, aprendió a pintar a escondidas de su amo, puesto que le estaba prohibido, y al que se le concedió la libertad por intercesión de Felipe IV para que pudiese desarrollarse como pintor.¹⁶⁸ Si sucedió en realidad en estos términos o no, quizás nunca lo sepamos, lo que sí parece significativo y argumento en favor de los pintores es que la prohibición de que los esclavos

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 543.

¹⁶⁸ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que a enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1745. Tomo II, pp. 550-551.

La liberalidad del Arte

pintasen perduró desde la Antigüedad hasta, por lo menos, la Castilla del siglo XVII.



**Retrato de Juan de Pareja – Diego Velázquez–
h. 1650 – Metropolitan Museum of Arte, New
York.**

Volviendo al documento que nos ocupa, Calderón de la Barca sigue enumerando los favores que se les han concedido a los pintores a lo largo de la historia, tales como ser nombrados caballeros o dejar en sus manos los cargos más importantes del mantenimiento del palacio. La última cuestión sobre la que declara es acerca de los antecedentes jurídicos de los pintores, es decir, los pleitos anteriores ya librados, donde el escritor demuestra conocer muy bien los procesos en los que los pintores han luchado por su liberalidad. Habla Calderón de los textos jurídicos de Gutiérrez de los Ríos, de Butrón, del *Memorial de los pintores* surgido a raíz del pleito de Carducho; se refiere incluso al juicio de la soldada de Valladolid y a la ejecutoria de Carlos V y doña Juana de 1546. No sabemos muy bien si su conocimiento de estos procesos, por lo menos los contemporáneos, era de primera mano y por interés personal, como fue el caso de Lope de Vega en el “Pleito de la alcabala”, o si bien corresponde a una documentación que hizo con motivo expreso de esta declaración. Concluye

La liberalidad del Arte

este apartado exponiendo como último argumento en favor del alto grado de consideración de la pintura, que sus artífices nunca han tenido gremio ni han pagado impuestos, y que si lo han hecho ha sido como “donativo”, no por obligación, y que nunca han tenido ni necesitado de repartidores (es decir, las personas que se encargaban en los gremios de calcular y recoger el dinero de cada uno de sus integrantes que debían pagar como institución), y que habrían resultado repartimientos desiguales dadas las diferencias de precio que había entre las diferentes pinturas. En definitiva, Calderón en su declaración resume y aún lo que se lleva exponiendo y defendiendo durante todo el siglo, tanto en los pleitos como en los tratados.

1.2. El pleito de Carducho

Hemos de volver al año 1625, puesto que dejamos para el final el proceso más notable y estudiado, aquel que es conocido como el “pleito de la alcabala” o el “pleito de Carducho”. La importancia de esta causa se debe al número y calidad de las personas en él implicadas, lo dilatado del proceso (ocho años, desde 1625 a 1633) y los documentos generados a partir de él, es decir, los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* de Juan de Butrón¹⁶⁹, el *Memorial informatorio* en el que figuran los discursos de Lope de Vega y otros intelectuales en favor de la nobleza del arte de la pintura y los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, junto con los documentos propios del proceso que fueron registrados por iniciativa de Antonio Palomino.

El litigio comienza cuando el 27 de agosto de 1625 el Fiscal General del Real Consejo de Hacienda, Juan Balboa Mongrovejo, interpone una demanda

¹⁶⁹ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, p. 122, apunta que dado que Butrón en esta obra no hace mención al pleito que nos ocupa debería haberlos tenido escritos ya con anterioridad. En ese caso, nos preguntamos, cuál sería la motivación de realizar un texto tan específico descontextualizado de una demanda de estas características, por lo que pensamos que existió alguna relación entre la defensa de los pintores en este pleito y la inmediata publicación de los *Discursos*.

La liberalidad del Arte

pecuniaria sobre la venta de las pinturas a los pintores de Madrid.¹⁷⁰ El hecho de que fuese el mismo fiscal general el que encabezara la demanda, y no un arrendador de alcabalas,¹⁷¹ ya nos da muestra del empaque del asunto. Los términos en los que se realiza son reveladores para nuestro propósito, ya que el fiscal requiere el pago de la alcabala de todas las pinturas, aunque tengan temática religiosa, puesto que el problema es que:

[...] a mi noticia ha venido que los pintores de esta corte venden muchas pinturas de las cuales a título de decir [que] son de cosas divinas y santos no pagan alcabala, siendo así que no tienen exención ninguna [...] - por lo que - [...] pido y suplico a V.A. condene a los dichos pintores a que paguen alcabala de diez a uno de todas las pinturas que hubieren vendido o vendieren aunque sean de cosas divinas o de santos.¹⁷²

Es decir, que el problema en este caso no era que los pintores no pagasen la alcabala de ordinario, sino que radicaba en que no lo hacían específicamente de las pinturas religiosas, que a todas luces eran las que más vendían. En el primer documento del pleito más notorio del siglo XVII ya encontramos la explicación a por qué se daba en mayor número en España la pintura religiosa que la de cualquier otra temática o también por qué se realizaban pinturas diversas siempre veladas bajo un asunto religioso. Un ejemplo de esto serían los paisajes en los que se encuentran insertas escenas vetero o neotestamentarias, como Adán y Eva o el bautismo de Cristo, que *a priori* son escenas religiosas, pero en las que en realidad la narración es secundaria, puesto que la recreación en el paisaje o en la plasmación de la anatomía humana revelan una intención más hedonista.

¹⁷⁰ Seguiremos nuevamente a Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, pp. 119-123 y los Documentos 13-21, pp. 258-264.

¹⁷¹ Hasta ahora hemos visto que en las reclamaciones tributarias los responsables de interponer demandas eran los “encargados” o “arrendadores”. Era una práctica común que la recaudación de estos impuestos recayese en manos privadas, hombres que pagaban, “arrendaban”, adelantaban un dinero al Estado, por el beneficio de reclamarlo después a los obligados de pagarlo. En esta ocasión, no son esta especie de usureros del Estado los que interponen la demanda, sino un funcionario público.

¹⁷² *Ibíd.*, Documento 13, p. 259.

La liberalidad del Arte

La defensa de los pintores correrá a cargo de Lucas de Ávila Quintanilla como procurador y de Juan de Butrón¹⁷³ como profesor de ambos derechos. Carducho, aunque a estas alturas no ha sido aún nombrado pintor del rey, se erige como representante de sus compañeros, figurando en los primeros documentos junto a Eugenio Cajés. A ambos pintores les une su origen italiano y su formación en el entorno de El Escorial, por cual estaban familiarizados con los logros y con la estima que había alcanzado la pintura en su país natal, pero también con los honores con los que Zuccaro y sus compañeros fueron recibidos en España. Los pintores, por su parte, solicitaron que a la demanda del fiscal se le diera “perpetuo silencio”,¹⁷⁴ y los argumentos que utilizarán van a ir acordes a los textos de los teóricos de la época, en especial a los *Diálogos*, y estos son:

*[...] que dicho arte de la pintura es liberal y más científico de las demás artes, pues en él se incluyen todas, y así los antiguos los recibieron en el primer grado de ellos y (por ser?) arte tan noble mandaron no se enseñase a esclavos y gente baja [...] desde su principio y origen de dicho arte ha sido libre y exento de pagar alcabala, pechos ni derechos ni otras contribuciones ni nunca se han pagado.*¹⁷⁵

Este párrafo aúna los argumentos teóricos esgrimidos hasta entonces vinculando a la pintura con el pensamiento científico. Además, en este apartado se hace alusión a la estima que desde antiguo se ha tenido de la pintura refiriéndose a los emperadores romanos. Por si eso no resultase argumento suficiente, se incluye una premisa más que, según apunta Cruz Valdovinos,¹⁷⁶ será la que en verdad termine decantando el juicio a su favor:

[...] Lo otro, porque cuando no constase lo dicho, siendo trabajo personal de tanta ciencia y estudio que se compra en una cosa de tan poca sustancia y valor como es un poco de lienzo y que sólo se

¹⁷³ No sería impropio pensar que Butrón estuviese vinculado al pleito desde un primer momento y que trabajase junto a Ávila Quintanilla, que ejercía como procurador, aunque no aparezca su nombre en los documentos, y que no fuese hasta que se hiciese necesario figurar cuando surgiese también su nombre, puesto que es lo que hace en el recurso de agravio interpuesto por los pintores contra la primera sentencia.

¹⁷⁴ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 14, p. 260.

¹⁷⁵ Ídem.

¹⁷⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 193.

La liberalidad del Arte

le da del estudio y maestría del artífice no debe pagar alcabala. Pues en los oficios mecánicos de lo que es trabajo personal no se paga [...] por gozar esta preeminencia y nobleza muchas personas estudian y han estudiado el dicho arte que sean insignes [...] lo cual no harán si se les (en)cargase este pecho [...].¹⁷⁷

En este argumento está el favor a los pintores de la sentencia final que va a liberarlos del pago de la tasa en aquellas pinturas que vendan realizadas por ellos mismos, pero no lo va a hacer de las que vendan hechas por otros. Era común en este momento que los pintores completasen sus ingresos haciendo de comerciantes de arte, llamados “regatones” en la época, por lo que la sentencia les fue favorable solo en parte.¹⁷⁸ Cruz Valdovinos en este punto alude a una cláusula de la “Renta de Especiería”, que aparece en el siguiente documento registrado por Palomino, como decisiva para completar este argumento y la posterior resolución. No hemos podido consultar el texto completo, pero si acudimos a la cláusula que sí figura en el documento que solicitó el Consejo de Hacienda con vistas a ampliar su conocimiento de la causa, encontramos que se alude a la exención de pagar tasas que tenían las piezas que venían de Flandes. A primera vista no parece que tenga mucha relación con el argumento esgrimido con anterioridad, nosotros más bien pensamos que tiene que ver con la comparativa con el resto de artes liberales. Es decir, en el documento se hace alusión al trabajo personal e intelectual que realiza el artista y al poco valor de los materiales empleados, de lo que se infiere que por lo que se paga en las pinturas es por el trabajo intelectual e imaginativo del artista. En los tratados se relaciona frecuentemente pintura y literatura, arte liberal y no mecánica, y se alude a que lo que se valora de la literatura es el trabajo intelectual del escritor, aunque el fruto sea algo material realizado con instrumentos, en el caso de la literatura el papel y la pluma. En esta línea entendemos este argumento y la posterior sentencia, aunque bien es cierto que, en este caso, los pintores no fueron del todo sinceros, porque si bien el lienzo es “de poca sustancia y valor”

¹⁷⁷ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 14, p. 260.

¹⁷⁸ Decimos que la sentencia fue en parte favorable a los pintores, pero en este proceso se encontraba también inmerso Simón Fuegos (o Cienfuegos), que era exclusivamente marchante y al que la sentencia no debió de satisfacer en absoluto.

La liberalidad del Arte

algunos de los pigmentos que frecuentemente utilizaban sí eran caros e incrementaban notablemente el costo de la obra.

Pero sigamos adelante con el pleito. Decíamos que el Consejo de Hacienda había encargado un documento solicitando información complementaria sobre el asunto de los pintores y la alcabala. Dicho documento tiene fecha de 10 de noviembre de 1626 y en él figura la “Renta de Especiería”, de la que ya hemos tratado. Además, se ratifica la idea de la tradición, diciendo que no consta en los libros de cuentas del reino que con anterioridad los pintores hubieran pagado la alcabala.¹⁷⁹ No sabemos muy bien qué pasos se siguieron después de la presentación de este documento, pero la siguiente noticia que tenemos data de 31 de abril de 1627, cuando los pintores vuelven a solicitar la absolución del pago del impuesto. En este documento se repite la idea de que la pintura no ha de pagar gravámenes por ser un arte liberal, pero además se incluye una nueva premisa, pues se alude al “contrato de locación”,¹⁸⁰ llamado en el texto “contrato y nominado”, que era un acuerdo de encargo de obra. Los pintores argumentan que sus obras nunca habían pagado alcabala puesto que son fruto de un contrato con el cliente y que por lo tanto no se daba una venta en sí. En este sentido, es preciso que aclaremos que la alcabala y los millones eran tasas que gravaban únicamente las transacciones mercantiles de compraventa. Además, incluyen que: *[...] y esto corre con más certeza en las imágenes y pinturas de devoción, estas por su excelencia sola pudieran ser libres de dicha alcabala.*¹⁸¹ Es decir, si fuesen pinturas religiosas debían estar exentas de pleno derecho por el tema que representan, pero si además eran encargos, como era lo habitual, estarían doblemente liberadas de tributar.

La primera sentencia de este proceso se dicta el 13 de noviembre de 1630 y en ella el Consejo de Hacienda dictamina que:

[...] absolvemos a los dichos pintores de la demanda [...] en cuanto a la alcabala de las pinturas que hicieren por concierto o

¹⁷⁹ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 15, p. 261.

¹⁸⁰ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 194.

¹⁸¹ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 16, p. 261.

La liberalidad del Arte

*conveniencia [...] y condenamos a los dichos pintores a que paguen la alcabala de las pinturas que hicieren para vender.*¹⁸²

A tenor de la sentencia, los jueces del Consejo de Hacienda tuvieron más en cuenta el último argumento de los pintores que el relacionado con el ingenio, la temática y la tradición. Los artistas no debieron de quedar conformes con la resolución, pues frente a ella presentan un documento en el que se narra el supuesto pleito de El Greco y el alcabalero de Illescas¹⁸³ y, posteriormente, en 1632, un recurso de agravio en el que figura, esta vez ya sí, el nombre de Juan de Butrón junto al de Lucas de Ávila. En este recurso¹⁸⁴ se solicita una absolución total del pago del impuesto apelando de nuevo a la tradición, al ser liberales, a su nobleza y a los contratos, pero en este caso se omite hacer referencia alguna a las imágenes devocionales.

La apelación no tuvo éxito hasta el 13 de enero de 1633, fecha en la que se otorga la sentencia definitiva que revisa la anterior en los siguientes términos:

*[...] debemos confirmar y confirmamos [...] que los dichos pintores no paguen alcabala de las pinturas que ellos hicieren y vendieren aunque no se les haya mandado hacer, y con que se ha de pagar alcabala de las cualesquier pinturas que vendieren no hechas (por) ellos, así por los dichos pintores como otras cualesquier personas, en sus casas, almonedas y otras partes.*¹⁸⁵

La sentencia es definitiva y no da lugar a dudas: vender pinturas propias no conlleva el pago de alcabala, vender las de otros en el ámbito que sea sí, incluso en las almonedas. En 1636 se otorga una orden de difusión de la sentencia, solicitada por Carducho, con el fin de que sea ejecutada en otros lugares, es decir, que sienta jurisprudencia. Hoy conocemos los documentos gracias al interés que puso Antonio Palomino en 1696 en registrar de manera oficial este proceso y que se encuentran transcritos en el libro de Julián Gállego ya citado.

¹⁸² Julián GÁLLEGO *El pintor...*, Documento 18, p. 262.

¹⁸³ No vamos a desarrollarlo aquí puesto que hemos decidido excluir de este trabajo la figura de El Greco, y en segundo lugar porque Gállego en la obra ya citada aporta argumentos en contra de la existencia real de tal juicio.

¹⁸⁴ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 19, p. 263.

¹⁸⁵ Julián GÁLLEGO, *El pintor...*, Documento 20, p. 264.

La liberalidad del Arte

El pleito de Carducho es importante por los documentos que surgen de él y por la relevancia de las personas que en él intervienen. En 1629 se publica un memorial que recogía la declaración realizada por algunas de las personas claves a lo largo del proceso bajo el nombre *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor de Su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción el Arte de la Pintura*.¹⁸⁶ En él figuran Lope de Vega, Antonio de León Pinelo, José de Valdivieso, Lorenzo van der Hamen y León, Juan de Jáuregui, el propio Juan de Butrón y Juan Rodríguez de León. La vinculación de algunos de ellos con la pintura es bien conocida, como la de Jáuregui como consejero en la elaboración del *Arte de la pintura* de Pacheco, o la de Lorenzo van der Hamen, hermano del pintor Juan van der Hamen. Destaca sobre el resto la figura de Lope de Vega,¹⁸⁷ como una de las más reconocidas y populares de su tiempo. Para entender su relación con este proceso debemos apuntar que en torno a él en Madrid, entre los años 30 y 40, se creó un grupo de eruditos y literatos, en los que también figuraban pintores, y en el cual Portús supone que se fraguaron los textos de Butrón y Carducho.¹⁸⁸ Además, cabe señalar que el nombre de uno de sus sobrinos, Luis Rosicler, aparece vinculado a la creación de la Academia de San Lucas en Madrid en el año 1603, de la que hablaremos más adelante, y que el propio Lope contrajo nupcias con la hija del pintor Diego de Urbina.¹⁸⁹ Entendemos entonces el interés personal y familiar que algunos de estos hombres tenían en que se considerase a la pintura un arte liberal y que el pleito deviniese en una resolución favorable a los artistas. El *Memorial* fue incluido posteriormente por Carducho como anexo a sus *Diálogos de la pintura*, por lo que se tratará más adelante en el apartado correspondiente.

¹⁸⁶ Publicado en Madrid por Juan González, en 1629. Reproducido en parte en Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la...*, pp. 341-366.

¹⁸⁷ La relación que une a Lope de Vega con la pintura ya la expuso Javier PORTÚS PÉREZ en *Lope de Vega...*

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 120 y 121.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 215 y 216.

1.3. Los pintores contra la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores de Madrid

Los pintores se esforzaron por el reconocimiento de su oficio como arte noble y liberal para poder exonerarse así de las obligaciones tributarias, pero no sería de lo único que aspiraban a zafarse con ello. La lucha por desvincular su profesión de las organizaciones gremiales pasaba también por no parecerlo. Esta pugna llevó a algunos pintores a partir de la década de los 40 a enfrentarse a la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, adscrita a la iglesia de Santo Tomás en Madrid.¹⁹⁰ Según indica Lafuente Ferrari, el origen del conflicto se encuentra en un acto piadoso de buena fe que ocurrió cuando un grupo de pintores pertenecientes a dicha parroquia decidió procesionar el paso de “Jesús con la Cruz a cuestras” y se comprometió a hacerlo durante varios años. Cuatro años más tarde, el bodegonista Francisco Barreda, que era hermano mayor de la cofradía, firmó un documento en nombre del gremio de pintores y doradores comprometiendo a todos los pintores de la Villa, *sine die*, a procesionar la imagen, en este caso, de Nuestra Señora de los Dolores con motivo del Viernes Santo y en cuantas procesiones fuese requerida. Estipulan, además, que si algún pintor no cumpliera con su obligación, la Cofradía podría enajenar “sus personas y bienes”. Este es el comienzo de los quebraderos de cabeza tanto para los pintores como para los miembros de la Cofradía. El primer problema al que nos enfrentamos es que en este acuerdo Barreda dispone no solo de sus bienes, sino también de los de otros pintores futuros, no sabemos muy bien con qué propósito, si bien entendemos que movido por algún compromiso de fe. Y, en segundo lugar, que se habla del gremio de pintores, agrupación que ya incluso en las fechas en que se firma el documento debía encontrarse en declive y contra la que los profesores de la pintura, que no maestros,¹⁹¹ luchaban por acabar.

¹⁹⁰ Estos pleitos fueron recogidos por Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura...”, pp. 90-101 y por José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, pp. 185-190, y son los que aquí resumiremos.

¹⁹¹ Durante el siglo XVII es común ver en los textos tanto teóricos como jurídicos que se hace hincapié en llamar a los pintores profesores, por la connotación académica del nombre, y no maestro que denotaba una vinculación gremial.

La liberalidad del Arte

Desde la Edad Media era habitual que los gremios de los distintos oficios estuviesen adscritos a una parroquia en particular, a la que pertenecían generalmente por localización, y que en ella formasen una cofradía dedicada al mantenimiento de las imágenes y organización de las festividades. Una vez entrada la Edad Moderna ciertos artistas, aquellos que querían no verse sujetos a los estatutos gremiales, desdeñan igualmente formar parte de estos asuntos devocionales.

El primero en rebelarse contra las obligaciones de la Cofradía fue Angelo Nardi en 1644.¹⁹² Ya hemos visto que el pintor fue especialmente activo en los litigios contra la Hacienda pública y no podía serlo menos en cuanto a esos asuntos devocionales. Nardi acudió nuevamente al rey, ante el que presentó tres alegaciones para no aceptar el cargo de mayordomo de la cofradía que le venían imponiendo. La primera era una cédula otorgada en 1640 en la que figuraba como exento de cumplir con las obligaciones gremiales, debido quizás al hecho de ser pintor del rey, según Valdovinos. En segundo lugar, argumenta que no era cofrade de dicha Hermandad y, por último, que en Semana Santa debía atender sus obligaciones en la Capilla Real.¹⁹³ Parece ser que los argumentos le resultaron de peso al monarca ya que ese mismo año le otorgó una nueva cédula conforme a su petición desvinculándole de ejercer la mayordomía.

Tres años más tarde, en 1647, Alonso Cano, que hasta ese momento había permanecido aparentemente al margen de los litigios, fue nombrado mayordomo, negándose también. Se desconoce si interpuso en el momento alguna reclamación oficial, lo que sí se sabe es que directamente no acudió a la procesión del Viernes Santo, motivo por el que la Cofradía procedió a multarle con 100 ducados y doce días de cárcel.¹⁹⁴ Ante esto, según Lafuente, se sucedieron “querellas, protestas y alegatos”,¹⁹⁵ pero no los tenemos ni sabemos cómo concluyó.

En 1649 parece ser que el cabildo de la Cofradía llegó a un acuerdo con los pintores para que solo pudieran ser nombrados mayordomos aquellos que

¹⁹² José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 186.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura...”, p. 94.

La liberalidad del Arte

fuesen hermanos, con lo cual se ponía fin a uno de los alegatos que esgrimían los pintores para no aceptar el cargo,¹⁹⁶ aunque no se solucionó el problema. En 1663 Francisco Ricci fue multado con 200 ducados por no aceptar el nombramiento que el mayordomo saliente, Santiago Morán el Mozo, le había hecho. En 1665 consta que *Pedro de Obregón dio poder para que se le defendiera, pues no quería aceptar el nombramiento de mayordomo recaído sobre él*¹⁹⁷. Nuevamente desconocemos el resultado de tales demandas.

En 1666 son los pintores Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt los que se negaron a aceptar el cargo de mayordomos.¹⁹⁸ A tal punto debió de llegar el conflicto que en 1668 mandaron imprimir un folleto con las alegaciones redactadas por su abogado para eximirles de tal obligación. Entre estos alegatos figura que ellos no habían sido nunca cofrades, y su disconformidad con la equiparación que este acto representaba de la pintura con las profesiones mecánicas, cuyos gremios, como hemos dicho, sí habituaban a procesionar, por lo que consideraban este compromiso como algo ofensivo hacia ellos y su actividad. En el texto analizaban la historia de la pintura en España hasta ese momento y concluían que en los estatutos de las Órdenes de Caballería figuraba la pintura como arte mecánico porque en esta época *todo lo que no era lidiar con los enemigos y vencerlos se juzgaba por vileza*.¹⁹⁹ Remarcan, al final del texto, la idea de que no aceptaban el puesto ya que ellos ni son cofrades ni la pintura constituye un gremio, y nos informan de que, al final, a Cano le eximieron de cumplir con esta obligación.

Consideramos este panfleto importante por lo contundente de las afirmaciones y por lo ofendidos que parecen encontrarse los pintores ante tal reclamación por parte de la cofradía. Debían de entender que ya en esas fechas y habiendo ganado ya numerosos litigios que implicaban la consideración de la pintura como arte liberal, era un tema de sobra superado. Es preciso señalar que, según Palomino, Montero de Rojas había viajado a Italia y que Smidt era de

¹⁹⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 187.

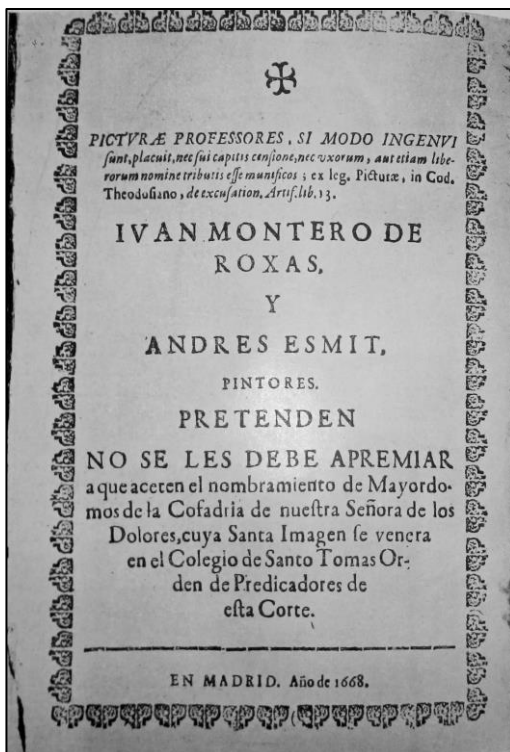
¹⁹⁷ Ídem.

¹⁹⁸ CRUZ VALDOVINOS data este caso en 1666. La fecha dada por LAFUENTE FERRARI, 1668, procede de un panfleto que los pintores mandaron imprimir y divulgar con sus alegaciones, en el que también figura que el nombramiento ocurrió en 1666.

¹⁹⁹ Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura...”, p. 97.

La liberalidad del Arte

origen flamenco y había residido en Roma, países donde este trato gremial a los pintores durante la segunda mitad del siglo XVII habría resultado más que ofensivo. Así, que es posible que fuese ese carácter anacrónico de la petición lo que les llevase no solo a apelar, sino también a publicar dicho texto por sus propios medios.



Portada del panfleto de Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt– 1668 – Fotografía tomada de Enrique Lafuente Ferrari, *Borrascas de la pintura...*

Parece ser que los pintores no siempre salían victoriosos de estas reclamaciones. En 1673 el dorador Pedro de Leito y los pintores Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y José Ballesteros fueron obligados por la Sala de los Alcaldes de Madrid a que sacaran el paso *con cetros y túnicas, según como hasta ahora [h]an salido*,²⁰⁰ lo cual contradice lo expuesto con anterioridad, posiblemente porque hubo otros muchos pintores que aceptaron procesionar, siendo una excepción los que presentaban tales alegaciones.

²⁰⁰ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "La liberalidad...", p. 188.

La liberalidad del Arte

En 1676 se genera un largo litigio en el que se verán implicados uno tras otro hasta un total de treinta y cinco pintores, hecho que demuestra cómo, según avanza el siglo, cada vez son más los pintores que toman conciencia de la necesidad de desvincularse de estas prácticas. El caso viene generado, como era habitual, por el nombramiento de dos nuevos mayordomos, José Jiménez Donoso y Claudio Coello; el primero formado con Vicente Carducho y el segundo en el taller de Francisco Rizi, que como hemos visto ya fue multado en su día por la cofradía por el mismo motivo. Ambos rechazaron el nombramiento, dando poder para iniciar procedimientos judiciales. Parece ser que obtuvieron la exención, pero la cofradía les encargó que nombraran a otros nuevos mayordomos. Tuvo que amenazar la Sala de los Alcaldes de Madrid con multarlos para que Donoso y Coello nombrasen sustitutos, si bien, a juzgar por los hechos siguientes, entendemos que a esta petición también se negaron. Es en este momento cuando se reúne el nutrido grupo de pintores y acuerdan pagar la multa y continuar el pleito contra la cofradía. Cruz Valdovinos no añade más sobre el proceso, pero lo relaciona con nuevas reclamaciones de nombramientos en 1680, 1681 y un nuevo requerimiento por la Sala de los Alcaldes de 1682.²⁰¹

En la última década del siglo XVII encontramos que Luca Giordano, otro pintor de origen italiano vinculado a la Corte, se dirige en 1695 al Consejo de Castilla *en nombre del arte y profesores de la pintura, solicitando que no se les obligue a comparecer con los demás gremios de oficios mecánicos en ninguna concurrencia que tengan dichos gremios [...] para que conste en todos los tiempos.*²⁰² Entendemos que no es un testimonio menor puesto que se dirige a la más alta instancia administrativa y se solicita no solo derogar la contribución con la cofradía, sino que pide la desvinculación de forma rotunda con todo aquello que tenga tintes de gremial y solicita que sea para siempre, añadiendo la petición, a manera de conclusión, que *[...] lo cierto es que la pintura es arte liberal y que sus profesores no componen gremio, ni pagan en ningún repartimiento [...]*.²⁰³ Pero la resolución del Consejo fue desfavorable a esta

²⁰¹ *Ibíd.*, pp. 188 y 189

²⁰² Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura...”, p. 98.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 99.

La liberalidad del Arte

solicitud, argumentando que el procesionar no era objeto de ofensa hacia los pintores, puesto que también había caballeros y nobles que salían en procesión.²⁰⁴

El caso es que, vinculado o no con esta resolución, al año siguiente, en 1696, el mismo año en el que Palomino hacía registrar los documentos de los que nos hemos servido en el apartado anterior, él junto a Matías de las Torres y en nombre de todos los pintores, unos meses después lo hacen diecisiete pintores más, otorgaron poderes a un procurador para que les defendiera en un pleito *que estaba pendiente ante los alcaldes de Casa y Corte*.²⁰⁵ La ratificación responde a una demanda de los Alcaldes de que fuesen todos o el mayor número posible de pintores de la Villa los que secundasen la demanda. Se argumenta ante el escaso número de figurantes que no se podía saber con seguridad cuántos pintores había en la ciudad ya que, al no encontrarse sujetos al gremio, no había ni libros, ni repartimientos, ni constaban exámenes.²⁰⁶

No se conoce el fin de este último proceso y cuyo objetivo habría que entender por fechas y término relacionado con el de Giordano, pero Lafuente apunta que no será hasta la constitución de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752, cuando se logre desvincular por fin de forma definitiva la actividad pictórica de lo gremial,²⁰⁷ hecho este que podría haberse dado, debemos añadir, con más de un siglo de antelación de haber fraguado de igual forma los conatos de academias de pintura que se dieron durante el siglo XVII y para las cuales la liberalidad, nobleza y consideración social de la pintura era fundamental.

²⁰⁴ Ídem.

²⁰⁵ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La liberalidad...”, p. 189.

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 100.

1.4. La reclamación de los pintores de Zaragoza a las Cortes

Para acabar este apartado de procesos queremos tratar una demanda, que no pleito, realizada por los pintores de Zaragoza en el año de 1677, a la que hace referencia Palomino en el *Museo Pictórico*. Con motivo de la celebración de las Cortes en la ciudad de Zaragoza los pintores de dicha ciudad decidieron hacer una petición para que se les otorgara el derecho de ser nombrados hidalgos. El documento que presentan es el *Memorial dado por los profesores de la pintura, suplicando sean admitidos a honores como otras artes liberales lo han sido enumerando para ello sus méritos y los testimonios recibidos desde los tiempos más remotos*.²⁰⁸ El texto es breve, pero en él se aúnan de forma magistral los argumentos que ya hemos visto antes, y alguno más. Se habla nuevamente de la estimación de las artes en el mundo clásico, de cómo Parrasio vestía con insignias reales, y de cómo en Roma los esclavos no podían aprender pintura. Enumera, a continuación, pintores que fueron honrados con títulos por los monarcas, y a aquellos nobles y reyes que ejercitaron el arte de la pintura. La novedad radica en que este documento va a hacer referencia directa a que Felipe IV le dio “honores” a Velázquez y que acudió a su casa cuando este falleció. Defiende la nobleza de la pintura en cuanto a su finalidad, puesto que sirve para crear fama y perpetuar al hombre y porque representa imágenes sagradas y se encuentra respaldada por Dios.

La parte que consideramos más novedosa del texto es la que dedica a lo material. Explica este memorial de petición que los que se han opuesto a la “ingenuidad” de la pintura lo han hecho en base a su actividad manual, y con *buen tino* apuntan que las otras artes también se sirven de instrumentos y de las manos para su elaboración. En cuanto al hecho de comerciar con las pinturas y obtener un rédito económico, recurre a compararlo con otras actividades como la jurisprudencia y la medicina, puesto que quienes las ejercen cobran por sus

²⁰⁸ Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, pp. 531-533, supone, a la luz de los datos que en él se citan, que ha de ser este memorial el correspondiente a la petición, aunque el original carece de fecha y autoría.

La liberalidad del Arte

servicios pero no por ello dejan de ser nobles, puesto que por lo que se les paga es por el “ingenio”, por el conocimiento y talento, diríamos en nuestros días. De igual forma, se han dado grandes sumas de dinero por pinturas cuyos materiales tenían escaso valor, porque por lo que se ha pagado es por la inventiva del artista. Por si este argumento no fuese suficiente, recurre al contrato de locación que exime de por sí de la compraventa y hace referencia al pleito de Carducho en el que la sentencia *prueba claramente su ingenuidad, hidalguía y excelencia*²⁰⁹ de la pintura.

Y es que el objetivo del texto estaba muy claro, reclamar honores para los pintores y sus descendientes, es decir, que pudiesen ser nombrados hidalgos, hecho que no solo les reportaba beneficios tributarios, sino que también les proporcionaba acceso a cargos de funcionariado; acceso que solo estaba permitido a las familias nobles. Así lo apunta Palomino en la resolución que otorgaba esta reclamación:

[...] los cuatro estamentos, deliberaron: Que el arte de la Pintura era liberal, y noble; y que a sus profesores no les debía obstar, para entrar en las Cortes u obtener los demás empleos honoríficos de esta república. [...] y porque es justo, que los que se ocupan en ejercicio tan apreciable, se exciten con mayor ánimo a proseguirlo, y otros con nuevo aliento a comenzarlo [...] de voluntad de la Corte, y Cuatro Brazos de ella, estatuye y ordena: Que el ejercicio de la Pintura es arte liberal, y que sus profesores, teniendo las calidades requeridas por fuero, puedan entrar en las Cortes, que se celebraren en el Reino; y también obtener los demás oficios honoríficos de las repúblicas.²¹⁰

Y de esta forma esta sentencia pone fin a las dudas que sobre la liberalidad, nobleza y estimación de la pintura y sus artífices se dieron durante el siglo XVII. Recordemos que los pleitos con la Hacienda por este motivo habían acabado tres décadas antes, y que el argumento que se dará en la década de los 90 para obligar a los pintores a procesionar no va ya en la línea de ser un colectivo gremial, sino que se aduce que el acompañar a la imagen no les resta honra, puesto que hay hidalgos y nobles que también acompañan a las imágenes.

²⁰⁹ Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 533.

²¹⁰ Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 529.

1.5. Velázquez y la Orden de Santiago

Como hemos visto hasta ahora, en el proceso abierto por alcanzar la liberalidad del arte de la pintura, Velázquez parece mantenerse al margen interviniendo únicamente como testigo. Pero su lucha va a ser personal y se desarrollará precisamente durante la década en la cual parece no existir ningún litigio en la línea de los vistos hasta ahora. Su pugna le llevará a obtener el mayor reconocimiento que un pintor español había conseguido en España hasta este momento, el hábito de la Orden de Santiago.

Esta Orden, religiosa y militar, que había tenido su origen, como tantas otras, en la época medieval con el objeto de defender los territorios cristianos, con el paso del tiempo había perdido el carácter militar para pasar a convertirse en uno de los grupos más elitistas del territorio, disfrutando aquellos miembros que accedían a un maestrazgo de las rentas más altas.²¹¹ No consta que en un principio se necesitase ningún requerimiento especial para ingresar en la Orden, pero vemos que a partir de mediados del siglo XV se establece que aquellos que pretendían hacerlo tenían que probar su “nobleza paterna y cristiandad materna”.²¹² A principios del Quinientos ya se hizo necesario que quien entrara lo hiciera a instancia del rey. Parece ser que esta premisa fue utilizada por el monarca para otorgar favores reales, motivo por el que el Real Consejo de la Orden incluyó que el aspirante demostrase su limpieza de sangre y pertenecer a familia noble hasta sus cuatro abuelos, añadiéndose en 1563 una cláusula alusiva a las profesiones de los solicitantes por la cual no podían acceder al hábito aquel *platero o pintor que lo tengan por oficio bordador, cantero, mesonero, tabernero, escribano -que no sea secretario del Rey o de cualquier persona real-, procuradores públicos, u otros oficios semejantes a estos o inferiores a ellos.*²¹³ Es curiosa la cláusula ya que establece como oficios viles no solo los habitualmente considerados mecánicos, como cantero o bordador, sino que

²¹¹ Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero de Santiago*. <http://www2.uned.es/master-der-nobiliario/Velazquez%20caballero%20de%20Santiago.pdf>, p. 3 (consultado el 25/5/2017).

²¹² *Ibíd.*, p. 5.

²¹³ *Ibíd.*, p. 6.

La liberalidad del Arte

también nombra a los escribanos, en su mayoría funcionarios, o a expertos en leyes, como los procuradores. Todos ellos, junto con los pintores y plateros, quedaban excluidos de la Orden, salvo que presentasen una dispensa papal, ya fuese exculpándolos por su oficio o por su condición innoble. A esta cláusula cabe agregar una matización establecida en 1653, por la cual se exceptuaba a los pintores que no recibiesen pago por sus obras.²¹⁴

Desde su llegada a la Corte, Velázquez había mostrado una clara ambición de ascenso social. En 1623, a la temprana edad de 24 años, fue nombrado pintor del rey, en 1627 era también ujier de cámara, en 1628 ya era pintor de cámara y en 1633 era nombrado alguacil de Casa y Corte de Su Majestad, cargo que fue rechazado por las Cortes de Castilla ese mismo año, pero otorgado de nuevo en 1634 ante la apelación del pintor. En 1636 se le concedió el título de ayuda de guardarropa,²¹⁵ nombramiento de importancia que ya levantaría rumores en la Corte sobre la aspiración de Velázquez a vestir un hábito, como en su momento lo hizo Tiziano.²¹⁶ En 1643 es nombrado, a título honorífico, ayuda de guardarropa y, por fin, en 1652, aposentador real. El primer título le otorgaba cercanía al rey y el segundo le daba poder sobre las estancias de Palacio, a la vez que unos importantes ingresos. De la importancia de este cargo nos habla el hecho de que en junio de 1660 tuviera que acompañar al rey Felipe IV a la Isla de los Faisanes a la entrega de su hija, la infanta María Teresa, para su matrimonio con Luis XIV de Francia. Además, como aposentador real tuvo que hacerse cargo de organizar el alojamiento del séquito real y de engalanar el pabellón donde se produjo la reunión y la entrega ya pactada. Será en 1650 cuando le haga el requerimiento formal al rey para ingresar en la Orden de Santiago.

La fecha de esta solicitud, a nuestro entender, no es casual, y más si tenemos en cuenta que los rumores de esta aspiración llevaban circulando más de una década. Velázquez conocía de primera mano los precedentes de dos pintores a los que monarcas españoles habían concedido un favor semejante,

²¹⁴ Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Ed. Alianza, 1988, p. 139.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 135.

²¹⁶ Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero...*, p. 12.

La liberalidad del Arte

aunque en este caso eran artistas extranjeros: Tiziano y Rubens. Por lo tanto, y conociendo la personalidad del pintor y los cargos que ya ostentaba en la Corte, no le debió parecer una idea descabellada esta solicitud. La fecha, como decíamos, corresponde al segundo viaje que realiza Velázquez a Italia (1649-1651) donde, además, establece contacto con Inocencio X, al que retrata ese mismo año. Además, relacionándolo con los textos artísticos de este periodo, el *Arte de la pintura* de su suegro Francisco Pacheco fue publicado de forma póstuma en 1649, posiblemente promovido de alguna manera por el propio Velázquez, reforzando así el carácter teórico de la actividad de pintor. Como vemos, la década de los 30, en la que el artista es nombrado ayuda de guardarropa, no presentaba todas las ventajas que, *a priori*, sí se dan en los 50, y que, sin duda, consideró era el momento idóneo para su solicitud.

Con este sustrato comienza el proceso²¹⁷ que tardará en ponerse en marcha ocho años, aunque ya el 17 de diciembre de 1650 el cardenal Pamphili informa al nuncio de Madrid del respaldo papal a la solicitud de Velázquez. Opinamos que, de forma implícita, el nombramiento en 1652 como aposentador real, cargo por el que el monarca dejaba en sus manos el acondicionamiento de su “casa”, es una muestra del respaldo de Felipe IV a la aspiración del pintor, aunque este parece preferir no intervenir directamente durante el proceso hasta el final. Salazar supone que este conato de primera solicitud de 1650 debió de encontrar una negativa por parte del Consejo de la Orden, puesto que no será hasta 1658 cuando el rey otorgue el hábito de Santiago al pintor e inste a la Orden a que comience el proceso de probanza en un plazo de treinta días. El proceso de probanza, que era sufragado por el solicitante, consistía en el envío de dos delegados designados por la Orden al lugar de origen del postulante con el objeto de reunir información sobre el mismo, sus padres y abuelos. Entre las preguntas que estos realizaban se encontraban las referentes a la legitimidad de su nacimiento, el grado de hidalguía (o nobleza), si alguno de los familiares investigados se ha dedicado a un oficio mecánico o mercantil, si descende de

²¹⁷ Para el desarrollo del proceso seguiremos el libro de Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas...*, pp. 135-142; el texto de Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero...*; y el artículo de Dalmiro DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VALERA, “Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, Tomo 33, nº 130, 1960, pp. 191-214.

La liberalidad del Arte

una familia de cristianos viejos (es decir, no provenir de judíos, árabes o conversos), o si se sabe que hayan tenido alguno de ellos problemas con la Santa Inquisición, haber sido acusados de herejes, incluso si habían sido penitenciados.²¹⁸ Desconocemos si Tiziano y Rubens en la obtención de sus hábitos debieron someterse a un proceso de escrutinio similar.

Las preguntas ya eran de por sí problemáticas, y más para Velázquez, cuyos abuelos paternos provenían de Oporto, que en esa fecha se encontraba sublevado. Su probanza tuvo que hacerse en los terrenos castellanos más cercanos, en Galicia, donde los testigos preguntados, en su mayor parte, declararon no conocer ni a Velázquez ni a su familia y los que dijeron que los conocían referían por oídas que la familia paterna pertenecía a una conocida estirpe hidalga de Oporto de la que habían oído decir que tenían un pariente pintor del rey. En cuanto a la familia materna y sus propios padres, los investigadores encontraron en Sevilla más probanzas de su hidalguía. Más allá de la declaración de varios testigos, entre los que había hombres eminentes de la ciudad, se localizaron unos libros de registro de la capital hispalense en los que figura devuelta la Blanca de la Carne a Velázquez, a su padre y a su abuelo materno. Este impuesto era un gravamen fijo al precio de la carne, del que los hidalgos de la ciudad estaban exentos, por lo que bajo solicitud les era devuelto por el gobierno de la ciudad. Este era el único medio para conocer en la urbe quiénes eran hidalgos, ya que se carecía de cualquier otro registro.

Examinados Galicia y Sevilla, el número de testigos se completaron con los de Madrid (148 en total), entre los que figuran Alonso Cano, Angelo Nardi, Carreño de Miranda, Herrera Barnuevo y Zurbarán, algunos de ellos ya nombrados en apartados anteriores. En la Corte las declaraciones fueron en la línea de resaltar la figura de Velázquez como pintor del rey y en atestiguar que nunca había tenido taller, que no había vendido pintura ni había tocado los pinceles por oficio, solo a instancias de Su Majestad. Mentiras parciales, claro está. Ante el informe favorable presentado por los investigadores a mediados de febrero de 1659, el Consejo deniega la solicitud de Velázquez por entender no

²¹⁸ Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero...*, pp. 14 y 15.

La liberalidad del Arte

probada la hidalguía por parte de su abuela paterna y de sus abuelos maternos. Velázquez apela a la Blanca de la Carne que ya constaba en el informe, por lo que han de aceptar dicha probanza, pero aun así se muestran reacios a aceptar su nombramiento. Entiende De la Válgoma que el verdadero problema derivaba de su condición de pintor,²¹⁹ por lo que el Consejo insta al rey el 3 de abril de 1659 a que solicite una dispensa papal para suplir esta falta.

La emisión de la dispensa papal sorprende por su celeridad, un mes, y a tenor de ella el 29 de julio el rey dictaba la orden para que se le otorgase el hábito a Velázquez, pero aun así el Consejo parece no dar su conformidad, y el 3 de agosto el monarca convoca un Consejo extraordinario para tratar sobre las trabas a su disposición. En este caso, el problema debió de ser el padre, puesto que al día siguiente se le envía una carta al embajador en Roma requiriendo una nueva dispensa también para él, que llega el 1 de octubre. Finalmente, el 28 de noviembre Felipe IV nombra a Velázquez digno del hábito de Santiago y al día siguiente el pintor alcanzaba su sueño de ser armado caballero.²²⁰

Este largo proceso, cuyo propicio resultado Velázquez solo pudo disfrutar unos meses ya que falleció el 6 de agosto de 1660, supondrá el mayor hito alcanzado por un pintor español en la época. Era el momento preciso, pues la lucha de los pintores con la Hacienda pública ya se había librado y ganado, se le había dotado a la pintura de un corpus teórico y, respaldando esta idea, habían surgido en el territorio conatos de academias de dibujo y pintura. Y era el hombre más adecuado, un gran artista, con una buena formación intelectual, con dotes cortesanías y una determinación y seguridad en sí mismo que le permitieron luchar por conseguir aquello que él consideraba que se merecía.

Para terminar este apartado nos gustaría reseñar ciertos aspectos que durante el proceso fueron adulterados por Velázquez y sus afines. El primero, era el negar haber ejercido la pintura como profesión ni haber tenido taller, algo que no era cierto puesto que a lo largo de su carrera no trabajó solo para el monarca y tuvo aprendices; de hecho, pasó el examen de maestría el 14 de marzo de 1617, clara evidencia del sistema gremial cuya existencia los pintores se

²¹⁹ Dalmiro DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VALERA, “Una injusticia con Velázquez...”, p. 210.

²²⁰ Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero...*, pp. 19 y 20.

La liberalidad del Arte

afanaban por negar en los pleitos.²²¹ Además, como apunta Salazar citando a Kevin Ingram, su abuelo materno era calcetero y su tío tejedor de terciopelo, ambas profesiones mecánicas, y existe sospecha de que su familia paterna se trasladase de Oporto a Sevilla bien por motivo comercial (y si eran mercaderes no habrían podido ser tampoco hidalgos), o bien movidos por una huida de la justicia.²²² Una última cosa que señala este mismo autor es que durante el proceso a Velázquez se le cambió de abuela. Su abuela materna según la partida de matrimonio debía ser Juana Mexía, sin embargo, en el proceso figura Catalina Zayas, y según parece correspondería a una maniobra de distracción para encubrir el oficio de su abuelo y el origen humilde de su abuela.²²³

2. Las academias

Con el fin de afianzar la idea de la base intelectual necesaria para realizar pinturas, surgen en España en este periodo diferentes conatos de academias artísticas que estarán relacionadas, de alguna u otra forma, con algunos de los protagonistas de los pleitos tratados con anterioridad. No olvidemos que ambas acciones tienen en común el objeto de defender la liberalidad del arte de la pintura y la necesidad de ver a los artistas como profesores y no maestros. Presumiblemente las academias no tuvieron mucha continuidad, sobre todo por la falta de apoyo real. La idea de los fundadores era establecer instituciones como las academias italianas, a la manera de la florentina, en la cual el gobernante, Lorenzo de Médici, corría con los gastos devengados del aprendizaje de los alumnos, como así lo indica Vicente Carducho.²²⁴ Como veremos, la fundación de estas academias estaba promovida, nuevamente, por artistas que de alguna u otra manera tuvieron relación con Italia y que, por lo tanto, pudieron tener conocimiento de lo allí realizado.

²²¹ Dalmiro DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, “Una injusticia con Velázquez...”, p. 198.

²²² Jaime SALAZAR, *Velázquez, caballero...*, p. 22.

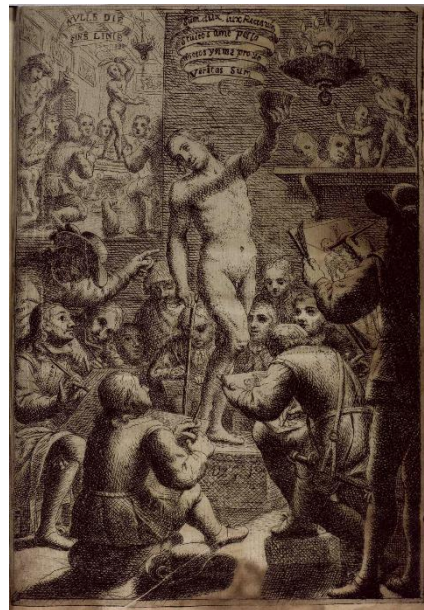
²²³ *Ibíd.*, p. 22.

²²⁴ Vicente CARDUCHO. Edición, prólogo y notas de Francisco CALVO SERRALLER, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Turner, 1979, p. 126.

La liberalidad del Arte

Una particularidad española derivada posiblemente de esa falta de apoyo gubernamental es la relación que vamos a encontrar entre las academias de pintura y lo religioso. A diferencia de las academias literarias, que tienen como epicentro la casa de un humanista, en las de pintura el lugar de reunión será frecuentemente un convento, con la excepción de las sevillanas, aunque no por ello están exentas de encontrarse vinculadas y, por lo tanto, respaldadas por religiosos. En este punto cabe destacar lo complicado que resulta en algunas ocasiones ceñirse en España a la existencia de una academia puramente literaria o puramente pictórica, puesto que las relaciones y colaboraciones entre escritores y pintores eran estrechas y frecuentaban todos los mismos círculos.

La dinámica en las academias parecía ser similar en todas; una reunión de entendidos y aprendices que se encontraban con cierta periodicidad por la noche para discutir de temas artísticos, teóricos y literarios. En las academias de pintura los estudiantes perfeccionaban sus conocimientos sobre perspectiva, iconografía, dibujo y, sobre todo, anatomía, como ejemplifica este grabado de José García Hidalgo titulado la *Academia o Sesión de los nocturnos*. En el grabado podemos ver a un grupo de hombres alrededor de otro que sirve de modelo. Aparte de una referencia a la metapintura y al cuadro dentro del cuadro, en este punto



**Academia o Sesión de los Nocturnos
– José García Hidalgo – h. 1693.**

se nos plantea una duda razonable en cuanto al tema del desnudo que nos atañe, ¿estamos ante un modelo al natural o una escultura? Según los textos sobre teoría del arte del momento la imagen del cuerpo desnudo debía de ser tomada de grabados y esculturas clásicas, pero parece ser que en las academias de pintura el dibujo se hacía con modelo real, ya que gran parte de los gastos iban dirigidos

La liberalidad del Arte

a pagar su servicio y el carbón destinado para acondicionar la sala.²²⁵ Es posible que esta defensa del desnudo a partir de copias se debiera principalmente a las fechas que manejamos, siendo las academias de la primera mitad de la centuria más ortodoxas en cuanto al estudio anatómico y se basaran en modelos dados, ya que nos encontramos en momentos de plena lucha por la consideración del arte y era preciso evitar posibles enfrentamientos y actos controvertidos. No olvidemos que los impulsores y/o fundadores de estas instituciones son los mismos tratadistas que censuran el desnudo. Parece más propicio entonces que en las academias o lugares de estudio de la segunda mitad del siglo fuesen más benévulos en cuanto al estudio del natural, siempre hablando del cuerpo masculino. No existe constancia de que se contratase a modelos femeninas para estas sesiones, lo cual no quiere decir que los pintores no realizasen estudios del natural para sus dibujos femeninos, solo significa que no tenían cabida en las sesiones de la academia, bien fuera por la imposibilidad de encontrar modelos que se prestasen a permanecer desnudas durante horas frente a un nutrido número de caballeros, bien por el propio pudor de estos y su intención de evitar más polémicas.

A continuación trataremos con más detalle estas academias, su fundación y sus vinculaciones, divididas en cuanto a su ubicación geográfica en tres ciudades epicentros del arte barroco español, como lo fueron Sevilla, Madrid y Valencia, además de la de Barcelona, de la que disponemos de poca bibliografía. Tenemos vagas noticias y referencias de otras academias a lo largo del territorio español, caso de una en Toledo y de otra en Valladolid, esta última bajo el liderazgo de Diego Valentín Díaz,²²⁶ pero de las que poco más hemos podido conocer. También sabemos, basándonos en un artículo de Pérez Bueno, que hubo

²²⁵ Ramón CORZO SÁNCHEZ, *La Academia de Arte de la pintura de Sevilla 1660-1674*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009, p. 15.

²²⁶ Javier PORTÚS en *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 155, añade que además de pretender instaurar una academia en Valladolid, Valentín Díaz, familiar del Santo Oficio, estableció una relación epistolar con Pacheco y Jusepe Martínez, y tuvo una gran biblioteca y una importante colección de estampas, lo cual nos deja ver nuevamente como el establecimiento de una academia se relaciona con la religión y la red de relaciones que establecen aquellos que están interesados en dotar a la pintura de un bagaje intelectual.

un intento de crear una Academia en Roma por Vicente Giner en 1680,²²⁷ pero al no tener más documentación ni bibliografía nos vemos obligados a no incluirlas, a la espera de estudios más exhaustivos que aporten luz sobre el tema.

2.1. Las academias de Sevilla

La academia de Francisco Pacheco

No puede afirmarse que la academia que dirigió Francisco Pacheco en Sevilla se tratase de una academia propiamente de pintura, más bien cabría decir que nos encontramos ante una agrupación de corte humanista que con el paso del tiempo, y al tomar el pintor la responsabilidad de su dirección, terminó teniendo a la pintura y su situación como eje fundamental. Este calado humanista proviene del origen mismo de dicha academia, que habría de situarse en torno al tercer cuarto del siglo XVI bajo el patrocinio de Juan de Mal Lara.

Mal Lara, oriundo de Sevilla, había recibido formación humanista en Salamanca y Barcelona y a su regreso a la ciudad hispalense mediado el siglo XVI se planteó la posibilidad de abrir allí una escuela. La apertura tuvo lugar en 1548,²²⁸ pero se desconoce la fecha de la formación de la academia, si bien tuvo que producirse antes del fallecimiento de Mal Lara, acaecido en 1571. En esta academia se reunían personalidades con amplios conocimientos, sobre todo literarios y filosóficos, entre ellos un pupilo del fundador, que a su muerte haría de puente entre la primera y segunda generación de la academia, Francisco de Medina.

Como decíamos, tras el fallecimiento de Mal Lara la actividad de la agrupación no cesa y su dirección cae en manos de tres personalidades importantes dentro del pensamiento sevillano, Fernando de Herrera, Francisco de Medina y Francisco Pacheco. El primero era poeta, el segundo un humanista que había realizado un largo viaje a Italia, y el último un canónigo que permitirá

²²⁷ Nikolaus PEVSNER (Epílogo de Francisco CALVO SERRALLER), *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 216.

²²⁸ Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas...*, p. 35.

La liberalidad del Arte

la transición de la academia a manos de su homónimo, el pintor Francisco Pacheco. El canónigo Pacheco fue tío del artista, se hizo cargo de él y de sus hermanos tras el fallecimiento de los padres de estos, y además de canónigo de la Catedral era administrador del hospital de San Hermenegildo y miembro de la Inquisición.²²⁹ Conociendo entonces el ambiente religioso, y *a priori* ortodoxo en el que se crió el Pacheco pintor, no nos extraña ni su conocimiento en asuntos religiosos, ni su alarde de conocimiento erudito, ni la mojigatería que emana su obra. En este sentido, recordemos que él mismo fue nombrado veedor del Santo Oficio con el fin de controlar las imágenes que se realizaban en la ciudad.

Las relaciones de la academia con el arte se van a estrechar cada vez más. Si ya Mal Lara demostró su aprecio por la pintura y sus obradores, cuando con motivo de su entrada en prisión dejó sus pertenencias a cargo del pintor Pedro de Villegas Marmolejo,²³⁰ sus sucesores mostraron también una sensibilidad especial hacia las artes plásticas; de hecho, el Pacheco pintor cita en su obra frecuentemente ideas expuestas por Medina sobre pintura y se le debe al canónigo Pacheco el programa iconográfico de la gran custodia que Arfe realiza para la catedral de Sevilla.

Por fechas, será durante este segundo periodo de la academia cuando se vincule a ella un personaje fundamental para entender el devenir de la formación durante el siglo XVI y que alimentará el interés y los conocimientos del Pacheco pintor por la teoría de su profesión, Pablo de Céspedes. Con él la relación de la academia tanto con la pintura como con la religión se afianza. No solo fue clérigo, también intelectual y escritor, y Pacheco dice que también fue pintor, que dominó la técnica del fresco, algo muy poco común en los artistas españoles y que seguramente aprendió en su estancia en Roma, donde al parecer estuvo siete años durante la década de los 70 del siglo XVI,²³¹ lo cual le permitió un estrecho contacto con la actividad artística de la ciudad y un profundo conocimiento de las circunstancias que envolvían allí a los artistas. Entabló gran amistad con Pacheco pintor, y aunque residía en Córdoba su relación con él era

²²⁹ *Ibidem*, p. 40.

²³⁰ *Ibidem*, p. 37.

²³¹ *Ibidem*, p. 43.

La liberalidad del Arte

estrecha. Visitó en varias ocasiones Sevilla, hospedándose en casa del artista. Dedicó un poema a la pintura que podemos ver fraccionado a lo largo del *Arte de la pintura*, y según Brown también existe *una disertación dirigida a Pedro de Valencia en 1604 sobre la comparación de la escultura y pintura antiguas y modernas, un pequeño escrito sobre el origen de la pintura y una carta dirigida a Pacheco sobre cuestiones técnicas*,²³² escritos que muestran un alarde de gran erudición por parte de Céspedes, conocimientos y cuestiones que sin duda transmitió a Pacheco.

Tal y como venimos apuntando, el pintor Francisco Pacheco se va a formar en un ambiente erudito de intelectuales con un claro corte humanista y una sensibilidad especial hacia las artes, en un círculo en el que la literatura y la pintura posiblemente eran estimadas de una manera similar. Tras la muerte de Fernando de Herrera en 1597 y de su tío en 1599, toma la dirección de la academia junto a Francisco de Medina que, aunque pasa a un segundo plano, no se desvincula por completo de sus labores como asesor iconográfico hasta su



Imagen actual de uno de los espacios de la Casa de Pilatos. Sevilla

²³² *Ibíd.*, p. 45.

La liberalidad del Arte

fallecimiento en 1615. Es así como una agrupación que en inicio fue de corte humanista, se convierte en los albores del siglo XVII en una academia cuya dedicación primordial serán las artes visuales. Parece ser que Medina fue también un ferviente coleccionista de obras de arte, y a él se va a unir en este periodo el duque de Alcalá, en cuya casa, conocida como Casa de Pilatos, se albergaba una nada despreciable colección de escultura clásica y una magnífica biblioteca, espacio para el cual Pacheco realizó entre 1604 y 1614 unas pinturas de corte mitológico, *La apoteosis de Hércules*, únicas de esta temática y estilo que tenemos del pintor, ya que poco después renegaba del desnudo y del uso de las pinturas mitológicas, salvo que sirviesen para transmitir valores morales, como es el caso de esta obra. Esta casa del duque de Alcalá debió de estar abierta a las reuniones de los académicos, así como para la realización de estudios anatómicos basados en sus esculturas, y para la consulta de los volúmenes que se encontraban en su biblioteca. De esta manera entrarían en contacto con intelectuales, pintores, religiosos y nobles, viviéndose situaciones en las cuales la refutación de ideas pudieron realizarse de tú a tú.

Un último lugar de encuentro que también perteneció a un mecenas y coleccionista fue la casa de don Juan de Arguijo. Este personaje, conocido por dilapidar la fortuna familiar, dedicó parte de ese dinero al patrocinio de las artes y a reunir en su casa familiar obras de arte clásicas y contemporáneas, además de congregar a literatos y artistas, según se cuenta, con la intención de formar una academia propia,²³³ pero que Pacheco y los suyos debieron frecuentar ya que don Juan tenía una cierta amistad con Medina y quizás con Francisco de Rioja. Aun así, no parece que Pacheco



La apoteosis de Hércules – Francisco Pacheco – h. 1604/1614. Casa de Pilatos. Sevilla.

²³³ *Ibidem*, p. 53.

La liberalidad del Arte

valorase a Arguijo como intelectual y benefactor en el *Arte*, muy posiblemente debido a que reprobaba su vida disoluta.

En la casa de Arguijo, el actual Palacio de Monsalves, también vamos a encontrar un techo, similar al que pintó Pacheco para la Casa de Pilatos, datado igualmente recién iniciado el siglo y con una misma temática mitológica, pero en este caso anónimo, si bien puede que ambos fuesen realizados por artistas pertenecientes a un mismo círculo y que ambos mecenas tuviesen algún tipo de relación.

En décadas posteriores no vuelve a haber constancia de este tipo de obra, posiblemente debido a la ya imperante ortodoxia en el pintar generada por el pensamiento de Pacheco. Durante su etapa en la academia esta se encontró más vinculada que nunca a la religión. Ya hemos hablado de Pablo de Céspedes, al que se le sumaron otros académicos religiosos del círculo íntimo de Pacheco como Rodrigo Caro y Juan de Pineda. El primero además de sacerdote era un gran estudioso y coleccionista del periodo romano, sobre todo de su asentamiento en Hispania, y tenía un interés especial en cuanto al arte ya que se conoce que escribió un tratado titulado *Diálogos de la pintura*, que quedó manuscrito y al que se le pierde la pista en 1839.²³⁴ Pacheco mantuvo amistad con varios jesuitas, el más destacado por su vinculación a la academia sería Juan de Pineda, a quien como teólogo e intelectual cabría otorgarle el papel de asesor en temas iconográficos, pero además es necesario apuntar su labor para la Inquisición compilando el *Index expurgatorius librorum* de 1612.²³⁵

En este ambiente intelectual, fuertemente influido por la religión y por el deseo de establecer contactos con la élite, tanto social como eclesiástica, como forma de aportar entidad a su actividad profesional es en el que Pacheco redacta su *Arte de la pintura*. No nos extraña, por lo tanto, los preceptos sobre la pintura que Pacheco va a plasmar en el *Arte*, puramente ortodoxos y contrarreformistas, recurriendo frecuentemente a tratados italianos y a los intelectuales de los que se rodeaba. Para la corrección de su obra el pintor recurre a una última persona vinculada a la Academia, Juan de Jáuregui, del que Pacheco apunta que fue tanto

²³⁴ *Ibidem*, p. 50.

²³⁵ *Ibidem*, p. 54.

La liberalidad del Arte

poeta como pintor, aunque no se conoce obra suya, y se supone que estuvo en Roma hacia 1607.²³⁶

Por lo tanto, debemos entender que el tratado escrito por Pacheco no fue casual, sino que surge del deseo de un grupo de eruditos de crear un corpus teórico que dotase a la actividad de una guía que condujese a una valoración intelectual y, por lo tanto, a elevar su categoría social. No olvidemos que del taller de Pacheco y de su bagaje intelectual va a surgir la figura de Velázquez, del que ya hemos visto, y mucho más se ha hablado, el concepto que tenía de sí mismo y de su actividad profesional, pero también Alonso Cano, al que su vinculación con el Conde Duque de Olivares puede que le jugase en contra para subir en la escala social y equipararse a Velázquez, pero que al igual que su compañero tiene un alto concepto de sí mismo como profesional, como así lo atestigua la postura que tomó ante la demanda de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Aunque es necesario apuntar que tanto Velázquez como Cano parecen desbancarse del puritanismo dictado por su maestro, ya que conocemos pinturas mitológicas de ambos, otras en las que insertan desnudos, y especialmente de Cano dos dibujos de desnudos femeninos muy interesantes.

La academia de Murillo (1660-1674)

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII surgió en Sevilla una academia dedicada, esta vez sí, exclusivamente al Arte de la Pintura, comúnmente conocida como “la academia de Murillo”, por deberse a este la iniciativa y fundación, aunque el gobierno, como veremos a continuación, fue, como poco, inestable. Esta academia es la que mejor conocemos, puesto que existe más documentación, se conserva un libro de registro de cuentas y de actas de juntas, así como los Estatutos Generales. Además, es la primera que vamos a encontrar en la que no se documenta por parte de la agrupación ninguna relación

²³⁶ Francisco PACHECO, *El Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura BASSEGODA I HUGAS. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 21 y 27.

La liberalidad del Arte

con la religión, ya que su sede se instaló en la Casa de la Lonja y sus miembros eran puramente artistas.

La idea de formar esta agrupación la sitúa Ceán en la mente de Murillo ya en 1658,²³⁷ pero no será hasta dos años más tarde cuando se materialice debido, según el mismo autor, a la negativa del gobierno de la ciudad a darle en ese momento apoyo económico, aunque sí parece que consintió en ceder un lugar para la reunión de los académicos. Así comienza su andadura, con el único aporte económico de la cuota de los inscritos y una doble presidencia de Murillo junto con Herrera el Mozo, aunque este pronto se desvincularía.²³⁸ Los cargos en un principio van a ser electos, tanto el del presidente o presidentes, como los de los cónsules, fiscal, secretario y mayordomo. Por resumir los entresijos de los catorce años en los que se mantuvo la academia, la afluencia a ella fue variable, igual que las contribuciones, lo cual produjo apuros económicos al principio y dejar a deber el salario al modelo Juan “el francés”, que una vez cobrado lo adeudado no volvió a posar para la academia.

La presidencia y los cargos fueron inestables, sobre todo por la incursión del gremio. En un momento dado, Murillo se desvincula de la academia y permanece apartado de ella por un periodo de algo más de diez años. Ceán apuntaba que el motivo se debió a su enfrentamiento con Valdés Leal. A nuestro entender, tras leer las transcripciones de lo ocurrido, sospechamos que se debió a la toma de control de la dirección de la academia por parte de las autoridades de la agrupación gremial de los pintores de Sevilla, con Sebastián de Llanos y Valdés como cabeza visible, y al protectorado del conde de Arenales, al que a cambio de su contribución se le dio el poder de designar a dedo al presidente y que fuese este el que escogiese el resto de cargos. Sospechamos que este fue el motivo de la ausencia de Murillo, puesto que la situación generada también debió de molestar a Valdés Leal, como lo atestigua el hecho de que renunciase a su

²³⁷ Citado por CORZO SÁNCHEZ, *La Academia de Arte de la pintura de Sevilla 1660-1674*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009, p. 15.

²³⁸ Vamos a resumir brevemente la trayectoria de la Academia haciendo hincapié en los aspectos que nos parecen más destacables. Para una historia más detallada remitimos a la obra antes citada que puede encontrarse en formato digital en <http://www.insacan.org/rabasih/LibroPDF/La%20Academia%20del%20Arte%20de%20la%20Pintura%20de%20Sevilla.pdf>

La liberalidad del Arte

mayordomía en 1663, llevándose consigo el bufete y el velón que previamente había donado a la academia, y que después de su presidencia, que tuvo lugar entre 1663 y 1666, cuando dimite, también se desvincule de ella, en este caso para siempre. Esta tensión se confirma por el hecho de que tras el fallecimiento de este primer protector, el conde de Arenales, y la desaparición de Sebastián de Llanos y Valdés, Murillo vuelve a figurar en los documentos de los años 70, aunque no hiciese lo mismo Valdés Leal, posiblemente porque tuviese un enfrentamiento personal con el que fue nuevamente elegido presidente, Cornelis Schut. No nos deja de llamar la atención cómo tan avanzado el siglo la hermandad de San Lucas, el gremio de los pintores de Sevilla, no solo siga existiendo, sino que luche, incluso por medio de métodos poco claros, por hacerse con el control de la enseñanza de la pintura. Del mismo modo, también nos extraña el poco interés mostrado por parte del gobierno de la ciudad y de los propios pintores por esta iniciativa.

Dejando a un lado los desencuentros de gobierno, queremos centrarnos en los aspectos que atañen más puramente a la pintura o, mejor dicho, al dibujo, puesto que este era el fin de la academia: dotar de modelos vivos que los artistas pudiesen plasmar. Consta que hubo un mínimo de cinco modelos, siempre masculinos, que pasaron por el aula de la academia en la Lonja y que debían de mantener una pose que los presidentes en primera instancia y los profesores en la década de los 70 les indicasen. Las sesiones se realizaban todas las noches y durante ellas estaba prohibido hablar de ninguna otra cosa aparte de arte bajo pena de multa, por lo tanto, se “invitaba” también a la reflexión sobre cuestiones puramente artísticas. A ella podían acudir todos los pintores que estuviesen “matriculados”, y además unirse otros eventuales bajo pago de una cantidad por sesión; la cantidad que en un principio se dejaba a voluntad del artista, determinándose después una cifra fija.

Al poco de comenzar la academia a los pintores se les unieron los doradores y a mediados de la década de los 60 ya se encontraban entre sus filas los escultores modelando figuras de pequeño formato, por lo tanto, nos parece inexacto calificar esta agrupación como “academia de pintura” o, incluso, “academia de dibujo”, nos resulta más apropiado calificarla como “academia de

La liberalidad del Arte

artes”, aunque el gobierno estuviese en manos del gremio de pintores y estos superasen en número al resto de académicos.

A comienzos de la década de los 70 se produce una pequeña revolución en la organización. No solo se retoman las elecciones democráticas, sino que se busca a un nuevo protector, el marqués de Villamanrique, que parece situarse más al margen del gobierno de la academia que su predecesor. Hay que añadir que en 1673 se otorgan por fin estatutos generales, firmados por un total de 44 miembros, entre los que destaca la figura de Murillo. Aun así, parece ser que, si atendemos al nombre de los asistentes a la Junta y firmantes, cabe pensar que el poder del gremio dentro de la academia se reforzó. Transcurrido un año después de la firma de los estatutos el rastro de la academia se desvanece, debido quizás a un cambio de libro de registro o a que finalmente la Hermandad de San Lucas fagocitase o disolviese del todo la institución.

En relación a nuestro trabajo, nos han interesado sobremanera algunos aspectos de estos estatutos generales.²³⁹ En primer lugar, el título que hace alusión a la nobleza de la pintura: *Constituciones y Observancias que se han de guardar en la nobilissima Arte de la Pintura y de su Academia para su buen Gobierno [...]*; y la referencia que se hace a que quienes instrúan a los alumnos eran en todo caso “Profesores”. Nos parece remarcable el deseo constante por parte de la academia de buscar profesores de pintura que acudiesen a las sesiones de manera estable, en realidad debían de “asistir todas las noches”, con el fin de poder otorgar una continuidad a la instrucción de los aspirantes puesto que el objetivo, aparte del estudio del natural, era poder otorgar una titulación oficial tras un periodo de cuatro años de estudio. Efectivamente, la finalidad de la academia en ese momento era formativa, con un periodo de aprendizaje acotado y la expedición de un título firmado por el Protector y el Presidente que le acreditase como Académico, es decir, en posesión de una formación superior. ¿Equivaldría este título a los grados liberales impartidos de la Universidades? Es complicado pensar que socialmente fuese aceptado, pero no deja de ser una

²³⁹ Transcripción del documento y notas según D. Antonio de la Banda y Vargas, reproducido en CORZO SÁNCHEZ, *La Academia de Arte...*, pp. 80-89.

La liberalidad del Arte

pretensión notoria, y más si tenemos en cuenta los requisitos que se pedían a los candidatos:

Y ningún Profesor del dicho Arte de la Pintura, Escultura y Dorado pueda recibir Discípulos sin que primero [hagan] averiguación bastante e inquisición verdadera, como el tal Discípulo, es de buena sangre cristiano viejo, y limpio de toda mala raza, no judicial, sino secretamente para honor y lucimiento de nuestro Nobilísimo Arte, que sus padres no usen oficios viles, tales que puedan deslucir un arte tan noble. Y si algún Profesor lo contrario hiciere sea condenado por los Alcaldes, Presidente, Fiscal y demás Oficiales en veinte y cinco Ducados, la mitad para nuestro Patrón Señor San Lucas y la otra mitad para gastos de la Academia y si tuviere obrador público lo ha de cerrar por tiempo de cuatro meses y por, aquel año [queda] excluido de los Actos públicos que dicho nuestro Arte tuviere y despida luego al dicho Discípulo en pena de haberlo recibido son las calidades referidas.²⁴⁰

Este párrafo es magnífico en cuanto en él se conjuga la antigua forma de hacer del gremio con la nueva forma de pensar en relación a la pintura como arte liberal. Llama la atención por severa la pena impuesta al profesor que presentase, porque hay que suponer atendiendo a esto que los alumnos eran propuestos por los profesores, a un alumno inadecuado. Vemos que se divide la multa entre gremio y academia, y que además se hace alusión al obrador, un tema que se pretendía superado, por aquello de no tener tienda ni obrador donde se comerciase, como hemos visto ya en el apartado de los pleitos, y que vincula la actividad profesional aún a las artes mecánicas.

En contraposición, vemos que los requerimientos que se hacen al estudiante son muy similares a aquellos a los que se debió de enfrentar Velázquez para entrar en la prestigiosa Orden de Santiago. Da la sensación de que los pintores asocian lo selectivo con lo noble y toman como modelo los requerimientos que tenían de pasar en las organizaciones más elitistas del país. La diferencia principal que apreciamos es que no se pide expresamente un certificado de hidalguía, pero sí se pide que los padres *no usen oficios viles, tales*

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 87.

La liberalidad del Arte

que pueden deslucir un arte tan noble. En este sentido, cabe recordar que los que no pueden realizar oficios viles eran los nobles e hidalgos (recordemos las mofas que se hacían este siglo a los hidalgos por pasar hambre, ya que se negaban a trabajar por considerarlo actividad innoble). Por último, se pedía que el muchacho no tuviera tampoco mácula en su expediente para conservar el honor de la profesión. Esto nos lleva a pensar que si se exigía a un aprendiz que su vida personal fuera tan honorable como la profesión que aspiraba a realizar, parece lógico pensar que lo mismo se le pediría en relación a las pinturas que iba a realizar. Queremos decir con esto que cabría pensar, en concordancia, que cabe suponer que la propia academia también pudo haber solicitado o insinuado a sus miembros que no realizasen pinturas que deshonrasen su actividad profesional, es decir, al ser pinturas deshonestas que pudiesen provocar lujuria, lascivia o falta de decoro.

2.2. Las academias de Madrid

Madrid, desde que en ella se estableció la Corte de manera permanente, se convirtió en uno de los principales focos estilísticos de la Monarquía Hispana. En la ciudad se juntaron artistas, dramaturgos y literatos con la pretensión de entretener y deleitar a los cortesanos, estableciéndose entre ellos frecuentemente colaboraciones, como las que se daban entre pintores y dramaturgos con motivo de alguna representación teatral. En la ciudad proliferaron las academias de carácter literario y se habla de otras varias de carácter artístico entorno a la figura de un intelectual o destacado personaje, como, por ejemplo, el grupo que se creó en torno a Lope de Vega que, como ya hemos dicho, tenía estrecha relación familiar con pintores, con artistas cortesanos como Vicente Carducho e incluso con predicadores y teólogos como Fray Hortensio Félix Paravicino.²⁴¹ Estas reuniones y relaciones quizás llevaran seguramente a una retroalimentación. Así, sabemos que Paravicino tuvo una preocupación especial por las imágenes y su

²⁴¹ Javier PORTÚS PÉREZ, “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, Nº. 9, 1996, p. 86.

La liberalidad del Arte

decencia, mientras que Carducho, por su parte, mostró gran atención al decoro y a la honestidad en las pinturas y en su tratado, vinculándose además a diferentes procesos para la defensa de la liberalidad de la pintura.

Aparte de estas agrupaciones, Pérez Sánchez nos habla del germen para crear una Academia encargada de las Artes con respaldo real en 1584, cuando se le insta al Ayuntamiento de Madrid a destinar un lugar para el establecimiento de “la academia de las Nobles Artes”.²⁴² Según el mismo autor, esta academia estaría íntimamente relacionada con la de Matemáticas, fundada en 1582, y en ella se enseñarían las tres artes plásticas, situando el interés en nuestro territorio por crear una academia artística incluso antes de la llegada de Federico Zuccaro, y es que Andrés Úbeda de los Cobos²⁴³ señala como fecha fundamental la estancia del artista italiano para el desarrollo académico en España, no en vano, del círculo de trabajadores que le acompañaron a El Escorial surgen personalidades, como ya hemos visto, relacionadas con labores destinadas a ensalzar el carácter intelectual de la pintura, tales como los Carducho o los Cajés. Pero, en este caso, vemos que, aunque Zuccaro y su círculo fueron determinantes en la defensa de la liberalidad de la pintura, aparentemente ya existía en España un cierto interés por dotar de academicismo a las artes.

Aun así, no hay constancia del establecimiento de una academia real hasta 1603. Las noticias que tenemos de ella son vagas y se encuentran un tanto dispersas. Sabemos que los pintores al no acceder a un patrocinio por parte de Su Majestad, acudieron al cobijo de los monasterios de la Corte y que, por lo tanto, si bien existe constancia documental, se debieron sustentar, al igual que la academia de arte sevillana, a partir de alguna cuota de los miembros. También sabemos que a fecha de la publicación de los *Diálogos* de Vicente Carducho ya debía de estar disuelta, puesto que así lo indica, dando como causa desavenencias entre los miembros, aun habiendo sido respaldada hasta entonces, según Carducho, por el Conde Duque de Olivares.²⁴⁴

²⁴² Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores...”, pp. 283-284

²⁴³ Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº245, 1989, pp. 61-74.

²⁴⁴ Francisco PACHECO. Edición, introducción y notas de Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Arte de la Pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 440-442

La liberalidad del Arte

Volviendo al origen de la academia, el primer documento del que tenemos noticia es aquel por el cual se acuerda otorgar poderes a Patricio Cajés y Francisco López, entre otros, para que acudan a solicitar la provisión real, y a cuantas instancias sean necesarias, para que les permita establecer la academia de forma plena, argumentando que es necesario otorgar reglas para velar por el buen hacer de la pintura puesto que su ejercicio se ha visto ya suficientemente dañado en los últimos tiempos.²⁴⁵ En esta lista van a figurar varios pintores al servicio de Su Majestad. A los ya mencionados Cajés y López, se suman otros de origen italiano como Bartolomé Carducho, Antonio Rizzi y otros que, como Luis de Carvajal, habría formado parte de la Academia de San Lucas en su estancia en Roma, u Orazio Borgianni, el cual se unió a la solicitud poco antes de regresar a Italia. También cabe destacar la figura de Luis Rosicler, que si bien como pintor no sabemos mucho de su obra, era sobrino de Lope de Vega.²⁴⁶ No constituían, por lo tanto, un grupo menor, al contrario, eran pintores reconocidos, perfectamente conscientes de las connotaciones sociales de su solicitud. Aunque no sabemos si tuvo éxito esta primera demanda, Pérez Sánchez dio a conocer que Eugenio Cajés firmó en 1604 como “*Academicus Matrity*”,²⁴⁷ es decir, Académico de Madrid, por lo que algún fruto debieron cosechar, la obra el *Retrato del cardenal Cisneros*, un encargo realizado por la Universidad de Alcalá de Henares.

Al regresar la Corte a Madrid en 1606 parece que los pintores decidieron que era el momento de fijar la academia, y que para ello lo mejor sería, a falta de respaldo estatal conocido, buscar el resguardo de la Iglesia, y así lo atestigua un documento de ese año. El 17 de noviembre de 1606 se otorga poder de representación a Patricio Cajés, Juan de Soto y Jerónimo de Mora, para que lleguen a un acuerdo con los monjes Mínimos de San Francisco de Paula para poder hacerse con un espacio dentro del convento que estos poseían en pleno centro de Madrid, en la Puerta del Sol, llamado Convento de la Victoria. En este

²⁴⁵ Antonio MATILLA TASCÓN, “La Academia madrileña de San Lucas”, *Goya*, nº 161-162, 1981, p. 261.

²⁴⁶ Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega...*, p. 215.

²⁴⁷ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores...”, p. 283.

La liberalidad del Arte

documento va a figurar ya Vicente Carducho como miembro de pleno derecho de la academia, y en él se estipulan los términos en los que se va a dar dicho acuerdo. Aparentemente los monjes no piden mucho en requisitos monetarios, solo solicitan el pago anual de tres reales o la dádiva de una gallina por Navidad y cuatro cuadros el primer año para el claustro. Sí que van a ser más exigentes en cuanto a su presencia en la academia, que no podía ser trasladada a otro lugar ni a otra ciudad, y si la Corte se trasladase la academia debería establecerse en el convento de la Victoria del nuevo lugar. También establecían poder mover a los pintores si se requiriese para las oficinas del convento el lugar que ellos construyan, dándoles a cambio otro lugar similar. Asimismo solicitan que el Padre Corregidor tenga copia de la llave de la puerta que conectase el lugar de la academia con el resto del convento; y para finalizar establecen que el Padre Corregidor, así como otros monjes designados, acudan a las Juntas de la academia en calidad de asesores en asuntos espirituales.²⁴⁸ Por lo tanto, aunque el recinto o aula destinada a la academia debía tener una entrada independiente por la calle Majaderitos, actual calle de Cádiz, no podrían escapar a la presencia y control de los religiosos. También podemos destacar atendiendo al texto la vinculación que la academia tenía con la Corte y la posibilidad de que los religiosos actuaran como asesores iconográficos de los artistas. Lo que desconocemos es si se realizaron estudios de desnudos y si hubo presencia de modelos vivos en esta primera fase de la academia.

A juzgar por lo expuesto por Portús en su estudio sobre Paravicino se debió generar algún problema entre los pintores y los Mínimos puesto que en 1622 se revocó el acuerdo con ellos y en 1623 la academia ya se había trasladado al convento de la Trinidad Calzada,²⁴⁹ perteneciente a la orden Trinitaria y situado en la calle Atocha a la altura donde hoy se encuentra la plaza Jacinto Benavente, a pocos metros de su sede anterior. No deja de ser notorio que, aunque la academia se traslade de localización, lo haga a otro convento, por lo que no deja nunca de encontrarse bajo protectorado religioso, cuando Olivares por esas fechas ya podría haberles otorgado el favor gubernamental. También sorprende

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 262.

²⁴⁹ Javier PORTÚS PÉREZ, “Fray Hortensio Paravicino...”, p. 89.

La liberalidad del Arte

que lo hagan a un convento tan próximo al anterior, ¿podría deberse esto a que los Trinitarios les ofrecieron mejores condiciones? ¿Pudo influir la presencia de Paravicino y su estrecha relación con algunos artistas para el traslado? Son especulaciones, pero ya hemos visto que Carducho, así como otros pintores relacionados con Lope de Vega y la Corte, tuvieron trato con Fray Hortensio y que este por ese entonces era una figura de gran importancia en Madrid. Puede ser, asimismo, a falta de más datos, que este traslado marque el momento en el comenzaron las desavenencias entre los miembros de la organización y no que estas se debiesen a la intromisión gremial, algo que se ha venido apuntando y que es igualmente probable.

En cuanto al Memorial, en el que figuran la finalidad y estatutos de esta academia, no se tienen claras ni la fecha de composición ni su autor, aunque generalmente se aceptan 1619 y Carducho como tales. Fue publicado por primera vez en 1887 por Cruzada Villaamil, que lo sitúa en esta fecha por encontrarse encuadernado en un tomo titulado “*Sucesos de 1619*”,²⁵⁰ pero bien pudo haber sido escrito con anterioridad y, aunque Cruzada no creyese que Carducho fuese su autor, en general se admite que comparten no solo el mismo estilo literario sino las mismas ideas.²⁵¹ En la introducción del texto²⁵² van a quedar firmemente asentados los objetivos del mismo: obtener el favor real, como lo tienen las Academias en el resto de Europa, para transmitir los conocimientos tanto teóricos como prácticos de la pintura, poder otorgar títulos de pintor firmados por Su Majestad, lo que daría más estatus incluso al título de Académico, pudiendo otorgarse tanto de pintura, escultura como de arquitectura, y poder velar por el correcto uso y confección de las imágenes, puesto que:

[...] el demonio como tan astuto, por ninguna otra parte acomete más fuerte y ordinariamente, que por los sentidos exteriores del oído y de la vista, como partes más flacas, para las cuales tiene la iglesia prevenidos remedios: para el oído los sermones y doctrinas sanas y puras; para la vista el uso de las santas imágenes, y así como se

²⁵⁰ Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Consideración social del pintor...”, p. 11.

²⁵¹ *Ibidem*, pp. 11-12.

²⁵² No seguiremos la edición de Cruzada sino la que reproduce FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro...*, pp. 165-177.

La liberalidad del Arte

*reprueban los libros perniciosos y malos, es justo se prohíban las pinturas erróneas y sin propiedad. De lo dicho se colige, Señor, que los buenos artífices son tan necesarios y provechosos para la religión cristiana, y conservación del bien público, como perniciosos son los malos.*²⁵³

En este párrafo se percibe perfectamente la necesidad que tenían como institución de poder aleccionar y censurar imágenes que consideraban perniciosas, y que serían todas aquellas que faltasen al decoro y se alejasen de los fines doctrinales o de la preservación de la memoria, que eran los fines que consideraban lícitos para la pintura, porque:

*[...] la temeraria e ignorante arrogancia que en nuestros tiempos está introducida en España, de que pintan tantos, sin saber los principios primitivos del arte, atendiendo solo a la vil ganancia, perdiendo por ello el respeto debido a las sagradas imágenes, y a la nobleza de la pintura, lo cual se remediaría si en esta Corte se hiciese una Academia Real.*²⁵⁴

Queda claro entonces que pretendían a través de la academia poner freno a las prácticas pictóricas que consideraban que manchaban el buen nombre de la pintura y que venían realizándose en la Corte, a juzgar por lo expuesto, con relativa asiduidad. En base a ello podemos afirmar que son los mismos pintores los que rechazan la realización de imágenes consideradas indecorosas puesto que van en contra de los objetivos de nobleza que en este momento pretendían alcanzar y que, contrariamente a lo que se ha creído en España, o al menos en la Corte, estaba bastante difundida la realización de pintura impúdica si nos fiamos de la cita anterior, concretamente cuando dice “que pintan tantos”.

Para finalizar el análisis de esta introducción al memorial, nos ha llamado la atención un último argumento esgrimido para solicitar la protección real, en el que parece recriminarse a Su Majestad el acudir a pintores extranjeros para el adorno de El Escorial, diciendo que si hubiese una Academia los pintores que de ella saliesen adecuadamente formados podrían cumplir ampliamente esas funciones para las que se requieren a pintores foráneos. Nos resulta raro por el

²⁵³ *Ibíd.*, p. 167.

²⁵⁴ *Ídem.*

La liberalidad del Arte

tono en que se hace, *excusándole de enviar a reinos extraños, por artífices, como se hizo para el Escorial a mucha costa e incomodidad,*²⁵⁵ y porque si admitimos que el memorial sale del puño y letra de Vicente Carducho, él mismo vino a España de la mano de su hermano que acudió a pintar en El Escorial acompañando a Zuccaro, a quien hizo llamar Felipe II; por lo tanto, no deja de ser un reproche tan incongruente como inapropiado si de conseguir el favor real se trata.

En cuanto al memorial propiamente dicho, comienza recalcando lo que acabamos de exponer, que los profesores del arte de la pintura se han visto obligados a crear una academia para poner fin al *exceso de indecencias y errores que se hacen, por la falta de ciencia y demasía de ignorancia,*²⁵⁶ porque para ejercer el oficio con propiedad es necesario estudiar mucho. En la súplica directa a aprobar en Cortes el establecimiento de la agrupación se la llama *piadosa y cristiana Academia y estudio,*²⁵⁷ volviendo a unir el concepto de la religión con el de la academia, con el fin de otorgar más entidad y empaque a la propuesta. Además, se añade la amplitud de oficios que se pueden ver beneficiados por su creación, que al fin y al cabo son todos los que se sirven de alguna u otra manera del dibujo y a los que también aspiran a controlar su actividad, que van desde la arquitectura a los bordadores. En definitiva, lo que se pretende es igualarse en formación y estima a los artistas de otros países a los que tanto acuden los coleccionistas españoles.

En cuanto al patronazgo, lo que en verdad piden es que el rey designe a alguien de su confianza para que se haga cargo de su gobierno.²⁵⁸ Es posible, atendiendo a lo que dice Carducho en los *Diálogos*, que esta demanda de los pintores tardase unos años en tenerse en cuenta, hasta que Olivares comience su gobierno, puesto que es sobradamente conocida su inclinación hacia las artes y la conciencia que tenía de la importancia de su control a nivel político.

No nos detendremos más en cuanto a los objetivos, ya que se repite básicamente lo anteriormente expuesto, ni al funcionamiento interno, que será

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 168.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 169.

²⁵⁷ *Ídem.*

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 170.

La liberalidad del Arte

similar al establecido en la de Sevilla de 1660, basada por lo tanto en una Junta con diversos cargos (fiscal, procurador, secretario, mayordomo, contador, corrector del estudio y comisarios de la fiesta), elegidos a votación. Asimismo, se establece, como habíamos sospechado, una cuota por parte de los inscritos para el mantenimiento de la academia. Solo nos interesa destacar la figura del Procurador, ya que en este momento debieron prever los problemas legales a los que los pintores se habrían de enfrentar a partir de la década de los 20 puesto que en estos estatutos se contempla la elección de la figura de un Procurador cuya función será *las negociaciones del aumento de honra y hacienda de esta Academia*,²⁵⁹ por lo tanto, cabe destacar que la academia pretendía ser también una institución que amparase a los pintores a nivel legal.

El patrón, como no podía ser de otra forma, era San Lucas y las materias de estudio debían abarcar la perspectiva, la simetría, las matemáticas, la fisionomía y la anatomía, para lo cual se utilizará el estudio del natural, salvo en las festividades en las que, por respeto, se utilizarán los modelos de Vesalio, Hamusco o esculturas.²⁶⁰ Por lo tanto, vemos que aunque la sede estuviese en este caso dentro de un convento sí se contemplaba el estudio anatómico del natural, guardando el debido respeto a las festividades religiosas, hecho que comúnmente se ha venido desdeñando, por entenderse que en este momento histórico en España el estudio del cuerpo desnudo del natural no estaba ni bien visto ni permitido, por lo que tradicionalmente se ha afirmado que los estudios anatómicos se realizarían únicamente de modelos inanimados. Cabe decir nuevamente que así debió de ser en cuanto al estudio del cuerpo femenino, o que en este caso se realizaría de manera individual y en privado, puesto que si ya en la academia de la Lonja no consta la presencia de ninguna modelo femenina, mucho menos cabe situarla en un recinto conventual.

Además del estudio y de la defensa jurídica, en los estatutos se contempla dentro de los gastos propios de la academia el pago a un médico, a un barbero para realizar sangrías, y a un boticario para que velen por la salud de los pintores

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 171.

²⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 172-173.

La liberalidad del Arte

más pobres.²⁶¹ Como vemos no solo aspiraban a ser un lugar de estudio y control de la profesión, sino que además salvaguardaban bastantes más aspectos de los que cabría esperar de una agrupación con fines educativos, trabajando más bien como una cooperativa formativa que, además, regulaba mediante la emisión de permisos los obradores, los aprendices que cada uno podría tener, y que se encargaba también de emitir los títulos de pintor, en base a los cursos realizados y conocimientos adquiridos evaluados mediante examen.²⁶² Esta última premisa, así como la de aprobar los obradores, nos recuerda, al igual que en el caso de la academia de la Lonja, al modo de actuar de los gremios, aunque bien es cierto que esta debía de ser la forma más efectiva de manejar su propósito. Si bien el título de pintor requería examen, el de Académico obligaba al aspirante a ser un pintor eminente y ser elegido de manera democrática por votación secreta.²⁶³

En cuanto a las obligaciones públicas que se requieren hacia la academia son un tanto pretenciosas, puesto que solicitan que una de las cátedras otorgadas en la academia de Matemáticas pase a ser leída en la suya y, además, que no se realice ninguna obra pública sin que ellos aprueben el diseño. Entendemos que estos puntos no debieron agrandar al Estado, igual que el manejo de títulos y obradores debieron molestar al gremio. Pero, además, en este último punto del memorial se incluyó una afirmación que afortunadamente no se debió tener en cuenta en las argumentaciones de los pleitos que se tuvieron más adelante, pues afirman que Su Majestad además de remunerar con un salario a los Pintores, Escultores y Arquitectos que tiene a su servicio, *les paga por sus obras*.²⁶⁴ Al respecto, recordemos que este va a ser uno de los factores que va a crear controversia en los litigios, si a los pintores se les paga por sus obras o por su labor intelectual, y si Velázquez como aspirante a caballero cobraba por sus obras, ejerciendo así la pintura como profesión y no como esparcimiento cuyo resultado entrega como presente, como se afirmó en el proceso.

Con esto damos por concluido el análisis del memorial remitido por los pintores a Felipe III. Pero en relación con la academia contamos con un

²⁶¹ *Ibidem*, pp. 173-174.

²⁶² *Ibidem*, p. 175.

²⁶³ *Ibidem*, p. 176.

²⁶⁴ *Ídem*.

La liberalidad del Arte

documento más, una carta remitida por Juan de Butrón, en nombre de los pintores de la academia, a Su Majestad solicitando de nuevo la protección para los miembros de la academia y que cabe fechar, a falta de algo más concreto, contemporánea a los *Discursos* en 1626, en pleno apogeo de pleitos y recién comenzado el de la alcabala. Bien, a esta carta ya hemos aludido con motivo de la reclamación de la soldada de 1625, si bien en este caso nos interesa destacarla como documento que demuestra la continuidad de la academia en estas fechas y analizar los términos en los que se refiere a la pintura.

El documento sigue la estela del memorial y los textos jurídicos, rogando a Su Majestad que intercediera en favor de la pintura en los requerimientos que se estaban presentando, *para que conserve en sus inmunidades, y los libre de la bajeza con que intentan mezclar el arte con las artes más sórdidas;*²⁶⁵ es decir, que no se mezcle la actividad de la academia y la pintura con la de los oficios mecánicos. La epístola, según una nota del propio Butrón, fue enviada al rey acompañada por una copia de los *Discursos*, para sustentar aún más la idea de la pintura como arte liberal exento de obligaciones tributarias.²⁶⁶ En términos generales vuelve a incidir sobre la idea de los honores que ha alcanzado desde antiguo y los propios entregados por Su Majestad, así como sobre lo fuera de lugar que estaban las pretensiones de los alcabaleros, esgrimiendo para ello las explicaciones que ya conocemos. Como decimos, argumentativamente la carta no presenta novedad, pero nos interesa de ella lo que podemos extraer en cuanto a noticias sobre la academia, que es la que como institución está solicitando esta protección por boca de Butrón y que este dice está formada por poco más de veinte profesores,²⁶⁷ número que nos parece escaso si tenemos en cuenta la cantidad de artistas que se reunían en torno a la Corte, hecho que nos hace pensar que nos encontramos ante el momento del ocaso de la institución. Como novedad sí podemos destacar la connotación emocional que la carta pretende crear en el monarca para conseguir su objetivo, instándole a respaldar la pintura como arte liberal en base a su afición a practicarla en su infancia y al conocimiento que de

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 221.

²⁶⁶ *Ibidem*, Nota 12, p. 223.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 228.

La liberalidad del Arte

ella ha adquirido con el tiempo, astuto recurso este utilizado por parte del letrado, que no habíamos visto en los documentos judiciales y que a todas luces responde al carácter individual y personal de este escrito.

Desconocemos si la epístola y los *Discursos* llegaron efectivamente a manos del rey y si lograron removerle la fibra sensible, aunque sí sabemos que emitió órdenes exonerando a los pintores del pago de la alcabala cada vez que así se lo solicitaron. Igualmente desconocemos los términos en los que se desarrolló la Academia durante estos, al menos, 23 años y los términos con los que a ella se puso fin, lo que sí nos ha quedado clara es su vinculación con la Corte, sus conocimientos sobre el estado de la educación pictórica y los pintores en Italia, la estrecha relación que mantenía la institución con la religión, así como la labor de autocensura que pretendió llevar a cabo, con mayor o menor éxito.

Además de estas dos academias, que a su intencionalidad formativa unían el deseo de regular la profesión y de defender el ascenso social de los pintores, existieron en la Corte otras academias o estudios de carácter menor. Algunas de ellas, como la del propio Lope o la de Sebastián Francisco de Medrano, tenían un carácter heterogéneo, englobando a literatos y pensadores, pero reservando también un espacio a la pintura y al dibujo, y a las que con cierta asiduidad acudían los mismos artistas que formaban parte de la anterior.

2.3. La academia de Valencia

El Colegio de pintores y la academia que se crearon en Valencia en el siglo XVII están aún, a nuestro entender, por estudiar. A día de hoy apenas existen investigaciones realizadas al respecto. Así, solo hemos podido hallar algunas breves referencias en la bibliografía que manejamos y un libro de principios de siglo XX en el que aparecen transcritos los documentos que Luis Tramoyeres Blasco reunió para trazar la historia de dicho Colegio.²⁶⁸ Existen, además, muchas lagunas que completar como el momento en el que se fundó la academia

²⁶⁸ Luis TRAMOYERES BLASCO, *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico en Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería general de Victorio Suárez, 1912.

La liberalidad del Arte

o la situación de los pintores en Valencia entre 1617 y 1686, resultando, sin duda alguna, sorprendente la existencia de estos casi setenta años de vacío documental en una ciudad en la que la pintura se encontraba tan arraigada y en la que el comercio de obras con Italia era realmente importante.

Atendiendo a los documentos que conocemos a través de Tramoyeres (escritos principalmente en valenciano), en la Valencia de principios de siglo XVII proliferaron los malos pintores y las obras de escasa calidad vendidas a bajo precio. Para poner fin a esta práctica un grupo de pintores, doradores y decoradores de muebles decidieron crear una organización cuya finalidad era vigilar y regular la actividad pictórica en la ciudad; agrupación que, debemos admitir, nos causa un cierto desconcierto. Se van a denominar Colegio para diferenciarse de los gremios, con los que parece que no quieren tener nada que ver, y de la academia, puesto que no les interesaba ni el estudio del natural ni la teorización del arte. Si bien es cierto que no querían constituir un gremio, sus aspiraciones y los medios que pusieron en marcha se parecían mucho a ellos puesto que pretendían que en la ciudad no ejerciesen la pintura más que los artistas colegiados, siendo ellos mismos los que otorgarían el título de maestro, tras una formación de cuatro años para los doradores y de siete para los pintores, y de haber superado el correspondiente examen.²⁶⁹ Además, según los textos de las demandas realizadas por el resto de pintores de la ciudad, prohibían que en Valencia ejerciese ningún pintor foráneo²⁷⁰ y que se comerciase con pinturas extranjeras. Como vemos, la intención era crear un proteccionismo endogámico gracias al apoyo que el Colegio recibía por parte de la Audiencia, y el poder que parece que ejercía sobre ella para que no atendiese ni las órdenes reales; cabría decir que ostentaba, esa es la sensación que por lo menos transmitía, un poder casi mafioso. Sin pretender entrar en detalles, en 1607 comienza un litigio entre este Colegio, entre cuyos dirigentes figura Ribalta, y un grupo de pintores y

²⁶⁹ *Ibídem*, pp. 27-28.

²⁷⁰ Que el gremio controlase y regulase los pintores que ejercían en una determinada ciudad era una costumbre bastante generalizada. Cuando un pintor trasladaba su residencia era habitual que tuviese que realizar de nuevo un examen para poder adquirir una autorización gremial que le permitiese ejercer en el territorio controlado por este. Sonada fue la reclamación que realizó Alonso Cano en Sevilla cuando Zurbarán comenzó a trabajar en la ciudad hispalense sin haberse sometido al pertinente examen.

La liberalidad del Arte

mercaderes de la ciudad, respaldados por el Síndico (entendemos que de Cuentas) de Valencia, contrarios al poder que el citado Colegio pretendía imponerles a la hora de ejercer su actividad, cuando no prohibirla, con el problema que para ello conllevaría en un sector de la ciudad que sobrevivía de vender sus obras a bajo precio a gente humilde que no podía permitirse pagar los precios que pedían los grandes artistas.

El devenir del asunto no se solucionó hasta 1617. En él participaron casi todas las instituciones que en la ciudad podrían tener propiedad para intervenir. La Real Audiencia resolvió la primera solicitud aprobando las ordenanzas del Colegio, recurridas por sus opositores ante los Jurados de la ciudad puesto que, según los fueros acordados, era la ciudad la que tenía la competencia en cuanto a la regulación del comercio interno. Estos Jurados derogaron las ordenanzas por considerar que atentaban contra el bien común, a lo que la Real Audiencia respondió anulando esa derogación y reinstaurando las ordenanzas. Llegado a este punto, la ciudad envió una misiva directamente al rey Felipe III pidiendo su mediación y que se hicieran cumplir los fueros, ante lo que el Colegio, siempre según cuenta Tramoyeres, hizo detener a los pintores rebeldes a su causa, algo que resulta realmente extraño y que denota mucho poder dentro de la ciudad. Su Majestad envió una misiva al Duque de Feria para que mediara y mandara derogar las ordenanzas, incluyendo en la misiva un mensaje para la Real Audiencia puesto que consideraba que no era de recibo ir contra el bien común por favorecer a unos pocos y finalizaba la carta dejando claro que si la Audiencia no cumplía con lo mandado tomaría cartas en el asunto.²⁷¹ Sospecha Tramoyeres que la carta fue retenida por la Audiencia, que no se dio por enterada de lo mandado por Su Majestad, pero una copia llegó a manos de los pintores rebeldes que, al ver que no se cumplía lo dictaminado por el monarca, escribieron al Vicecanciller de la Corona de Aragón para que tomase medidas. Durante una serie de años no hay noticias de lo ocurrido, quizás porque llegó a darse un acuerdo que calmara a todas las partes.

²⁷¹ *Ibíd.*, pp. 54-55

La liberalidad del Arte

En 1616 se retoma el asunto por medio de un memorial mandado por el Colegio de pintores al rey pidiéndole que apoyara su institución y sus ordenanzas. Es curioso que aparezca Ribalta encabezando el memorial, ya que nunca llegó a ostentar, hasta donde sabemos, la posición de presidente en la institución. Suponemos que esto se debe a que era el nombre más influyente y sobresaliente con el que contaba el Colegio. No se sabe lo que respondió el monarca en esta ocasión, pero sí que en septiembre de 1616 había matriculados, englobando a pintores, doradores y cortineros, y tanto a maestros como a aprendices, un total de 91 colegiales; cifra que de todas formas distaba bastante del número de artistas que se supone había entonces en Valencia.

El último documento que parece existir de dicho Colegio data de febrero de 1617. Por muy interesante que nos puedan resultar los términos en los que se desarrolló el litigio, lo más llamativo, para nuestra investigación, son ciertos aspectos de las ordenanzas y de los argumentos esgrimidos en ambos casos que demuestran la conciencia de la liberalidad del arte de la pintura que ya tienen en fechas tan tempranas, aunque claro está, cada parte utilizó la liberalidad en su beneficio. En primer lugar, nos interesa el artículo XXVI de las Ordenanzas del Colegio, que Tramoyeres traduce y resume como *Prohibición de enseñar el arte de la pintura o del dorado a esclavo o esclava, ni a judío o moro*,²⁷² pero obvia traducir cuál es el motivo de la prohibición, porque *exercici de aquella es ingenuo y no es be estiga en subiectes vils*,²⁷³ o lo que es lo mismo, porque “su ejercicio es ingenuo y no está bien en sujetos viles”. Entendemos que se refiere a ingenuo en el mismo sentido que los tratadistas utilizarán honesto, como sinónimo de noble, y que esta aseveración demuestra lo interiorizado que tenían los pintores de Valencia el nivel en que se debía encontrar su actividad. También vemos reflejado en este artículo un argumento que se esgrimió durante los pleitos y que veremos igualmente en los tratados: que el arte es una actividad noble y liberal porque durante el Imperio Romano no se enseñaba a esclavos, solo a ciudadanos libres. En este caso se encuentra ampliado puesto que engloba a la

²⁷² *Ibidem*, p. 29.

²⁷³ *Ibidem*, p. 38.

La liberalidad del Arte

comunidad judía y musulmana que en este momento histórico no gozaba de gran estima.

Por su parte, los pintores que hemos llamado rebeldes al Colegio también esgrimían el argumento de la liberalidad a su favor, según Tramoyeres, de la siguiente manera: *El arte de la pintura es un arte liberal y no debe prohibirse su ejercicio a los que lo cultiven. Someterles a examen es contrario al bien común y sólo beneficioso a unos cuantos.*²⁷⁴ Se entiende que de esta manera se querían desmarcar de las artes mecánicas, que sí requerían de examen de maestría para ejercerse, puesto que como arte liberal es una actividad intelectual que cualquiera puede realizar como medio de vida o como mero entretenimiento personal.

Resulta fascinante ver como el mismo argumento sirve a fines opuestos, pero nos resulta aún más destacable que se manejase en una fecha tan temprana, 1616, y en unos términos tan rotundos, dándolo por un hecho aceptado que no admitía duda o especulación; no es algo a lo que se aspire, sino que se utiliza como argumento en sí.

Como decíamos, existe un vacío de casi setenta años en los que nada se vuelve a saber, hasta que en 1686 se comienza un nuevo litigio, una vez más a cuenta del examen de pintor, entre una agrupación formada por el Colegio de doradores y algunos pintores y la academia del Convento de Predicadores, que llamaremos de los pintores forasteros por estar compuesta en su mayor parte por pintores no valencianos. Tramoyeres supone que en algún momento de esas décadas de vacío el Colegio de pintores desapareció. Nosotros, a la vista de este nuevo litigio, pensamos que evolucionó y que a lo largo de estas décadas en el Colegio, que agrupaba desde su origen a distintos tipos de profesionales, los doradores, cuyo número fue significativamente superior al de los pintores, tomaron el control. También supone el referido historiador que la academia debió formarse apenas unos años antes de iniciarse este nuevo proceso, en 1680, perviviendo hasta entrado el siglo XVIII, ya que se conservan dibujos a todas luces realizados en ella.²⁷⁵ Existe, no obstante, un dato que no se conoce de

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 41.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 72.

La liberalidad del Arte

primera mano y que podría contravenir la fecha y adelantarla, al menos, una década. Es un dibujo de Vicente Salvador Gómez, hoy desaparecido, que representaba a *Sansón y Dalila* fechado en 1670 y firmado por el artista como “Académico Mayor de la Academia de Santo Domingo”.²⁷⁶ Aunque es verdad que no podemos corroborar la veracidad de la firma, quizá esta venga a confirmar la existencia ya en estas fechas de esta academia si tenemos en cuenta que Vicente Salvador Gómez tenía preparada ya en 1674 una cartilla de dibujo que hoy conocemos fragmentada, y que bien podría haber ido dirigida a complementar la formación de la academia.

La academia de Santo Domingo se instaló en el Convento del mismo nombre, perteneciente a los dominicos o padres predicadores, situado dentro de los muros de la ciudad de Valencia, en la actual plaza de Tetuán. Nuevamente vemos una academia cuya sede se encuentra en un convento de importancia en el corazón de la ciudad. En este caso desconocemos los términos en los que se dio el acuerdo entre los pintores y los religiosos para tal establecimiento y el lugar exacto dentro del convento donde se hallaba ubicada. Pérez Sánchez liga la historia de la academia a *la figura del Padre Dominico Antonio Fenollet, vinculado a la casa de los marqueses de Boil, mudo de nacimiento y fallecido hacia 1700*,²⁷⁷ si bien nada nos dice al respecto. Tenemos una última referencia a la academia, la que realiza José García Hidalgo en sus *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* de 1693, tratado que abordaremos con más detalle más tarde. Ahora solo destacaremos que García Hidalgo cuenta que en la academia había dos sesiones diferenciadas, una para valencianos y otra para castellanos y que solo se juntaban los domingos y días festivos.

Sabemos también por Tramoyeres que se hacían en la academia estudios del natural,²⁷⁸ por lo que cabe pensar que la cartilla de dibujo de Vicente Salvador Gómez tendría la finalidad de completar la formación de los alumnos,

²⁷⁶ Sabemos de este dibujo y de esta firma mediante el artículo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida para el Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 1, 1980, p. 70, que a su vez remite a quien dice haberlo visto, Marcos Antonio Orellana.

²⁷⁷ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 52.

²⁷⁸ Luis TRAMOYERES BLASCO, *Un colegio de pintores...*, p. 72.

La liberalidad del Arte

posiblemente los días de fiesta, como ocurría con los tratados de Vesalio y de Hamusco en la academia madrileña.

Para terminar este apartado, nos gustaría reseñar los dos memoriales enviados a Carlos II por parte de la academia de pintores forasteros de Valencia en 1686 con motivo del último litigio con los pintores. Solo está fechado y se conoce el nombre del artífice de uno de ellos, Juan Bautista Daya, pero el estilo y la complementariedad de los textos nos llevan a pensar en la misma mano y en fechas similares. Escritos en castellano, suponen un aluvión de ideas concatenadas con un fin muy claro: eximir a los pintores de la ciudad de Valencia de tener que pasar el examen que plantea el Colegio para poder ejercer su profesión. En el primero se esgrimen los argumentos jurídicos y administrativos por los cuales tal iniciativa de examen carece de legitimidad, aludiéndose una vez más a la importancia de la liberalidad del arte.²⁷⁹

El segundo de los memoriales²⁸⁰ resulta igual de denso, pero más familiar. En él se trata únicamente la defensa de la liberalidad y honorabilidad de la pintura, acudiendo a argumentos ya manidos, como la idea de Dios pintor, San Lucas y los ángeles como pintores, los emperadores y reyes que pintaron, las honras otorgadas por estos a los pintores, etc. Llega el autor del memorial a afirmar que hay *muchas razones que clamarían la Justicia en defensa de la Libertad, Liberalidad y nobleza de la pintura*,²⁸¹ y que al someter a la pintura a examen de oficio se iguala esta a los mecánicos, lo cual la aleja de su *Natural Nobleza*.²⁸²

Innova el autor al introducir anécdotas que hasta ahora no habíamos visto en un texto jurídico, como la de Felipe III al no importarle que se quemase el palacio de El Pardo, si se había salvado la obra de Tiziano, o el furor devocional vivido por Santa Teresa ante la visión de la imagen de Cristo. Además, incluye como referencia y precedente el Pleito de la Alcabala de 1633 y cita las obras de Gutiérrez de los Ríos y de Butrón, dando así muestra de conocer hechos anteriores que sustentan la liberalidad de la pintura. También habla de un pleito

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 73.

²⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 75-79.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 77.

²⁸² *Ibíd.*, p. 78.

La liberalidad del Arte

de Diego Velázquez conocido como “el del soldado”,²⁸³ del cual no tenemos más noticias, pero que al hacer referencia a un soldado, nos hace pensar en un caballero de una orden militar, es decir, que podría tratarse de la concesión del hábito de Santiago, pero es esta una mera suposición.

Queda claro por tanto el establecimiento de una academia de Pintura en Valencia, vinculada nuevamente a la religión, no solo por el convento, recordemos también que Vicente Salvador Gómez, que se erige “Académico Mayor”, por lo tanto, una figura importante dentro de la institución, se titula en la portada de su Cartilla como familiar del Santo Oficio. Falta mucho por saber, pero vemos que no se desvincula de la línea fijada por las academias anteriores, ya que vuelve a insistir en la defensa del arte de la pintura como arte liberal y en la realización de estudios desnudos del natural.

2.4. La academia de Barcelona

Existe una última institución, el Colegio de Pintores de Barcelona, fundada en 1688, de la que tenemos noticias documentales, tanto de estatutos como de un escrito en el que se trata sobre la nobleza del arte.²⁸⁴ Al igual que en el caso valenciano, apenas hay bibliografía y el acceso a los documentos originales ha resultado del todo imposible; por lo tanto, poco podemos hacer más que reseñarla y analizar alguno de los aspectos que consideramos de mayor interés.

La institución, denominada Colegio, se fundó a lo largo de la década de los ochenta del siglo XVII. Calvo Serraller, basándose en Alcolea, apunta que el origen estaría en 1683, pero que no es hasta 1687 cuando se comienzan las gestiones, para lo cual se habrían redactado los referidos documentos. No sabemos muy bien de dónde proviene la datación, puesto que el texto titulado *Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura* no aparece fechado, aunque sí firmado por un tal Bosser, mientras que el *Privilegio*

²⁸³ *Ibíd.*, p. 79.

²⁸⁴ Los documentos se encuentran recogidos en Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura...*, pp. 569-585, que a su vez se basa en Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII”. *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960, Barcelona. 1969, T. I, p. 29 y pp. 191-207.

La liberalidad del Arte

fundacional del Colegio de pintores de Barcelona no está firmado, pero en este caso sí fechado en 1688.

No nos queda tampoco clara la finalidad de la institución, es decir, si pretendía ser una academia o un Colegio como el de Valencia. Las ordenanzas de uno y otro son aparentemente bastante similares, pero el de Barcelona comienza haciendo hincapié en la pintura como un arte liberal, para lo cual es necesario adquirir una serie de conocimientos a lo largo de seis años de estudio continuado en el Colegio. Así, en el primer punto ya se dice que:

*Considerant que la arte de la pintura per sa noblesa y superior habilitat [...] per lo que se demana y suplica sia tinguda y reputada com altre de las arts lliberals gosan los professors de ella de las prerrogativas, privilegis y immunitats y honors que gosan los demes artistas y professors de art lliberal.*²⁸⁵

Es decir, piden en primer lugar que se estime la actividad como liberal y denomina a los docentes profesores, no maestros, por lo que nos deberíamos encontrar ante una institución académica, es decir, que imparte formación además de examinar y extender el título de pintor, por lo tanto, no tendría mucho que ver con la asociación casi gremial del Colegio de Pintores. Pero nos surgen dudas puesto que parecen exigir que los aspirantes se vinculen, además de como colegiales, como aprendices en la casa de un pintor colegiado durante los seis años que durase su formación. Sea como sea, se puede apreciar que ya desde el inicio en las Ordenanzas de esta institución quedaba muy claro que el principal objetivo de la misma era el de exigir que se considerase a la pintura como un arte liberal.

A nuestro entender, en esa misma línea y con idéntica finalidad se escribe el texto *Juridica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura*, en el que, a grandes rasgos, se utilizan los ya manidos argumentos que vienen a demostrar su liberalidad: su intelectualidad, la estimación en que se tuvo a los pintores en la Antigüedad, su utilidad en la representación de actos heroicos y moralizantes de vidas de Santos y mártires, y las órdenes militares concedidas a pintores por gobernantes, haciendo alusión como hecho reciente a Rubens, pero

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 578.

La liberalidad del Arte

obviando a Velázquez. Vemos, frecuentemente en el texto a la pintura acompaña de los adjetivos “honesta”, “noble” y “virtuosa”, mostrando que esos son las cualidades que ha de tener para ser considerada liberal.

A falta de más estudios que nos aclaren su ubicación y una interpretación de las ordenanzas que nos permitan saber si se realizaban o no estudios anatómicos del natural, los términos en los que se desarrolló y por cuánto tiempo su actividad, con esto damos por finalizado este breve recorrido realizado por las academias artísticas que se extendieron por gran parte del territorio español, desde Barcelona a Sevilla y de Valencia a Madrid, pero de las que esperamos aún haya más noticias por aflorar.

3. Los tratados y pareceres

Dentro de la maquinaria que se pone en marcha en el siglo XVII para defender los intereses de los pintores y la liberalidad de su oficio, los tratados y escritos artísticos van a tener una gran importancia. Lejos de ser copias anacrónicas de los tratados italianos renacentistas, debemos observarlos como consecuencia de los procesos en los que los artistas estaban inmersos y como el instrumento para dotar a su profesión de un corpus teórico y científico que, consecuentemente, habrían de estudiar los aspirantes, creando así una disciplina científica. Por otra parte, existen una serie de tratados y escritos con carácter jurídico que pretenden dotar de jurisprudencia y amparo legal a los pintores en sus futuros escritos y litigios.

3.1. Noticia para la estimación de las artes de Gutiérrez de los Ríos

El primero de estos textos que vamos a analizar es la *Noticia General para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas serviles, con una exhortación de la honra de la virtud y de trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*, compendio redactado por el Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos y

La liberalidad del Arte

publicado en Madrid en el año de 1600.²⁸⁶ Recordemos que Gutiérrez de los Ríos fue el magistrado encargado de defender a los artistas, encabezados por pintores, en el primer pleito que hemos tratado, el de 1597, y que tenía una estrecha y familiar relación con las artes vinculadas al dibujo y a la pintura, siendo hijo del tapicero real. El texto, de entrada, no constituye una alabanza a la pintura en sí, pero la dota de un particular protagonismo dedicando el libro tercero a argumentar su inclusión en las artes liberales conforme a su naturaleza y costumbre.

Bien es cierto, y es justo apuntar, que el autor dedica igualmente el libro cuarto a argumentar en el mismo sentido sobre la agricultura, ya que la considera actividad sin la cual no podrían existir otras, y que a lo largo del tratado podemos ver que defiende similar postura ante las llamadas “artes militares”, puesto que en ellas ha de primar la estrategia, actividad intelectual, a la mera potencia física, llegando en la parte final del texto a exhortar a los nobles, hidalgos y gente de bien a que practiquen esta actividad, en vez de encontrarse desocupados. Desconocemos a qué se debe esta inclinación de don Gaspar por la agricultura y la soldadesca, ya que de su vida pocos detalles se saben aún hoy con certeza.²⁸⁷ Según apunta Cruz Yábar, fue hijo del tapicero Pedro Gutiérrez, vinculado a la Corte y responsable de la creación del germen de la Real Fábrica de Tapices, cuya dirección presumiblemente recayó tras su fallecimiento en su hija Fausta, tres años más joven que Gaspar. Por su parte, éste estudió en Salamanca ambos derechos, civil y canónico, y letras, trasladándose a Madrid en 1589, donde empieza a ejercer y donde, según la misma autora, impartiría también clases de forma particular, dado que en el libro que nos ocupa aparece nombrándose a sí mismo “profesor de ambos derechos”.²⁸⁸ Nuevamente vamos a ver ligadas la religión y la defensa de la liberalidad del arte, ya que Gutiérrez de los Ríos fue clérigo; percibía una pensión proveniente del obispado de Ávila que solo se

²⁸⁶ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y de trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600.

²⁸⁷ Sobre su vida, María Teresa CRUZ YÁBAR, “Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, nº 82, 1996, pp. 401-460.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 408.

La liberalidad del Arte

asignaba a quien era religioso, hecho que vendría a refrendar el que nunca contrajese nupcias. Además, durante la estancia de la Corte en Valladolid consta que se le otorgó el puesto de relator en el Consejo de la Inquisición.²⁸⁹

Estos breves datos nos ayudan a configurar la figura del responsable de sentar las bases, recién estrenado el siglo XVII, que el resto de tratadistas posteriores seguirán. Era un hombre de letras, erudito e instruido, relacionado familiarmente con lo que él denomina “las artes del dibujo y del color”, en las que se encuentran englobados pintores, tapiceros, bordadores, escultores, plateros, etc. En definitiva, todas las artes cuya base la constituyese de alguna manera el dibujo. Además, tanto él como su familia se encontraban vinculados a la Corte; su padre obtendría numerosos encargos dentro del ámbito regio y noble, y su hermana consiguió heredar de este el puesto de tapicera de la reina, además de la fábrica de tapices que había sido creada con privilegio real. Por último, se encontraba relacionado con la religión, como ya hemos visto. Todo esto nos lleva a entender el grado de erudición que se aprecia en la realización de su *Noticia general*, donde da muestra de conocer textos tanto clásicos como cristianos o traduce citas directamente del latín acudiendo a diversas fuentes.

Esta personalidad que estamos configurando viene a demostrar que no fue fortuita ni por error la traducción que hace de la Epístola 88 a Lucio de Séneca. Como conocedor de lenguas clásicas, si escoge la traducción de “lujuria” del término “*luxuria*” y no la de “lujo” debió obedecer a una clara intención de eliminar su vinculación con el arte. Remarcamos este punto porque será repetido por el resto de tratadistas, y porque el propio Gutiérrez de los Ríos dota de entidad a dicha carta al dedicar el capítulo XVIII del Libro Tercero a responder “a la objeción de Séneca”, y ya veremos más adelante en los términos en los que lo hace.

En cuanto al libro en sí va dirigido al duque de Lerma, en ese momento valido de Felipe III y conocido por ser un gran mecenas y coleccionista de pintura. En la dedicatoria, Gutiérrez de los Ríos insta al duque para que represente al arte de la pintura ante Su Majestad. También declara que el motivo

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 409.

La liberalidad del Arte

que le ha llevado a escribir este texto, a instancias de sus allegados, es poder poner fin a los errores que se venían cometiendo en la diferenciación de las artes liberales y nobles de las mecánicas y serviles. A lo largo de los dos primeros libros se encarga de analizar lo que unos y otros desde la Antigüedad han considerado artes liberales. En líneas generales, encontramos un planteamiento avanzado para lo que cabría esperar en este aspecto en la España de finales del siglo XVI, teniendo en cuenta que para él el uso de las palabras es fundamental. Desde un principio comienza tratando a los artistas de profesores, porque al considerar que las artes del dibujo son materias que requieren de enseñanza, estudio y dedicación es justo que así se llame a los que las dominan, como ya en tiempos del Imperio romano se hacía.

No solo hallamos esta concepción avanzada en la terminología, sino también en ciertas consideraciones y actitudes que adopta a lo largo del libro, como, por ejemplo, cuando cree que el hombre de su tiempo no ha encontrado aún todas las artes recurriendo a la imprenta como ejemplo de evolución. En cuanto a la división de las artes realiza un análisis y comparativa de textos de pensadores clásicos llegando a la conclusión de que toda arte requiere de ejercicio físico y mental y que es la preponderancia de uno sobre el otro y la existencia de una serie de reglas y órdenes lo que diferencia una actividad como mecánica o liberal. Aparte de esta división habría que tener en cuenta otros aspectos, como la persona que aprendiese y ejercitase unas y otras, puesto que las artes liberales son reservadas para nobles y gente de bien, mientras que el resto están relegadas a siervos y esclavos. El criterio que llevó en muchos casos a esta diferenciación se realizó en cuanto al fin edificante, moralizante y de bien común que aporta la pintura a la sociedad. Este punto va a ser fundamental, como hemos visto, en cuanto a la imagen que de su actividad querrán dar los artistas a lo largo del siglo XVII, sumando además el fin evangelizador y de perpetuidad que tiene la pintura. El propio Gutiérrez hablando de Galeno apostilla que *no se podrán llamar artes aquellas cuyo fin es vicioso en daño suyo y de los*

La liberalidad del Arte

*Estados.*²⁹⁰ Por lo tanto, parece que en su concepción de las artes del dibujo y del color no tendrían cabida las obras que no se dedicasen a fines virtuosos.

Siguiendo con las concepciones generales y planteamientos novedosos debemos detenernos en lo que considera arte de la agricultura y arte militar, a los que también dedica parte del tratado. En verdad, el autor no menosprecia en ningún momento los oficios mecánicos, puesto que defiende la idea de que son la base que sustenta al ser humano y la sociedad. Según cuenta, en la Antigüedad se consideraba deshonroso realizar cualquier actividad por la cual se recibiese un dinero. Esta concepción no es únicamente producto del pasado. Ya durante el siglo XVI era común ridiculizar a los hidalgos, ya que un nutrido grupo de ellos parecían vivir del viento, al no tener hacienda y negarse a trabajar por considerarlo algo indigno de su condición. Esta situación se vio acusada durante el siglo XVII, producto de las crisis agrícolas y del traslado a la Corte. No pocos nobles pasaron a convivir con penurias económicas por negarse a realizar actividad retribuida al margen de la Corte, donde todos aspiraban a lograr cargo. En este sentido, encontramos otro de los rasgos avanzados del carácter de Gutiérrez de los Ríos en el último apartado del libro, donde realiza una amplia exhortación a toda la sociedad mostrándoles las virtudes del trabajo y lo innoble del permanecer desocupados. En esta arenga que se centra sobre todo en la actividad militar incluye a nobles, hidalgos y hombres de bien, apuntando en estos últimos la posibilidad que pueden encontrar de subir peldaños en la jerarquía estamental por medio de la realización de una buena carrera militar. En una sociedad como la de los Habsburgo, fuertemente jerarquizada y en la que la pertenencia a un grupo u otro determinaba la vida de la persona, es francamente revolucionaria la exposición de esta idea. Sí es cierto que a lo largo del siglo XVII se dieron pequeños cambios que permitieron una cierta movilidad social, como hemos visto, en el caso de Velázquez y la obtención de todos sus cargos en la Corte y el hábito de Santiago, pero esto no se lograría hasta más de medio siglo después de que Gutiérrez de los Ríos apuntase esta idea y de que sentase las bases en las que los pintores se fundamentaron para conseguir su escalada

²⁹⁰ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación...*, p. 30.

La liberalidad del Arte

social. En cuanto a la agricultura, la considera un arte liberal por ser el fundamento de todo. No hay nada más honroso para él que dedicarse a esta actividad, pese a exigir más trabajo corporal que intelectual. Nuevamente el fin de la actividad es el que permite su consideración, independientemente de si para realizarla se requiere más o menos trabajo intelectual.

El título del libro tercero, donde se indica, *de las Artes en que se entiende que las del dibujo son liberales y no mecánicas*, no deja lugar a dudas sobre su contenido: probar la liberalidad de las artes vinculadas al dibujo. Por estas va a entender tanto la pintura y escultura como la tapicería, la platería y el bordado de matiz, ya que todas se fundamentan en el dibujo y la imitación de la naturaleza. La inclusión de la tapicería y del bordado debemos de justificarla por su familia, mientras que la platería será una actividad fundamental para argumentar jurídicamente unos antecedentes de concesiones a esta profesión ya que más adelante hace referencia a la pragmática de Carlos V y doña Juana,²⁹¹ en la cual se refrenda una sentencia en la que se les consiente a los plateros utilizar sedas, un tipo de tela únicamente permitido a las clases altas.

Este libro, o apartado, consta de un total de veinte capítulos dedicados a argumentar en favor de la liberalidad del dibujo y de todas las artes que de él emanan atendiendo a su carácter intelectual y a la costumbre de así hacerlo, llegando incluso a exponer que son la base que da lugar a las siete artes que comúnmente se consideran liberales. Entrando en la argumentación clásica recurre a Galeno, que divide las artes en tres partes: las materias que se enseñan en las escuelas; las de los pintores, escultores, arquitectos, lapidarios y escritores; y las verdaderamente mecánicas. Además, admite la posibilidad de que las primeras y las segundas formen un único grupo. Por su parte, Gutiérrez de los Ríos defiende que las artes del dibujo son superiores a las que se enseñan en la escuela, o pueriles, puesto que estas sirven únicamente a la instrucción de los niños, mientras que las del dibujo se perfeccionan a lo largo de toda la vida.

Si en el texto queda algo en claro es el conocimiento que tiene el autor de Plinio y de los tópicos literarios provenientes de la Antigüedad en relación a la

²⁹¹ *Ibíd.*, pp. 205 y ss.

La liberalidad del Arte

pintura, y que vamos a ver frecuentemente citados en los textos de defensa de la liberalidad del arte como, por ejemplo, la disputa entre Zeuxis y Parrasio, y las alabanzas que se les otorgaron, la pericia de Apeles o la historia del pintor que al no poder perfeccionar su arte lo suficiente decide dejar los pinceles y estudiar la carrera de medicina. Pero, también demuestra estar al tanto de la legislación que se les aplicaba a los artistas cuando traduce de la siguiente manera una constitución otorgada al lugarteniente de África por los emperadores Valentiniano, Valente y Graciano en la que le hacen saber que:

[...] los profesores de la pintura, siendo libres e hijos de libres, habemos constituido que no sean empadronados por su cabeza: ni que en nombre de sus mujeres e hijos estén sujetos a los tributos y pechos, que no sean obligados a registrar sus esclavos bárbaros en el registro censal: que asimismo no sean llamados para la colación y contribución de los tratantes y negociadores, con tal que traten en aquellas cosas que son de su arte: que puedan tener en lugares públicos sus tiendas y oficinas, el sin pagar alquiler con que ejercitan y usen en ellas su propia arte. Habemos mandado también, que contra su voluntad no reciban huéspedes: que no estén sujetos a jueces pedáneos: que puedan estar en la ciudad, que escogieron: que no sean llamados para acompañar a llevar caballos, ni para trabajar o dar jornaleros, ni los jueces les puedan forzar a que pinten los rostros de los Emperadores, ni a refrescar las obras públicas sin pagárselo [...] Dada a 18 de junio, siendo cónsules Graciano Augusto tres veces, y Equicio.²⁹²

Esta es literalmente la traducción que reproduce y que hemos querido transcribir entera puesto que, a nuestro entender, abarca en sí misma varios de los aspectos ya tratados y que constituyen el centro del tema que nos ocupa y la postura que en algún momento se tuvo al respecto en el Imperio romano. La contrapartida a esta concepción la encontramos en Séneca, que como hemos visto con anterioridad, Gutiérrez de los Ríos toma como responsable directo de excluir, en su Epístola 88 dirigida a Lucio, a las artes de la pintura y escultura de las artes liberales relacionándolas con la lujuria, aunque, como ya hemos

²⁹² *Ibíd.*, pp. 144-145.

La liberalidad del Arte

indicado, el verdadero culpable de esta relación parece ser el mismo autor al escoger traducir una acepción y no otra para el término *luxuria*. Concretamente expone que el filósofo dice:

Contra la pintura y las artes del dibujo.

Non enim adductor ut in numerum liberalium
atrium pictores recipiam non magis, quam
statuaries aut ceteros luxuria ministros.

Es a saber:

*Yo no me persuado a recibir en el número de las artes liberales a los pintores, como tampoco a los estatuarios, y escultores, ya los demás ministros de lujuria.*²⁹³

La importancia que Gutiérrez de los Ríos otorga a esta exclusión por parte de Séneca es tal que, como ya hemos dicho, dedica un capítulo en sí a rebatirla,²⁹⁴ algo que no se vuelve a repetir dado que en el resto de los casos las posturas de unos y otros se encuentran insertas en títulos más generales. La argumentación inicial que él realiza en contra de esta idea de Séneca es que este, al ser filósofo estoico, lo que se propone como objetivo es ensalzar a la filosofía como única arte liberal, para lo cual excluye a la pintura de las artes liberales, pero sin llegar a incluirla en las mecánicas. En cuanto al tema de la lujuria es tan interesante la argumentación que el abogado realiza, que creemos necesario transcribirla en primer lugar, para luego subrayar aquellos puntos fundamentales, ya que habla por sí misma:

Y en decir asimismo que él no se persuade a meter en el número de los profesores liberales a los pintores y estatuarios, claramente da a entender que son recibidas sus profesiones como liberales: pero él no acaba de persuadirse conforme a su parecer, porque incitan al amor lascivo: En lo cual que duda hay sino que se engañó grandemente. [...] no lo es y no lo pudo probar respecto de la pintura y artes el dibujo, las cuales incitando a todo género de virtudes morales y Teológicas, como tengo probado, necesariamente por sus mismas razones se viene a seguir que son liberales, como lo es la Filosofía. Lo otro, porque si estas artes imitan a lo que quería la naturaleza, como se puede decir que son

²⁹³ *Ibídem*, pp. 196-197.

²⁹⁴ Concretamente el Capítulo XVII titulado *Responde a la objeción de Séneca*, pp. 193-202.

La liberalidad del Arte

*malas, ni que se ocupan de cosas malas? Si el traslado siendo conforme al original es malo, forzosamente se sigue que lo ha de ser el original: y por el consiguiente siendo malas estas artes se sigue un absurdo grandísimo, que lo será también la naturaleza a quien traslada. Si son deshonestas por imitar las cosas más hermosas de ella: también se sigue otro absurdo, que las cosas mientras más hermosas fueren serían peores. Finalmente si yo me incito a mal viendo una mujer hermosa, diría bien Séneca: no halla mujeres hermosas porque incitan a mal no estando en ellas la culpa, sino en mi mala vista, que debiendo por este camino alabar a Dios le ofendo.*²⁹⁵

En cuanto a esta exposición cabe subrayar el punto en el que argumenta que la pintura no puede ser considerada lasciva ya que incita a la virtud, principalmente religiosa, igual que lo hace la filosofía, lo que le otorga de por sí el carácter de liberal. Además, imita la belleza de la naturaleza, la obra de Dios, por lo que lo lascivo se encuentra en quien mira y no en la representación, puesto que es el Altísimo el que ha dotado de belleza al mundo. Al respecto, puntualiza un poco más adelante:

*Bien es verdad, que la causa de caerse Séneca en este error, pudo nacer de algunos actos venenosos deshonestos y lascivos, que se pintarían en su tiempo y de Nerón Claudio su discípulo. En el cual es de creer, que siendo como era este emperador gran pintor, y gran vicioso, como refiere Suetonio, los demás pintores y escultores le darían gusto con pinturas deshonestas conforme a sus vicios, que siempre por la mayor parte los particulares gustan de irse por los vicios y virtudes de su Reyes y cabezas. Pero con todo esto aunque fuese así, tuvo poco advertimento y consideración Séneca en echar las culpas y vicios de los hombres a las artes que de suyo son buenas.*²⁹⁶

Esta va a ser la única vez en el texto que encontremos una referencia a la posibilidad de realización de pinturas lascivas circunscribiéndolas a un periodo muy concreto, culpabilizando de ello a los hombres que las demandan, y

²⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 197-199.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 199.

La liberalidad del Arte

exonerando a la Pintura en sí misma de tal mal. De hecho, aunque las referencias a lo largo del tratado a la pintura clásica son frecuentes, Gutiérrez de los Ríos va a abordar únicamente la pintura de historia, tanto sagrada como profana, y los retratos, el resto de géneros serán obviados. El motivo para este destierro hay que buscarlo en la cita anterior, según la cual la pintura honesta, la pintura noble y liberal es aquella que edifica el espíritu y que dota a los hombres de valores y de modelos a seguir, además de otorgar a estos una fama y reconocimiento perpetuo. A los pintores y a sus defensores como artistas liberales no les va a interesar tratar otros géneros que no sean dignos y evitarán en toda medida caer en temáticas y tipos de obras que puedan poner en duda el objetivo a alcanzar, dándole la razón a Séneca, a menos que sea para criticarlas. Y es que, a partir de este momento, la doctrina de Trento va a ser tomada como estandarte para argumentar su propia lucha, ya que para Gutiérrez de los Ríos y sus sucesores:

Quién no ve que por medio de ellas [las pinturas] nos hace Dios muchas mercedes, y maravillas: y por el contrario cuán ciegos enemigos de Dios, y de toda virtud andan los herejes, anatematizados por nuestra Santa Católica Romana Iglesia, que estando en tinieblas persigan las Santas Imágenes que nos representan la luz divina, ofreciéndola a los ojos, y nos traen a la memoria para doctrina nuestra las vidas, martirios, e historias de los Santos.²⁹⁷

Porque:

Las historias pintadas y reveladas son generales para todos los del pueblo [...] a los que leen, y a los que no leen, [...] Las escritas no son tan generales para todos, y así su provecho no están general. El rústico y otros hombres idiotas, y los mudos, cómo se acordarán de Dios y de sus santos, sino viesen pintada sus imágenes e historias en los templos?²⁹⁸

Este aspecto es el fundamento de la pintura en este momento, instruir al que no sabe leer, llegar a él a través de las buenas pinturas, ya que con ellas:

²⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 190-191.

²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 166.

La liberalidad del Arte

*[...] se deleitan los ojos, se recrea la memoria, se aguza y aviva el entendimiento, se incita el ánimo, incita a la voluntad y se está finalmente encendiendo el deseo, viendo los valores y virtudes de otros para imitarlos [...].*²⁹⁹

Pero la buena pintura, aquella que es arte del entendimiento, solo moverá al deseo de imitar los buenos comportamientos. Parece no tener cabida en el pensamiento del autor que pueda mover a otros deseos, quizá por su propia condición de religioso o quizá debido al ejercicio que hace de alejar la pintura de la idea de lujuria, o tal vez por ambos motivos. La pintura, en cuanto a lo expuesto, es pura de por sí, son los hombres los que ven algo indigno en ella, los que la pervierten con la mirada. No existe la posibilidad de que se dé pintura lasciva o lujuriosa de por sí, porque ello haría tambalear los cimientos mismos que fundamentan a las artes del dibujo y del color como artes nobles y liberales.

Solo nos falta reseñar en este punto un argumento que el jurista esgrime para fundamentar la nobleza de las artes del dibujo, y este es el de la costumbre. Es el último que nos interesa analizar, aunque dedica otros capítulos de este libro tercero a comparar las artes del dibujo con cada una de las siete artes liberales reconocidas, llegando siempre al mismo resultado: la pintura se encuentra si no en el mismo grado, en uno superior, ya que cumple cada una de las funciones de ellas o es necesario el dibujo para su consecución.

Pasamos directamente a la costumbre por ser uno de los eximentes empleados con más frecuencia en los pleitos. La fundamentación al respecto va a ser jurídica, pero en nuestra opinión queda un tanto pobre proviniendo de un profesor en ambos derechos, que ha demostrado en otros aspectos un gran conocimiento sobre la materia, mientras que en este caso nos traslada únicamente dos antecedentes. Aclara que en cuanto al derecho se considera “uso” o costumbre *al que procede de las mismas leyes Reales, y al que está confirmado por sentencias ejecutadas,*³⁰⁰ algo diferente a lo que hoy entenderíamos por costumbre, que en nuestro caso no requiere de jurisprudencia sino de una aceptación común por el conjunto de la sociedad.

²⁹⁹ *Ibíd*em, p. 167.

³⁰⁰ *Ibíd*em, p. 203.

La liberalidad del Arte

La primera de las ordenanzas reales que refiere es la dictaminada por el monarca Juan II de Castilla casi dos siglos antes con motivo de regular el ingreso en las órdenes de caballería y en la cual Gutiérrez de los Ríos infiere que admite la entrada en ellas de profesores de las artes del dibujo. Por nuestra parte, juzgando el fragmento que reproduce no extraemos la misma conclusión porque no se alude directamente ni al dibujo ni a la pintura. Además añade, para apuntalar este hecho, que en época de los Reyes Católicos se le concedieron hábitos a varios artistas, por lo cual se seguiría con lo establecido.

Por último, reproduce la sentencia de la que ya hemos hablado promulgada por Juana I de Castilla y Carlos V dictada en la ciudad de Palencia a favor de los plateros, en la cual se prohibía que los oficiales mecánicos utilicen seda, mientras que no se hace lo mismo con los plateros ya que *su arte no era oficio*,³⁰¹ y además se añade algo que referirán con cierta frecuencia los defensores de los pintores en las argumentaciones de sus juicios: *Y si nosotros quisiéramos que la dicha pragmática se entendiera en los artífices y plateros, fácilmente lo expresáramos y dijéramos.*³⁰² Es decir, que ante a la ausencia de una mención expresa se ha de entender que los profesores de estas artes quedan exentos de todas aquellas obligaciones a las que se deben los oficiales mecánicos, asimilando de esta forma todas las artes del dibujo y del color a la victoria de los plateros, ya que considera que para la actividad de estos es fundamental el conocimiento del dibujo.

El tratado de Gaspar Gutiérrez de los Ríos constituye un pilar fundamental de ideas, argumentaciones y erudición sobre la historia de la pintura en el que los siguientes tratadistas se basarán para dar forma a sus propios textos. En fecha tan temprana como 1600 ya vemos plasmada una declaración de intenciones, defender el dibujo y las artes plásticas como artes liberales de pleno derecho en base a la costumbre y, sobre todo, a la finalidad que tiene la pintura. Esta concepción calará hondo en otros autores y será reproducida por ellos, al igual que la referencia a Séneca y la traducción que aquí aparece y que determinará de forma consciente las argumentaciones y refutaciones, así como la pauta a seguir por la pintura considerada buena y honesta. No queremos decir que una

³⁰¹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰² *Ibidem*, p. 207.

La liberalidad del Arte

traducción parcial determine el devenir de la pintura a lo largo del siglo XVII, lo que queremos es poner el foco en la instrumentalización que de ella se hace para razonar en torno a las nobles motivaciones que rigen a la pintura y censurar, y hasta desterrar, en este preciso momento histórico la realización de obras con temática controvertida no en base al rigorismo religioso, sino debido a una explicación de ascenso social.

3.2. *Discursos apologéticos* de Juan de Butrón en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben

Poco más sabemos de Juan de Butrón, aparte de lo ya expuesto. Fue profesor en ambos derechos, como él mismo indica en el encabezamiento de esta obra. Desconocemos su origen, ni dónde se licenció, pero sí sabemos que trabajó en la villa de Madrid durante la década de los veinte, puesto que es en este periodo cuando representa a los pintores en el pleito de la alcabala y compone una serie de textos en defensa de la pintura. Uno de ellos es este tratado conocido como los *Discursos apologéticos*, en el que desarrolla los argumentos que venía utilizando para defender la liberalidad del arte. Pero, curiosamente, no profundiza en aquel que finalmente resultará determinante para eximir a los pintores de pagar el impuesto, es decir, el argumento del contrato de locación.

Esta obra se compone de quince discursos, estando el decimotercero, que es el más amplio, a su vez dividido en tres partes. En ellos vamos a encontrar un lenguaje en la línea de los textos producidos por los letrados del momento, cuajado de referencias y de citas en latín que no traduce ni, en la mayoría de los casos, se molesta en explicar, lo cual nos lleva a pensar que está dirigido a un público erudito, que no solo sabía latín, sino que conocía a la perfección a los autores clásicos. Y es que, aunque a lo largo del texto queda patente que sigue, copia y cita las obras de Antonio Possevino, y en momentos concretos a Giorgio Vasari, es cierto que la mayor parte de sus referencias las busca en la Antigüedad

La liberalidad del Arte

clásica, especialmente en los filósofos y pensadores, como Sócrates, Aristóteles, Cicerón o Séneca. No obstante, demuestra conocer obras hispanas más cercanas a su tiempo como la de Juan de Arfe, o la *Noticia general* de Gutiérrez de los Ríos, al que critica abiertamente en el discurso 14.

Además de los discursos, el tratado incluye un poema en alabanza de la pintura firmado por José de Valdivieso, al que veremos más adelante vinculado al tratado de Carducho y al pleito de la alcabala, una tabla de autores citados en que podemos ver a los filósofos clásicos, pero también a santos, sínodos y concilios, y la dedicatoria de la obra dirigida a don Fernando de la Hoz. Este hecho nos resulta curioso puesto que lo habitual habría sido pensar que la obra debería haber estado dirigida a Su Majestad, como lo hizo Carducho, o a Olivares, así como Gutiérrez de los Ríos se lo dedicó al Duque de Lerma, con el objetivo de buscar el respaldo institucional. Sin embargo, la dedica a don Fernando de la Hoz, del que dice que proviene de una familia noble de Burgos, que sirve como Gentilhombre en la Casa de Su Majestad y que es un gran aficionado al arte, tanto que fue el que le instó a Butrón a escribir esta obra. No sabemos mucho más sobre este hombre, ni la vinculación que tuvo con la liberalidad.

En el prólogo el autor establece claramente la intencionalidad del texto, que no es otra que *probar solo SER EL ARTE DE LA PINTURA, INGENIOSO, LIBERAL, Y NOBLE*.³⁰³ Con ese fin pretende recordar al lector la estimación de la que gozaba la pintura en la Antigüedad, aspecto que explica en el largo Discurso decimotercero, *En que se prueba, que el Arte de la Pintura es liberal, de derecho, y opinión de los Hebreos, de los Griegos, de los Romanos, Civil, y Canónico, Divino, y Humano, y de nuestra España*. No vamos a profundizar en este apartado puesto que recurre a historias ya conocidas sobre pintores clásicos, y sobre todo porque para nuestro estudio nos interesa analizar con más detenimiento otros discursos. De todas formas, sí destacaremos que incluye por primera vez en esa Antigüedad a los judíos, basándose en el Antiguo

³⁰³ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben*. Madrid, por Luis Sánchez, 1626, prólogo.

La liberalidad del Arte

Testamento, y establece unas bases en cuanto a la estimación que se tuvo en un pasado en España en cuanto a dos recopilaciones, una que prohibía a los caballeros ejercer oficios viles y otra que regulaba el uso de la seda, en la cual se excluían a los oficios mecánicos, no encontrándose contenida la pintura en ambas listas.³⁰⁴

Retomando el orden de la obra, los Discursos primero y segundo están dedicados a la definición de la pintura y su origen. De manera breve diremos que para Butrón la pintura es noble puesto que es capaz de imitar a la naturaleza, hasta tal punto de engañar a la vista, y porque además corrige la obra de Dios, e introduce un nuevo elemento basándose en Sócrates: “imita los afectos humanos”,³⁰⁵ es decir, que es capaz de reproducir los sentimientos y las emociones. En cuanto al establecimiento del origen demuestra manejar varias fuentes al reproducir diferentes versiones de un mismo hecho, que es el inicio de la pintura a través del dibujo del contorno de una sombra, y en relación a la estimación que tuvo en el mundo clásico dice que: *Fueron los profesores de este Arte tan justamente honrados de los Príncipes que los conocieron, que solo les faltó tenerlos, y venerarlos como Dioses.*³⁰⁶

A partir de este punto ya se va a centrar en la liberalidad, en el establecimiento de las Artes Liberales y en las propiedades que las erigen como tales. Así, el *Discurso Tercero. En que se declara cuantas sean las Artes Liberales, y si las que están fuera de aquel número lo serán legítimamente* establece que efectivamente existen otras Artes Liberales además del Trivium y del Quadrivium, como, por ejemplo, el Derecho, la Medicina, o la propia Filosofía. Aporta una razón para este acotamiento basada en el simbolismo del número siete, ya que desde antiguo es considerado como el número perfecto, como lo demuestran las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio, o la división en siete partes en las que Justiniano repartió las leyes de la Pandectas. Como argumento no es descabellado, recordemos que siete son los días de la semana, siete las notas musicales, siete fueron también las Maravillas del Mundo, etc.,

³⁰⁴ *Ibíd.*, Fol. 78v.

³⁰⁵ *Ibíd.*, Fol. 1v.

³⁰⁶ *Ibíd.*, Fol. 5r.

La liberalidad del Arte

pero Butrón no termina de explicar cuál fue el criterio para elegir estas Artes y no otras para formar el grupo, aunque lo que sí tiene claro es que *la Pintura es Arte liberal, que se parece a todas las siete, que de todas participa, y las emula, y a las más de ellas da ser y vida.*³⁰⁷ Para probarlo dedicará los siguientes siete discursos, en los que además de relacionar la pintura con las siete Artes Liberales, lo hace también con la Historia y la Filosofía.

En estos folios básicamente podemos inferir no solo las relaciones que tiene la Pintura con otras disciplinas como la Astronomía o la Gramática, sino también los conocimientos que el pintor ha de tener. De forma condensada, ha de saber de aritmética, historia, geometría, anatomía, ha de tener conocimiento de los afectos del alma, y qué es lo que le aportan la música y la filosofía a la pintura. Para sustentar estas relaciones recurre al criterio de autoridad citando a un gran número de autores clásicos y recurriendo con gran frecuencia a Possevino, del que parece extraer las ideas fundamentales, como la indicación que hace al pintor de que ante su desconocimiento sobre la Historia Sagrada ha de acudir al asesoramiento de un teólogo para no cometer grandes errores.

Nos interesa destacar un aspecto del Discurso cuarto, en el cual manda un mensaje directo hacia aquellos que juzgan la Pintura sin conocerla, afirmando que *Para conocer un arte es menester obrarle,*³⁰⁸ y preguntándose, aludiendo seguramente al proceso judicial en el que se encontraba inmerso, que:

*Pues qué razón hay para que los que conocemos legos en la Pintura, den su censura, y voto en ella, solo porque manejaron algunas copias, u originales de valientes Pintores que estiman por lo que de ellos les han dicho, no porque sepan ponderar sus cualidades.*³⁰⁹

Por su parte, el discurso undécimo lo dedica a establecer *Que el arte de la Pintura es liberal, por la comunicación, y participación de las siete.* Teniendo en cuenta lo establecido en los discursos anteriores queda demostrado que la pintura tiene similitud con las Artes Liberales y que estas se nutren de ella a través del dibujo, como, por ejemplo, es el caso de la geometría. Por lo tanto,

³⁰⁷ *Ibíd.*, Fol. 7v.

³⁰⁸ *Ibíd.*, Fol. 15v.

³⁰⁹ *Ibíd.*, Fol. 16r.

La liberalidad del Arte

defiende que la Pintura no es liberal por su relación con las Artes Liberales, sino que estas lo son por nutrirse de ella, al decir:

Si la Pintura, como tenemos probado, da ser a las más de las Artes liberales, pues sin ellas era imposible que se ejecutasen sus preceptos, no sería ridículo que la Pintura fuese mecánica, siendo liberales las que de ella tienen dependencia? [...] Pues sería sacrilegio según doctrina de Derechos, que fuesen más noble el que recibe nobleza del Príncipe, que el mismo Príncipe que se la comunica.³¹⁰

Analizaremos a continuación con un poco más de profundidad el Discurso duodécimo, que trata sobre *Que el Arte de la Pintura es liberal, porque conviene a las definiciones que se dan a las Artes Liberales*. Divide este apartado en dos y lo dedica primordialmente a las definiciones que Séneca y San Agustín dan de las Artes Liberales; decimos primordialmente porque en este punto hace también referencia al estatus que ostentaba la Pintura en Grecia, estando vedado su aprendizaje a los esclavos. En cuanto a la definición que realiza Séneca de las Artes Liberales recurre a la misma epístola 88, de la que indica tratará con más tranquilidad más adelante, diciendo que el filósofo *defiende, que Arte liberal es aquel que hace a los hombres libres en sus acciones, sabios, sublimes, fuertes y magnánimos*,³¹¹ cualidades estas que, sin duda, Butrón otorga a la Pintura.

Por su parte San Agustín en su epístola 131 dice *que Artes liberales son las que son dignas de hombre Cristiano, y nos enseñan el camino de la verdadera sabiduría*,³¹² y amplía más adelante su argumentación planteando que:

Serán Artes liberales, [las] que convienen al juicio de un hombre Cristiano: [por] ejemplo las que tocan a la piedad de la Religión, o como instrumentos nos llevan al conocimiento de la divina Ciencia, como son las divinas Artes, o las Ciencias solas divinas: la lección de la Sagrada Escritura, los Cánones, y la Jurisprudencia, la

³¹⁰ *Ibíd*em, Fol. 31r.

³¹¹ *Ibíd*em, Fol. 32v. Lo que excluye Butrón aquí es que Séneca dice que esa es la concepción que se tiene de las Artes Liberales, pero indica que en verdad lo que hace libre al hombre es el estudio de la sabiduría.

³¹² *Ibíd*em, Fols. 32v y 33r. No hemos podido localizar esta afirmación en dicha epístola.

La liberalidad del Arte

*Filosofía y la Historia, que son escalones al repecho de este tan deseado conocimiento.*³¹³

La Pintura goza de todas estas características:

*[...] pues es el instrumento más eficaz para llegar a la verdadera noticia, y conocimiento de la divina Ciencia. [...] Dígalo el fruto de las sagradas imágenes, díganlo las almas que por medio de ellas han alcanzado la verdadera noticia de la sabiduría, díganlo los milagros, y conversiones que han obrado [...] Y finalmente el aplauso que las hace la Iglesia y la constancia con que la defendió, y defiende de la garganta hambrienta del demonio.*³¹⁴

Acudiendo a San Agustín, Butrón establece una relación directa entre pintura y catolicismo al defender el uso que la Iglesia hace de ella en una marcada línea contrarreformista frente al protestantismo, aludiendo a que es precisamente el conocimiento que otorga la pintura de la divinidad y la moralidad que inculca en los espectadores los que hacen de la Pintura un verdadero arte liberal. Así lo muestra diciendo,

El aspecto de una imagen nos abre el camino de la salvación, pues de él procede la compunción de los pecados en los que miran, y a los que no saben leer, a todos les representa la Pasión, y vida de Cristo, o las empresas dichosas de sus Santos con que se animan a seguirlo con el corazón y la vida [...] Sus provechos son importantísimos para la Iglesia. [...] Luego si aquella es Arte liberal, que nos enseña, y lleva al conocimiento de la divina sabiduría; que nos alimenta la memoria para que nos acordemos de las obras dignas de imitarse, y sigamos las pisadas de los virtuosos, como largamente queda probado con la doctrina precedente: y a cada paso nos enseña los milagros que se obran por medio de la devoción de las imágenes que el pueblo Cristiano tiene, y las decisiones y acerca de esto han instituido los sagrados Concilios contra la opinión páfida de los herejes. Quién duda, que la pintura

³¹³ *Ibíd*em, Fol. 34v.

³¹⁴ *Ibíd*em, Fols. 34v y 35r.

La liberalidad del Arte

*es quien ocupó el primer grado de las liberales; pues mejor que todas las Artes produce estos efectos, como queda probado?*³¹⁵

Esta concepción contrarreformista del uso de las imágenes y la vinculación entre Pintura y religión le servirán de sustento para la argumentación que va a desarrollar en las treinta y ocho páginas que tiene el “Discurso decimocuarto. En el que se responde a la objeción de Séneca en la Epístola 88”. Remarcamos el número de páginas porque no solo vemos que aborde esta exclusión como un hecho aislado, sino que además le dedica un largo argumentario que ocupa solo seis páginas menos que de los discursos cuarto al décimo en los que aborda la relación de la pintura con todas las Artes Liberales, lo cual demuestra la importancia que el licenciado le otorgaba a este aspecto dentro de la defensa de la liberalidad de las artes.

Butrón pone de manifiesto conocer lo expuesto por Guitérrez de los Ríos sobre este asunto, afeando su forma de hacerlo al considerar que pretendió menospreciar a Séneca, ya que según él, *Deste pues Gaspar Gutiérrez de los Ríos dice [de Séneca]: Que se engañó, que erró, que fue poco advertido y considerado, que no supo discurrir, ni argüir.*³¹⁶ La cita está mal tomada. En realidad, lo que Gutiérrez de los Ríos dice es: *Pero con todo esto, aunque fuese así tuvo poco advertimiento y consideración Séneca en echar las culpas y vicios de los hombres a las artes que de suyo son buenas.*³¹⁷ Sin duda, algo que nada tiene que ver con lo citado por Butrón. Dejando aparte los reproches que hace a su predecesor, debidos quizá a algún tipo de enemistad que desconocemos, lo que parece claro es que conoce su obra y que toma de él la misma traducción que este realiza de la epístola del filósofo cordobés. Es más, Butrón también incluye la cita literal en latín, lengua que ha demostrado sobradamente dominar, por lo que para desacreditar a Gutiérrez de los Ríos le hubiese sido fácil exponer que Séneca se refería al lujo excesivo o a la suntuosidad con ese “*luxuria*” y no a la lujuria, pero decide tomar la misma acepción que el anterior. Sin embargo, la toma como mero punto de partida para dar la vuelta a lo que Séneca quiso

³¹⁵ *Ibíd.*, Fols. 37v y 39r.

³¹⁶ *Ibíd.*, Fol. 81r.

³¹⁷ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia para estudiar...*, p. 199.

La liberalidad del Arte

decir. La estrategia del magistrado en este caso no es desacreditar al filósofo, sino reconocer y alabar su obra y por lo tanto, servirse de él como autoridad en la materia para exponer que lo que él excluyó del conjunto de las Artes Liberales no fue a la Pintura en general, sino exclusivamente la que era lasciva. Dice así:

Yo a imitación de Don Tomás³¹⁸ defiendo, que Séneca en esta epístola 88 fue como en todas sus obras doctísimo; que en lo que habló de la Pintura habló bien, y verdadero; y que confesó en esta epístola, que la Pintura es liberal Arte, es noble.³¹⁹

Butrón explica dos particularidades de la Pintura en el mundo clásico, la primera es que, como ha expuesto en el apartado correspondiente, en la Antigüedad la pintura solo era enseñada a los nobles; y la segunda que en cada momento histórico y lugar se desarrolla más un tipo de pintura y que *en Roma en este tiempo usaban la pintura lasciva, como en Persia jamás pintaban tabla que no fuese de varias guerras, o muertes.*³²⁰ Por lo tanto, en época de Séneca las pinturas:

[...] sólo contenían todo género de deleite, y torpeza. Que entonces fuesen lascivas prueba Filipo Beroaldo en el Cometo [...] De Suetonio Tranquilo; donde se refiere, y explica la abominable pintura que tenía Tiberio, pintada de mano de Parrasio que contenía la más sucia historia que imaginó la torpeza de la lujuria.³²¹

Y explica que:

Que provoquen a lujuria las pinturas desnudas, y lascivas, se prueba directamente de los ejemplos de las historias. Qué fueron los efectos de la desnudez, sino deseos torpes, y aún acometimientos abominables?³²²

Nos interesa la cita anterior sobre todo por remarcar un hecho, no habla expresamente del desnudo femenino, sino de “pinturas desnudas” en general, ya que entiende que *Bastantes son estos impulsos a violar la castidad en cualquier*

³¹⁸ Tomás Tamayo de Vargas, cronista contemporáneo a Butrón.

³¹⁹ Juan DE BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, fol. 81v.

³²⁰ *Ibíd.*, Fol. 82r.

³²¹ *Ídem.*

³²² *Ibíd.*, Fol. 83r.

La liberalidad del Arte

sexo.³²³ Es decir, las imágenes lascivas pueden darse y turbar a ambos sexos, por ello vuelve a recurrir a Possevino para censurar su uso.

*El padre Possevino [...] hablando de las pinturas deshonestas dice, que son simiente de todo género de torpezas: [...] que ni se hace la voluntad de Dios en la tierra como en el Cielo, ni se santifica su nombre, ni su Reino viene en los ánimos de los hombres, ni se procura buscar su gloria, antes se oscurece, y quita todas las veces que se privan por la inmundicia de las torpes imágenes, que nos tornan a ensuciar de lo asqueroso que nos limpió la sangre de Cristo.*³²⁴

Por lo cual establece que el verdadero objetivo de la Pintura es honrar a Dios.

*A todo género de honestidad (por no decir de religión, dice el mismo Possevino [...]) contradicen las imágenes desnudas de hombres o mujeres: y se prueba de que no habrá hombre que posea alguna especie de vergüenza, que no la tenga de verse desnudo. Y más abajo dice, que en consecuencia los Pintores no pueden obrar semejantes retratos, ni pintar hombres o mujeres desnudas.*³²⁵

Esta es una de las pocas ocasiones en las que un autor incluye de manera explícita el desnudo masculino entre lo censurable por lascivo y por incitar a la lujuria. Veremos que entre los religiosos que aportan su opinión en la *Copia de los pareceres* sí se hablará en términos iguales del desnudo masculino y femenino, pero lo común entre los tratadistas del siglo XVII va a ser que se considere únicamente pernicioso el cuerpo femenino. Aportan una visión masculina desde la heterosexualidad, ignorando por completo la realidad de la homosexualidad o que las mujeres también puedan tener deseo sexual.

Avanzando en el capítulo, Butrón expone de manera magistral, sirviéndose del mismo Séneca, cómo serán liberales aquellos pintores que no realicen pintura deshonestas. Dice:

³²³ *Ibíd.*, Fol. 84r.

³²⁴ *Ibíd.*, Fol. 86v.

³²⁵ *Ibíd.*, Fol. 87r. y v.

La liberalidad del Arte

Si las pinturas lascivas aprisionan a los que las miran, como tengo dicho, Séneca definió admirablemente las Artes liberales, y con razón justa no puso entre ellas los Pintores que obraren de manera, que su Pintura tenga los defectos referidos.³²⁶

Si la pintura desnuda tiene los defectos referidos, que no sólo no nos hace virtuosos, más aún abominables y nefandos, como largamente queda probado: [...] Que habló Séneca de los Pintores impúdicos, no tengo duda, [...] Si alcanzara Séneca tiempos en que la pintura surtiera tan admirables y contrarios efectos como hoy produce en la pintura de la imágenes, tengo por sin duda, que la pusiera en el primero grado de las artes liberales, pues la pintura es la que nos pone en la perfección de la virtud, y nos conduce al conocimiento de la divina sabiduría. [...] Luego si no fuesen [los Pintores] ministros de lujuria, si no fuesen ministros de impudicia, serían liberales: cesando la causa el efecto cesa. [...] Si la causa de los Pintores [de] no ser liberales, es el ser ministros de lujuria, no lo siendo, antes el impelente que los hace piadosos y santos, será liberal, no admite duda. [...] No dice Séneca, que la Pintura no es liberal, sino que los Pintores que pintan lascivamente dejan de serlo.³²⁷

Está claro, si no hay causa, o hay efecto, no hay mucho más que se pueda decir. En sus contemporáneos Butrón encuentra superada la época de la pintura perniciosa e instaurada una en la que se dedica a promover la virtud ligada a la religión y a plasmar la memoria de aquellos dignos de imitar. Al respecto, dice:

Si la definición de Séneca es, que sea Arte liberal aquella que hace libres, magnánimos, y fuertes a sus profesores, si queda probada la virtud que aumenta, y da la pintura divina, pues es el maestro más fácil de la doctrina, sin la cual los ignorantes andarían ciegos de los misterios altos de la Iglesia, [...] Atendiendo a esta doctrina, se conocen evidentemente como militan las razones mismas, que pone Séneca en su definición de las Artes liberales [...]. Si las causas, según el derecho Divino, y Humano, son contrarios a la que da

³²⁶ *Ibíd.*, Fol. 88r.

³²⁷ *Ibíd.*, Fols. 88v., 89r. y 94v.

La liberalidad del Arte

Séneca en su definición [...]; no produciendo los efectos de lujuria, sino los referidos de hacernos científicos en la divina sabiduría, y virtuosos, y fuertes con el estímulo de la imitación de los pasados; [...] la Pintura es justa, es buena, y recta conforme los efectos que produce; y hemos mostrado: si sus profesores son impúdicos, y lascivos la culpa es del profesor, no de la Pintura. Así entendió Séneca cuando dijo, Pintores, no Pintura: pues es cierto no quiso excluirla de las liberales, por tener tanto moral, tanto provecho a la República. [...] dijo galanamente Pedro Gregorio [...] que de la Pintura se ha de hacer el caso que ella pide; si es honesta, y primorosa, estimarse; si lasciva, no verla, y reprobirla, [...] Es menester saber, si es malo, y por qué, y alabarla si no lo es, como dice Séneca a los Pintores lascivos, por la lascivia sean mecánicos: pero a los que pintan las Imágenes compuestas que tienen tan admirables efectos, liberales, y dignos de perpetuo bronce.³²⁸

Poco más podemos añadir a tan clara exposición: la Pintura será liberal en función del objeto y finalidad de lo representado, y la mala arte de un pintor no hace viciosa a toda la profesión. Defiende que no se pueden extrapolar los vicios de unos pocos a toda la profesión copiando la siguiente comparativa de Andrea Tiraquello:

[...] Qué razón hay (dice) para ser vituperado el Arte por algunos vicios de sus profesores? Adúlteros hallamos entre los Sacerdotes, y entre los Monjes homicidas; mas no por ello el sacerdocio es malo, ni la Religión perniciosa.³²⁹

Concluyendo el análisis de este Discurso, nos gustaría destacar un hecho de este capítulo que podría ser extensible a toda la obra. Solo encontramos al final de este apartado una pequeña referencia al hecho de vender los pintores su obra. Recordemos que el “pleito de la alcabala” del que Butrón formó parte se resolvió en 1633 y que finalmente la absolución estuvo vinculada al contrato de locación por el que se realizaban las obras y no de transacción mercantil, que era la que debía pagar impuestos, pero no es hasta 1627 cuando sale a relucir este

³²⁸ *Ibíd.*, Fols. 90r., 93r., 95r., 96v. y 98r.

³²⁹ *Ibíd.*, Fol. 95v.

La liberalidad del Arte

argumento. Hasta ese momento la defensa de la liberalidad del arte se hacía, como hemos visto, acudiendo a la costumbre, a su valoración y ejercicio por parte de nobles y gobernantes, a su relación con el resto de artes y a su importancia como instrumento religioso e histórico en el cual es fundamental el tema representado. Por lo tanto, no nos sorprende demasiado encontrar esta única referencia, casi circunstancial, ni su desafortunada mención al tributo de pechos en la pintura, frente a toda la argumentación en torno a la lujuria que hemos visto:

No faltó quien dijo ser la pintura mecánica por hacer vendible su obra. Confieso, que si miramos la estimación de est[e] Arte, no fue despropósito la opinión referida, no desmerece empero el sustentar sus profesores a los pechos del Arte; ni los Abogados dejan de ser liberales, y nobles, por pagarse los trabajos que mecen sus desvelos.³³⁰

Por último, Butrón finaliza la obra con el *Discurso decimoquinto*. Donde se muestra la veneración en que los antiguos tuvieron la Pintura, los Príncipes que la profesaron, y algunas de las muchas honras, y mercedes que le hicieron. Es, como hemos visto, uno de los argumentos básicos en favor de la nobleza de la Pintura. Como texto no presenta mucha novedad. Acudiendo a numerosas citas y referencias trata de poner de manifiesto la gran estimación que recibió por parte de emperadores y príncipes en la Antigüedad, y aporta un punto de distinción sobre otros argumentarios similares la inclusión que hace de una lista ordenada alfabéticamente de pintores clásicos, acompañados por una breve referencia a lo conocido de su obra y estimación. Es algo novedoso que demuestra su manejo de diferentes fuentes, aunque podemos suponer que la primordial es Plinio. Además de esta lista de pintores clásicos enumera también a artistas renacentistas e incluso algunos más cercanos, como Mantegna, Andrea del Sarto, Rafael, Miguel Ángel, Caravaggio, o la admiración que el emperador Maximiliano I de Habsburgo mostró hacia Durero. En esta lista siguen las *Vidas* de Vasari, al que remite al lector que quiera ampliar su conocimiento sobre el

³³⁰ *Ibíd*em, Fol. 98v.

La liberalidad del Arte

tema, hecho que quizá explique la ausencia de referencias a Tiziano y a pintores flamencos como Rubens, de gran fama en ese momento en España pero ausentes en la obra de Vasari.

También afirma que “mujeres pintores hubo muchas”, y aunque no llega a desarrollar esta afirmación, vemos en ella un nuevo intento de inclusión femenina en el arte, en este caso como sujeto activo y no meramente como objeto de miradas. Y en cuanto a los pintores españoles enumera varios renacentistas, de entre los que destaca a Rincón (entendemos que Antonio del Rincón), del que dice que Fernando el Católico le otorgó el hábito de Santiago siendo este, entonces, el primer hábito de esta Orden dado a un pintor, hecho que, fuese verdad o no, nunca más fue mencionado ni utilizado como precedente por Velázquez en su aspiración a su ingreso en esa Orden.

3.3. *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco³³¹



**Retrato de caballero / Francisco Pacheco –
Diego Velázquez – h. 1620 – Museo del
Prado, Madrid**

³³¹ En este caso no recurriremos a la fuente directa, sino a la edición crítica de Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, edición, introducción y notas *El Arte de la Pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, de Francisco PACHECO, por considerarla más completa.

La liberalidad del Arte

Sobre Francisco Pacheco ya hemos hablado al tratar el tema de las Academias, pero aparte de encargarse de dicha agrupación de Sevilla, de ser veedor, pintor, poeta y maestro de artistas como Velázquez y Alonso Cano, Pacheco compondrá el que Bassegoda i Hugas califica como el tratado artístico más influyente en la historiografía artística española.³³² Pero, no podemos olvidar que la obra no se publica hasta 1649 en Sevilla en la imprenta de Simón Fajardo, aunque pudo estar concluida en 1638 y haber circulado en panfletos parciales y en manuscritos, por lo que la importancia que debió de tener entre sus contemporáneos quizá fuera un tanto reducida. Si bien es cierto que con posterioridad, tras su publicación, el *Arte* adquirió gran notoriedad, a pesar de contar supuestos que, en algunos casos, ya se encontraban desfasados y cuyas indicaciones en materia de iconografía no habían sido seguidas en ocasiones ni siquiera por sus discípulos. Y a propósito de la publicación cabría realizar otro matiz, Bassegoda descarta como responsable de promover la publicación a Velázquez dado que en ese momento se encontraba en Italia, y apunta la posibilidad de que el causante fuese Francisco de Rioja.³³³ A falta de documentos que lo avalen, nosotros somos más partidarios de pensar en Velázquez como promotor debido a los motivos que ya hemos apuntado, no solo su viaje a Italia que le haría ver la importancia que tenía para su profesión el estar dotada de un corpus teórico, sino también su situación y aspiraciones personales, además de, claro está, su familiaridad con Pacheco. Aunque se encontrase en Italia, Velázquez no estaba aislado del mundo y pudo haber confiado a Mazo o a la propia Juana una labor de este calado. Pero como decimos, a falta de documentación que lo avale es solo una hipótesis más.

Lo que es cierto, y por eso hemos colocado su análisis por delante del de los *Diálogos* de Carducho, es que el *Arte* comenzó a componerse con mucha antelación a su póstuma publicación, llegando a ver la luz en la década de 1610 como panfleto el Capítulo XII del libro II, cuya publicación Bassegoda sitúa en torno a 1619 o 1620³³⁴ a juzgar por una carta que Pacheco envía en 1634 a Diego

³³² *Ibidem*, p. 12.

³³³ *Ibidem*, p. 45.

³³⁴ *Ibidem*, p. 14.

La liberalidad del Arte

Valentín Díaz,³³⁵ mientras que Marías y Riello adelantan, en base a las publicaciones conservadas, la fecha a 1614.³³⁶

Nos negamos a suponer que la elección de este texto fuese fortuita. La idea inicial que comúnmente se acepta para justificar su publicación es la de buscar un apoyo económico que le permitiera editar la obra completa. Decimos que la elección del texto divulgativo no debió de ser al azar puesto que es uno de los apartados más importantes que aparecen en toda la obra,³³⁷ por lo menos lo es para el caso que nos ocupa. El capítulo es el dedicado a *Por qué aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento*.³³⁸ En sí el título no nos dice mucho pero el capítulo está dedicado al conocimiento intelectual que requiere el pintar de una forma adecuada y la nobleza del arte atendiendo a su fin, llegando a afirmar que *así en la arte se debe atender, principalmente a su fin, y según fuere el fin más o menos digno, así la arte será más o menos noble*.³³⁹ Es primordial, como vemos, para entender nuestra argumentación en torno a lo fundamental de la temática de las pinturas a la hora de defender la liberalidad del arte. Es curioso que Bassegoda apunte al respecto³⁴⁰ que en el manuscrito de la obra completa este párrafo aparece tachado, pero que aun así se imprimió. Él cree que este hecho, posiblemente, aunque es algo difícil de saber, se debe a la mano de Jáuregui, que hizo las veces de corrector de la obra, pero que finalmente no se tuvo en cuenta su edición del texto. Estamos de acuerdo en que es algo complicado de saber hoy en día, pero no deja de resultar sugestivo el hecho de que, aunque fuese tachado, finalmente se publicase en base a la habida importancia que tenía esta idea.

Retomando la introducción, sabemos que Pacheco escribió otros dos textos. Por una parte, el *Libro de retratos* que quedó inacabado a su muerte en

³³⁵ Recordemos que a él se le atribuye un conato de fundación de una Academia de pintura en Valladolid.

³³⁶ Fernando MARÍAS y José RIELLO, “La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco”, *Teoría y literatura artística en España. Revisión Historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 63.

³³⁷ Marías y Riello lo consideran el más importante.

³³⁸ Francisco PACHECO, *El Arte...*, pp. 421-429.

³³⁹ *Ibidem*, p. 423.

³⁴⁰ *Ídem*, nota 6.

La liberalidad del Arte

1644, y que pretendía ser una suerte de *Vidas* en las que tenían cabida tanto pintores como eruditos españoles. Con antelación a esta composición y compaginándolo con la redacción del *Arte*, en 1622 ve la luz un opúsculo que dedica *A los profesores del Arte de la Pintura* y que, acorde a lo que expone Bassegoda, estaría compuesto en base a lo que aparece en los capítulos del 1 al 5 del *Arte* y no al revés.³⁴¹ El texto³⁴² se posiciona en favor de la pintura en la contienda que existe en este momento entre pintura y escultura. No nos detendremos a analizarlos puesto que trata de una disputa que en este caso no nos concierne y en sí viene a argumentar la mayor antigüedad y nobleza de la pintura en base a las alabanzas que de ella profirieron autores clásicos, como Plinio o Filóstrato, y reproduce la cita que ya hemos visto que hace Gutiérrez de los Ríos de la ordenanza que se hace en tiempos de Valentiniano, Valente y Graciano.

Este hecho nos viene a constatar un punto que Bassegoda también anota y es el conocimiento indirecto que Pacheco tiene de los temas clásicos que expone.³⁴³ En el caso arriba referenciado debió de acudir, sin duda, a la *Noticia General* de Gutiérrez de los Ríos, libro que ya cita en la introducción de su obra, y en otros casos como en las citas a Plinio debió extraerlas de tratadistas italianos modernos como Paulo Lomazzo, a quien no tiene reparo en copiar. La extensa cultura de Pacheco, también presentaba ciertas lagunas; así, no se le documentan viajes a Italia, solo dos o tres dentro del territorio peninsular, por lo que su conocimiento de ciertos temas debió hacerlo de forma autodidacta a través de su propia biblioteca y del acceso que tuvo a la del duque de Alcalá, lo cual explica ese afán que muestra por aquilatar cada idea expuesta con la referencia a otros autores que debe considerar irrefutables.

Pasando ya al tratado, este se estructura en tres libros, además de un anexo titulado *Adiciones a algunas imágenes* y que constituye, a nuestro entender y como ya se ha apuntado en más de una ocasión, la parte más novedosa del compendio, ya que en él se dedica a formular una base iconográfica para la

³⁴¹ *Ibidem*, p. 43.

³⁴² Aparece reproducido en Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, pp. 185-191.

³⁴³ Francisco PACHECO, *El Arte...*, p. 32.

La liberalidad del Arte

representación de las historias sagradas y de las imágenes de los santos y que en algunos casos, como por ejemplo en el tema de la circuncisión de Cristo, sus planteamientos son tan inusuales, aunque siempre atendiendo al decoro, que no se sabe que se llevasen a la práctica.

La obra es tanto teórica como práctica, pero a la hora de analizar nos centraremos en algunos apartados que son los que más nos interesan en este estudio, especialmente aquellos en los que se trata de la liberalidad y nobleza de la pintura y la decencia y el decoro. En el propio prólogo Pacheco se plantea una cuestión que nos parece fundamental para nuestra investigación:

*Porque ¿a quién no hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvido en España? Que en otras naciones tanto se preciaron y precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia.*³⁴⁴

Italia es el referente y España tiene un claro problema en cuanto a la estimación de la propia pintura, un problema que, a todas luces, Pacheco pretende remediar con este tratado. Dedicó su libro primero a tratar sobre el origen, antigüedad y honras que ha recibido la pintura. Siguiendo a Lomazzo, afirma que la pintura es un arte liberal pues tiene como objeto la imitación de la naturaleza, para lo cual se vale del conocimiento y utilización de las siete Artes Liberales aceptadas, argumentando además que, en algunas de estas artes, como la geometría, también se utilizan las manos para realizar trazos y que no por ello dejan de ser liberales.³⁴⁵ Del mismo modo también afirma, basándose en Plinio, que en la antigua Grecia la pintura era enseñada a nobles y prohibida a esclavos. Hasta aquí el libro no presenta novedad, como tampoco lo hace en los capítulos siguientes en los cuales enumera las honras que ha recibido la pintura a lo largo de la historia por parte de príncipes y monarcas. Sin embargo, sí resulta innovador al incluir en el capítulo VIII, dedicado a las honras que han recibido algunos pintores modernos, la inclusión de Diego Velázquez, del cual narra lo acontecido en el concurso de la pintura de la *Expulsión de los moriscos* y los puestos que poco a poco fue ostentando en la Corte hasta su viaje a Italia y sus

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 66.

³⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 76 y 78.

La liberalidad del Arte

relaciones en el Vaticano. Se aprecia el orgullo de maestro, y, por qué no decirlo, también de suegro, en esta única incorporación de un artista más joven que él en el *Arte*, con la cual se pretende además subrayar la estimación artística que alcanzó. También deja traslucir en este caso que desea remarcar la posición social que logró alcanzar su yerno. Por ejemplo, lo hace de forma explícita en un soneto que le dedica, del que reproducimos solo los siguientes tres versos:

*[...] de tu raro principio, la privanza
honre la posesión, no la esperanza,
del lugar que alcanzaste en la pintura.³⁴⁶*

A partir de aquí va a tomar más importancia en la obra la vinculación existente entre la pintura y la religión. En el capítulo IX, va a tratar de los nobles y santos que se dedicaron a la pintura. En él va a configurar la imagen de artista religioso y virtuoso, cuya vida está regida por la honestidad, lo que le confiere nobleza y solemnidad a su actividad profesional. Tal es el caso del evangelista Lucas, santo y pintor, o de Juan de Juanes, del que dice que antes de realizar una obra, conocidas estas por ser *imágenes de mucha devoción, se preparaba con la confesión y comunión.*³⁴⁷ Llegando, como era de esperar, a afirmar que Dios mismo podría ser llamado pintor, lo cual conferiría la cota más alta de nobleza a dicha actividad.³⁴⁸

Hablando de nobleza, a esta le dedica el capítulo X de este Libro I, y copiando en este caso a Paleotti viene a declarar que:

Así que juntando la una y otra nobleza decimos que si el precio de una cosa, la dificultad de hacerla, la utilidad que trae, el honor que se le atribuye de incitar a la virtud, la disciplina y enseñanza que causa en el pueblo son partes para hacer una arte, o un artífice verdaderamente noble, no hay duda que, concurriendo todas juntas en ésta de que hablamos, será de sumo precio, dignidad y esplendor.³⁴⁹

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 212.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 222.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 231.

³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 237.

La liberalidad del Arte

Volvemos a ver aquí que entre lo que se estima necesario para que un arte sea considerado noble y, por lo tanto, liberal, está su utilidad, su fin, y la capacidad que esta tiene para transmitir valores morales, por lo que llega a concluir que:

[...] se infiere, que, pudiéndose por este camino ennoblecer todas las cosas, aunque sean pequeñas y bajas, mejor se ennoblecerá la pintura ejercitada con la regla cristiana. [...] la cual se descubre manifiestamente del formar y representar ante los ojos personas dignas de merecimientos, que por su ejemplar vida, llena de toda virtud, han sido agradables a Dios.³⁵⁰

Sin afán de resultar repetitivos, volvemos a ver cómo la finalidad de la pintura y su capacidad de instruir en temas religiosos es lo que a ojos de los teóricos del arte del siglo XVII le conferirá a la pintura su carácter de arte liberal. Se obvia nuevamente toda aquella pintura que no se encuentre dentro de estos parámetros; así, no se alude a la pintura mitológica ni a las naturalezas muertas ni a los paisajes, únicamente a aquella que sirve para preservar la memoria histórica, y los fines de la Iglesia Católica, que es *persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios.*³⁵¹ No hay objetivo más alto ni válido que este.

El Libro Segundo, dedicado a la teoría y práctica de la pintura, va a resultar más novedoso que lo visto hasta ahora al introducir un concepto que toma de Ludovico Dolce, poco tratado hasta ese momento en España, en concreto, el “decoro”, es decir, el precepto que va a regir la pintura canónica contrarreformista. Decimos que toma parte de Dolce y de otros tratadistas italianos de la Contrarreforma, pero Pacheco termina tergiversando y deformando el concepto de una manera muy particular. En origen, el decoro se adscribe únicamente a la adecuación de la pintura al tema tratado, vendría a ser el rigor histórico en la pintura, en el cual se incluye también el respeto a la hora de representar imágenes sagradas. Vamos a ver como en la tratadística española del Siglo de Oro se van a poner en relación simbiótica, casi sinonímica, conceptos como decoro, decencia, honor, honestidad, castidad y nobleza,

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 239.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 253.

La liberalidad del Arte

llegando así a asociar nobleza con liberalidad y, por lo tanto, la pintura decente y honesta con el arte libre. Veamos esto más claramente con la forma de exponer Pacheco su idea de decoro. Copiando a Cicerón, expone *que no se puede distinguir ni apartar de lo honesto, porque lo que es decente es honesto, y lo que es honesto es decente [...]*.³⁵² Y más adelante aclara que:

*[...] Todas las cosas justas son decentes, y las injurias, así como torpes y feas, son indecentes. [...] todo aquello que se hace varonilmente, y con ánimo fuerte y grande, nos parece ser digno y decente al hombre; lo contrario no. Y así se prueba que esto que llamamos decente pertenece a toda honestidad. Porque en todas las cosas hay una decencia y bien parecer [...] decoro o decencia es la virtud correspondiente a la excelencia del hombre [...] las partes de la vergüenza [requieren] no escandalizar ni desagradar, en lo cual consiste principalmente toda la fuerza del decoro.*³⁵³

Por lo tanto, lo decente, honesto, justo, bello, varonil y tendente a salvaguardar la vergüenza es lo que genera virtud en el hombre y el suscitar virtud convierte a una actividad *de facto* en arte liberal.

Veamos además aquello que Pacheco no considera honesto, ni decoroso, ni decente, dentro, siempre, del arte religioso y los problemas que estas pinturas pueden generar. No está conforme con la representación que realizó Tiziano de Santa Margarita, por disponerla *como a caballo sobre la serpiente, y desnuda la pierna hasta más arriba de la rodilla*.³⁵⁴ Hay que tener en cuenta que en este momento histórico los pies y la pantorrilla de las mujeres eran considerados partes eróticas, llegando incluso a popularizarse entre las mujeres decentes el coser una especie de solapa o añadido en el bajo de la falda con el objetivo de esconder ahí los pies cuando se sentasen, por ejemplo en la iglesia, y que de esta manera no quedasen nunca al descubierto.

Tampoco le parece a Pacheco acertada la forma de representar a la Virgen sentada con las rodillas cruzadas o a Cristo atado a la columna ni recogiendo sus vestiduras, puesto que considera que son pasajes humillantes para tan ilustre

³⁵² *Ibíd.*, p. 291.

³⁵³ *Ibíd.*, pp. 292 y 293.

³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 298.

La liberalidad del Arte

representado. Para ponerle remedio aporta una idea iconográfica de cómo representar esta última temática, en la cual reduce al mínimo las consecuencias físicas de los latigazos y los instrumentos de tortura.³⁵⁵



Detalle del Juicio Final - Francisco Pacheco– 1614 – Museo Goya de Castres, Francia

En cuanto a la representación del Juicio Final aporta como ejemplo a seguir una descripción de una pintura que él mismo realizó en 1614. Como vemos en la imagen, los desnudos que realiza en la parte dedicada a las almas, tanto de las salvadas como de las condenadas, son planos, nada naturales, a todas luces tomados de grabados y estampas en los que es frecuente hallar este tipo de sombreado marcando la musculatura de una manera tan poco fluida. Esta es la forma de representación por la que él aboga cuando la temática, como es el caso, lo exija, resultando, por lo tanto, decorosa y muy ordenada, a la vez que con escasa frontalidad y naturalidad. Por el contrario, narra una anécdota que le ocurrió a un religioso tras la contemplación del Juicio Final de Martín de Vos.

Cierto religioso, pío y grave, de la orden de San Agustín, me contó (siendo ya obispo) que, celebrado un día ante un famoso cuadro de esta historia, que está en su convento, en Sevilla (de mano de Martín de Vos), valiente pintor flamenco, acabado el año 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

³⁵⁵ *Ibíd*em, pp. 301-303.

La liberalidad del Arte

*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 que cobró tanto miedo al cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión [...].*³⁵⁶



Detalle Juicio Final- Martín de Vos– 1570 – Museo de Bellas Artes de Sevilla

Apreciamos que esta composición que tanto problema le causó al referido religioso tiene poco que ver con la propuesta que realiza Pacheco. Está cargada de movimiento, de desnudos suaves, sinuosos y frontales, especialmente los femeninos que dominan la parte central. Esta descompostura a ojos de Pacheco no debería de ser repetida en España, para evitar ofender con ello a “los ojos castos y píos”³⁵⁷ y poner en entredicho el buen nombre de la pintura porque para él, al contrario que para Gutiérrez de los Ríos, el problema de la lascivia no está en quien mira, sino en el objeto que la suscita. Como apunta en la tibia valoración que realiza del *Juicio Final* de Miguel Ángel: *para ver los santos tan desnudos no nos han dado los ojos [...].*³⁵⁸

El capítulo XII de este segundo libro, como ya hemos comentado, resulta ser uno de los apartados fundamentales, ya que expone su postura acerca de lo necesario para que alguien se pueda considerar artista. En su opinión no basta

³⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 315-316.

³⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 315.

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 333.

La liberalidad del Arte

con hacer pinturas para serlo, sino que es necesario realizarlas sometiéndolas a la razón, a las reglas establecidas y haber encontrado el medio apropiado para su expresión: [...] *el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y preceptos de su profesión [...]*.³⁵⁹ Como ya hemos visto, el tema que tratan y su finalidad serán fundamentales para calificar su actividad como noble; así, han de ser “honrosos” y por este medio llegar a la liberalidad. Para ello es esencial, como dice, el atenerse a una reglamentación; aspecto que, sin duda alguna, estuvo en el origen de la composición de este tratado.

El Libro Tercero se centrará en la parte práctica de la pintura y en los tipos de pintura que hay. Saltaremos algunos capítulos hasta llegar al IX y al X, que van a retomar el tema del decoro y del buen artista. Por su parte, el Capítulo IX, titulado *Como la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento, tiembla el furor y dureza del ánimo, hace al hombre blando y comunicativo, y de la dificultad de conocerla y juzgarla*, trata de los múltiples beneficios que ejerce la pintura sobre el ánimo de los hombres, pero también hace una dura crítica a todos aquellos que en ese momento se empiezan a erigir como expertos en arte y a autodenominarse pintores cuando su conocimiento es limitado, reprendiéndoles como Apeles lo hizo con el zapatero que pretendía sobrepasarse en su apreciación a una de sus obras.³⁶⁰ Pacheco defiende que la pintura solo puede ser juzgada por aquellos que la practican con mayor habilidad, puesto que son ellos los que mejor conocen la imitación de la naturaleza y las técnicas, y los únicos con conocimientos suficientes para emitir un dictamen apropiado. Con ello pretende erradicar la idea del pintor ignorante, del mero artesano expuesto ante la mirada y exigencias de aquellos que forman una élite intelectual y que se atreven a proferir en ocasiones lo que el autor califica de “boberías, o disparates”.³⁶¹ Además, con esto genera una necesidad en los particulares y coleccionistas de requerir la opinión experta de otros artistas a la hora de juzgar y posiblemente adquirir una

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 429.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 543.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 547.

La liberalidad del Arte

obra de arte. En este periodo histórico, como en muchos otros, no pocos eran los pintores que ejercían de curadores y de marchantes de arte; el mismo Velázquez parece ser que complementaba sus ingresos con esta actividad, y ejerció las labores de lo que hoy llamaríamos curador o comisario en el Palacio del Buen Retiro y en las pesquisas que realizó en Italia para Su Majestad. No es un tema menor, tampoco para nuestro trabajo, ya que introduce la posibilidad de que fuesen los propios pintores, o al menos un grupo de pintores eruditos, los que tuviesen poder de decisión sobre las obras que se realizaban y su valoración, y no dejando esta responsabilidad únicamente en manos del cliente.

El último capítulo que vamos a ver, el X, cierra el compendio tal y como se empezó, titulándose, *En el que se concluye la materia de la pintura y las razones de su nobleza y mayor alabanza*. Vuelve en él a repetir argumentos ya esgrimidos plagados de anécdotas, pero que en verdad podrían resumirse así:

La cual es llamada noble, porque, pintando y considerando sus obras se les pega en el ánimo un término honroso y noble, siendo digna de ejercitarse por gente libre y noble; pues en Grecia y Roma les era prohibido a los tales usar de ejercicios y usaban la pintura por ser noble.³⁶²

A mayores incluye los motivos jurídicos que llevan a considerar la pintura como noble basándose en Gutiérrez de los Ríos y volviendo a citar la orden de los emperadores. Pero acude a otros casos más. Queremos hacer referencia en especial a uno que nos resulta significativo para afianzar la idea de los textos histórico-artísticos en relación con los procesos judiciales que se están librando. Pacheco recurre a una cita de fray Bartolomé de Medina en la cual, según el autor, este dice que *Así como el pintar es obra libre y no servil, y por pasatiempo puede uno pintar el día de fiesta.³⁶³* Pues bien, si atendemos a una nota al pie de Bassegoda la frase fue recortada muy inteligentemente para procurar no perjudicar el proceso que iniciaban los pintores, ya que la original diría: *Así como el pintar, obra es libre y no servil, y por su pasatiempo puede uno pintar el día de fiesta, si lo hace por ganar de comer, ya será obra servil, y mecánica.³⁶⁴* Es

³⁶² *Ibíd*em, p. 552.

³⁶³ *Ibíd*em, p. 555.

³⁶⁴ *Ídem*, nota 17.

La liberalidad del Arte

decir, que para evitar controversia de si se cobra por obra, por contrato de locación, si es mercantil y considerada entonces servil o no, Pacheco prefiere omitir esta última parte y evitar dar argumentos que puedan ser utilizados en contra de la causa.

Volviendo a la idea de la religión y la alabanza de la pintura incluiremos dos citas más:

*Para la grandeza de la pintura debe bastar que ningunas obras de ningún artífice, como no sean imágenes sagradas de pintura y escultura llegan a ser adoradas, las rodillas por tierra, no solo del pueblo, pero de los mayores Príncipes y Monarcas del mundo, seculares y eclesiásticos y de la suprema cabeza de la Iglesia, el sumo Pontífice. ¡Oh cuán grande! ¡Oh cuán noble! ¡Oh cuán ilustre es esta arte! ¡Y cómo debieran los que la ejercitan ser aventajados a los demás en virtud y pureza de vida!*³⁶⁵

Los pintores no solo han de pintar imágenes santas ejemplarizantes que muevan a devoción a todos, sino también serlo ellos mismos llevando a una vida que los convierta en ejemplo de virtud. Pero además advierte:

*[...] la grande obligación que corre a los pintores de pintar las imagines con devoción, [...] verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte, [...].*³⁶⁶

Es decir, que no solo exhorta a los pintores a que realicen imágenes sagradas, sino que además les advierte que en estas ha de primar la devoción al arte mismo. La “valentía” a la que se refiere es la forma de llamar en este momento al deleite del pintor en realizar obras hermosas o en las que su habilidad y su técnica quedasen patentes primando por encima de todo. Esta frivolidad por parte del pintor no es bien vista por Pacheco, ya que la valentía en el pintar suele llevar a errores, especialmente de decoro. Por lo tanto, lo que pretende es que los pintores muestren su maestría y su honorabilidad realizando pinturas sagradas atendiéndose a una reglamentación decorosa. Para ello incluye un último apartado en el libro, que hemos denominado anexo, aunque para ser justos sus

³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 557.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 558.

La liberalidad del Arte

capítulos siguen la correlación de los del Libro Tercero. Este añadido se titula “Adiciones a algunas imágenes” y constituye la parte más novedosa del tratado, ya que está dedicada a describir la iconografía sacra que deben seguir los pintores buenos y honestos. Ya hemos apuntado más arriba que algunas de estas recomendaciones no tuvieron mucho éxito, ya que ni el mismo Pacheco las llegó a realizar, pero en otros casos, como en el *Cristo de los cuatro clavos*, se llegó a suscitar un interesante debate reproducido al final de la obra.

Estas recomendaciones iconográficas abarcan pasajes de la historia de la vida de Cristo, de la Pasión, de los demonios y de la vida de algunos santos. Apreciamos a bote pronto algunas lagunas; en primer lugar, no describe la escena de *La flagelación de Cristo*. En el capítulo primero del libro describe la escena de *Cristo recogiendo las vestiduras*, incluso apunta algunos rasgos de *Cristo atado a la columna*, pero en cuanto a la escena en sí de la flagelación parece no tener opinión. En segundo lugar, encontramos que existe un gran silencio en cuanto a santas; sí aparecen Santa Inés o Santa Catalina, pero echamos en falta en especial a María Magdalena. Veremos más adelante que la Magdalena, como paradigma de santa penitente, va a ocupar un lugar preeminente en las representaciones pictóricas del siglo XVII, pero sin embargo Pacheco parece obviar este hecho y no realizar ningún apunte sobre ella. La explicación que damos a esta ausencia de María Magdalena es clara, el uso durante el siglo XVII de la figura de esta santa como imagen erótica, algo con lo que suponemos Pacheco no está de acuerdo, pero que nuevamente prefiere omitir para evitar inconvenientes en los procesos que tratan sobre la liberalidad del arte y que una utilización impropia de una figura religiosa podría suscitar.

En cuanto a los temas que trata subrayaremos unos pocos aspectos de algunos casos, bien porque nos servirán para hacernos una idea más concreta de su postura o bien porque aborda tipos que veremos más adelante en el apartado dedicado a las imágenes. El primero de los supuestos es el *Bautismo de Cristo*, que indica ha de hacerse representando a un hombre de treinta años y que, y es lo que más le interesa destacar, debe aparecer vestido, cubierto con una túnica y un manto.

La liberalidad del Arte

*[...] como se suele pintar, dentro del río Jordán, vestido, [...] cerca de la orilla, a Cristo Nuestro Señor vestido con su túnica y manto, puesto de rodillas en oración.*³⁶⁷

Tanto en la *Coronación de espinas* como en el *Ecce Homo*, Pacheco sí parece admitir la idea de que aunque cubierto por una clámide, Cristo aparezca mostrando su desnudez con la finalidad de que puedan verse la sangre y heridas infligidas, algo que, por otra parte, también defenderá en el tema de *Cristo recogiendo las vestiduras*.

En cuanto a la imagen de *San Sebastián* vuelve a poner como ejemplo una obra propia, que lamentablemente hoy hemos perdido. En ella sigue lo que expone Baronio, puesto que este desapruera las pinturas que representan al santo mancebo, *debiéndolo pintar con aspecto y barba de viejo, conforme a la imagen antigua de mosaico que hoy se conserva.*³⁶⁸ Por eso él describe su obra de la siguiente manera:

*Pintose en el medio del cuadro, en una cama, a San Sebastián como de cuarenta años, sentado, con escudilla y cuchara de lamedor rosado, y aquella Santa viuda Irene que le curó de las heridas que, en pie, le asiste. Una mesa a la cabecera, con un báculo de bálsamo y algunas higas en un plato, que trae una criada. [...] En la pared, una ventana, por donde se ve el Santo en el campo, atado a un árbol, donde le están asaeteando [...] Pintarle varón de cuarenta años, o más, es puesto en razón, [...] Vino a noticia del tirano; reprehendido, mándole poner cuello en que decía que era cristiano y que fuese asaeteado; desnudándole en el campo, llueven tantas saetas sobre él por los flecheros del Emperador que parecía un erizo [...] Irene, acercándose, para enterrar su cuerpo, lo halló vivo, curole y quedó sano.*³⁶⁹

Por lo tanto, la imagen del santo ha de representar el momento después de ser curado por Santa Irene y su criada, y san Sebastián ha de aparecer vestido, barbado, de unos cuarenta años de edad y tendido en la cama, y si se quiere hacer alusión a su martirio deberá de ser con decoro y en un segundo plano. En este

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 632 y 633.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 681.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 681-682.

La liberalidad del Arte

punto queremos plantear cuál era el problema que podía suscitar la imagen de un San Sebastián como adulto joven en el momento del martirio, y si podría seguir representándose de esta manera amparándose en la costumbre y en la tradición, que permitían cierto margen en algunas imágenes.

Para finalizar, en cuanto a su postura acerca de la representación que se hace de *San Jerónimo penitente*, resalta lo innecesario que considera que es representarlo completamente desnudo y el error que en este caso se hace al retratarlo de una edad avanzada, cuando en verdad en este caso debería rondar los treinta años. Notamos una falta en el caso de este santo, y es que no habla del pasaje en el que se ve acosado por la tentación de la carne y que sí será llevado a la pintura.

Concluido nuestro análisis del *Arte de la pintura* de Pacheco, podemos apuntar que este tratado en sí ha sido obra de referencia en cuanto al estudio de la pintura del siglo XVII y por ello ampliamente comentado y analizado. Esperamos con este breve resumen enfocado en aspectos de nuestro tema de estudio haber podido afianzar la idea de la relación conveniente que existe entre pintura y religión en este periodo, y su utilización para demostrar que basándose en su finalidad moralizante y su dedicación a temas sacros la pintura ha de ser estimada como arte liberal.

3.4. *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras lascivas y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas*

Este texto va a ser el único de estas características que veremos en el que varios religiosos exponen de manera conjunta su postura acerca de las pinturas lascivas. A su vez, nos plantea una serie de preguntas aún sin responder: ¿quién lo mandó hacer? ¿Con qué propósito? ¿Bajo qué criterio se escogió a las autoridades? ¿Qué lo motivó? Lo que sí sabemos de él es que los pareceres están fechados entre 1631 y 1632 y que son la respuesta a una pregunta muy concreta: ¿constituía pecado mortal la exposición pública de pinturas lascivas? Al respecto, se debe destacar que las fechas coinciden con el momento de pleno apogeo de la controversia sobre la liberalidad del arte, el pleito de la alcabala y la redacción del *Arte* de Pacheco y los *Diálogos* de Vicente Carducho. Además, hay que añadir que en varios puntos de la obra vemos nombrados los *Discursos* de Butrón y aparece, incluso, una referencia directa a la Epístola 88 de Séneca en el texto introductorio y en el Parecer final que aúna la postura de varios jesuitas. Por lo tanto, hay que suponer que, de alguna manera, si bien hasta ahora se nos escapa, estos acontecimientos están ligados.

Por otra parte, en cuanto a la pregunta sobre la exposición pública, cabe señalar que es el culmen de una introducción que debió de ser remitida a los Padres de manera completa, ya que en ella se presenta el tema y se expone claramente la opinión del que realiza el encargo de la obra con afirmaciones como:

La liberalidad del Arte

No sé cómo por nuestros pecados se ha introducido en estos tiempos un abuso tan grande, como son pinturas desnudas de hombres y mujeres profanas, llenas de tantas indecencias contra la pureza Cristiana, que no hay ojos castos que aún a larga distancia se atrevan a mirarlos [...] De estos cuadros se ven llenas las Galerías, y camarines de mucha gente principal, que más parecen salas del Emperador Heliogábalo,³⁷⁰ o de algún otro Emperador Gentil, torpe, y deshonesto, que de un Caballero, o Príncipe Cristiano, Religioso, o modesto, cual pide la Fe que profesa [...] Qué diferentes corren ahora los tiempos, en que vemos a muchos Cristianos, que se precian de serlo, y tan lejos están de escandalizarse de semejantes pinturas, que antes las tienen en grande estima, sirviendo de adorno de sus camarines, y galerías mil retratos indecentes de Venus, Cupidos, Adonis y otros dioses de la antigüedad. Quién duda, que semejantes figuras ofensivas de la modestia Cristiana deben ser desterradas de ellas, y sus autores, y dueños de entre los Fieles, como peste y veneno mortal de las buenas costumbres? [...] Y que los pintores que tal pintan y los señores que se las mandan pintar para adorno de sus camarines, pecan gravemente, aunque no sea sino por el escándalo grande que dan a muchas personas flacas que con la vista de semejantes figuras padecen miserables daños en sus almas?³⁷¹

Hay que destacar varios puntos de esta exposición. La primera es que el autor de la introducción parece ser algo más conciso que los autores de los Pareceres a la hora de establecer lo que considera pinturas lascivas, que en este caso serían aquellas que representan al panteón clásico y muestran *pinturas desnudas de hombres y mujeres profanas*,³⁷² mientras que el resto de autores no

³⁷⁰ Se refiere al Emperador Marco Aurelio Antonio Augusto (203-222), que en su corta vida propició algunos escándalos personales al haberse casado con varias mujeres, una de ellas una vestal, y, aparentemente, también haberlo hecho con varios hombres; de ahí su aparición en este pasaje como ejemplo de concupiscencia.

³⁷¹ *Copia de los pareceres, y censuras de los reverendísimos padres, maestro y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas.* Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1632, pp. 7v, 8r, 8v., 8v.-9r. y 9r.

³⁷² *Ibíd.*, p. 7v.

La liberalidad del Arte

concretan qué consideran lascivo a la hora de censurar su exposición. Es más, nos interesa que se aluda expresamente al desnudo masculino como también posible incitador y el hecho de que esta censura se circunscriba únicamente al ámbito de los temas clásicos, cuando sabemos que existen temas religiosos en los que el desnudo tanto femenino como masculino tiene cabida. Esta inclusión del desnudo masculino recuerda a la exposición que hemos visto que realiza Butrón en sus *Discursos*, por lo que cabe pensar que o bien es una referencia fruto del conocimiento de la obra, o se debe a que el que redacta este texto introductorio tiene alguna relación con el abogado.

Lo más llamativo de todo es que después de esta exposición, en la que el autor se muestra tremendamente crítico con los pintores y los comitentes que encargan este tipo de obras, llegando a pedir la excomunión para los artistas, la pregunta que plantea se circunscribe únicamente a si es o no pecado su exposición pública debido a que pueden conducir a escándalo general. Si a esto sumamos que en la parte final del título podemos leer *que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas*, da la sensación de que la idea inicial era censurar todos los aspectos que llevasen a la creación o tenencia de dichas imágenes, y que en el transcurso de la compilación esta pretensión se fue suavizando. Este hecho nos lleva a otro punto. El libro está compuesto por un total de veintiún pareceres, pero parece ser que éste no era el número planeado. Según Javier Portús³⁷³ existiría un Parecer más, el elaborado por Fray Hortensio Paravicino, del que hablaremos más adelante, y que según Portús habría sido eliminado del compendio final al excederse en su exposición haciendo gala de una ortodoxia religiosa que podía chocar con la verdadera intencionalidad de la obra, que no sería otra que instar a no exponer las obras más controvertidas en público, dejando un cierto margen a los coleccionistas para hacerlo en privado. A pesar de todo, esta explicación, que puede ser plausible, no nos parece del todo acertada, porque aunque si bien es cierto que Paravicino es el más duro y vehemente en su exposición, hay otros autores que

³⁷³ Javier PORTÚS PÉREZ, “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, T. 9, 1996, pp. 77-105.

La liberalidad del Arte

muestran su descontento hacia no solo la exposición, sino también la tenencia de dichas pinturas y la inclusión de desnudos en temas del Antiguo Testamento. Es más, el texto que Portús reproduce³⁷⁴ se titula *Respuesta del Maestro Hortensio a una Consulta sobre lo lícito, o ilícito de las pinturas lascivas*, y en él se aborda de manera general el tema, no solo el de la exposición pública, que es el tema en concreto. Aunque bien es cierto que Fray Hortensio alude directamente a la *Copia de los Pareceres* en su texto, cabe también pensar si este fue un complemento a los demás pareceres, o incluso una crítica. Sea cual sea, es innegable la vinculación entre ambos textos.

Toda esta exposición nos lleva a entender que, de hecho, existió algún tipo de controversia en cuanto a las pinturas eróticas, o cuanto menos, a su exposición que, por el contrario, no debió de verse materializada, al juzgar por el hecho de que no conocemos procesos inquisitoriales al respecto o la demanda que seguía produciéndose por parte de los coleccionistas de este tipo de pinturas, aunque bien es cierto que se tendían a colocar en los lugares privados del palacio.

No analizaremos los veintiún pareceres, sobre todo porque la mayoría se limitan a suscribir lo expuesto con anterioridad no incluyendo mucha variación, pero nos detendremos en algunos de ellos para poder entender el sentir general. Como indica el título del libro, se les pide opinión a los profesores de las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares, la mayor parte catedráticos de Teología pertenecientes a diversos conventos como el de San Agustín, San Esteban, San Vicente o Santo Tomás, aunque otros no firman localizando su congregación, y además existe una serie de Padres que dan su parecer conjunto y se declaran pertenecientes al “Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid”. Es decir, que todos se encontraban de alguna manera relacionados con el mundo académico, con lo formativo e intelectual, algo que hemos visto buscaban los pintores, y que nos devuelve a aquella vinculación que tuvieron las Academias de Pintura con la religión y lo conventual, y que relaciona circunstancialmente estos pareceres con todo el proceso de la lucha por la liberalidad y la estimación social de la pintura en esta primera mitad del siglo

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 101-105.

La liberalidad del Arte

XVII. Yendo un paso más allá, si aceptamos el texto de Paracivino como destinado a formar parte de la *Copia de los Pareceres*, hay que tener en cuenta que el predicador se encontraba relacionado con varios pintores de la Corte a través del grupo de intelectuales reunido en torno a Lope de Vega, del que también formaba parte Vicente Carducho, y que a su convento, el de la Trinidad, fue al que se trasladó en 1623 la Academia de San Lucas. ¿Pudo tener algo que ver la desvinculación que buscaban los pintores de su profesión de las pinturas deshonestas con la creación de esta obra? En este sentido, veremos como Vicente Carducho propone fuertes sanciones para los pintores deshonestos, tales como la expulsión de la profesión o el destierro, y critica igualmente la exposición pública de pinturas haciendo referencia a la *Copia de los Pareces*, por lo que debió conocerla de primera mano. Dice:

*Y de que no hubiese tropiezos para la perdición, y teniendo por muy constante ser pecado mortal pintar cosas deshonestas y lascivas, y el tenerlas con publicidad en sus casas: quiso autorizar su opinión, y censuras con los pareceres de los Reverendísimos Padres Maestros, y Catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas, y los dieron con algunas excepciones, dando por pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes, y con grande celo de aprovechamiento de tan segura doctrina, hizo imprimir estos pareceres, para que todos los leyesen.*³⁷⁵

Volviendo a los pareceres, comenzaremos por ver lo que opinan los Padres procedentes de Salamanca. El Padre Maestro Fray Francisco Cornejo, Catedrático de Prima de Teología, dice que:

Si las pinturas o imágenes [...] fueren tales, que a juicio de hombres virtuosos, y prudentes sean aparejadas para excitar, torpes deseos en cualquiera que pusiere los ojos en ellas; no se puede dudar, que peca mortalmente el que las tiene puestas en público, por el

³⁷⁵ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1633. Cito por la edición, prólogo y notas de Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, Turner, 1979, p. 363.

La liberalidad del Arte

*escándalo, y tropiezo que pone a los próximos para que caigan, que es mortalmente cierto.*³⁷⁶

Nos dice, además, que las imágenes constituyen problema, debido a que puedan ser entendidas por cualquier persona, y que afectan de igual manera tanto a hombres como a mujeres.

*[...] las imágenes, y pinturas son enemigos domésticos, que a todas horas están poniendo acechanzas y las ejecutan [...] contra la castidad de toda suerte de gente hombres, y mujeres, sepan o no sepan leer [...]. Y esto no lo hacen los libros.*³⁷⁷

Sin embargo, no se ve en disposición de condenar a aquellos que pinten o posean imágenes con desnudos, que es lo que parece que el Padre Cornejo piensa que pudiese considerarse pernicioso, sino que considera que:

*[...] personas habrá, que por complexión natural, o por malicia con sólo ver la figura de un hombre o mujer hermosos desnudos se irriten; por sólo esto no condenara yo a quien tuviera estas pinturas, porque de esta suerte hubiéramos de desterrar de las Iglesias y Oratorios a Adán y Eva, como se pintan en el Paraíso, y a otros Santos que pintan hermosos, y desnudos, como San Sebastián y San Lorenzo, y otros. Sólo condenamos aquellas pinturas, que por estar descubiertas impúdicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosas para todos los que pusieren los ojos en ella.*³⁷⁸

Es decir, que considera que en ocasiones puede permitirse el desnudo, en imágenes sacras, y que aunque hay personas predispuestas a excitarse con solo la visión de un desnudo (de hombres y de mujeres), las pinturas que han de censurarse son aquellas que se realizan con finalidad erótica y, por lo tanto, los eclesiásticos han de instar a que no se materialicen ni vendan este tipo de imágenes.

Para el Padre Maestro Fray Ángel Manrique, catedrático de Vísperas de Teología, la situación es similar. Las imágenes de desnudo en sí no son malas

³⁷⁶ *Copia de los pareceres y censuras...*, p. 11r.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 12r.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 12v.

La liberalidad del Arte

puesto que se han utilizado por la Iglesia en las representaciones del Antiguo Testamento, como en el caso de Adán y Eva, o Susana y los viejos, pero sí considera pernicioso el tener estas pinturas en lugares públicos,³⁷⁹ por lo tanto, en las propias iglesias. Es este religioso el que nos cuenta la historia de la que ya habla Butrón de la dama de la Corte que hizo quemar pinturas de gran valor al considerarlas lascivas.³⁸⁰

Por su parte, el Padre Maestro Fray Bernardino Rodríguez, catedrático de Biblia, expone que *Los Teólogos que tocan este punto; todos conforman en que peca mortalmente el pintor que pinta dichas pinturas.*³⁸¹ Por lo tanto, se desbanca del anterior al poner el foco en los pintores, a los que condena mortalmente. Sin embargo, cree que *el que las tiene, pecará pecado de torpeza; y por la parte que las tiene puestas donde puedan provocar a otros, pecará por lo menos pecado de escándalo general.*³⁸² Un pecado menos punitivo que el de los anteriores, y no entra a valorar sobre el que las expone en privado.

No muy preciso es el criterio que utiliza el Padre Maestro Fray Benito de la Serna, lector de Teología, al definir lo que consideraba pinturas lujuriosas: *Por figura lasciva se entiende la que de suyo lo es, o de alguna manera representa acto deshonesto, no la que solo es lasciva por la mala intención de quien la mira.*³⁸³ Por lo tanto, deja espacio a cualquier representación con desnudo, siempre y cuando el tema no sea erótico de por sí, sin atender a si el tema es religioso o no. Así, por ejemplo, deberíamos entender como lasciva una pintura que representa el tema de Lot y sus hijas, del mismo modo que lo sería Dánae, pero no una Diosa clásica o una María Magdalena, dado que en este caso no se expone ningún acto libidinoso, aunque sí quepa la posibilidad de causar excitación al que las contemple. De cualquier modo, Fray Benito de la Serna desaconseja mostrar las pinturas lascivas en público.

El Padre Maestro Fray José de la Cerda, lector de Teología en el colegio de San Vicente, se muestra en una línea similar al anterior. No considera lascivas

³⁷⁹ *Ibídem*, p. 14r.

³⁸⁰ *Ibídem*, p. 14v.

³⁸¹ *Ibídem*, p. 15r.

³⁸² *Ibídem*, p. 15v.

³⁸³ *Ibídem*, p. 17r.

La liberalidad del Arte

las pinturas por el simple hecho de mostrar desnudos, sino a aquellas que por lo que representan, o su forma de hacerlo, pueden provocar actos impúdicos, aunque tampoco define lo que son.³⁸⁴

Por su parte, los entendidos consultados en la Universidad de Alcalá de Henares se muestran, en general, más reticentes a cualquier representación de figuras desnudas y, en general, a su utilización, sea cual fuere. El Padre Maestro Fray Juan de Santo Tomás, catedrático de Vísperas, es tajante al exponer que:

*[...] es pecado mortal el tener estas pinturas en la forma que se dice: y no sólo no se excusa el tenerlas por causa de la excelencia, y arte de la pintura, sino que esto mismo es lo que más lo suele agravar, y ser causa de mayor daño y ruina.*³⁸⁵

Y realiza una comparación entre lo que ocurre con las pinturas lascivas y los libros eróticos. Expone que estos últimos están prohibidos por la Inquisición, salvo aquellos que se encuentran exonerados por su calidad e interés literario, e insta a que no ocurra lo mismo con las pinturas lascivas, prohibiendo las que sean deshonestas, máxime con aquellas que están expuestas en público. Porque si bien los libros que han sido indultados están escritos en latín y al alcance de unos pocos, las pinturas pueden ser vistas y entendidas por toda la sociedad.³⁸⁶ Y recurre al poder emocional de las imágenes al explicar que si la visión de un retrato evoca los afectos en el espectador al suplir la imagen lo que representa, *más incitará a semejantes afectos la pintura puesta en público, y manifiesto de un cuerpo desnudo, pues la mayor fuerza que puede llegar a tener una imaginación sensual.*³⁸⁷ Fray Juan demuestra tener un amplio conocimiento sobre la materia al realizar estas conexiones y acompañar su opinión de varias citas, entre las que encontramos una mención al Discurso cuarto de Butrón.

Aludiendo a la calidad de la pintura nos encontramos a Fray Pedro de Tapia, catedrático de Prima, que no solo condena el tener pintura de desnudo, sino que también realizarlas, ya sea pintadas o esculpidas:

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 17v.

³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 18r.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 19v.

³⁸⁷ *Ibíd.*, p. 20r.

La liberalidad del Arte

[...] Las imágenes desnudas deshonestas dan ocasión y peligro moral próximo a caídas graves en lujuria, y cuanto mayor fuere el primor del arte, tanto más eficaz será la ocasión, y peligro, y así tengo por pecado mortal de escándalo perniciosísimo tener tales pinturas en la forma que se pregunta en esta duda, [...] y lo mismo me parece de los Pintores que pintan, o Escultores, que labran tales imágenes, o estatuas: y es muy justo y necesario prohibir los dichos usos de tales imágenes.³⁸⁸

El Doctor Diego Fernández, catedrático de Vísperas, nos aporta un interesante dato que desconocíamos, y que es el siguiente:

[...] y me consta que un Príncipe Eclesiástico, Inquisidor General, movido de Santo y Cristiano celo, intentó por medio de un Ministro grave suyo acabar, y destruir las tales pinturas desnudas en la forma dicha, pocos años ha, por juzgarlas por perjudiciales, y perniciosas gravemente a la honestidad.³⁸⁹

Este dato no lo hemos localizado en ningún otro texto, lo que nos lleva a pensar, ante la falta de evidencia, que nunca se realizaron acciones directas por parte de la Inquisición hacia las pinturas en España. Hubiese sido interesante conocer el nombre tanto del Inquisidor como del “Ministro” a los que alude para conocer el proceso que, por lo que dice, solo se quedó en un mero intento. Es posible que en verdad la historia fuese al revés, y se trate de aquella en la que Simón de Rojas acudió al arzobispo de Toledo, Bernardo de Rojas, para que promulgase un edicto que prohibiese las pinturas lascivas.³⁹⁰

El parecer del Padre Fray Manuel García, lector del Colegio de Nuestra Señora del Rosario, nos parece digno de mención, no solo porque considera que cometen pecado tanto el que pinta imágenes lascivas como el que las expone en público, sino también porque lo que para él es pernicioso es en sí la representación misma de la mujer:

Si de la figura de una doncella honestamente pintada se puede temer incentivo de deshonestidad, y consiguientemente culpa en quien

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 22v.

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 23v.

³⁹⁰ José Miguel MORÁN TURINA y Javier PORÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, p. 236.

La liberalidad del Arte

*pinta, o en quien pone en público la tal pintura; cuanto más se puede temer de la pintura deshonesta.*³⁹¹

Y considera deshonesto toda representación de desnudo femenino, independientemente de lo representado, afirmando que:

*[...] era pecado mortal pintar mujeres desnudas, por lo mucho que conducen a actos venéreos: y así parece verdad cuando con deshonestidad se pintan, y no tienen a tal figura algún fin honesto como cuando pintan a Eva expulsa[da] del Paraíso, o alguna santa Virgen que desnuda están martirizando.*³⁹²

Es la primera vez que encontramos en todo el libro el pecado circunscrito únicamente al cuerpo femenino. En todos los demás se habla de “desnudo” en general, se especifican “hombres y mujeres”, o, como mucho, se intuye esta limitación de la exposición únicamente a ejemplos femeninos, pero solo en este caso se dice de una forma tan explícita.

Por último, trataremos de un parecer que, como hemos visto anteriormente, firman varios jesuitas, en concreto los Padres Pedro González de Mendoza, Gaspar Hurtado, Hernando de Mendoza, Agustín de Castro y Luis Torres. Se muestran también en desacuerdo a la exposición pública de pinturas lascivas, para ellos estas las componen tanto los desnudos femeninos como los masculinos, así como religiosas y profanas, ya que ponen como ejemplos la representación de *Venus, o Adonis desnudas, [o] las de Tarquino y Lucrecia*.³⁹³ Pero, lo más interesante de este parecer es que no solo nuevamente vuelve a referenciar a Butrón, sino que también lo hace a la carta de Séneca cuando afirman de las pinturas lascivas que *las tienen los Doctores por moralmente peligrosas en materia grave y a los pintores de ellas ministros de la lujuria, como los llamó Séneca en la Epístola 88 ad Lucillo*,³⁹⁴ demostrando no solo que conocían los *Discursos*, sino que eran conscientes del peso que la epístola tenía dentro del argumentario artístico del momento.

³⁹¹ *Ibídem*, p. 25v.

³⁹² *Ibídem*, p. 25v. y 26r.

³⁹³ *Ibídem*, p. 26r.

³⁹⁴ *Ibídem*, p. 26v.

La liberalidad del Arte

Finalmente afirman que juzgan, *por pecado mortal de su género el pintar semejantes dibujos, torpes, y deshonestos, y el tenerlos en sus casas, y salas los padres de familias que tienen hijos, hijas, criados, gente moza, y generalmente ponerlas en partes públicas;*³⁹⁵ es decir, tienen en cuenta que este tipo de imágenes son perniciosas en cuanto a poder excitar a los más jóvenes del hogar, tanto hombres como mujeres, y hablan de “dibujos” en vez de pinturas, por lo que también habrían de ser tenidos en cuenta, así como los grabados.

Vistos los puntos más interesantes para nuestro estudio de la *Copia de los pareceres*, es ahora el turno de hablar del supuestamente excluido texto de Fray Hortensio Félix Paravicino. Personaje singular en la Corte durante el primer tercio del siglo XVII, era un hombre de letras, culterano, Maestro en Teología, trinitario, predicador real, que además mostró un gran interés por las artes plásticas.³⁹⁶ No solo se relacionó con el grupo de Lope de Vega en el que gravitaban pintores cortesanos, sino que también se relacionó con El Greco, quien le retrató en 1609.

Fray Hortensio ya había dejado patente su opinión sobre las pinturas indecorosas y su exposición pública en un párrafo del panegírico que expuso ante Felipe III con motivo de los funerales de la reina Doña Margarita de Austria en 1628,³⁹⁷ en el que deja claro que no está de acuerdo con su exhibición en público.

Fray Hortensio Félix Paravicino – El Greco – 1609 – Museo de Bellas Artes de Boston, USA.



³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 27r.

³⁹⁶ Para conocer más sobre la vida y pensamiento de Paravicino es fundamental el artículo de Javier PORTÚS PÉREZ, “Fray Hortensio Paravicino...”, del que además tomaremos las citas del parecer.

³⁹⁷ *Ibíd.*, p. 91

La liberalidad del Arte

En cuanto a su *Respuesta del Maestro Hortensio a una Consulta sobre los lícito, o ilícito de las pinturas lascivas*, resumiremos de la mejor manera posible sus ideas que son, como hemos dicho, mucho más restrictivas que la de los anteriores. Lo vemos por ejemplo, cuando dice:

*Siento, pues, con todos los Padres Maestros, y Catedráticos de Salamanca, y Alcalá, que así lo han firmado, que tener pinturas lascivas, que puedan provocar a torpeza en parte pública, es pecado mortal, y escándalo de la Religión; y querría, si no añadir, explicar más severamente este parecer, con que ni en secreto se pueden tener, digo retiradas, si allí son continuada tentación del dueño.*³⁹⁸

Es decir, que conoce los textos de los otros religiosos y quiere ir un paso más allá prohibiendo también su disfrute privado. Es más, con tono irónico, se puede leer en este texto una referencia al hecho ocurrido como consecuencia del incendio del Palacio de El Pardo en el que Felipe III se mostró más preocupado por tener a salvo de las llamas las pinturas de Tiziano que el resto del edificio cuando dice que *si ya hay, como hay, quien se duela más en un grave incendio de ver arder los adornos de una casa, que al dueño de ella.*³⁹⁹ Sin embargo, Paravicino se muestra partidario de prender fuego a este tipo de obras, sobre todo a aquellas que destacan por su calidad.

*La mujer más hermosa es el basilisco más cierto, y la mejor pintada, el veneno más eficaz, que se prepara contra la vista, y aun el más fácil, porque no cuesta leer, sino mirar sólo; [...] que es mayor riesgo el de la belleza pintada, porque a una mujer hermosa, ninguna virtud le fiará los ojos despacio, y en la pintura hace el descuido la tentación [...], antes la estima el entendimiento; y una tentación estimada qué victoria no tiene cierta?*⁴⁰⁰

Critica especialmente que sean los más entendidos en arte, es de suponer que se refiere al Rey y a la nobleza, los que demanden pinturas con esta temática, puesto que considera que por muy buena que sea la obra, no merece la pena faltar a la castidad, ya que opina que aunque *dicen, que es muy de flacos tropezar en*

³⁹⁸ *Ibíd.*, p. 101.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 102.

⁴⁰⁰ *Ídem.*

La liberalidad del Arte

*lo pintado; deseo saber dónde están en el mundo los fuertes, y sé que en lo terso de un mármol es más fácil un desliz.*⁴⁰¹ Por lo tanto, considera mucho más perniciosas las esculturas que las pinturas, pero es consciente que de todas formas *las más comunes, y no vanas tentaciones son las de nuestra imaginación,*⁴⁰² y que esta es más propicia a dejarse llevar por las pinturas. Sin embargo, cree que las pinturas religiosas son menos problemáticas por exigir a los pintores un mayor decoro, aunque insta a *que cuando de aquí adelante no se pintasen Adán, y Eva tan desnudos,*⁴⁰³ por lo que debemos entender que no está de acuerdo con la idea de excusar el desnudo en la tradición iconográfica, ya que considera que *no hay desnudez segura para la mirada.*⁴⁰⁴

Realizando la consabida comparación entre la pintura y la poesía, hábilmente expone que de igual manera que los poetas ganan fama a través de tratar temas profanos y no por los devocionales, ocurre que los pintores mediocres se dedican a representar temas sacros, mientras que *los Maestros de más valiente pincel no saben alzar la mano de Venus, Ledas, Dánaes, Andrómedas.*⁴⁰⁵ Pero es consciente de que la culpa en todo caso la tienen aquellos que las demandan y pagan grandes sumas por obras paganas y que se encuentran expuestas *en las casas, y Palacios de los mayores Señores, y Príncipes.*⁴⁰⁶ Este hecho es, según Portús, el que lleva a excluir este documento de la compilación final recogida en el libro.

Firma el texto en el Convento de la Santísima Trinidad y Redención de los Cautivos en Madrid, el 29 de enero de 1632, el mismo año de publicación de la *Copia de los pareceres*. Qué llevó a la exclusión del texto de Paravicino de la compilación final es algo que desconocemos, si bien es cierto que los autores de los textos los habían redactado antes que él. Es verdad también que Paravicino es más severo en su concepción al exhortar a la destrucción de las pinturas perniciosas, pero en su caso habla solo de las imágenes femeninas y no excusa las que se exponen en privado o las que se realizan amparadas por la iconografía

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 103.

⁴⁰² *Ídem.*

⁴⁰³ *Ídem.*

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 104.

⁴⁰⁵ *Ídem.*

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, p. 105.

La liberalidad del Arte

tradicional cristiana. Aun así, no serían ideas revolucionarias las que expone, ya que sigue la misma línea censora que manifiestan los grandes tratadistas, una línea que él mismo había expresado ya con anterioridad. Como hemos dicho, para entender del todo esta exclusión, si es que lo fue, deberíamos saber algo más sobre el origen de la *Copia de los pareceres*.

3.5. Los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho

Ya hemos hablado sobre el pintor Vicente Carducho, de su importancia en la defensa de la liberalidad de la pintura y de su vinculación a la Academia madrileña. Pero es necesario, antes de comenzar a analizar su tratado, recordar y destacar algunos aspectos de su formación y personalidad. Nacido en Florencia, se trasladó a Madrid siendo niño, contaba con apenas nueve o diez años, de la mano de su hermano Bartolomé, que acudió a pintar junto a Federico Zuccaro a El Escorial. Por lo tanto, aunque la formación de Vicente se realice en España seguirá los parámetros italianos que conocerá de primera mano a través de su entorno. Con toda probabilidad la figura de Zuccaro marcó su actitud profesional, ya que vemos frecuentemente en el texto alusiones (incluso copias textuales) de su tratado, le pone además de ejemplo al hablar de la Academia que este intentó establecer en Roma y rememora las honras con las que Felipe II recibió a Zuccaro y a Luca Cambiaso cuando llegaron a España. No nos extraña entonces que fuese este el modelo que Carducho quería seguir e imitar.

Carducho destacó por su carácter culto, de amplia formación humanista, y por ser un hombre profundamente religioso; ambos aspectos quedan patentes en su tratado. Hablando de la obra, se ha dicho de ella que era arcaizante, no solo por su contenido, sino también por la forma que adopta, el diálogo, algo típico del Renacimiento italiano que parece carecer de sentido en la España barroca. A nosotros, lejos de resultarnos obsoleta, creemos que la forma tenía mucho que ver con el fin y con un razonamiento bastante lógico por parte del autor. Si él se ha formado en un ambiente italiano y conoce de primera mano la consideración social que los artistas ya alcanzaron en Italia en el Renacimiento, y si, por otra parte, se encuentra residiendo, trabajando y litigando en un país en el que los

La liberalidad del Arte

artistas que trabajan dentro de sus fronteras son considerados artesanos, mientras que los extranjeros son estimados como artistas, entonces, como decimos, tiene sentido que Carducho acudiera a los mismos recursos, tanto en el fondo como en la forma, que se utilizaron en el pasado en Italia para convencer a la sociedad de la nobleza de su profesión.

El tratado⁴⁰⁷ consta de ocho diálogos en los que el maestro y el discípulo reflexionan sobre diferentes aspectos teóricos del ejercicio de la pintura, y además ofrece unas notas preliminares dirigidas a los lectores y en las que Carducho realiza una declaración de intenciones. La obra se publica en la imprenta de Francisco Martínez en 1633, y en esta primera edición se añade a modo de anexo el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor Fiscal de Su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la Pintura*,⁴⁰⁸ al que hemos aludido en el apartado dedicado al “pleito de la alcabala” y que recoge las declaraciones emitidas por reconocidos intelectuales del momento en defensa de la liberalidad de la profesión.

⁴⁰⁷ En cuanto a los *Diálogos* propiamente dichos seguiremos a Francisco CALVO SERRALLER, edición, prólogo y notas, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Turner, 1979, de Vicente CARDUCHO.

⁴⁰⁸ En otras ediciones, como la anteriormente citada, no se incluye el *Memorial*, por lo que hemos acudido a Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Impreso por Francisco Martínez, 1633, pp. 164r.-229v.



Frontispicio de *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho – Francisco Fernández y Francisco López – h. 1633

La liberalidad del Arte

Desde la primera página la obra reclama la posición intelectual y social de los pintores. Ya en el frontispicio podemos leer que se denomina a sí mismo *De la ilustre Academia de la nobilísima Ciudad de Florencia y Pintor de Su Majestad Católica*, dejando claro que el tratado no es obra de un cualquiera, sino de un académico procedente nada más y nada menos que de Florencia, la cuna del arte, y de un pintor que trabaja al servicio del propio monarca. Las anotaciones preliminares van dedicadas al lector, y en ellas ya encontramos referenciado a Séneca, aludiendo a la consideración de este de que *La más heroica acción de hombre [...] es la que hace en favor de su República*.⁴⁰⁹ De esta manera empieza a sembrar el camino que llevará a refutar la sentencia hecha por Séneca a la que venimos aludiendo, y que parece que los tratadistas tenían bien presente a la hora de realizar sus alegaciones. Este comienzo introduce otra idea latente en todos los textos que defienden la nobleza del arte y que consideran que la finalidad de los mismos es contribuir a la República, es decir, participar de una forma activa en la formación de la sociedad.

En esta introducción el autor considera que se han cometido muchos errores de valoración hacia su profesión por parte de aquellos que sin ser pintores tratan sobre la pintura. El florentino va a ser muy crítico con los que se atreven a juzgar la Pintura sin practicarla ni conocer sus fundamentos. Por ello declara que con el tratado *solo deseo declarar a los curiosos la hermosura, lustre, y naturaleza de la Pintura, lo admirable de sus partes, la nobleza de su calidad, y lo grato de su ejercicio, [...] Se dará a conocer lo docto, y lo perfecto de la teórica en que se funda, y que tiene por alma*.⁴¹⁰ Por lo tanto, lo que pretende con el tratado es instruir, pero no solo a los pintores, sino sobre todo a aquellos que desconocen la base misma de la Pintura y que por ello caen en error de minusvalorarla y no otorgarle su justo lugar. Pero, además, tiene unas palabras hacia sus colegas pintores en relación al “pleito de la alcabala”, y por si a alguno se le olvidase el motivo que lo originó, les dedicó esta arenga:

También es justo que pida agradecimiento, no solo a los curiosos, sino a los profesores de la Pintura, por haber velado en la defensa

⁴⁰⁹ Francisco CALVO SERRALLER (Ed.), *Diálogos...*, p.18.

⁴¹⁰ Ídem.

La liberalidad del Arte

de ella, contra los que pretenden empadronarla como a villana, y gravarla como a pechera y mecánica, a que pague alcabala de sus obras, en que se ha descubierto el descuido grande de nuestros mayores, que pudiendo dejar perpetuas las ejecutorias de su nobleza inmemorial y tan antigua como el mundo [...] y por testigos auténticos las Divinas y Humanas Letras (con quien se comunica y trata) de suerte lo olvidaron todo, que merecieron ser gravemente culpados del perjuicio que de ello ha resultado a la Pintura, a no dejarse entender que fiaron más la gloria de tan sublime ciencia en ella misma (nunca ignorada, aunque no siempre estimada) que en todos los privilegios que le pudieran haber solicitado para declararlas y defenderlas, hice dar a la estampa cinco pareceres y discursos y dos informaciones en derecho, de siete Ingenios de esta Corte, que no ceden a ninguno, a quien la Pintura deberá el reparo de su ruina y la restauración de sus hidalguías.⁴¹¹

Agradece pues a los pintores contemporáneos que hayan defendido su profesión, y culpa de los problemas que han tenido a los pintores pasados que no sentaron las bases para que su actividad fuese debidamente estimada y posicionada. Pero dice que no lo hicieron por dejadez, porque entendieron que de por sí la Pintura había conseguido ya tantos logros que jamás pensaron que pudiese desprestigiarse. Para subsanar este error adjunta entonces el *Memorial*, añadiendo además que tras el pleito se remedia el problema *restaurando sus hidalguías*, es decir, reconociendo el carácter noble de quienes la ejercen como profesión, algo que jamás se debió perder.

En el Diálogo Primero Carducho establece una suerte de “estado de la cuestión” sobre la consideración general del pintor, siendo el discípulo el que tome las riendas de la narración. A través de él se configura el ideal de pintor erudito con un amplio saber humanista y cuyos conocimientos abarcan desde anatomía hasta las ciencias humanas y divinas, pasando por el dominio de las otras artes y, por supuesto, del dibujo, cuyo dominio es el que convierte a la pintura, según Carducho, en una ciencia. Este personaje narra además un recorrido por diversos países europeos con la intención de conocer qué ocurre

⁴¹¹ *Ibíd.*, pp. 19-20.

La liberalidad del Arte

en su profesión en naciones cercanas, como, por ejemplo, en la Academia florentina. El propio Carducho aparece vinculado a esta Academia y no es descartable que la conociese de primera mano, porque si bien no hay testimonio de ninguna visita a su ciudad natal no se descarta la posibilidad de que realizase un viaje a Italia siendo adulto. De la *Accademia de Disegno* dice que en ella se dibujaba del natural, ejerciendo el duque toscano como mecenas y corriendo él con todos los gastos de su mantenimiento. Además, el gobernante era el encargado de elegir a un representante de la pintura y a otro de la escultura para formar junto a él un tribunal que era el encargado de sentenciar sobre los litigios concernientes a las Artes, quedando así sus asuntos al margen de la justicia ordinaria. Estas características nos recuerdan mucho a las reclamadas en todos los proyectos de academias que intentaron establecerse en España, así como una última cuestión, la consideración de noble que adquieren en la capital toscana no solo los artistas, sino también sus hijos, por el simple hecho de ser Académicos. Es, sin duda, la Academia florentina el modelo que los artistas españoles aspiran a establecer en España.

En el Diálogo Segundo aborda un tema que ya hemos visto en varias ocasiones, el origen de la pintura y su estimación a lo largo de la historia. Recomienda así mismo la lectura de los textos de Gutiérrez de los Ríos y Butrón, de quienes debió de tomar ejemplos, pero desmarcándose de ellos cuando se refiere a Italia, lugar donde después de un largo proceso de guerra al comienzo de la Edad Media quedó todo su arte destruido y ningún pintor patrio, pero esta se recuperó dando lugar a los grandes artistas del Renacimiento y a la Academia como un gran logro intelectual. Además, apunta que los grandes artistas de este periodo que se dieron en Inglaterra, Francia y España tuvieron un periodo de aprendizaje en Italia, es decir, que su patria termina siendo siempre la fuente a la que se ha de acudir para establecer la grandeza de la pintura.

En cuanto a la nobleza establece en este apartado tres tipos generales: la Política, la Natural y la Moral. De las dos primeras dice que *pertenecen a los nobles, y a los sabios del mundo*,⁴¹² y están basadas, una en el juicio de los

⁴¹² *Ibidem*, p. 135.

La liberalidad del Arte

hombres y la otra en la virtud y perfección que otorga la propia naturaleza. Considera la nobleza Moral superior a las anteriores puesto que se basa en la *virtud y perfección moral de las costumbres, y los actos humanos, de los hombres buenos y virtuosos, especial cuando son dirigidos a Dios, como a último fin.*⁴¹³ Y establece que la pintura goza en sí de los tres tipos:

*Que tenga, y esté comprendida en la nobleza política no hay quien lo dude pues están llenas las historias de cuanta estimación ha sido en los juicios de los Monarcas, Reyes, Príncipes y Filósofos, y con tan singulares honras y ponderaciones manifestándolo al mundo.
[...]*

Que participe de la nobleza natural, que es la segunda, tampoco hay duda; porque la Ciencia es un conocimiento de la cosa, [...] y Arte es un hábito operativo, que tiene y ha recta razón y orden de las cosas factibles [...] por el uso del ánima en la mente, en cuando es racional y semejante a Dios y a los Ángeles, que es la parte que le toca a la Ciencia, y lo que le toca a la Arte, es lo que obran juntas ánima y cuerpo, lo divino y lo irracional.

También le pertenece la nobleza moral, puesto que tiene por motivo, y objeto la virtud y honestidad, pues por medio de la Pintura ha pretendido la Santa Madre Iglesia, se convierta la criatura a su Creador, como se ha experimentado conversiones hechas por medio de santas Imágenes y otros como lo refieren muchos Santos, y los Concilios han mandado, se use de este Arte con este fin y para resguardo de esta parte, solo referiré las palabras del santo Concilio Tridentino, de que se sacará plenaria satisfacción; y dice así: De todas las sacras imagines se saca fruto, no solo porque se amonestan al pueblo los beneficios, dones, y gracias que Cristo le ha hecho: mas también porque los milagros de Dios, obrados por medio de los Santos, y ejemplos saludables los ojos de los fieles, se representan para que por ellos den gracias a Dios, y compongan la vida y costumbres suyas, a imitación de los Santos, y se ejerciten en adorar a Dios, y abrazar la piedad. De las cuales palabras se sacará

⁴¹³ Ídem.

La liberalidad del Arte

*sin obstar lo contrario, que la nobilísima Arte de la Pintura tiene por fin a Dios su Criador y Señor nuestro.*⁴¹⁴

Como no, esta última afirmación, *la nobilísima Arte de la Pintura tiene por fin a Dios*, es la clave y por ello goza del tipo de nobleza más elevado, el moral, además de tener de forma natural la política y la natural. En estas citas podemos distinguir la importancia del fundamento del objeto y la finalidad del Arte para su estimación y, sobre todo, la necesidad de la utilización de la pintura para, no solo adoctrinar, sino también para la conversión al cristianismo. Para validar esta idea y su vinculación con la nobleza acude a Paleotti como autoridad diciendo, y ante esta afirmación poco más podemos añadir, que:

*[...] El Ilustrísimo Cardenal Paleoto en su libro de la reformación de las Imágenes, dice, que la Pintura Cristiana es un género de obediencia y sacrificio, y consecuentemente mira y tiene por objeto al mismo Dios (como queda dicho) de donde recibe el ser la verdadera nobleza.*⁴¹⁵

Los Diálogos Tercero y Cuarto tratan fundamentalmente de cuestiones prácticas sobre la pintura y su ejercicio, su definición y los tipos de pintores que existen. Percibimos en ellos una tónica general: Carducho estimará más la pintura y a su creador cuánta más labor intelectual y más conocimientos y decoro demuestre tener. Es decir, considera que un pintor digno de elogio es aquel que conoce las reglas de la pintura, que las somete a un proceso de reflexión y que a la hora de ejecutar la obra no se limita a copiar la naturaleza, sino que utiliza la imaginación para perfeccionarla. Sin duda alguna, estas son las cualidades que Carducho consideraba ideales y que, por lo tanto, deberían fomentarse en la academia. Además, defenderá que en la formación del pintor es tan importante la teoría como la práctica, ya que la una no serviría de nada sin la otra. En el Diálogo Cuarto, además, relaciona Pintura y Poesía; era habitual en este momento recurrir a la famosa sentencia horaciana *ut pictura poesis* para argumentar en favor de la liberalidad de la primera ya que la Poesía ostentaba ese grado desde antiguo.

⁴¹⁴ *Ibidem*, pp. 136-138.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 142.

La liberalidad del Arte

En el Diálogo Quinto Carducho retoma el discurso esgrimido en otros textos que narra las glorias de las que gozó su profesión en la Antigüedad y aborda el tema del dibujo, del que dice *se entiende, y se debe entender por antonomasia, que es la perfección del Arte*, parafraseando a Zuccaro.⁴¹⁶ Esta concepción se debe a que es la plasmación práctica de una idea, formada en el intelecto a través de la razón, dejando el colorido en un segundo plano, prescindible, casi como algo meramente ornamental. De esta forma convierte a todas las profesiones cuya práctica se fundamenta en el dibujo en actividades intelectivas, por lo tanto, en artes liberales.

El Diálogo Sexto trata, entre otros asuntos referidos a los modos de pintar, de cómo será la consideración de una obra dependiendo del artista, afirmando que si el pintor es devoto hará obras religiosas, pero si es deshonesto realizará Venus.⁴¹⁷ Esto nos dirige nuevamente a la concepción negativa que los propios artistas tenían de las pinturas mitológicas y de los desnudos que, al mismo tiempo de ir en contra de los fines sociales que pretendían lograr los pintores, eran reflejo de su propia vida, dejando en mal lugar a quien las realizase.

En cuanto a la lucha entre la superioridad de la pintura o la escultura resuelve la cuestión considerándolas “dos cuerpos y un alma, que es el dibujo”.⁴¹⁸ Finaliza este apartado pronunciándose sobre la pregunta de si alguien que no practica la pintura está capacitado para juzgarla. Esta no deja de ser una pregunta interesada, hemos visto ya como Carducho destaca de la Academia florentina que es un tribunal, compuesto por artistas y el mecenas, el que se encarga de dirimir los asuntos concernientes al Arte, en un momento en el que él mismo se encuentra inmerso en España en procesos en los que se juzgan aspectos importantes de la pintura, pero en este caso, por legos, no por artistas. La resolución ya ha sido apuntada desde la introducción, pero aquí lo hace de una forma más contundente: no, en ningún caso, puesto que *el que no fuere Pintor, sabrá decir, pero no sabrá entender*⁴¹⁹ y así, cuanto más entienda el pintor sobre su profesión, más capacitado estará para poder juzgarla. Es un argumento lógico

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 237.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 273.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 278.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 319.

La liberalidad del Arte

ya que no se puede hablar, y menos sentenciar, de lo que se desconoce. No deja de ser este asunto un dardo enviado a alcabaleros, jueces y demás “entendidos” en arte que proliferan durante el siglo XVII reclamando su profesión como una actividad que requiere de un gran estudio y cuestionando la capacidad de los que no la ejercen para valorarla.

Nos detendremos un poco más en el Diálogo Séptimo, dado que trata de *De las diferencias, y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe*, y es en él en el que encontramos los aspectos más interesantes para nuestro trabajo. En este capítulo Carducho adjudica las historias que son apropiadas según el lugar que vayan a ocupar. En los templos y lugares destinados a los monjes aconseja pinturas de temática cristológica, de la vida de la Virgen y de los Santos, especialmente del Patrón al que estén consagrados el templo o la congregación. Sin embargo, para los conventos de monjas aconseja únicamente pinturas sobre la Virgen y de Santas Vírgenes, que sirvan como modelos de vida dedicada al Señor. Es tremendamente destacable el hecho de que el autor omita en el ámbito de las religiosas las imágenes de Cristo, sobre todo si tenemos en cuenta que era considerado el Esposo de las religiosas, al que estas servían y dedicaban su vida, pero mantendremos esta idea para desarrollarla con más profundidad en el apartado dedicado a las imágenes sensuales. En cuanto al ámbito cortesano, adjudica para el monarca historias ejemplares de héroes y dirigentes, y para la reina *historias de prudentes matronas, castas y valerosas, que de la Sagrada Escritura nos dará copia con exhortación espiritual y moral*,⁴²⁰ y que pueden ser asimismo tomadas de la historia clásica, como por ejemplo Penélope y Lucrecia. Pero también advierte que:

*Y si acaso tal vez conviniere, o fuere gusto del dueño, pintar las obras de Virgilio, Homero, y las fabulas de Ovidio, procure demostrar con afecto y propiedad, la moralidad virtuosa que encierra en sí, oculta a la ignorancia, y no la corteza incasta, y descompuesta.*⁴²¹

⁴²⁰ *Ibíd.*, p. 329

⁴²¹ *Ibíd.*, pp. 328-329.

La liberalidad del Arte

Es decir, que si el cliente es el que insiste en la realización de pintura mitológica, esta se realice con decoro y potenciando los aspectos moralistas de la historia, y no se deje llevar el artista por la sensualidad a la que estas historias se prestan. Lo mismo recomienda para las casas de recreo, para las que propone escenas cinegéticas, naturalezas y paisajes, pero a la hora de pintar fábulas advierte que se ha de guardar el debido decoro.

En cuanto a las pinturas que se realizan ya en este momento de tipos populares se intuye una crítica velada a Velázquez, y eso que en este periodo no había realizado aún la serie de pinturas de los hombres de placer de la Corte.

[...] De este abuso introducido de retratos, ha sido la causa la vana ambición, y no tienen poca culpa los artífices que poco han sabido, o poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes como se ven hoy, de tantos otros de borrachos, otros de fulleros tahúres, y cosas semejantes, sin más ingenio, ni más asunto, de habersele antojado al Pintor retratar cuatro picaros descompuestos, y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte, y poca reputación del artífice.⁴²²

El problema que apreciamos en esta temática es que Carducho considera que el pintar tipos populares es impropio de un Arte como la pintura y que no contribuye a su estimación. Nos interesa destacar que por un lado le otorga a los pintores el poder de decisión sobre qué pintar, mientras que una línea más adelante considera que los que tienen por profesión pintar estas obras lo hacen por necesidad para poder vivir, por lo que en esta exposición apreciamos una pequeña incongruencia, hecho que nos plantea una cierta confusión sobre el grado de poder real que tenían los pintores de elegir la temática a representar.

En cuanto a introducir variaciones en las historias expone que:

[...] se pueden en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar más lo que se pretende: y así en cuanto no se alterare el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción.⁴²³

⁴²² *Ibíd.*, pp. 338-339.

⁴²³ *Ibíd.*, p. 342

La liberalidad del Arte

Pasaje este en el que hace hincapié en que la principal finalidad que contempla para la pintura es la religiosa. Aunque se encuentre a favor de realizar variaciones en las pinturas puntualiza, siguiendo la línea contrarreformista, que siempre deben hacerse atendiendo al debido decoro; así, por ejemplo, considera del todo inapropiado pintar a la Virgen con los pies desnudos y con el pecho descubierto, lo que vendría a chocar con la tradicional representación del *Descanso en la huida a Egipto*, la *Virgen de la leche*, o incluso podría suponer un conflicto con la iconografía de la Inmaculada, que en ocasiones es representada sobre la luna, pisando la serpiente con los pies desnudos, aunque es cierto que en el Barroco español la vamos a ver normalmente con los pies cubiertos por los pliegues del manto evitando así la provocación que suponía la exposición de los mismos.

Por si ya en ese momento no hubiese quedado clara su postura hacia lo que se debe pintar, Carducho la resume de la siguiente manera:

[...] pero mucho peor son, y más indignas de Cristianos las Pinturas obscenas, y descompuestas contra la Religión Cristiana, y pureza piadosa, y merecedoras de remedio, y aun de castigo al que las hiciera como loor y premio si fuere cortés y noble con el Arte, y que en todas sus obras se conozca ser modesto y católico Pintor, y que en las que salieren de sus manos, principalmente sean para venerar y glorificar a Dios, para enseñar buenas costumbres, admirar los ingenios sabios, y no a otro fin, para que por ellas los ignorantes tengan más noticia de los grandes misterios de nuestra Fe, de los hechos, milagros, y martirios de los Santos, y de todo aquello que moviere a devoción, respeto y religión. Y cuando se alargaren a pintar cosas no religiosas, sean de ejemplos políticos, de prudencia, fortaleza, magnanimidad, y de otras virtudes morales, que aprovechen, y no dañen. Y si tal vez se ofreciere, y no excusare pintar fabulas, hágala con decoro, y honestidad, para que no ofendan a los ojos, castos y limpios que las miraren, sino que estén tan compuestamente expresadas, que enseñen la doctrina moral, y natural.⁴²⁴

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 351.

La liberalidad del Arte

En esta cita vemos que se declara en la misma línea que Pacheco y se desmarca de la de Gutiérrez de los Ríos al considerar que lo obsceno, la lascivia, se encuentra en las imágenes y no en quienes miran, que de por sí serían inocentes espectadores.

Si Carducho aún no había mencionado a Séneca y su exclusión de la pintura de las artes liberales, lo hace en este Diálogo preguntando: *¿Y si Séneca dice, que el Arte liberal tiene fuerza de hacer virtuosos, y buenos quien más que la Pintura?*⁴²⁵ Por ello pasa en las siguientes páginas a exponer que aquellos que no realizan pinturas virtuosas ofenden gravemente a Dios, por lo que serán castigados en ambas vidas, ilustrándolo con dos historias:

[...] ni a 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 han sido tal vez castigados manifiestamente en este mundo, y en el otro.

Leese de un Pintor, que después de muerto se apareció a su Confesor ardiendo en llamas de Purgatorio, y le dijo, no saldría de aquellas penas, ni vería a Dios hasta que una Pintura deshonesta que había pintado se consumiese, y le rogó que fuese a la persona por quien la había hecho, y la pidiese para quemarla, porque con esto iría a descansar.

[...] se cuenta., que un Santo varón vio en revelación que muchos demonios con grande algazara y grita, iban en procesión incensando y ofreciendo aromas a unas deshonestas pinturas, que tenía en su poder un gran Príncipe en la Germania superior en la Ciudad de Ratisbona, y que nuestro Señor usando de su piedad, dijo a este su siervo, que fuese a aquel Príncipe, y le dijese, que quemase aquellas malditas pinturas, si no, que le quitarla el hijo mayor que tenía. No lo quiso hacer, y dentro de pocos días se le murió. Volvió a avisarle que las quemase, si no que le quitarla otro hijo que le quedaba, y no lo hizo, ni hizo caso de la amonestación

⁴²⁵ *Ibíd*em, p. 358.

La liberalidad del Arte

y asimismo se le murió. Volvió con nueva amenaza, que le quitarla la mujer si no obedecía, ni esto bastó, y murióse la mujer. Volvió otra vez a notificarle que si no la quema le quitarla Dios la vida, y todavía obstinado, le dio Dios una enfermedad gravísima, con la cual temeroso de la muerte, quemó la pintura, con que volvió a tener salud.⁴²⁶

Además de lo expuesto acerca de los castigos a los que se verá sometido el pintor y el coleccionista deshonestos, indica también lo que le pasará al artista en su profesión si realizase este tipo de obras:

Y no presuma el Pintor, que porque ejerza este honroso Arte, lo será él si no lo usa, y trata como tal: porque el licor por precioso que sea, puesto en mala vasija pierde su virtud. Y así, en cuanto puedo, suplico y exhorto a todos los de esta nobilísima y Arquitectónica facultad, no se dejen vencer de las ocasiones, que el enemigo de la virtud les traerá a las manos en el discurso de su vida; no caigan en tal exceso, [...] que la virtud y sabiduría tesoro es inmenso e inmortal y por ningún caso se abata a pintar cosas viles y deshonestas, porque cuando en tal incurra, justamente merecerá ser expulsado, y echado de la veneranda, y noble congregación de los doctos y celebres Pintores, y aun desterrado por hombre perjudicial, y dañoso en la Republica, como lo fueron los Poetas lascivos, según la ley de Platón.⁴²⁷

Por fin, damos con el punto al que queríamos llegar. Carducho deja claro que no es noble el hombre que se dedique a la pintura si lo que realiza son obras deshonestas, que es lo mismo que decir lascivas, porque de ser así los propios pintores lo expulsarán de su congregación por manchar su reputación al realizar piezas que consideran perjudiciales para la sociedad. Luego en base a esto, y conociendo el contexto en el que se escribe el tratado, cabe pensar que serían también los pintores, y no los mecenas como se ha creído, los que rechazarían la realización de obras con temática erótica, de desnudos, o cualquier otro aspecto susceptible de ser tachado de lascivo e innoble.

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 359-360.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 362.

La liberalidad del Arte

El autor considera entonces que Séneca no se refiere a todos los pintores en su afirmación, sino a aquellos que realizan pinturas inapropiadas. Así, dice que:

Hablando el Padre Fray Luis de León de la música y de la Poesía, dice que es divina mientras se ocupa en loores de Dios, cantando Himnos y Salmos, o cosas graves y levantadas; pero que ocupada en cosas lascivas y bajas, es vil y vituperiosa. Lo mismo diremos de la Pintura, que siempre los prudentes entendidos lo han sentido así, y así se debe de entender a Seneca, cuando dijo: No fácilmente recibiré, entre las Artes liberales los Pintores y Escultores, y otros tales ministros de lujuria: pero no dice de todos los Pintores generalmente. Quien oyendo estas cosas será tan atrevido, que ejerza este Arte sin modestia y decoro?⁴²⁸

No le falta razón a Carducho, ¿quién iba a osar realizar pinturas lujuriosas, apuntemos que sigue aquí la traducción de Gutiérrez de los Ríos, si lo que conlleva es la expulsión de la profesión, perder la nobleza y el castigo divino? Solo se atreverían aquellos que, como hemos dicho antes, estuviesen al margen de estas vicisitudes, aquellos que no tuviesen nada que perder o ganar. Sigue el Diálogo ahondando en esta misma idea aportando más argumentos, algunos ya vistos en los juicios, basándose en autoridades y en textos religiosos que ennoblecen al Arte de la pintura



San Lucas retratando a Jesús y la Virgen María – Francisco Fernández y Francisco López – h. 1633 – Diálogo VII, *Diálogos de la Pintura*, Vicente Carducho.

⁴²⁸ *Ibidem*, pp. 360-361.

La liberalidad del Arte

siempre que esté vinculado con la religión católica.

En el Diálogo Octavo, el último, va a hablar de cuestiones técnicas de usos de colores, de términos, de representaciones y de la consideración de la pintura en la Corte. Para ello recurre a citar a nobles como el Marqués de Leganés, o el de la Torre, grandes coleccionistas que además considera entendidos por tener un profundo conocimiento en pintura, llegando alguno a ejercerla, como dice que hace este último.

En este caso el aspecto que más nos interesa es la valoración que hace de la Colección Real; colección que recorre y describe a lo largo de las distintas estancias de palacio, llegando a enumerar las pinturas de Tiziano en las que figuran cuerpos desnudos tanto masculinos como femeninos (*Las Furias, Diana en el Baño, etc.*), pero que se limita a nombrar, sin entrar a hacer ninguna valoración, ni positiva ni negativa. Siempre nos quedará la duda de si se habría pronunciado de la misma forma que en el diálogo anterior de no haber sido estas pinturas obras de tan afamado y noble artista, y de no haber pertenecido a tan ilustre coleccionista. Hay que tener presente que el tratado de Carducho va dirigido al propio monarca y que su intencionalidad es en todo momento buscar el amparo regio hacia los intereses de su profesión; no en vano finaliza el Diálogo aludiendo a la academia que se estableció brevemente en Madrid, de la que aporta dos informaciones de suma importancia: la protección que esta tuvo por parte del Conde-Duque de Olivares y su desmantelamiento *por ciertos accidentes, no por parte de la Pintura, ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones, y dictámenes particulares de los mismos de la facultad (que lástima!)*.⁴²⁹ Por lo que dice cabe la posibilidad de que estos “accidentes” fuesen los mismos que se encontraron los pintores de Valencia al enfrentarse al control del colegio de pintores, de un claro carácter gremial, o a lo ocurrido con la academia sevillana al caer en manos de pintores que pertenecían igualmente al gremio y no comprendían plenamente el avance que constituía el crear una academia formativa. No lo sabemos, pero lo que sí deja claro Carducho es que

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 442.

La liberalidad del Arte

no se debe ni a factores propios de la Pintura, como podrían ser su consideración social, ni al apoyo del mecenas ni a un conflicto con los monjes que la acogían.

Acaba el Diálogo, y por tanto la obra, como no puede ser de otra manera, apelando a la relación familiar que el monarca tenía con la pintura y a la estimación que nobles y miembros de su Corte le otorgaban, incluso algunos practicándola por entretenimiento y poniendo de manifiesto que, aunque la estimación de la pintura en España no llega a la que se tiene de ella en Italia, no pierde la esperanza de que esta vaya en progresivo aumento:

Y por lo menos la han de favorecer los doctos, y bien entendidos, ya que la vulgar, y derramada ignorancia ciegamente juzgue de su nobleza, como gente que carece de la luz superior del entendimiento; y espero en su propio valor (pirámide legal y constante) que se ha de ver en esta Monarquía con el aprecio y estimación que se le debe.⁴³⁰

Y es que a Su Majestad no le cabía ninguna duda, porque:

Oye lo que yo oí de su Mag. hablándole sobre este caso, dije: Señor, en todas las Monarquías, y en todas las edades ha sido el Arte de la Pintura tenida por noble y liberal [...] me atajó su Majestad -Es verdad.⁴³¹

A manera de conclusión, cabe apuntar que Carducho en los *Diálogos* expuso su visión sobre el arte, cómo debía realizarse y cómo tenía que valorarse. Pero, además, y para dejar constancia de su victoria en los juzgados contra la hacienda pública, añade a la edición del tratado en 1633 el *Memorial informatorio* del que nos encargaremos a continuación. Este no es más que una transcripción de las declaraciones de siete intelectuales que le apoyaron en su defensa de la liberalidad de la Pintura, y que culmina con la sentencia del Real Consejo de Hacienda ya conocida.

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 443.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 447.

Dicho y deposición de Frey Lope de Vega y Carpio, del hábito de San Juan, celebrado en el mundo por su ingenio, que está en los autos de esta causa.⁴³²

Este *Memorial* lo encabeza, como es bien sabido, una de las figuras más importantes de la literatura del momento. Si ya por ello resulta realmente significativo, quizá aún lo sea más por los argumentos que utiliza a la hora de defender la nobleza del Arte de la Pintura. Leemos en su declaración cómo considera que todas las artes liberales se nutren de alguna forma de la pintura, o más concretamente del dibujo, cómo conoce su importancia por ser fuente de la Historia Sagrada y declara no tener conocimiento de que se haya pagado nunca alcabala por ella. Pero va más allá al afirmar que lo primordial en la pintura es el tema que trata y que debido a que representa a personajes religiosos no debe de pagar impuestos. Lo hace en los siguientes términos:

*[...] en llegando a las Pinturas sagradas, y que no puede ser mecánico, Arte divino que las fabrica, implicando contradicción la majestad en que las colocan, y la desestimación de los que las pintan.[...] este testigo sabía, y confesaba, que esta honra se les hacía por lo que representaban, cosa de ser adoradas, porque la efigie es inseparable del dueño, de quien no se aparta el afecto y el ánimo del que la mira [...] la intención es lo primero que se requiere.[...] y que pues muchas Pinturas de esta Nuestra Señora hacían tantos milagros, y ella no había pagado jamás la deuda, que nosotros por el primer Padre, no sería justo, que sus imágenes pagasen alcabala ni pecho alguno, sino que la exención de su pureza se extendiese a cuanto fuese retrato suyo.*⁴³³

No hay duda entonces de que Lope defiende la misma idea que los pintores al realizar tales afirmaciones, de manera que lo que convierte a la Pintura en arte liberal es la nobleza de lo que representa. Debemos entender relacionado con esta consideración la diferenciación que atribuye a Felipe II, que

⁴³² En este caso vamos a seguir la edición original del tratado de 1633, por lo que la paginación en las citas seguirá el modelo de la época.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 164v., 165r. y 166v.

La liberalidad del Arte

afirmaría en una misiva *que en España había dos suertes de pintores: unos vulgares y ordinarios, y otros excelentes e ilustres;*⁴³⁴ realizando los primeros temas viles, mientras que los segundos serían aquellos que se dedican a llevar a cabo pinturas religiosas y moralistas.

No acaba el dramaturgo su alegato sin realizar una advertencia, afirma que si se empezase a cobrar el impuesto a los pintores:

*[...] que vendrían a faltar en España pintores excelentes, defecto de notable consideración en nación tan política y a la quien todas las de Europa están atentas, por ser tan envidiada su Monarquía; y que si el honor cría las Artes, como fue común sentencia de la antigüedad, se sigue, que la Provincia que no les da honor, no las merece.*⁴³⁵

Sin duda, pretendía con esta afirmación poner de manifiesto la mala imagen exterior que daba España y el atraso que suponía la baja consideración de la Pintura respecto a la que existía en el resto de países europeos, que es lo que en términos reales supone la diferenciación entre el arte que se daba en la Península y el del exterior.

Del licenciado Antonio de León [Pinelo], relator del Supremo Consejo de las Indias. Por la Pintura y su exención de pagar alcabala.

No será la única vez que a lo largo de esta tesis doctoral hablemos de Antonio de León Pinelo, que en su momento fue una autoridad en cuestiones relacionadas con la Historia y la legislación. Su alegato, posiblemente el más técnico junto al de Butrón, se estructura en dos partes; dedicando la primera a la argumentación, basándose en la costumbre y la historia, y afirmando que desde *que se instituyó este impuesto en 1342 por Alfonso XI para sufragar la reconquista, la Pintura nunca la ha pagado.*⁴³⁶ La segunda gira entorno a otros

⁴³⁴ *Ibíd.*, p. 165v.

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 167r.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 168v.

La liberalidad del Arte

aspectos como la temática, la locación o el uso que se hace en la pintura de otras artes liberales como las matemáticas. En cuanto a la finalidad también es utilizada por León Pinelo, que recurre a un símil: *Y si la excelencia del pan es ser el mantenimiento que más aumenta las fuerzas corporales, la excelencia de la Pintura es aumentar las espirituales, con lo que mueve a la contemplación.*⁴³⁷ Establece también comparación con las medicinas y remedios que vende el boticario, los cuales están exentos de alcabala, ya los haya elaborado él mismo u otro, dado que la finalidad es la misma, sanar; así, de igual forma *que están llenas las historias de milagros que Dios ha obrado por imágenes de pinturas suyas, y de sus Santos, ¿no ha de dar a sus obras la misma exención?*,⁴³⁸ dando igual quién las venda, ya que lo importante es su finalidad y lo que representan.

Decíamos que este es uno de los textos más técnicos, se fundamenta constantemente en autoridades y demuestra un profundo conocimiento del tema, siendo capaz de contraargumentar cada una de las cuestiones planteadas en las demandas que la Hacienda Pública hace a los pintores. Finaliza el escrito en términos similares a los de Lope, pidiendo que *Quede honrada de su Rey, y de sus Consejos el Arte de la Pintura, para que crezca, y se aumente, no afrentada, para que se acabe y perezca.*⁴³⁹

En gracia del arte noble de la pintura. El maestro José de Valdivieso, Capellán de honor del Serenísimo señor Infante, y Cardenal de España.

José de Valdivieso, por su parte, como buen religioso que fue, se va a centrar sobre todo en la relación existente entre religión, pintura y divinidad, acudiendo para ello a la recomendación que en los Concilios de Trento y Maguncia se hizo de utilizar las pinturas como medio de instruir, basándose en la idea de que la vista es más persuasiva que el oído.⁴⁴⁰ Más que argumentar en

⁴³⁷ *Ibíd.*, p. 171r.

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 176v.

⁴³⁹ *Ibíd.*, p. 177v.

⁴⁴⁰ La discusión sobre la superioridad o jerarquía de los sentidos se remonta a la Antigüedad. David FREEDBERG, *El poder...*, p. 432 y ss., explica que en los Países Bajos durante la Reforma

La liberalidad del Arte

base a la ley y a las honras que recibió en la Antigüedad, Valdivieso pone el énfasis en las honras que ha recibido tanto de la Iglesia como de Dios y de los Santos, ya que han honrado a las pinturas utilizándolas como vehículos para obrar milagros. Concluye su declaración afirmando:

[...] tan gloriosamente ennoblecida, y de la gran estimación que se debe hacer de ella y de sus profesores, por no se sabe que hayan sido comprendidos en ningún género de repartimientos que se hayan impuesto en estos Reinos: antes se averigua que han sido libres, y exentos por el Derecho Común [...] sin haber pagado alcabala ni gabela alguna de Pintura alguna, respetando la ingenuidad de Arte por tantos títulos, Liberal, Noble, Real y Divina.⁴⁴¹

No hemos destacado en este discurso ninguna cita que aluda directamente a la relación de pintura religiosa y liberalidad porque lo hace la declaración completa al referirse únicamente a la pintura religiosa y su utilización por el catolicismo, y lo vemos ejemplificado en esta cita atribuyendo a la pintura estos cuatro calificativos finales que se relacionan entre sí.

Dicho y deposición de don Lorenzo Van del Hamen y León, Vicario de Juvides [Juviles], cuyas obras impresas acreditan sus estudios.

Otro autor vinculado a la pintura que ofrece declaración es Lorenzo Van der Hamen y León, hermano del afamado bodegonista Juan Van der Hamen, humanista y sacerdote que llegó a ejercer posteriormente a este escrito como Capellán Real de Granada. Pertenecían ambos hermanos a una familia de origen holandés, establecida en la Corte, de la que su padre entró a formar parte de la

se esgrimen argumentos a favor y en contra del uso de las imágenes basándose en argumentos existentes en el pasado. Para unos la visión permite al iletrado conocer la religión a través de las imágenes puesto que son comprensibles por todo el que la contemple, postura que adopta la Contrarreforma y que dota a la vista de la superioridad respecto al oído. Sin embargo, para el protestantismo la palabra es fundamental, puesto que permite explicar conceptos abstractos que son irrepresentables; además los textos sagrados, al ser transcripción directa de la palabra de Dios, son considerados el mejor vehículo para acceder a sus enseñanzas.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 185v.

La liberalidad del Arte

Guardia de Arqueros Reales, para la que era necesario ostentar el título de hidalguía; posición privilegiada que le permitió a Lorenzo adquirir estudios superiores y relacionarse con intelectuales vinculados a la Corte.

En la transcripción de su alegato en favor de la Pintura vemos características similares a las anteriores. Su argumentación se basa en la vinculación que existe entre pintura y religión, omitiendo aludir a cualquier otro tipo de género, algo que no deja de ser llamativo si tenemos en cuenta que su hermano se dedicó mayoritariamente a pintar naturalezas muertas y bodegones. Defiende que la Pintura es noble en base a su sujeto, Dios, y a su objeto, enseñar. Alaba sus virtudes diciendo:

Que produce en los demás, grandes y raros efectos de virtud, y otros sobrenaturales, y divinos, de piedad, caridad y Religión: inflama los ánimos para ganar nobleza, nombre y fama en la guerra, y conserva los hechos y proezas de los hombres heroicos, en que se incluyen las cuatro noblezas, Natural, Teológica, o Divina, Política, y Civil.⁴⁴²

No hay espacio por lo tanto para la representación de lo mundano, de lo cotidiano o para la provocación de sentimientos que no sean virtuosos y elevados; obviamente, sabemos que en términos reales esto no era así.

Realiza el vicario una última reflexión, advirtiendo que lo que se logrará con la exigencia del pago del impuesto será que los pintores más destacados (que serían también los más cultos y reivindicativos de su posición), se vayan a ejercer a otros países:

A la quinta pregunta respondió que sí le obliga a pagar alcabala a la pintura el resultado será perjudicial para el estado ya que no habrá pintores eminentes porque elegirán otros oficios u otros países donde su profesión será estimada.⁴⁴³

También indica que esta reclamación supone una ofensa hacia los representados por la Pintura como lo son Dios, los Santos, Príncipes, o la naturaleza misma, volviendo de esta manera al argumento de la Pintura legitimada por el objeto que representa.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 187v.

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 188v.

La liberalidad del Arte

Don Juan de Jáuregui, Caballerizo de la Reina nuestra señora, cuyas universales letras, y eminencia en la Pintura, han manifestado a este Reino, y a los extraños sus nobles estudios.

De la vinculación de Jáuregui con la pintura ya hemos hablado en apartados anteriores al tratar de la Academia de Pacheco y de su labor como corrector del *Arte de la pintura*. La novedad que en este caso va a plantear en cuanto a las ideas ya mostradas va a ser poner de manifiesto que la pintura no solo fue estimada como liberal en la Antigüedad, sino también en época contemporánea. También va a introducir como novedad la alusión directa a los malos artistas que no contribuyen a la alta apreciación de la pintura, pero lejos de indicar que se expulse a estos malos pintores del oficio incita a animarlos para que no desistan en el ejercicio de su profesión, aunque hay que tener en cuenta que al hablar de “malos pintores” se refería a aquellos que no gozaban de mucho talento artístico, no a aquellos que realizaban pinturas ofensivas al arte, ya que dice que, aunque malas, no quita que sean susceptibles de mover a devoción. Su creencia, como no, es que:

*Por mirar a fines tan altos esta nobilísima Arte, y ser tan liberal e ilustre en todas maneras, parece providencia del Cielo, que de ordinario no se inclinan a usarla sino hombres de toda modestia, y nobles costumbres.*⁴⁴⁴

En el resto del texto va a recurrir, como es habitual, a pensadores clásicos para demostrar que su estimación viene desde antiguo, pero va a evitar en cualquier caso hacer ningún tipo de alusión a Séneca, posiblemente de manera más que intencionada. Igualmente tratará a autores contemporáneos para acreditar la valoración que se tiene de la pintura, principalmente en Italia, como Borgianni, Zuccaro y Lomazzo, pero también acudirá a Durero y al español Juan de Arfe, pionero en la

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, p. 196v.

La liberalidad del Arte

elaboración de un tratado en España en el tercer cuarto del XVI, demostrando con ello tener un profundo conocimiento artístico.

El Licenciado Don Juan Alonso de Butrón, Abogado de los Consejos, que defendió los Pintores en el pleito que el Fiscal de Su Majestad les puso en el Real Consejo de Hacienda, escribió por orden de dicho Consejo la Información en derecho por su exención; de este tributo, por ella, y su defensa de venció el pleito, y se sacó la carta ejecutoria con las sentencias [...] Por los pintores y su exención, con el Señor Fiscal del Consejo Real y Hacienda, sobre que se declaren por inmunes de pagar alcabala, y sean absueltos de la demanda puesta por el Señor Fiscal.

Este es el segundo texto salido de un jurista que vamos a encontrar. Al igual que el de León Pinelo es profundamente técnico, algo que se puede observar simplemente en su estructuración en cuatro fundamentos o alegatos, que son los mimos que el abogado utilizó en el juicio al que se refiere y que resume aquí.

En este caso no hace alusión a la finalidad del arte como ennoblecedor de la profesión, sino que se va a centrar en el contrato de locación, puesto que es el argumento que en verdad resultó determinante en la resolución del juicio, y por ello le dedica el primer fundamento. El segundo se centra en otro argumento manido, la costumbre. El tercero viene a aludir a la jurisprudencia creada a la sazón del pleito que supuestamente ganó El Greco al alcabalero de Illescas; este argumento hoy en día carece de base ya que no existió tal juicio o, al menos, no hay noticia documental. Por último, Butrón dedica el fundamento cuarto a otros motivos y razones, en realidad un resumen de los expuestos con anterioridad en sus *Discursos*, como lo son la alabanza que se dio a la pintura en la Antigüedad

La liberalidad del Arte

y en las naciones bien gobernadas, el uso que de ella hace la Iglesia, y el hecho de que haya sido practicada por Príncipes y por los reyes de España Felipe II y Felipe IV. En este punto sí vemos aludida la finalidad de la Pintura como ennoblecedora, pero inserta entre otras razones varias sin darle, como se hace en las otras declaraciones, primordial importancia. Este hecho, sin duda, se debe a que la sentencia del pleito en esta época ya había sido dictada y refrendada en base al contrato de locación y a la profesión de Juan de Butrón de jurista y no de religioso.

Parecer del doctor Juan Rodríguez de León, insigne Predicador de esta Corte.

Este religioso, que se formó y desarrolló gran parte de su carrera eclesiástica en América del Sur, era hermano del segundo de los declarantes, Antonio de León Pinelo, con el que en fechas anteriores a la publicación de este libro estuvo residiendo un tiempo en la Corte. El alegato de Juan Rodríguez no será tan técnico como el de su hermano, sino que tiene cabida en la línea de las defensas basadas en la Antigüedad y la religión.

No duda en su discurso de la liberalidad del arte, ya que considera que su creación fue noble pues Dios se convirtió en el primer pintor cuando creó a Adán y a los hombres. Libres son, según su parecer, los que la ejercen, algunos divinos, como los ángeles de los que se dicen han pintado imágenes de la Virgen y de algunos Santos. Y, aunque alude a la estimación de las pinturas en la Antigüedad, solo hace referencia a las historias de héroes y retratos de hombres ilustres eludiendo él también mencionar a la pintura mitológica, y es que para él la temática de las pinturas y su finalidad son asimismo eximentes directos del pago de impuestos.

Con que vienen a ser las imágenes sombras de los Santos que representan [...] y si son gajes de los Santos pinturas, libres deben quedar por lo que retratan, que los bienes de los Santos no pueden ser pecheros siendo sus dueños hidalgos [...] Y no suena cortésmente pedir la alcabala del retrato del Rey, y de la Reina, que

La liberalidad del Arte

*sino afrenta el original, deshonora el traslado: y de la Majestad ni la sombra debe agraviarse [...]. Con que no parece agradecimiento debido que los reyes consienta pecheros a los que los hacen inmortales.*⁴⁴⁵

Pecheros eran todos aquellos ciudadanos que estaban obligados a pagar impuestos, o pechos, y que pertenecían a las clases populares, desde agricultores a mercaderes. Tradicionalmente se ha considerado que se trata de una forma un tanto despectiva de referirse a este estamento. Por lo tanto, el tratar a los pintores como pecheros constituiría una ofensa a su profesión.

Llegados a este punto, quedan patentes tanto en los *Diálogos* como en el *Memorial* anexo los múltiples motivos que se esgrimieron en favor de la consideración de la Pintura como arte noble y liberal, y que uno de los más repetidos es el que se refiere a su objeto y finalidad, rechazando de pleno, omitiéndolo de una manera consciente y deliberada, la existencia de pinturas que se saliesen de la temática religiosa, heroica o moralizante. Este hecho nos lleva a sopesar de una manera mucho más firme la posibilidad de que el rechazo hacia la pintura de temática erótica partía de una forma intencionada de los propios pintores y sus allegados, ya que no contribuía a fomentar una visión de la pintura como Arte, en palabras de Valdivieso, *Liberal, Noble, Real y Divina*.⁴⁴⁶

3.6. *Discursos practicables* de Jusepe Martínez⁴⁴⁷

Existen discrepancias a la hora de establecer la fecha de nacimiento de Jusepe Martínez, que fluctúa entre 1602 y 1612. De lo que parece no haber duda es que lo hace en Zaragoza, siendo hijo único del pintor flamenco Daniel Martínez y de Isabel de Lurbe o Lurbez, cuya hidalguía y rentas propinaban a la familia un nivel de vida acomodado. Los orígenes de Jusepe son interesantes a la hora de poder comprender como un pintor tan alejado por nacimiento de la

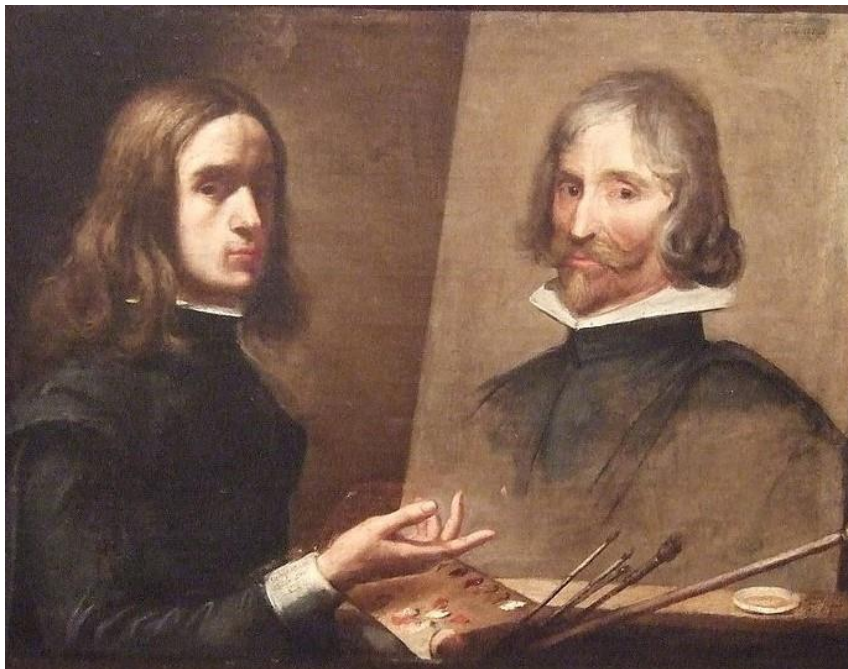
⁴⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 226v.-227r.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 185v.

⁴⁴⁷ Citamos por la edición con prólogo y notas de Julián GÁLLEGO, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Jusepe MARTÍNEZ, Madrid, Akal, 1988.

La liberalidad del Arte

Corte llega a redactar este tratado, establece relación con Velázquez y alcanza el estatus de pintor del rey, como él mismo declara en 1648. La posición de la familia le permitió al pintor llevar a cabo un viaje a Italia para perfeccionar su arte, a todas luces instigado por su padre, pues era pintor de origen flamenco y en su tierra era habitual realizar este tipo de recorrido por la cuna del arte. En este punto nos gustaría resaltar un hecho que hemos podido apreciar en el tratado y que nos resulta llamativo: a lo largo del texto son numerosas las referencias a pintores italianos que conoció gracias a este viaje, pero son escasas las reseñas de pintores flamencos. Es curioso que siendo su padre flamenco no conociese, o no le resultase sugestivo, incluir artistas de esa tierra. Por otra parte, el tratado de Martínez nos aporta información sobre varios pintores aragoneses a los que sí dedica una especial consideración.



Autorretrato pintando a su padre Daniel Martínez – Jusepe Martínez – h. 1630 – Museo de Zaragoza, Zaragoza

El viaje a Italia de Martínez, cuya duración exacta ignoramos pero que debió de darse en la segunda mitad de la década de los veinte, le permite conocer de primera mano la pintura italiana, estando sus *Discursos* plagados de anécdotas sobre obras, pintores, mecenas y coleccionistas que, sin duda, conoció en su

La liberalidad del Arte

periplo por el país. Serán sobre todo referencias al Renacimiento (destacando su constante predilección a lo largo de toda su obra por Rafael, al que considera el mejor ejemplo de pintor y maestro), pero también tendrá trato con artistas contemporáneos como Ribera, al que visita en Nápoles.

Tras su regreso a España estableció relación con otros grandes pintores y con algunos eruditos como Lastanosa; relaciones que sin duda propiciaron su nombramiento, ya en la década de los cuarenta, como instructor de Don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, y que recibiera unos años más tarde el título de pintor real, aunque solo de forma honorífica.

Esta introducción biográfica nos permite ver a Martínez como un pintor de origen noble, con una sólida formación y conocimiento de primera mano del estatus que tienen las artes fuera de España, y que obtuvo reconocimiento por parte de sus contemporáneos como artista. Hoy en día las pinturas que conservamos de su mano no son numerosas y todas de carácter religioso, pero, según apunta Gállego, debió de realizar también retratos y algún cuadro de historia, siendo muy probable que parte de su obra se encuentre aún en manos de particulares.⁴⁴⁸ Como decíamos, Jusepe Martínez fue conocido entre sus contemporáneos como pintor, pero no como tratadista, ya que su obra no se publicó hasta 1853-1854 en *El Diario Zaragozano* a instancias de Mariano Nogués Secall. Parece ser que escribió el texto a instancias del propio Don Juan José de Austria en su tiempo en Aragón, pero este no mostró demasiado interés en publicarlo. Este hecho de la ausencia de publicación contemporánea puede explicarse por la confluencia de varios motivos; por un lado, estarían los personales de Martínez, al que aquejó una larga enfermedad durante sus diez últimos años de vida (1672-1682), a la que se unió la ceguera desde 1677; y, por otro lado, estaría la situación del promotor, Don Juan José, que en la década de los setenta mantuvo una lucha de poder por la sucesión al trono, algo que desvió su interés de otros menesteres que no fuesen los políticos.

Si bien el tratado plantea la novedad del conocimiento de primera mano de obras y artistas de diferentes lugares, el objetivo es el mismo que en los tratados

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pp. 28-30.

La liberalidad del Arte

anteriores: demostrar la liberalidad del arte de la pintura a la que califica en numerosas ocasiones de “noble arte”. Hace hincapié, como no podía ser de otra forma, en la importancia del dibujo y en el conocimiento y dominio de otras disciplinas para el correcto ejercicio de la profesión. Otro punto que se percibe, en la misma línea que habían establecido sus colegas, es la casi nula alusión que realiza a las pinturas de temática mitológica, dando mayor importancia a los retratos de personalidades y a las pinturas de historia, tanto religiosa como heroica, por este orden. No nos deja de llamar la atención este hecho, sobre todo si tenemos en cuenta que gracias a su estancia en Italia y a su contacto con la Corte debió tener acceso y conocer perfectamente pintura mitológica, pero parece que prefirió omitir de forma deliberada cualquier referencia a su existencia.

La obra en sí se estructura en veintidós tratados y está dedicada al propio Don Juan José de Austria, pero también “Al estudioso amateur de la pintura”. Con ella el autor declara que no pretende enseñar, ya que él mismo considera encontrarse en un proceso de continuo aprendizaje, sino informar y compartir lo que hasta el momento ha aprendido. Como ya hemos hecho en otros casos, realizaremos una revisión general de lo que expone Martínez para detenernos más tarde en los apartados que más relación tienen con nuestro trabajo.

En cuanto al dibujo y el aprendizaje anatómico, Jusepe Martínez considera que no ha de realizarse del natural, sino a través de la copia de estampas, cartillas de dibujo, relieves o estatuas de grandes artistas, y siempre bajo la supervisión de un maestro. Por lo tanto, vemos cuál va a ser la línea estricta que marca el artista. Son los tratados del VIII al XIV los que más interés nos generan, dado que son estos en los que Martínez habla sobre la honestidad y el decoro en el arte.

Al decoro dedica el tratado octavo, y en él nos da noticia de:

Porque he visto a muchos graves pintores, ser sus obras muy censuradas y con toda razón, por significar sus figuras ajenas de toda verdad y expresión histórica, colocando los extravagantes

La liberalidad del Arte

*modos sin decencia, [...] le advertiré de haber visto quitar muchos cuadros de muy suntuosos puestos, por indecentes.*⁴⁴⁹

En realidad, no conocemos de ninguna pintura en España que fuese mandada retirar o haber sido censurada por indecorosa, y menos que el caso se diese dentro de las grandes colecciones o de lugares eminentes. Por supuesto, cabe la posibilidad de que se diese el hecho en colecciones menores o en lugares más populares de los que no tenemos noticia, pero Martínez en este caso habla de “suntuosos puestos”, algo que quizás sea una exageración literaria o se refiera a episodios acontecidos en otros países. Un claro ejemplo de esto es el que narra sobre una pintura de un Descendimiento realizada en Roma destinada a una capilla, que fue rechazada por el cliente al considerar que el artista había representado a los santos protagonistas como gente popular. Para Martínez la falta de decoro en la pintura se circunscribía principalmente al hecho de haber retratado a los personajes como seres mundanos y haberlos colocado en posturas exageradas o forzadas.⁴⁵⁰

El tratado noveno está dedicado a “De el historiar con propiedad”, pero es mucho más. Retoma en este punto una idea expuesta con antelación, la necesidad que tiene un pintor de tomar modelo de los grandes maestros, de formarse de la mejor manera posible, puesto que *el hacerse pintor es hacerse maestro de muchas artes*,⁴⁵¹ y vuelve sobre el consejo de utilizar no modelos vivos, sino en barro o en cera. Estos consejos subrayan la idea de establecer la pintura como una disciplina en la que el estudio es lo fundamental, y sobre todo lo es evitar cualquier contrariedad, insistiendo en la necesidad de guardar especial decoro hacia las imágenes sagradas.

Más allá de repetir conceptos que ya hemos visto, este apartado es importante porque en él vamos a encontrar una referencia directa a la concepción que tenían los pintores sobre su propia estimación como profesionales en este momento en España. En su visita a Nápoles en 1625, Martínez, como ya hemos

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, p. 93.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 93-96

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 108.

La liberalidad del Arte

apuntado, entró en contacto con Ribera, y de su diálogo se extrae una idea principal:

Entre varios discursos pasé a preguntarle, de cómo viéndose tan aplaudido de todas las naciones, no trataba de venirse a España, pues tenía por cierto eran vistas sus obras con toda veneración. Respondióme: amigo carísimo, de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo año no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se pierde respeto; y lo confirma esto, el constarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de España ser muy poco estimadas, y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales.⁴⁵²

Hasta donde sabemos, es la primera vez que leemos de una forma tan clara, incluso podríamos decir que adopta tonos de agrio reproche, esta idea. En ella Ribera afirma que en su deseo estaba poder regresar a España, pero que es la poca estimación que aquí se tiene por los pintores patrios lo que le hace permanecer en Nápoles, ya que dice: *Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción mía.*⁴⁵³ Quizá si Ribera hubiese trabajado en España no habría sido tan bien admitido ni tan bien pagado. Y llegados a este punto cabe preguntarse, si bien la respuesta nunca la sabremos, si este doble rasero hacia los artistas se debe a esa tendencia que parece natural en España de minusvalorar lo autóctono frente a lo foráneo, o si era debido a la calificación de la pintura aún como arte mecánico en la península, o bien a ambas.

El tratado décimo es el que Martínez dedica a la “Filosofía de la pintura” y en él establece la existencia de dos filosofías, una natural y otra moral, siendo la última la más importante al provenir la que ha de guiar al buen pintor de la

⁴⁵² *Ibíd.*, p. 99.

⁴⁵³ *Ídem.*, p. 99.

La liberalidad del Arte

“gracia divina”.⁴⁵⁴ Vemos una vez más como se relaciona la pintura con la idea de la divinidad o de un talento concedido por Dios.

Nos vamos a encontrar una vez más con la objeción de Séneca hacia la liberalidad de la pintura y con la correspondiente puntualización por parte del autor. Al respecto, dice:

Algunos han murmurado con vituperios de muchas pinturas, hechas con todo estudio: esta censura ha sido con grandísima razón, por haber representado tan lascivamente cosas profanas que han causado grandes escándalos: y no espanto que Séneca respondiese (preguntándosele si la profesión del dibujo entraría en las artes liberales) que todo arte que indujese a vicios lascivos, no lo tendría por arte liberal. Esta respuesta fue muy digna de tan grande hombre, porque en aquel tiempo se acostumbraba este género de pintura estatuaria con tanta desvergüenza, como hombres bárbaros y sin política ninguna exhortaba con estas obras a vicios nefandos y brutos. [...] Bien contrario juicio hiciera Séneca si viera lo que ha pintado y se 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 esta 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.⁴⁵⁵

La cita es larga pero, sin duda alguna, merece la pena reproducirla de manera íntegra, porque no solo resume lo que se ha expuesto en los tratados anteriores, sino que va en algunos aspectos un punto más allá. En cuanto a la duda que plantea Séneca, Martínez la hace extensible a todas las artes que inducen a “vicios lascivos”, no solo a las plásticas, por lo que atendiendo a esto algunos textos literarios también se verían afectados. En cuanto a la explicación,

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, p. 111.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 112-113.

La liberalidad del Arte

es destacable que en vez de referirse a la pintura clásica en general solo se refiera a la “pintura estatuaria”, que sería aquella destinada a dar más realidad a las esculturas moviendo así los instintos más bajos de los que considera “bárbaros”, como si el pintar las esculturas fuese lo que les dotase de vida, así como lo hizo Afrodita con la Galatea de Pígalión. Por último, remarca el escritor todas las virtudes de la pintura religiosa, indicando que en este caso Séneca habría considerado en su tiempo a la pintura como arte liberal debido a su finalidad. Vemos de nuevo que resulta fundamental para un pintor y tratadista del siglo XVII el objeto y fin religiosos de su arte para que este sea considerado como liberal. Acaba este apartado, y continúa en el tratado XI, remarcando la necesidad de encontrar un buen maestro que instruya tanto en la teoría como en la práctica, que domine el dibujo y sepa, sobre todo, transmitir sus conocimientos.

El en tratado XII retoma el asunto del decoro, para lo que sugiere que es básico conocer cómo se han pintado las historias con anterioridad, tomando el modelo de los que las han ejecutado de una forma apropiada puesto que es lo que lleva al reconocimiento de la obra, mientras que indica que el pintor cristiano ha de tener en cuenta:

[...] que la elección de las pinturas que se deben hacer para ser veneradas, no sean hechas con extravagantes posturas y movimientos extraordinarios, que mueven más a indecencia que a veneración.⁴⁵⁶

Percibimos con esta cita y alguna de las anteriores que Martínez le da una gran importancia en el tema del decoro a la postura en que está representada una figura, incluso por encima del atuendo, o de si las figuras van desnudas y se ajustan a la historia sagrada. Añade a continuación:

[...] que en verdad he visto a hombres de mucho saber haber caído en esto, por lo que sus obras han sido censuradas de poca elección y poca atención y en particular en imágenes de la Virgen

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 127.

La liberalidad del Arte

*Santísima y Cristo Señor Nuestro, que es donde debe todo estudioso atender a hacerlas con divina elección.*⁴⁵⁷

No identifica a los grandes autores que cayeron en la descompostura, pero si nos dice en esta cita que hay que prestar gran cuidado a la representación de la Virgen, así como a la de Cristo. Da la sensación en algunos casos que las únicas imágenes susceptibles de ser indecorosas, de adoptar posturas inapropiadas o de mover a “vicios lascivos” son aquellas que representan a figuras femeninas, por ello es importante destacar que, en ocasiones, como es este el caso, se alude también a la posibilidad de cometer faltas a la hora de representar a hombres, como lo es la figura de Cristo.

El último tratado de esta sección dedicada a los fundamentos de la buena práctica del arte es el XIV, que versa “De la ciencia y prudencia del pintor”, y en él Martínez muestra las características que se requieren para ser un buen artista:

*[...] lo más importante que es la ciencia y la prudencia, que ésta solo se da a quien el Altísimo es servido. Esta palabra ciencia se entiende en esta profesión, elección, gracia, disposición y liberalidad del manejo, unión y agrado, deleite y belleza [...] lo más importante, que es buena elección, buen dibujo, buena simetría, movimientos graciosos de hacer expresión de las historias, que haga su oficio cada figura, decencia y respeto a lo representado.*⁴⁵⁸

Estos son, según Jusepe Martínez, los fundamentos que hacen que la pintura sea considerada ciencia, en los que cuestiones técnicas como el dibujo y la simetría se mezclan con la gracia y el decoro. A lo largo del apartado pasa a abordar cada uno de los aspectos que componen la pintura, siguiendo la misma línea de la que ya hemos hablado. Incluye como novedad el término prudencia, que él cree un don de Dios, algo que no se puede enseñar, pero sí desarrollar por medio de la experiencia. En ocasiones Martínez tiene una visión renacentista del gran pintor como genio, o elegido por Dios, ya que le atribuye, como es el caso, algunas características que son innatas y provienen de una esfera superior, y que

⁴⁵⁷ Ídem.

⁴⁵⁸ Ibídem, pp. 131 y 133.

La liberalidad del Arte

se compaginan con otros aspectos que han de ser desarrollados a base de dedicación y estudio.

Por último, divide a los pintores en tres grupos según su práctica: los primeros serían los meros imitadores de la realidad; los segundos son los prácticos y liberales, que dice son *los más de nuestros tiempos*,⁴⁵⁹ y han dedicado su actividad al estudio y la práctica; finalmente, se encuentran los pintores más completos, aquellos que están dotados por la divinidad y cuya obra es intelectual, a la que aplican la debida prudencia y decoro. A su juicio, estos últimos son, claramente, los más estimados.

A este último tipo de artistas “divinos” dedica los siguientes tratados, del XV al XX. Su intención con ello es dotar de ejemplos al estudioso y dar noticia de lo apreciado que ha sido el arte en la sociedad. Si bien habla durante todo el texto sobre pintores, reserva el último tratado para referirse a los escultores. Es en este apartado cuando Martínez va a hacer referencia a un mayor número de pintores italianos del Renacimiento, tomando como ejemplo a seguir la obra de Vasari. También hablará sobre algunos pintores contemporáneos y, en menor medida, de los más afamados de la Antigüedad. Es remarcable este hecho ya que, como hemos visto en otras ocasiones, se toma como modelo principal la estimación que de la pintura se tenía en la Antigüedad, aludiendo a la relación de los pintores con los gobernantes, los honores por estos recibidos y las leyes que prohibían ejercer la pintura a esclavos. En este caso las menciones van a ser mínimas, y lo mismo ocurre a la hora de hablar de pintura con temática mitológica, sin bien existen ciertas referencias a alguna obra basada en las *Metamorfosis* de Ovidio, pero limitándose únicamente a nombrarlo, sin detenerse a describirlas ni a entrar a valorarlas. Podemos entender que la omisión hacia temas mitológicos tiene que ver con lo que hemos expuesto, sin embargo, desconocemos el motivo para eludir tratar sobre los artistas clásicos. No debe de responder al desconocimiento de su existencia, pero posiblemente prefiriese tratar sobre aquellos que percibía como más cercanos debido a sus propios estudios y relaciones personales.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 149.

La liberalidad del Arte

Esta parte es complementaria de las vidas de artistas que han sido narradas por parte de otros autores, ya que nos da noticia de pintores españoles y de asuntos contemporáneos. Encontramos, por ejemplo, numerosas anécdotas y referencias a pintores aragoneses como Pedro Aponte o Juan Galván, y un lugar especial dedicado a Vicente Carducho, del que dice destaca que *no se le supo pintase cosas lascivas*⁴⁶⁰ y que:

*[...] fue tan amador de esta noble profesión y de sus profesores, que queriendo la villa de Madrid poner cierta imposición sobre el arte de la pintura, salió a la defensa nuestro gran Vicencio [...] y a costa de muchas expensas suyas se promulgó la sentencia en favor suyo y nobleza de la pintura; a quien debemos los profesores de este arte grande obligación.*⁴⁶¹

Así es como trata el escritor el pleito de la alcabala, pero no se queda ahí, ya que también habla de los *Diálogos*, de los que dice que son el mejor tratado artístico que hasta el momento ha visto, y de su intento de formar una Academia. Bien informado estaba Martínez, sin duda a través de la propia obra de Carducho, y quizás también a partir del propio Velázquez, con el que parece que trabó amistad en la estancia de este en Zaragoza, y del que narra los favores que le otorgó el rey e incluso su victoria en el concurso celebrado con motivo de la representación de la expulsión de los moriscos. Pero no es de los únicos contemporáneos de los que habla, también lo hace de otros como Eugenio Cajés, Maíno, Alonso Cano o Mazo. Así mismo concede un espacio a los pintores valencianos, de los cuales estima de especial forma a Orrente, que si bien no era valenciano de nacimiento se asentó allí, y al que atribuye un viaje a Italia y una formación casi autodidacta.

Nos interesan especialmente dos aspectos de la vida que narra de Ribalta; el primero es en el que cuenta que *hizo muchas obras en las cuales se conformaba con las intenciones de los dueños que se las mandaban hacer, que no es pequeña prueba de paciencia.*⁴⁶² Da la sensación de que, al destacar este hecho, fuese algo inusual. Tenemos la idea de que en este momento histórico los

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 235.

La liberalidad del Arte

pintores se limitaban a obrar según demanda del cliente, como si fuesen simples ejecutores sin voz ni voto. Sin embargo, al resaltar Martínez este punto abre la puerta a que no siempre se diese el caso de que los pintores se circunscribiesen a pintar únicamente lo que se les pedía; es más, cabe la posibilidad de que no fuese lo habitual en el círculo de artistas y comitentes en el que Martínez se movía. El segundo aspecto es la estrecha relación que atribuye a Ribalta con el patriarca y arzobispo de Valencia, San Juan de Ribera, del que dice que *Viendo su Ilma. la liberalidad y desapego de interés, le cobró tanto amor, que jamás lo desamparó, haciéndole infinitas mercedes.*⁴⁶³ Retomemos el apartado que dedicamos a la disputa entre el Colegio de pintores y la Academia de Valencia y al favoritismo que parecía tener la autoridad de la ciudad a la hora de fallar en favor del Colegio de pintores del que formaba parte Ribalta, ¿es posible que ese favoritismo se debiese a la influencia del patriarca? ¿Sería este uno de los favores de los que habla Jusepe Martínez? Lo desconocemos, pero sin duda es un aspecto a tener en cuenta. Por fechas podría ser así, ya que el patriarca falleció en 1611, año en el que comenzó el litigio, aunque este se alargó en el tiempo.

Para finalizar lo haremos con las propias conclusiones que Martínez expone en el último tratado y que titula *Conclusión de este digno escrito en que se vindican los profesores españoles*. El título en sí mismo constituye una declaración de intenciones, ya que el término vindicar significa, según el Diccionario de Autoridades, *defender, especialmente por escrito, al que se halla injuriado, o injustamente notado*. Por lo tanto, eso es precisamente lo que pretende el autor con el libro, contribuir a la defensa de los agravios que se han dado en España contra los artistas patrios, y en este caso toma aún más sentido la declaración que atribuye a Ribera.

Pregunta entonces Martínez a grandes eminencias sobre la posible causa que lleva a la poca estimación que se tiene en la península de los artistas españoles y de la gran alabanza que se hace de la pintura extranjera. La respuesta que reproducimos a continuación se la da, nada más y nada menos, que Eugenio Cajés:

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 237.

La liberalidad del Arte

Condolido de este mísero estado lo comuniqué con un excelentísimo pintor llamado Eugeni Cajés, a lo cual me respondió: señor mío, muchas son las causas que hay para ello, y la primera es la poca confianza que hacemos de nosotros mismos, y en particular en esta profesión del dibujo, y a los no entendidos en esta profesión les parece no somos aptos para ello, y como hay tan pocos inteligentes entre tanto vulgo, no viene a ser conocida. La segunda causa es que todos los señores que van fuera de España, procuran traer de las provincias extranjeras mucha cantidad de pintura, y de España no llevan cosa alguna, que a llevarlas fuera conocido el valor de los ingenios de acá. La tercera es que todas las naciones menos esta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios.⁴⁶⁴

La respuesta es notable, no solo por la persona de quien procede, sino porque aún diferentes elementos y deja abiertas nuevas cuestiones. Por un lado, remarca la poca estimación que en general los profesionales tienen de sí mismos; por otro, la importancia del dibujo, que recordemos otorga entidad científica a la profesión. También trata un problema que Martínez deja caer de una forma más sutil que Carducho y Pacheco a lo largo del texto, que la valoración de la pintura se realice por legos en su ejercicio y, por último, una idea que hasta ahora no habíamos visto y sobre la que vale la pena reflexionar, la difusión del arte español. Cajés en su respuesta no critica tanto que los coleccionistas traigan obra extranjera, sino el hecho de que no lleven la española a otros países, no contribuyendo así al conocimiento y valoración de nuestros artistas en el extranjero; del mismo modo que no facilita el conocimiento del arte español fuera de nuestras fronteras el hecho de que en España no se hagan grabados que reproduzcan y den a conocer las grandes obras. Cabe preguntarse el motivo de este hecho. Sabemos que algunos de nuestros artistas tuvieron una cierta, pero limitada, aceptación en otros países europeos, como es el caso de Ribera en Italia o de Murillo en Flandes. Es cierto que la exportación en este periodo se hacía sobre todo a América, y que era especialmente de pintura de temática religiosa,

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 279.

La liberalidad del Arte

pero esto no era óbice para que otro tipo de pintura se exportase a Europa o que los propios nobles viajasen, al menos, con parte de sus colecciones a la hora de establecerse en otros países y que en ellas hubiese una mayor representación de obras españolas. Cuestión aparte es el tema de las estampas. Desde el Renacimiento era común que se grabasen y difundiesen obras de arte que eran tomadas como modelos por otros artistas. Hemos visto en los tratados como se recomienda su uso y sabemos que hubo artistas que eran grandes coleccionistas de estampas, como es el caso de Zurbarán, Velázquez o, entre otros, Alonso Cano, pero parece ser que no sintieron el impulso de querer hacer reproducir sus propias obras. Es cierto que en nuestro país no existía una gran tradición grabadora, pero aun así se hacían grabados para los frontispicios de los libros, para libros de emblemas, para las cartillas de dibujo e incluso podemos ver una serie de grabados alegóricos incluidos por Carducho dentro de sus *Diálogos*,⁴⁶⁵ pero seguimos sin conocer el motivo por el cual existió este vacío en el campo de la realización de estampas de las grandes obras españolas.⁴⁶⁶

Finaliza Martínez reprobando nuevamente que sean los “ignorantes” los encargados de censurar las pinturas, algo que podemos interpretar como una alusión a los pleitos y a los moralistas que en este momento daban su opinión sobre las imágenes, ya que:

[...] un docto juzga por justicia y verdad y los demás por antojo y capricho, como nos lo muestra la experiencia, que no hay cosa más lejos de la verdad que el vulgo.⁴⁶⁷

El tratado de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* resulta en muchos aspectos diferente a los anteriores ejemplos ya vistos de literatura artística, pero su finalidad no deja de ser la misma: dotar de argumentos

⁴⁶⁵ Javier PORTÚS en el capítulo “3. Arte Infinito” de *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Museo del Prado, Madrid, 2016, realiza un recorrido sobre conceptos teóricos del arte español del XVII a través de algunos de los grabados que aparecen en los *Diálogos*, e indica que estos son obra de los grabadores Francisco Fernández y Francisco López, siguiendo los diseños de Vicente Carducho.

⁴⁶⁶ Javier BLAS BENITO, *Bibliografía del Arte Gráfico*, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1994, pp. 14 y 15, apunta como motivo para esta ausencia el escaso interés que hubo en España por coleccionar estampas que no fuesen de corte devocional y el gran protagonismo que tomó Francia a finales del siglo XVII en cuanto a la difusión de la estampa.

⁴⁶⁷ Julián GÁLLEGO, *Discursos...*, p. 286.

La liberalidad del Arte

que demuestren la liberalidad y estimación del arte. Desde una perspectiva coetánea, sin recrearse ni en lo técnico, ni en lo descriptivo, ni en los aspectos legales, Martínez traza un recorrido bastante más dinámico que los anteriores sobre las bondades de la pintura. Sin duda, el texto fue concebido como medio de instruir a los simples aficionados al arte sobre sus principios, con la intención de poner fin a esos errores de estimación por parte de la sociedad que señala en la conclusión. La pena es que no viese la luz hasta casi dos siglos después de su realización.

3.7. *Museo pictórico y Escala óptica* de Antonio Palomino

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco nace superada la mitad del siglo XVII en el seno de una familia acomodada cordobesa, hecho que le permitió tener una sólida formación en letras, al mismo tiempo que recibía instrucción en pintura. Al final de la década de los setenta se trasladó a la Corte, donde se relacionó con varios pintores eminentes y en 1688 recibió el título de pintor del rey. Como artista realizó obra tanto sobre lienzo como mural, algo que no era común entre los pintores españoles, pero por lo que en realidad destacó fue por su labor como tratadista. Su *Museo Pictórico y Escala Óptica*; aunque se publica entre 1715 y 1724, es una vasta compilación de todo lo expuesto durante el siglo anterior.

La obra se divide en tres tomos, los dos primeros, editado uno en 1715 y otro en 1724, corresponden en sí a lo que sería el *Museo Pictórico y Escala Óptica*; es decir, en ellos vamos a encontrar el saber que Palomino consideraba indispensable transmitir a los futuros pintores. Una especie de manual en el que aúna conocimientos tanto teóricos como prácticos, divididos en nueve libros utilizando como criterio los tipos de pintor que según él podían darse, y en los que encontramos frecuentes supuestos prácticos, anécdotas en su mayoría ya conocidas y descripciones de grandes obras maestras. El tercer tomo, publicado en 1724, tiene, por su parte, un título propio: *El Parnaso español pintoresco y laureado. Con las vidas de pintores y estatuarios eminentes [...]*, y con él

La liberalidad del Arte

pretendía establecer unas *Vidas* de artistas incluyendo pintores y escultores, tanto nacionales como extranjeros, que sirvieron en España.



Frontispicio – Hipólito Rovira – 1715 – *Museo pictórico y escala óptica*, Antonio Palomino, Tomo I

Aunque toda la obra en sí es merecedora de un estudio pormenorizado debido a la multitud de temas que trata en torno a la pintura y al arte y la información que proporciona sobre los pintores de su tiempo, en nuestro caso nos centraremos únicamente en los aspectos teóricos concernientes a nuestro estudio, dejando por lo tanto aparte el *Parnaso* y los capítulos prácticos de la obra, así como los ejemplos y descripciones pormenorizadas.⁴⁶⁸ Aun así,

⁴⁶⁸ Seguiremos en este caso la edición más cercana al original a la que hemos podido acceder: Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que a enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. Tomos I y II. Madrid, Imprenta de Sancha, 1745.

La liberalidad del Arte

debemos incidir en el carácter pedagógico de la obra. Como ya hemos dicho es un compendio que intenta dotar al pintor de un corpus científico de estudio y los pasos a seguir en su aprendizaje. Recordemos que es Palomino quien a finales del siglo XVII se encarga de registrar los documentos que hemos visto en algunos de los pleitos que probaban la liberalidad del arte de la pintura y que, por lo tanto, se encuentran reflejados entre las páginas de su tratado. En *El Museo Pictórico* vamos a constatar una fuerte defensa de la pintura como ciencia, como ejercicio intelectual que surge del entendimiento. Así, lo más importante para el autor ya no va a ser la relación pintura/honestidad o pintura/religión, sino pintura/razón. No en vano la obra se publica en el siglo XVIII, y aunque recoge, como hemos dicho, la tradición anterior, también es un reflejo de la evolución conseguida, yendo incluso un paso más allá al reelaborar de alguna manera la idea de academicismo ligada a la enseñanza artística.

Entrando ya a valorar los aspectos que nos interesan de la obra, veremos que en varias ocasiones se va a referir a la pintura como ciencia de las ciencias, pero que también sigue la tradición de alabarla por ser obra divina, recurriendo a los tópicos ya vistos de Dios como primer artista, y de las pinturas realizadas por santos y seres divinos, haciendo una mención especial a las veces en las que Cristo en vida dejó su imagen estampada. En cuanto a la composición de la pintura la divide en siete partes: *argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia, o buena manera*.⁴⁶⁹ Cabría suponer, según lo que hemos visto con antelación, que esta “gracia, o buena manera” de la que habla estuviese relacionada con lo honesto o con lo divino, sin embargo, nos sorprende al definirla de la siguiente forma:

[...] es la gracia, buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron Charites y Venus; de donde vino a llamarse venustas que es cierta especie de hermosura graciosa y deleitable, que no consiste precisamente en lo hermoso en razón de simetría o fisonomía: [...] sino en una cierta y oculta especie de belleza, que tanto puede pertenecerle a lo hermoso como a lo fiero, [...], lo cual es más fácil entenderlo que definirlo: así como una mujer hermosa se suele decir

⁴⁶⁹ Antonio PALOMINO, *Museo Pictórico...*, Tomo I, p. 57.

La liberalidad del Arte

que tiene un no sé qué, o un donaire, que a veces le falta a la más linda; [...] De aquí podemos inferir que esta parte consiste principalmente en una cierta felicidad de ingenio, buen gusto, y elección acertada. [...], que mueva, deleite, y no repugne a la naturaleza: [...] que se acomode al juicio y buen gusto de los que miran.⁴⁷⁰

No tendría entonces que ver con la “gracia divina”, sino con una suerte de elegancia natural. Introduce el concepto de “buen gusto” como algo que agrada y es acorde a la razón, no ya como algo aprobado por la Iglesia y la moral, dejando patente de este modo esa evolución de conceptos de la que hablábamos. Aun así, esto no le exime de abordar el tema de la nobleza de la pintura, de su liberalidad y de la Epístola 88, y es aquí donde vamos a encontrar un desarrollo del tema y una argumentación totalmente en sintonía con sus predecesores.

A este tema va a dedicar el Libro Segundo en su totalidad, incluyendo en él también capítulos referidos a la estimación de la pintura y sus profesores en el pasado y las honras que ha recibido tanto por parte de la divinidad, la naturaleza y los príncipes. En cuanto a la división de las profesiones, que hasta ahora hemos visto realizada en liberales y mecánicas, Palomino incluye una más, los oficios viles. En su concepción, las artes liberales son aquellas en las que el intelecto trabaja más que el cuerpo, las mecánicas son en las que trabaja más el cuerpo que el intelecto, pero que aun así requieren de ambos, y los oficios viles serían aquellos en los que no hay ejercicio intelectual, únicamente físico, que causa suciedad en el que la ejecuta y cuya destreza se adquiere mediante la repetición. Para él no cabe duda de que la pintura es arte liberal puesto que, en primer lugar, es especulativa ya que se basa en preceptos como son la simetría, la anatomía y la perspectiva. Así mismo lo es porque el pintor trabaja con delicadeza y *con tan modesta compostura, y acción tan decente, que lo pueden ejecutar, sin descomponerse, [...], como se ha visto en Señoras de alta clase, y príncipes de noble y delicada naturaleza.*⁴⁷¹ No será esta la única vez que hable de mujeres que ejercen la pintura o que preste atención al punto de vista femenino en el arte.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 75 y 76.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, p. 84.

La liberalidad del Arte

Y en cuanto a las definiciones de San Agustín y de Séneca de oficio libre, en el cual el primero dice ser *dignas de hombre cristiano, y nos enseñan el camino de la sabiduría*,⁴⁷² recurre a las justificaciones que ya conocemos:

*El fin es delinear historias, proponer ejemplos, expresar virtudes, representar imágenes, imitar países, formar retratos para estímulo de la virtud, intelectual de la devoción, recreo del ánimo, adorno de palacios, y casas de príncipes, ya ejemplo a la indicación de héroes ilustres, y príncipes esclarecidos, [...] pues en su ejecución y representación no se toca otra cosa.*⁴⁷³

En su ejercicio no se toca otra cosa, nos dice, aunque no nos aclara cuales serían los temas adecuados para el “recreo del ánimo y adorno de palacio”. En el segundo supuesto, el que incumbe a la famosa Epístola, indica que Séneca define los oficios liberales como los que *son dignos de que los profesen los hombres libres*,⁴⁷⁴ para lo cual retoma el argumento de que la pintura en Grecia era parte de la educación de los hombres libres y era vetada a los esclavos.

No cabe duda de que Palomino conoce y maneja a la perfección todo lo expuesto por los tratadistas del siglo XVII. Así, lo deja claro en el capítulo II de este mismo libro, cuando al tratar sobre la estimación de la Pintura dice pretender basarse en las obras de Gutiérrez de los Ríos, Butrón, Carducho y Pacheco. No obstante, siempre va a incluir algo de su cosecha, y en este caso, además de retrotraerse al Antiguo Egipto y su utilización de dibujos como lenguaje, inserta una crítica a aquellos que no estiman la Pintura como se merece con estas palabras: *Bien extraña condición es perseguir la inocencia, y oscurecer la verdad: desventura de nuestra nación, [...], hacernos singulares en injuriarla, cuando las demás se empeñan en favorecerla.*⁴⁷⁵ En esta cita se muestra en la misma línea que Jusepe Martínez, al ser muy consciente de la posición de desventaja en la que se sitúa España como nación al no reconocer la Pintura como arte noble y liberal, y lo hace en tiempo presente, hecho que nos lleva a suponer que aunque en algunas esferas este tema ya había quedado atrás, en otros

⁴⁷² *Ibidem*, p. 83.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 89.

La liberalidad del Arte

contextos podía seguir vigente. Así, nos habla de una reclamación de soldada en Madrid que data de 1676 y que en el momento de publicar la obra sigue pendiente de resolución,⁴⁷⁶ y de repetidas exenciones que se siguen otorgando entre 1694 y 1711 a los pintores en las reclamaciones monetarias destinadas a sufragar las guerras,⁴⁷⁷ pero de las que no tenemos más constancia.

Recurre a Gutiérrez de los Ríos para argumentar la liberalidad de la pintura en base a la costumbre y a la legislación del pasado. Entre los casos que reproduce está la ley promulgada por los emperadores Valentiniano, Valente y Graciano, que copia casi al pie de la letra, solo cambia la frase *que puedan tener en lugares públicos sus tiendas y oficinas, sin pagar alquiler con que ejercitan*,⁴⁷⁸ por *que puedan tener en lugares públicos sus obradores y oficinas, sin que para ello paguen alcabala, usando en ellas su propia arte*.⁴⁷⁹ De esta manera incluía el conflicto del pago de la alcabala, llevando su exclusión hasta época clásica.

La argumentación y legislación que utiliza para defender la liberalidad de la Pintura es la misma que hemos ido viendo, por ello solo citaremos la conclusión que realiza y que engloba todos los aspectos, incluido el de la razón:

*Con que llamamos a la Pintura ilustre, liberal, y noble, por derecho de los egipcios, griegos, romanos, hebreos, y demás gentes: por derecho divino, humano, civil, canónico de nuestra España. En la opinión de los santos padres, de los teólogos, jurisconsultos, y humanistas, ilustrada de las tres clases de nobleza, de notoriedad, ejecutorias, y privilegios; y por lo que no es menos, en el tribunal de la razón, [...] queda irrefragable la conclusión de que la Pintura es arte liberal y noble.*⁴⁸⁰

Pasemos ahora al capítulo IV que dedica a las objeciones que se han dado a la inclusión de la Pintura como arte liberal. La primera de la que habla es aquella que hemos visto que se fundamenta en el número establecido de siete Artes Liberales. La refutación de este argumento es la que ya conocemos, la

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p. 109.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p. 111.

⁴⁷⁸ Cita de la nota 292.

⁴⁷⁹ Antonio PALOMINO, *Museo pictórico...*, p. 93.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, p. 112.

La liberalidad del Arte

reducción a siete debido al simbolismo numérico, e incluye la idea de que en todo caso sería contraproducente haberla comprendido entre ellas puesto que sería una forma de equipararlas, algo que no tiene lógica puesto que la Pintura no es una más de ellas sino que está por encima dado que las engloba a todas. Y, además, destaca que si bien no se encuentra entre las liberales tampoco lo está entre las mecánicas.

En cuanto a la segunda objeción, la de Séneca en la Epístola 88, vemos que no varía la acepción que da a “*luxuria*”, y para contradecir su uso como argumento contra la liberalidad de la Pintura expone que:

Supongo que aquí no dice Séneca que los pintores son mecánicos, sino que no los recibe por liberales; pero no me detengo en esta materialidad: digo que de esta autoridad se infiere con evidencia que la Pintura era liberal en la opinión de Séneca y de aquella ilustre república.

Lo primero, porque si no lo fuese, bastaba la notoriedad, sin que hubiese menester empeñar su elocuencia para impugnarla, como no lo hizo con otras que de su naturaleza eran mecánicas. [...] Lo tercero, porque de todas las demás artes liberales hace lo mismo, suponiendo que lo eran, excluyéndolas de este renombre, llamándolas pueriles.⁴⁸¹

En este comienzo el argumento que emplea es que la Pintura era tenida por liberal en tiempo de Séneca dado que se toma la molestia de repudiar su consideración como tal, e incluye la idea de que el fin del filósofo no era otro que desdeñar a todas las artes liberales por no haber situado a la filosofía moral entre ellas. En cuanto a la pintura como objeto lujurioso dice que:

Lo quinto, porque no dice que a la Pintura no la recibe por liberal, sino a los pintores, y otros ministros de lujuria. Como si dijese: aunque la Pintura es liberal en sí, son indignos de este nombre los pintores que abusando de las de licencias del arte, emplean su habilidad en torpezas y representaciones impúdicas para estímulo de la lujuria.⁴⁸²

⁴⁸¹ *Ibíd.*, p. 117.

⁴⁸² *Ibíd.*, p. 118.

La liberalidad del Arte

Y es que Palomino, en realidad, propone la idea de que Séneca era católico y que en base a su profunda moralidad la pintura de su tiempo, en la que tuvo una gran cabida la lascivia, le resultaba abominable.⁴⁸³ Así, pues si hubiese visto la utilización que se había hecho de la pintura clásica en el siglo XVII, su discurso habría cambiado considerablemente. Al respecto, dice:

Introdujese la Pintura en aquellos siglos para estímulo de la virtud, para ejemplo, para memoria, para libro abierto, para ornato y deleite, y otros fines decorosos. Este era su instituto; pues sea arte liberal y noble dijeron las naciones más políticas del mundo. Declinó en los profesores [...] a los nefandos insultos de la lascivia: pues no pongo, dice mi gran Séneca, a estos pintores en el número de las artes liberales; porque aquellos que no sirven a la exaltación de la virtud, no merecen el decoroso título de nobles, pues la virtud moral es el depósito más legítimo de la nobleza: sin ella todo es abominación, todo merece tratarse con desprecio: lo que no diría en nuestros siglos, [...] si la viese [a la pintura] restituida, no solo a su antiguo esplendor en lo político, sino a el supremo grado de la estimación en lo católico; [...]. Así pues los pintores, si declinando de aquellos fines que les prescribió la política de las gentes, y lo sagrado de nuestros dogmas, degeneran en abominaciones y obscenidades, no merec[er]ían gozar en el concepto de los católicos de los renombres decorosos que les concedió la estimación política.⁴⁸⁴

Por lo tanto, en fechas ya tan avanzadas vemos que esgrime el mismo argumento: lo deleznable no es la Pintura, sino aquellos pintores que la realizan de una forma deshonesto, o lujurioso, y que lo que la convierte en liberal es el fin al que sirve. Concluye este apartado diciendo que Séneca:

[...] pues no condenó la Pintura sino los pintores obscenos: no abominó la virtud sino el vicio: no vituperó el arte sino el abuso, el cual no perjudica a la esencia y naturaleza de la profesión; pues a

⁴⁸³ *Ibíd.*, pp. 118 y 119.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, p. 122.

La liberalidad del Arte

*semejantes deliquios están expuestas todas las artes y ciencias más ilustres.*⁴⁸⁵

En el capítulo siguiente abordará otras objeciones, como la de la inclusión de la pintura entre los oficios que están prohibidos ejercer a la hora de entrar a formar parte de las órdenes militares de caballería. Nos interesa copiar la cita que hace:

Y oficios viles y mecánicos se entiende platero, o pintor que lo tenga por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros, escribanos que no sean secretarios del rey, o de cualquiera persona real, procuradores públicos, u otros oficios semejantes a estos, o inferiores de ellos; como son sastres, y otros semejantes, que viven por el trabajo de sus manos.

*Este es a la letra el estatuto quinto de las órdenes militares de caballería, fielmente copiado de la historia de dichas órdenes, escrita por el licenciado Francisco Caro de Torres, con acuerdo de los señores del consejo real de dichas órdenes, e impresa en Madrid por Juan González año de 1629.*⁴⁸⁶

¿Qué nos llama la atención de este fragmento? Obviamente la fecha en la que lo data, 1629, que lo sitúa en pleno apogeo de pleitos, en mitad del proceso de la alcabala que se estaba llevando a cabo en Madrid, mismo lugar en el que se redactaba este estatuto, y en la misma fecha en la que salía a la luz el *Memorial informatorio*, lo cual nos lleva a pensar en una oposición de la baja nobleza a la ascensión social de los pintores relacionada con todos estos acontecimientos.

Nos resulta un tanto hilarante el hecho de que a continuación incida en el aspecto de tener la pintura por oficio, lo cual niega de forma categórica ya que dice que los pintores no la tienen por tal, sino por arte. Para consolidar este hecho recurre a definir los oficios mecánicos, los cuales necesitan, según él, de veedores, exámenes de maestría, libros de ordenanza y formar parte de cofradías. Al respecto, apunta lo siguiente:

Estos son los oficios mecánicos y estos son sus requisitos. Gran felicidad es del arte de la Pintura no haber tropezado en alguno de

⁴⁸⁵ *Ibíd*em, p. 123.

⁴⁸⁶ *Ibíd*em, p. 123.

La liberalidad del Arte

*ellos en el transcurso de tantos siglos! Pues ni en sus profesores hay examen, veedores, repartidores, cobradores, ordenanzas, matrículas, cofradías, ni otra cosa alguna por donde se le convenga aun ser comunidad ni cuerpo místico de artífices ni oficiales.*⁴⁸⁷

Es cuanto menos curioso ver como se alegra de que la Pintura jamás haya tenido ninguna de estas características, y más aún cómo miente al afirmarlo. Nosotros sabemos que, y no nos cabe duda de que Palomino también, había veedores (el mismo Pacheco ejerció como tal), había exámenes (Velázquez superó el suyo en Sevilla, y Alonso Cano exigió que Zurbarán también lo hiciese para poder ejercer en la ciudad hispalense), libros de exámenes, ordenanzas y cobradores, así como cofradías, de las que hemos visto que muchos pintores renegaban formar parte.

Finalizando este capítulo hace referencia y copia la resolución de las cortes celebradas en Zaragoza en 1677, por la cual los pintores ven reconocido su acceso a puestos reservados para hidalgos, e incluye dos casos de pintores que obtuvieron la hidalguía, entre ellos Juan Carreño de Miranda en 1698.⁴⁸⁸ Habla, además, reproduciendo a Butrón, sobre el contrato de locación.

En los capítulos siguientes del Libro Segundo aborda las propiedades accidentales de la Pintura, de la que dice, haciendo hincapié en su finalidad:

*Últimamente, son tantas las excelencias que ilustran la Pintura, y las utilidades que de ella resultan, que sería muy largo el referirlas; pues todo lo que es ingenioso, grato, honesto, útil, deleitable, y perfecto, concurre en esta arte tan cómoda, útil y necesaria a todas las naciones políticas del mundo.*⁴⁸⁹

Trata también en este apartado sobre aquellas personalidades que han ejercido la pintura, mujeres nobles incluidas, y que han escrito sobre ella, además de narrar varios milagros y leyendas que han protagonizado imágenes sagradas, algunas de ellas bajadas directamente del cielo. No desaprovecha estas historias a la hora de advertir al pintor sobre los peligros de realizar pinturas inapropiadas al contar la siguiente anécdota:

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 126.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, p. 132.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 163.

La liberalidad del Arte

Bien manifestó Jesucristo su indignación con un pintor, a quien se le secó la mano solo por haber pretendido aplicar a una imagen suya la semejanza de Júpiter; si bien arrepentido, se la restituyó el santo obispo Genadio.⁴⁹⁰

Nos gustaría poder detenernos más en algunas de las historias que narra, así como en las evocaciones que hace sobre algunos caprichos de la naturaleza que se le antojan emulación de la pintura, como el arcoíris o las piedras en las que aparecen estampadas figuras, pero nos extenderíamos demasiado en este apartado. Lo mismo ocurre con los siguientes Libros que tratan sobre los aspectos operativos e intelectivos que necesita el pintor, que son realmente interesantes pero debemos avanzar y detenernos en dos capítulos, uno del Libro Sexto y otro del Séptimo, que tienen especial importancia en nuestro estudio.

El Capítulo I del Libro Sexto lo dedica a realizar indicaciones al estudiante sobre cómo copiar, o pintar, basándose en una estampa o en un dibujo. Si bien hasta el momento no habíamos visto ninguna consideración en cuanto al desnudo, aquí nos dice:

Para esto necesita no solo de las observaciones antecedentes, sino de poner algún modelo, o el natural, para ejecutar los extremos [del cuerpo], y aun los desnudos si los tuviere, procurando coger, no solo el mismo perfil o contorno, que mostrare el dibujo, sino que goce el natural, o modelo de la misma plaza de claro, y oscuro por mayor que mostrare el dibujo, y que conste aquella misma expresión de afecto.⁴⁹¹

Vemos aquí, que aunque trata sobre la copia de un dibujo o estampa, ve necesario recurrir en ocasiones al natural para poder reproducir las luces y sombras. En general, a lo largo de este Libro vamos a ver que aborda el desnudo desde un punto de vista bastante técnico, no censura ni se escandaliza, sino que lo desarrolla como un elemento más dentro del ejercicio. Se va a mostrar partidario de tomar del natural por medio de estatuas que sitúa en las academias; pero en un punto más avanzado, al hablar sobre reproducir la caída de las telas, recomienda hacerlo también de efigies, ya que los modelos vivos al moverse

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p. 213.

⁴⁹¹ Antonio PALOMINO, *Museo Pictórico...*, Tomo II, p. 89.

La liberalidad del Arte

hacen que los paños también lo hagan, no recuperando nunca su posición inicial, *lo que no sucede en el desnudo, que aunque descansa, siempre se vuelve a poner, guardando el mismo sitio,*⁴⁹² por lo que debemos entender que no censura expresamente la copia y estudio del desnudo tomado de un modelo vivo. De hecho, cuando describe una pintura en la que se encuentra algún desnudo no lo reprueba, solo valora si es excesivo y extravagante, o bien admirable y bien ejecutado.

Más crítico va a ser en el Capítulo III del Libro Séptimo, donde advierte sobre el abuso del desnudo, e incide también en un aspecto en el que nos detendremos más adelante, y es la recepción o reacción de las mujeres ante la visión de figuras masculinas desnudas.

*[...] tanto debiéramos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la mujer, 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 mujer. 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, los desnudos de hombres, como no sean deshonestos, se hace poco caso; pero de una mujer, por poco que sea, son parece 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 extraña del de la mujer, porque rara vez se encuentra, puede excitar con la novedad la atención, y con ella el peligro.*⁴⁹³

Fundamental resulta esta cita para nuestra tesis; en primer lugar, porque se muestra consciente de que las mujeres sienten el mismo deseo sexual que el hombre, y en segundo porque pone de manifiesto la existencia de una visión únicamente masculina, y heterosexual, sobre el asunto a lo largo de la historia. Y además porque establece la realidad de la existencia de un mayor número de desnudos masculinos que femeninos en las imágenes, circunstancia que hace que ya no se les tenga en consideración como tales, al contrario de lo que ocurre con

⁴⁹² Ídem.

⁴⁹³ Ibídem, p. 139.

La liberalidad del Arte

el desnudo femenino, que al ser menor en número llama más la atención cuando se produce, conduciendo además a un mayor escándalo. Asimismo, y este aspecto es de gran interés para nuestro trabajo, propone la distinción entre lo desnudo y lo lascivo o deshonesto basándose en el sujeto representado:

Y así quisiera yo que se hiciese la debida reflexión sobre este punto, distinguiendo entre lo desnudo, y lo lascivo, u deshonesto, [...] porque en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda, y no estar deshonesta. Y sino ¿qué diremos de Cristo nuestro bien, desnudo en diferentes actos de su pasión santísima? Ya veo que me dirán, y con mucha razón, que este objeto no es de escándalo, sino de compasión [...]. Verdaderamente es preciso recurrir a la inmunidad de objeto tan superior, que le exime de las leyes de nuestra miseria.⁴⁹⁴

En nuestro caso, nos desmarcamos de esta concepción ya que incluimos la figura desnuda de Cristo en la sección de imágenes sensuales, al considerar que aunque su finalidad principal no era buscar la excitación sexual, sí podría haberlo hecho al representar a un hombre joven y hermoso desnudo, además de implicar otros factores socioculturales que trataremos más adelante. De estos factores, no obstante, Palomino era plenamente consciente, porque aconseja buscar alguna forma de cubrir o encubrir en la medida de lo posible algunos desnudos sagrados admitidos por la Iglesia. Dice:

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 historias sagradas con aquellos desnudos que las tiene ya recibidas la iglesia nuestra madre, y la costumbre cristiana, procurando siempre usar de toda la industria posible para honestar el desnudo en los casos perniciosos, especialmente en las mujeres: ya con el cabello, ya con algún cendal, si lo admite la historia, ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, o ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga, con Adán, a Eva; y a santa Águeda, u santa Catalina Mártir; y algún verdugo que las esté

⁴⁹⁴ *Ibíd.*, p. 140.

La liberalidad del Arte

*atando. [...] en que solo prevengo, que para las fábulas hay más licencia, pero ninguna para deshonestidad y lascivia.*⁴⁹⁵

Con Palomino concluimos el análisis de los argumentos que los tratadistas de la época exponen sobre la liberalidad de la pintura, su vinculación a la religión, sobre la realización de pinturas honestas, y como son los mismos pintores, casi siempre vinculados a Italia o al academicismo, y sus defensores en los pleitos los encargados de censurar y excluir las pinturas lascivas, o simplemente las mitológicas, de su práctica profesional, por considerar que iban en contra de sus aspiraciones de ascensión social.

4. Las cartillas de dibujo

A continuación nos detendremos en dos obras que, englobadas en las llamadas cartillas de dibujo, nos servirán de enlace entre el bloque teórico del trabajo y el dedicado exclusivamente a las imágenes. Las cartillas, principios o libros de ejercicios de dibujo sirvieron en España desde el siglo XVI como método de aprendizaje. En ellas se reproducían en estampas modelos de figuras que los aprendices debían copiar dibujando para desarrollar su destreza e introducirse en el lenguaje artístico. Contenían modelos de todo tipo que iban incrementando su complejidad desde las partes del cuerpo de forma aislada, a ejemplos de expresiones faciales, desnudos completos o, incluso, temas iconográficos. Además, como las que veremos seguidamente, solían completarse con una introducción teórica con la que se pretendía dotar al estudiante de unas reglas básicas para desarrollar su arte de una forma apropiada, y que tenía mucho que ver con lo expuesto por los tratadistas del momento.

Aunque seguramente existieron algunos proyectos como el de Pedro de Villafranca y Malagón o el de Vicente Salvador Gómez, al que hemos aludido, o el plan de componer una cartilla de José de Ribera, que gozó de gran difusión a partir de la edición parisina de 1650 de Nicolás Langlois y Pierre Mariette, todos constituyen intentos de dotar a los talleres y aprendices de cartillas con modelos de dibujo, pero sin un gran resultado en su época. Pedro de Villafranca,

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p. 141.

La liberalidad del Arte

grabador formado como pintor con Carducho, realizó veintiuna planchas entre los años 1637 y 1638 con su oportuna introducción, pero que no fueron publicadas de forma autónoma, viendo la luz como apéndice a la edición de 1651 de la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Iacome de Vignola*, cuya traducción realizó Patricio Cajés. La cartilla de Salvador Gómez quedó inconclusa, mientras que la que Ribera intentó componer en Nápoles, se editó en París en 1650, gozando de una gran proyección internacional.

En este caso hemos decidido seleccionar el *Tratado de la Pintura Sabia* de Fray Juan Andrés Ricci y los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* de José García Hidalgo, ya que aúnan una parte teórica con claras intenciones academicistas y una serie de estampas de desnudos, configurado un compendio cuya intencionalidad va más allá de crear un mero repertorio de dibujos, pretendiendo dotar a su profesión de una didáctica formal con carácter científico.⁴⁹⁶

4.1. *Tratado de la pintura sabia* de Fray Juan Andrés Ricci⁴⁹⁷

Una vez más nos vamos a encontrar a un pintor de origen italiano y vinculado al círculo de El Escorial reivindicando el carácter liberal de su profesión, con el añadido de que además se trata de un monje benedictino. Fray Juan Ricci nace en Madrid en 1600, siendo hijo del pintor italiano Andrés Ricci, que había llegado a la Villa para trabajar junto a Zuccaro en las obras de El Escorial. Con toda probabilidad, Fray Juan y su hermano Francisco comenzaron

⁴⁹⁶ Queda fuera de este estudio, solo por cuestiones cronológicas, la tercera gran cartilla de dibujo española, el *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, de Fray Matías de Irala, compuesta entre 1730 y 1739.

⁴⁹⁷ En cuanto al tratado seguiremos la reproducción que se encuentra en Enrique LAFUENTE FERRARI (Ed.), *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Tomo I y II. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, facsímil del manuscrito *Tratado de la Pintura Sabia de Fray Juan Ricci*, con estudios de Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi. No obstante existen cuatro ediciones posteriores del *Tratado...*: Universidad de Valladolid, Valladolid, 1981; Ed. Turner, Madrid, 1985; Ed. Almarabu, Madrid, 1991; *La pintura sabia*, Toledo, 2002, edición de Antonio Pareja, con estudios de Fernando Marías y Antonio Pareja.

La liberalidad del Arte

su formación artística junto a su padre, pero en 1627 el primero decidió tomar los hábitos en el monasterio de Monserrat y será en el seno de la orden benedictina donde adquiriera la formación en Teología en el monasterio de Irache y en Leyes en Salamanca, donde se alojó, según Palomino, en el Colegio de San Vicente,⁴⁹⁸ el mismo del que salieron varios de los pareceres sobre la exposición pública de pinturas.

Su labor como pintor es eminentemente de temática religiosa, y además cabe destacar su vinculación con la Corte por un breve periodo de tiempo en que fue nombrado profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos. Sin embargo, no solo ejerció de pintor, sino que pretendió asentar una serie de fundamentos científicos en torno a la profesión en su obra titulada *Tratado dela Pintura Sabia*, elaborada entre 1660 y 1662 y que dedicó a Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, de la que fue instructor en pintura. Es en sí una obra visual formada por láminas en las que se muestran diferentes fundamentos geométricos, arquitectónicos, de perspectiva, anatómicos y modelos de representaciones iconográficas acompañados por explicaciones más o menos detalladas. Por lo tanto, vemos como basa el estudio pictórico indirectamente en fundamentos científicos, dotando así a la pintura de un carácter intelectual. En definitiva, según el propio Ricci, la finalidad de este tratado no era otra que la de equipar a los pintores con el conocimiento de unas ciencias que convertían a la pintura de un arte mecánico y manual en otro liberal, intelectual y “sabio” (de ahí el título del libro); tópico que en otros países podía resultar ya muy manido pero que en España, en el siglo XVII, seguía teniendo importancia sociológica.

Para finalizar esta breve reseña sobre el tratado de Ricci, nos gustaría detenernos en la parte dedicada a la anatomía, que trata desde un punto de vista pormenorizado tanto la femenina como la masculina y la infantil. Antes de nada, cabe reseñar que en la posición del cuerpo humano que utiliza sigue el modelo de Durero, haciendo que un brazo caiga al lado del cuerpo y el otro se extienda hasta la horizontal, disponiendo los pies extendidos hacia delante. En la parte dedicada a la descripción se detiene a enumerar los huesos del cuerpo, así como

⁴⁹⁸ Antonio PALOMINO, *Museo pictórico...*, Tomo II, p. 569.

La liberalidad del Arte

a detallar el aparato reproductor tanto masculino como femenino y su funcionamiento, algo que vemos reflejado igualmente en las láminas, en las cuales aparece, incluso, un modelo detallado de cómo se creía que era el sistema circulatorio. Esta exposición, así como las láminas que veremos en las imágenes, no dejan de sorprendernos por parte de un religioso, que en ningún momento expone ningún reproche, sino que adopta una actitud plenamente científica que nos permite relacionar esta obra, tanto por el contenido como por la disposición de los modelos, con otros estudios sobre el cuerpo humano que tuvieron gran repercusión durante el siglo XVI, es decir, con el *De Humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio (Basilea, 1543) y la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Hamusco (Roma, 1556). Sin duda, ambas obras, sobre todo la segunda, le sirvieron de inspiración y de fundamento científico para, de una forma mucho más sutil que la de los tratadistas, reivindicar el carácter liberal de su profesión.

4.2. *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* de José García Hidalgo⁴⁹⁹

Esta cartilla toma un cariz ligeramente diferente a la anterior, aunque ambas coinciden en la misma finalidad, la didáctica. García Hidalgo fue un pintor y grabador de origen valenciano de la segunda mitad del siglo XVII. Formado en Valencia y sobre todo en Roma, a su regreso de la Ciudad Eterna se estableció en la Ciudad del Turia donde conoció de primera mano la academia del convento de Santo Domingo. Ya hemos comentado que Vicente Salvador Gómez habría realizado una cartilla de dibujo, no publicada, destinada a la formación de la academia. Cabe también la posibilidad de que la cartilla de García Hidalgo tuviese la misma finalidad.

⁴⁹⁹ José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela, y Simetría, con demostraciones Matemáticas, que ajustan, y enseñan perfiles del hombre, mujer, y niños. Y el modo de colorir al óleo, fresco, y temple: y otros preceptos grandes del Arte.* 1693.

La liberalidad del Arte

Como artista sabemos que se relacionó con Esteban March y con Juan Conchillos Falcó en Valencia, hecho de vital importancia porque en el apartado dedicado a las imágenes veremos maravillosos estudios anatómicos realizados por ambos. Además, él mismo cuenta en esta introducción que durante su estancia en la Corte, a la que se traslada en 1670, tuvo trato con Juan Carreño de Miranda, Francisco Ricci, Herrera el Mozo, y que había conocido a los jóvenes Claudio Coello, José Jiménez Donoso y José Antolínez. Todos estos pintores de la última generación de la escuela madrileña barroca son la evolución, un tanto más desinhibida, de aquellos que trabajaron y litigaron durante la primera mitad de siglo. De los tres últimos nos gustaría destacar que García Hidalgo afirmaba que le pasaron unos dibujos realizados del natural. Esta cartilla de dibujo presenta como novedad que es el propio pintor el que la graba, incluso apunta los pasos necesarios para realizar aguafuertes, algo que hasta el momento no era nada común en España. Como decimos, él mismo realiza los grabados, y afirma que va perfeccionando la técnica sobre la marcha, y además nos dice que una serie de jóvenes artistas le pasan modelos anatómicos; es más, si observamos las láminas podemos ver con toda claridad que hay diferentes autores, bien de los dibujos o de los grabados, y, por lo tanto, podríamos suponer que algunos de los modelos podrían venir de esos jóvenes pintores que conoce en la Corte. La suposición es respaldada por la fecha de realización, los primeros años de la década de los noventa.

Como dice el propio título de la obra, aborda varios temas técnicos, y aunque es considerada una cartilla de dibujo, también aporta recetas e instrucciones para los diferentes tipos de pintura, para el grabado, e incluye preceptos de geometría y arquitectura, incluso nociones de cómo representar instrumentos musicales y la correcta posición de las manos. Con ello demuestra no solo tener amplios conocimientos sobre su profesión, sino también tener curiosidad por ampliar su formación.

En cuanto al tema de nuestro estudio, se refiere a la Pintura con los adjetivos habituales de noble, ilustre y divina, y habla igualmente de las honras que los clásicos le hicieron, siguiendo los ejemplos de los tratadistas ya vistos, a

La liberalidad del Arte

los que cita. En cuanto a Séneca, y la exclusión de la pintura de las artes liberales por la lujuria, realiza una cita un tanto libre y desvirtuada al decir que:

[...] si lo tomamos de legítima causa, que habiendo en los siglos pasados sido el arte tan dado a la imitación de figuras deshonestas, y en particular en la Italia, en tiempos que la Fe, y la devoción no estaba tan zanjada, ni arraigada en los corazones de los Fieles, [...] que en dibujos de fabulosos desacatos labraba tropiezos a la honestidad; lo cual fue causa de no estar en el Arte de la Pintura el primero de los siete Liberales; pues cuando Séneca los distinguió y graduó, siendo que el de la Pintura se le vino, como él lo confiesa a los ojos, dijo, aunque Gentil, con Católico reparo: ya conozco lo grande de este Arte, mas no le quiero nombrar por tal, porque veo que es causa de la torpeza, y ruina de los hombres, provocándoles a sensuales pensamientos, a arruinar el valor de los Héroes, y a idolatrar en sombras de la deshonestidad.⁵⁰⁰

Cualquier parecido de la cita con la realidad es pura coincidencia. No entendemos muy bien a qué se debe esta versión libre, ya que consideramos que conocía perfectamente lo expuesto por los tratadistas precedentes y no le hubiese supuesto ningún problema el recurrir a la cita de Gutiérrez de los Ríos. Y dicho esto, no es menos importante hacer notar que también relaciona a Séneca con la moral cristiana.

Otros datos de gran interés para nuestro trabajo quedan apuntados en el siguiente texto:

Y reparado ya este error por los Católicos, y Evangélicos Oradores, y prudentes confesores, fue Dios servido de que se dejasen estos objetos lascivos, y se reformasen los Príncipes en mandarlo, y los Artífices en ejecutarlo, de modo, que ha[ce] tiempos que solo se pintan Sagradas Historias, Imágenes devotísimas, y otras cosas, que no son objeto de descompostura; para cuyo efecto me honró el Santo Tribunal de la Inquisición con el título de Corrector y Calificador de las pinturas sagradas, y opuestas a la verdad, y decencia,

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, p. 4.

La liberalidad del Arte

*concediéndome todas las inmunidades que por ello se gozan y he gozado.*⁵⁰¹

El primer aspecto a destacar es que se había reformado a los comitentes y pintores para que no realizasen este tipo de pinturas, hasta el punto de que solo materializaban pinturas sacras, y el segundo que él mismo fue nombrado por la Inquisición como perito de estas obras. Él se autotitula Corrector y Calificador, un cargo con las mismas funciones que las del veedor, y recordemos que Pacheco lo ejerció en su día. Con ello vemos como aún a finales de siglo y con los desnudos que se muestran en esta obra, vuelven a relacionarse pintura, academia y religión. Nos dice además que:

*Y ha sido de manera esta reforma que en las Academias Romanas, cuando hay hembra que hace postura, solo permite[n] que entren los [hombres] de buenas costumbres, y ancianos; y esto no es de continuo, sino cada año un mes; o si acaso ha menester algún Académico alguna actitud para alguna cosa, como para Susana, para Betsabé, [la mujer de] Putifar, o algunas fábulas que en letras, y pinturas se permiten; y nuestro Santísimo Padre Inocencio Papa XI lo prohibió en su tiempo; por lo cual he querido traer [en] este tratado las figuras de mujeres que se siguen.*⁵⁰²

La novedad que este párrafo plantea es evidente. En la Academia de Roma, que él conoció de primera mano, se tomaban modelos femeninos del natural bajo unas circunstancias muy concretas, pero aun así se realizaban. En cuanto a la Academia de Valencia aporta también información:

Tiene esta Ciudad el Convento suntuoso de Predicadores, Cátedras de todas las ciencias, y también un Aula muy capaz en donde los Pintores hacen sus Academias, y allí asistíamos Castellanos y Valencianos, con algunos Caballeros y Eclesiásticos, que por afición, y curiosidad concurrían a dibujar, ver, y oír; mas la oposición, y emulación virtuosa bastó a que siete u ocho años que estuve, hubiese tres Academia, de suerte, que todas las noches había

⁵⁰¹ Ídem.

⁵⁰² Ídem.

La liberalidad del Arte

*dos, una de los Valencianos y otra de los Castellanos, y los Domingos y Fiestas se juntaban todos.*⁵⁰³

La Academia, por tanto, no era un espacio cerrado sino abierto a que tanto profesionales como aficionados se formasen de día y también de noche, destacando en este sentido su famosa estampa conocida como la sesión de los nocturnos. Cabe recordar que en el origen de las academias la nocturnidad era algo general y su razón de ser no era otra que la de no interferir en la jornada laboral. Además, nos dice que se celebraba especialmente el día de San Lucas, una reminiscencia gremial, que no obstante se ha mantenido en el tiempo y que no le resta entidad propia a la Academia.

⁵⁰³ *Ibíd*em, p. 2.

La representación de la deshonestidad

VI. LA REPRESENTACIÓN DE LA DESHONESTIDAD

Una vez planteada y analizada la escasez de pintura de desnudo y mitológica realizada en el siglo XVII en España en comparación con el número de las pinturas “honestas” materializadas en el mismo periodo en base a los intereses de los propios artistas, a continuación haremos un recorrido por distintas imágenes y tipos iconográficos susceptibles de ser catalogados según los criterios ya expuestos como sensuales, eróticos o sexuales.

Bien es cierto que debemos asumir que el número de piezas conservadas que pueden insertarse en estas tipologías es muy inferior a las pinturas que respondían a los parámetros de honestidad, pero esto no quiere decir que no se hicieran. Son múltiples los casos de pintura mitológica que existieron y aún existen y que ya recogió López Torrijos,⁵⁰⁴ apuntando que, aunque muchas de estas obras han desaparecido, otra notable parte de las que nos han llegado se encuentran hoy en día en colecciones privadas.

1. Lo sensual

1.1. Las cartillas de dibujo y los estudios anatómicos

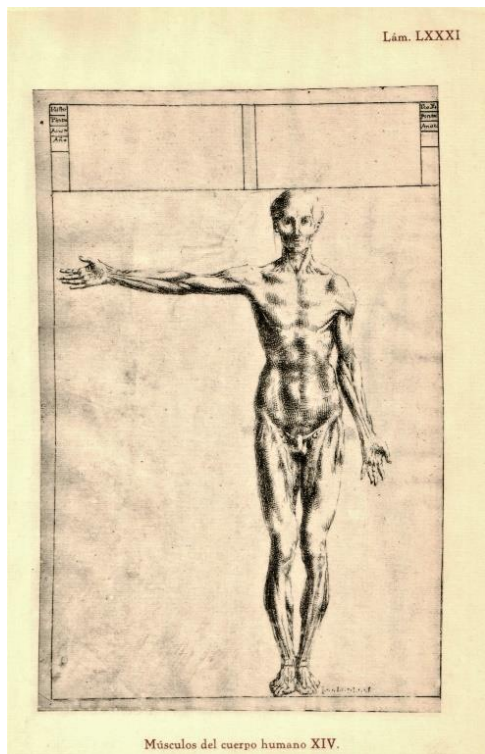
Comenzaremos la ordenación de las imágenes por “lo sensual”, es decir, por aquellas representaciones en cuya concepción no estaba la intencionalidad de suscitar excitación, pero cuyo contenido (cuerpos desnudos, su posición, la intimidad, etc.) sí puede provocarla. Un ejemplo son las cartillas de dibujo de las que ya hemos tratado. En ellas vamos a encontrar desnudos tanto femeninos como masculinos realizados desde diferentes perspectivas y en diversas poses. Por supuesto que estas imágenes tenían una finalidad pedagógica y la mayoría

⁵⁰⁴ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985. La autora realiza en este y otros estudios posteriores un trabajo de investigación y de documentación mucho más amplio de lo que nosotros podemos abarcar en esta tesis, por lo que remitimos a sus estudios para ampliar el tema.

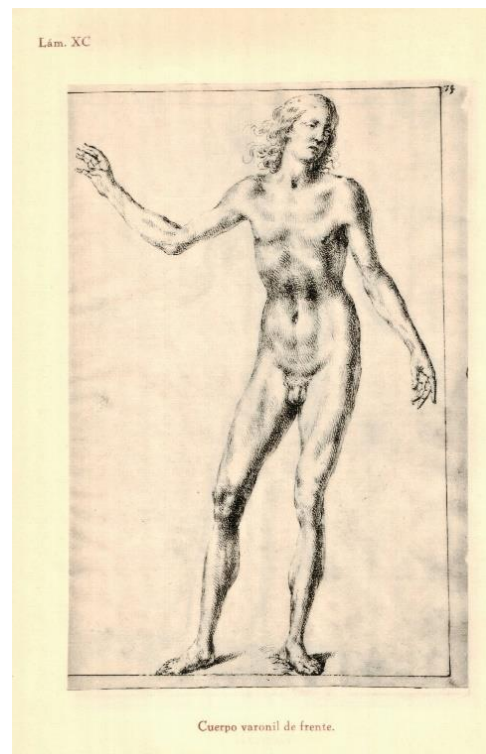
La representación de la deshonestidad

ni tan siquiera estaban tomadas del natural, por lo general reproducían otros grabados o estatuas, pero, sin embargo, no debemos olvidar que lo que mostraban era el cuerpo desnudo, y que este lo es indistintamente de su procedencia y puede mover igualmente los deseos más primarios; por ejemplo, Galatea era una estatua antes de cobrar vida ante los deseos de Pigmalión. A este hecho hay que sumar el público al que iban dirigidas, jóvenes aprendices en el despertar de su adolescencia y su sexualidad a los que estas imágenes podían resultar, además de educativas, sugestivas y sugerentes.

El *Tratado de la pintura sabia* de Fray Juan Andrés Ricci incorpora una serie de láminas destinadas al estudio anatómico, incluyendo la mitología, tanto del hombre como de la mujer:

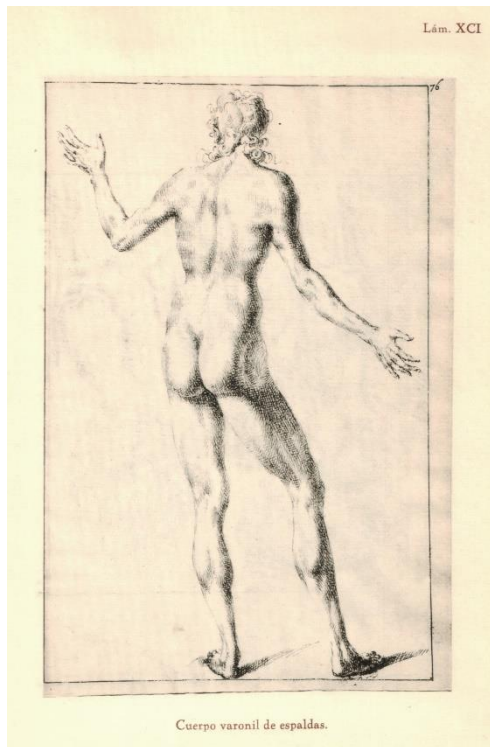


Lám. LXXXI. Músculos del cuerpo humano XIV – h. 1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*, Fray Juan Andrés Ricci

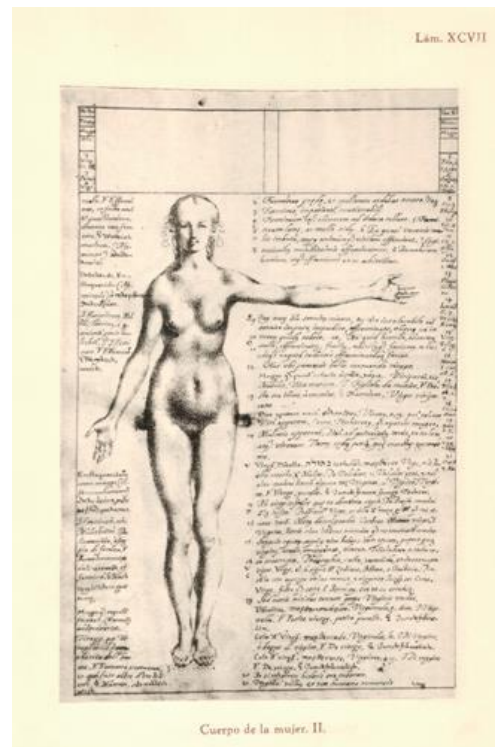


Lám. XC. Cuerpo varonil de frente – h. 1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*, Fray Juan Andrés Ricci

La representación de la deshonestidad



**Lám. XCI. Cuerpo varonil de espaldas – h.
1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*,
Fray Juan Andrés Ricci**



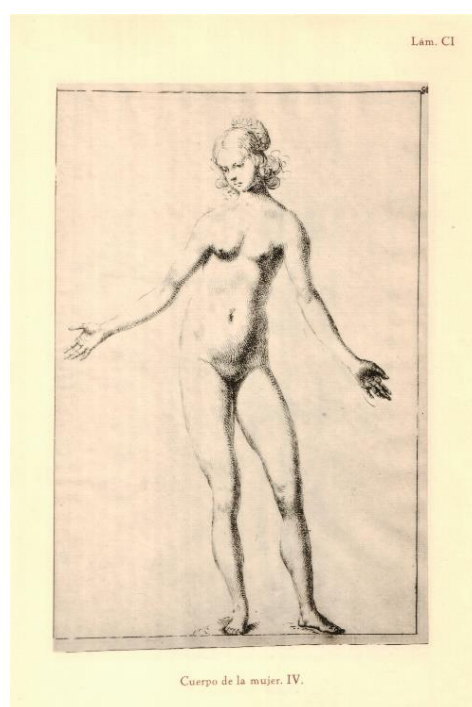
**Lám. XCVII. Cuerpo de la mujer II – h.
1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*,
Fray Juan Andrés Ricci**

El desnudo presentado en las láminas. LXXXI, XC y XCI puede resultar un tanto antinatural, desproporcionado e incluso dar la sensación de ser un tanto áspero y descarnado. Por el contrario, el canon que utiliza en las láminas C y CI es especialmente estilizado, dando como resultado un cuerpo que resulta desmedido, sobre todo en la longitud de las extremidades. Nos interesan de estas imágenes la representación de los genitales, que se realiza de frente y sin ningún tipo de pudor, atendiendo al sentido científico que inspiró el tratado de Ricci. Sin embargo, en las láminas XCVII, C, CI y CIII se aprecia un trato más suave de las formas, especialmente en la imagen de la mujer que, igualmente, muestra de una forma natural su cuerpo desnudo con la representación de sus atributos y genitales. La figura está acompañada por una descripción pormenorizada de cada parte de su anatomía y la proporción que en ella se ha de seguir.

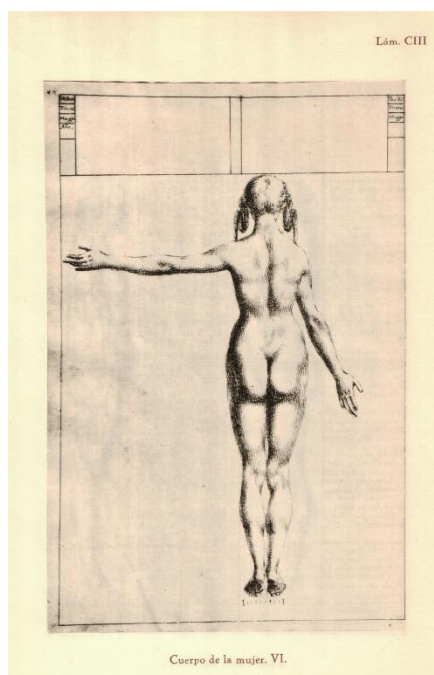
La representación de la deshonestidad



Lám. C. Cuerpo de la mujer III – h.
1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*,
Fray Juan Andrés Ricci



Lám. CI. Cuerpo de la mujer IV – h.
1660/1662 – *Tratado de la pintura sabia*,
Fray Juan Andrés Ricci



Lám. CIII. Cuerpo de la mujer VI– h.
1660-1662 – *Tratado de la pintura sabia*,
Fray Juan Andrés Ricci

La representación de la deshonestidad

Por su parte, la mujer representada en las láminas C y CI responden nuevamente a un canon más estilizado que el de la anterior mujer (hecho que nos lleva a pensar que se ha basado en diferentes fuentes), para retomar este nuevamente en la representación de espaldas. Seguimos observando que no existe ningún tipo de censura ni recato en estas representaciones, ya que se exhiben de forma abierta los desnudos tanto frontales como posteriores en ambos sexos. Resulta obvio que no han sido tomados del natural, sino copiados probablemente de otros grabados, pero no nos deja de resultar llamativo que representaciones de estas características formen parte del tratado de un pintor precisamente religioso. Sin duda alguna, estas imágenes atraen por la libertad en su interpretación y por el buen gusto en el dibujo del cuerpo desnudo (a pesar de los errores anatómicos existentes, sobre todo en el cuerpo femenino), en un entorno social con una moral icónica tan restrictiva.

Bastante más comedido y canónico se muestra en los ejemplos que da para la representación de temas religiosos. Como era de esperar solo recurre al



**Lám. CXLIX. Ilustración al Génesis – h.
1660-1662 – *Tratado de la pintura sabia*, Fray
Juan Andrés Ricci**

La representación de la deshonestidad

desnudo cuando la Sagrada Escritura lo exige, en concreto en la representación del Génesis, y lo hace evitando mostrar los genitales en el caso de Adán, pero no oculta el cuerpo de Eva valiéndose del cabello o de algún otro recurso como indicaban otros tratadistas; al contrario, Eva dirige la mirada directamente al espectador mientras realiza el gesto de cogerse (que no de cubrirse) el seno izquierdo con la mano derecha, en una actitud de muestra o exhibición, mientras Adán aparece tumbado en una actitud de total relajación. Esta actitud va a ser muy infrecuente en las representaciones masculinas, la actitud de abandono es más propia de las figuras femeninas, especialmente en los éxtasis místicos y en María Magdalena penitente.

Si algo queda claro al ver estas imágenes es que en el tratado de Fray Juan Ricci no existe pudor a la hora de mostrar los cuerpos desnudos, y aunque hoy en día estos se separen de los estándares de belleza actuales hay que tener en cuenta que no son los mismos que hace siglos, y que en este momento no existía la misma sobreexposición a la imagen sexualizada que existe hoy en día, por lo que la visión de estos ejemplos sería, de hecho, transgresora. Es más, Kenneth Clark al reflexionar sobre la representación del desnudo llega a afirmar que la simple visión del cuerpo desnudo sirve para infundir en el espectador el deseo de abrazar y sentir otro cuerpo no atendiendo el subconsciente ni al soporte en el que se encuentra tal imagen ni a su finalidad, sino que se preocupa simplemente de la necesidad que crea lo representado.⁵⁰⁵

En los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de García Hidalgo se incluye un amplio abanico de ejemplos de los que vamos a mostrar una breve pero significativa selección de imágenes a partir de las cuales se puede ver la autoría de varias manos o, al menos, que la base de los grabados es tomada de modelos diferentes, ya que García Hidalgo firma todas las estampas y en el texto introductorio asegura ser el único autor. Ya hemos hablado de la intencionalidad del autor de lograr con esta cartilla un completo manual de formación, habiendo seleccionado para este apartado las imágenes en las que nuevamente aparece el desnudo en diferentes ángulos.

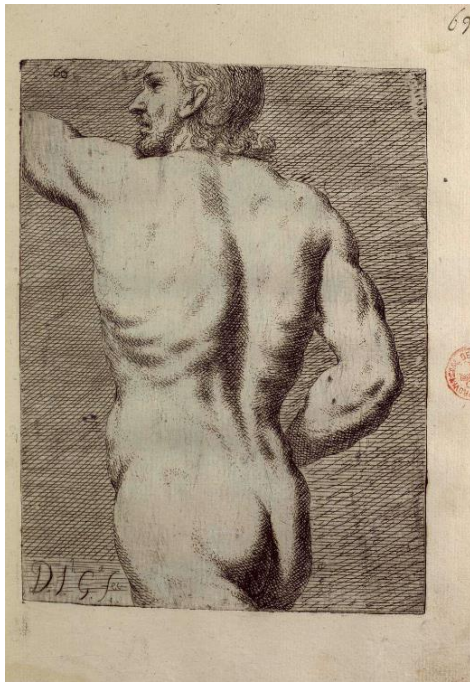
⁵⁰⁵ Kenneth CLARK, *El desnudo*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 22.

La representación de la deshonestidad

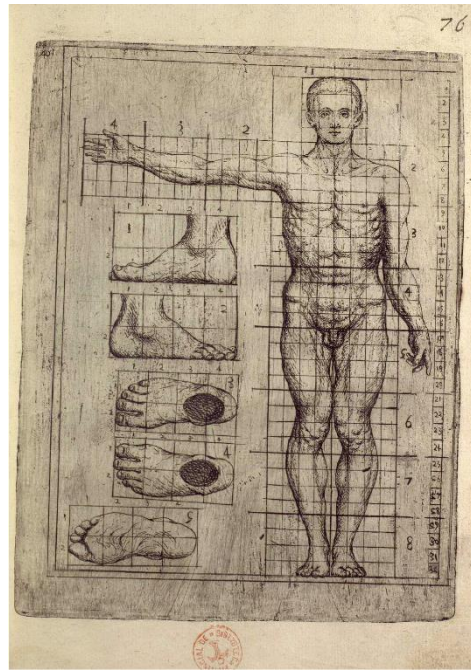


Lám. 72 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo

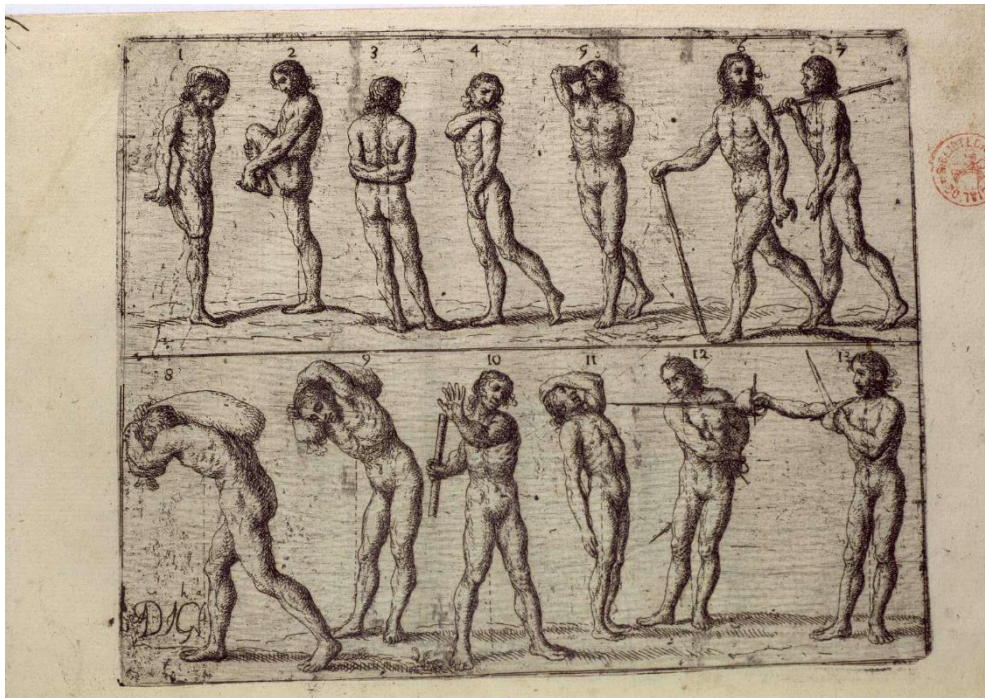
La representación de la deshonestidad



Lám. 69 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo



Lám. 76 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo



Lám. 79 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo

La representación de la deshonestidad

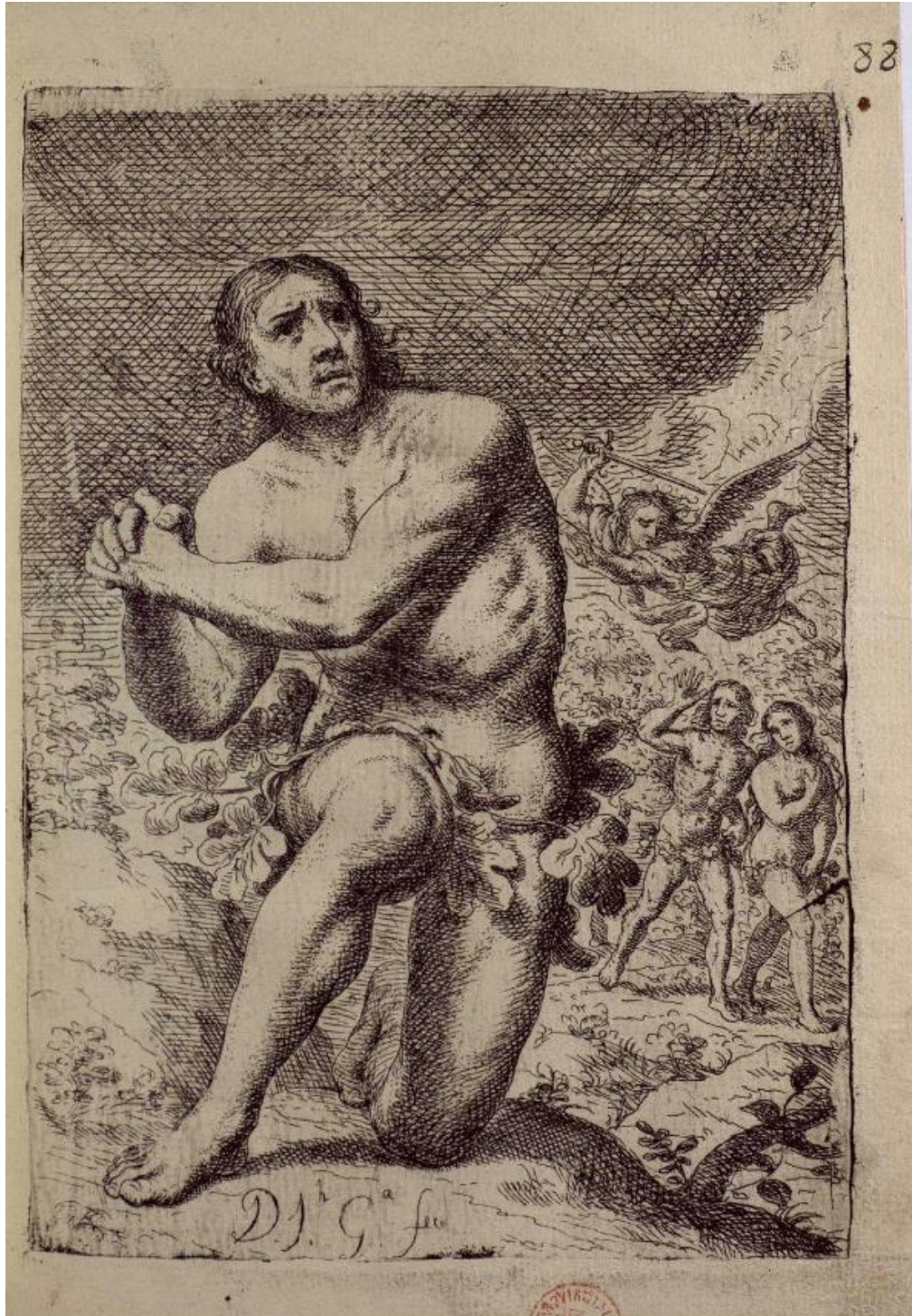


Lám. 80 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo



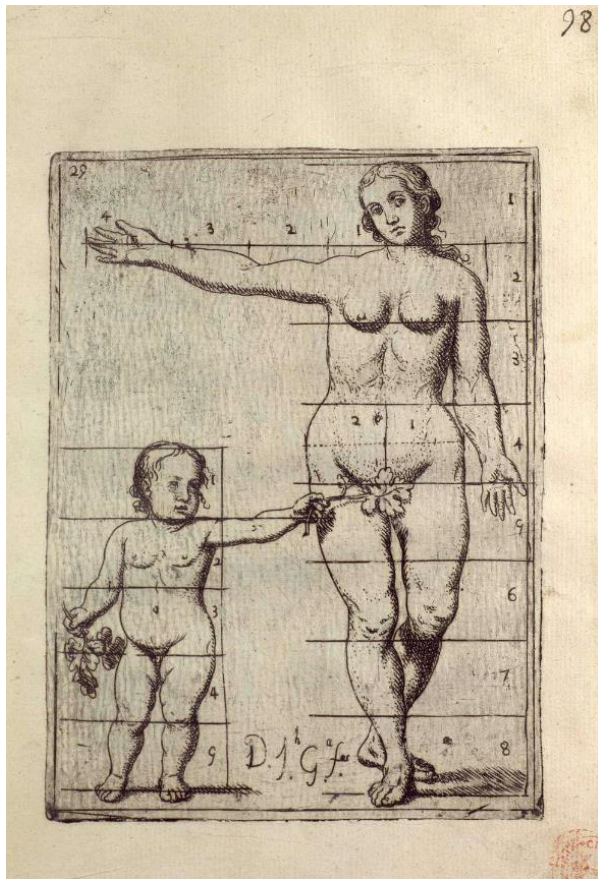
Lám. 86 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo

La representación de la deshonestidad



Lám. 88 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo

La representación de la deshonestidad



**Lám. 98 – 1693 –
Principios para
estudiar..., José García
Hidalgo**



**Lám. 94 – 1693 – Principios
para estudiar..., José García
Hidalgo**

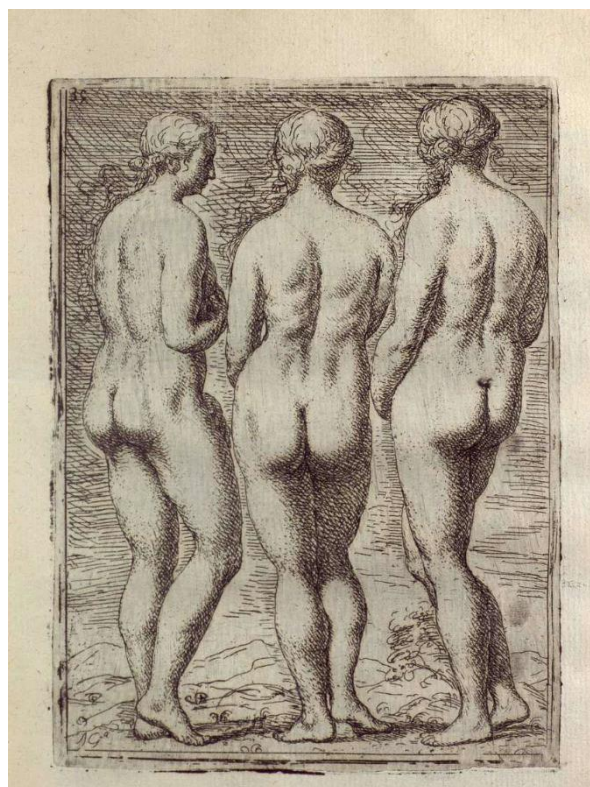
La representación de la deshonestidad



Lám. 102 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo



Lám. 103 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo



Lám. 104 – 1693 – *Principios para estudiar...*, José García Hidalgo

La representación de la deshonestidad

García Hidalgo se muestra en su cartilla bastante más pudoroso que Ricci, mostrando los genitales masculinos en contadas ocasiones, sirviéndose en el resto de paños o de la propia posición del cuerpo para cubrirlos. Una de las pocas ocasiones en las que no lo hace es en la lámina 76, en la que aparece una figura masculina de frente, dividida en 8 unidades siguiendo, como lo había hecho también Ricci, el modelo dureriano con un brazo pegado al cuerpo y el otro extendido. Además, esta lámina se completa con el estudio del pie derecho visto por ambos perfiles, los dos pies desde la parte superior, y el izquierdo desde la plantar. Por su parte, en el caso del desnudo femenino visto desde distintos ángulos, plasmado en láminas 102 a 104, García Hidalgo ha optado por seguir el modelo tradicional de Venus púdica. En este caso, es fácil apreciar que se trata de una misma figura, a todas luces una estatua clásica, que va girando sobre su eje para mostrar todos los ángulos. En el estudio del canon de ocho cabezas, al que dedica la lámina 98, se sirve de una hoja sostenida por la figura del niño (que se divide en cinco partes, y mide cuatro y media en relación con las ocho de la figura femenina), para cubrir el sexo de la mujer, dejando al descubierto unos senos que poco tienen que ver con el natural. Tanto la figura del niño como la de la mujer están tomadas de Juan de Arfe, si bien es cierto que ninguna de ellas destaca por su belleza, siendo muy evidentes los errores anatómicos que presentan. Así, en el caso de la mujer el cuello resulta muy corto y no se encuentra alineado con el eje, el pecho está excesivamente elevado y es excesivamente redondo, además presenta una clara descompensación en el ancho de la figura. Algo similar ocurre en la lámina 88, en la que en primer plano aparece Adán orando, mientras que en el segundo plano se representa el momento de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, momento en el que ya ambos aparecen cubriéndose. En este caso, el artista se ha servido igualmente de las Sagradas Escrituras, pero en vez de escoger el momento del Génesis anterior al pecado, como hace Ricci, en el cual los primeros padres muestran su cuerpo sin sentir vergüenza, García Hidalgo elige el momento de la expulsión en el que ya sienten pudor; aun así, deja al descubierto uno de los pechos de Eva y se sirve de unos minúsculos motivos vegetales para ocultar el sexo de ambas figuras.

La representación de la deshonestidad

Con anterioridad ya hemos apuntado que sospechábamos de la existencia de diferentes manos en la realización de los modelos en los que García Hidalgo se basó para crear los grabados. Es notorio que algunas de las imágenes son más naturalistas y suaves, varias representan el ideal de belleza clásico y denotan un mayor conocimiento de los aspectos más técnicos del dibujo, con un perfecto conocimiento del canon tanto femenino como masculino, mientras que algunas otras, como la serie de figuras masculinas en diferentes posturas, tienen un dibujo más marcado, prestando especial atención a destacar y sombrear la musculatura de los hombres. Desconocemos quienes fueron los autores de los dibujos que dieron lugar a estas imágenes, lo que sí vemos es que en ellos se ha tenido muy en cuenta el decoro a la hora efectuar la representación.

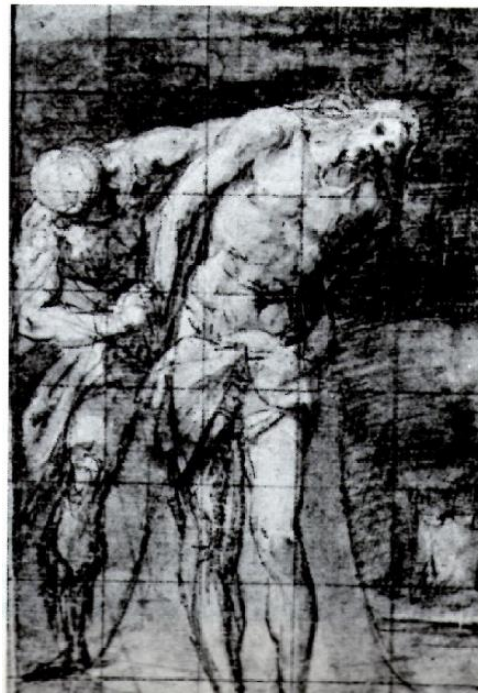
Seguramente fuese la finalidad de la obra, que en su caso era la reivindicación de la liberalidad de su profesión, lo que llevó a García Hidalgo a ser más prudente en la materialización. Serán los dibujos, en los que los artistas ponen una mayor carga personal y emocional, donde veamos más claramente la sensualidad en las figuras. Antes de pasar a tratar algunos ejemplos debemos realizar un par de puntualizaciones. La primera es que va a ser en este lugar donde la línea entre lo sensual y lo erótico comienza a difuminarse. En ambos apartados, incluso en el dedicado a “Lo sexual”, vamos a incluir dibujos que, en algunos casos, podrían encuadrarse en un apartado u otro, dependiendo de la percepción de cada cual. Al ser la plasmación más personal del artista, en el caso de los dibujos, ya fueran utilizados para uso propio o como modelo para ser traspasados a la pintura o el grabado, necesitaríamos estar en la mente del autor en el momento de dibujarlos para conocer exactamente el tipo de sensaciones que pretendía plasmar y transmitir, algo que nos resulta imposible. Por ello hemos decidido, a partir del *A Corpus of Spanish Drawings*, en concreto de los volúmenes Vols. II y IV,⁵⁰⁶ realizar una selección de dibujos basados únicamente en estudios anatómicos masculinos y estudios para la figura de Cristo durante

⁵⁰⁶ Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*. Vols. II y IV. London, Harvey Miller, 1977 y 1988. El volumen II está dedicado al dibujo en la primera mitad del siglo XVII en Madrid, el segundo al de Valencia durante toda la centuria. El volumen III dedicado a Sevilla también en la primera mitad del siglo.

La representación de la deshonestidad

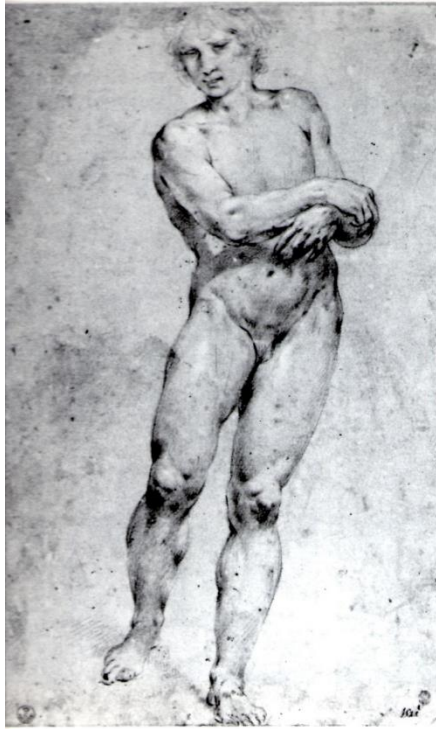
alguno de los episodios de la Pasión. En segundo lugar, creemos que debemos explicar algo que ya se apuntó en el apartado de las academias, porque solo constan estudios de desnudos masculinos. En este sentido, es sabido que en España los modelos del natural que se podían disfrutar en las academias eran siempre de varones, por ello no hemos encontrado mujeres en este género. Cabe suponer que los artistas debieron realizar algunos estudios a partir de mujeres cercanas, ya fuesen sus amantes, prostitutas, etc., pero que al tener un carácter mucho más privado y restringido debieron ser más escasos y desaparecer con mayor rapidez.

**Cristo atado a la columna - Anónimo -
primera mitad s. XVII - Galería degli
Uffizi, Florencia**



**Cristo sentado en el Calvario - Eugenio
Cajés - Academia de Bellas Artes de San
Fernando, Madrid**

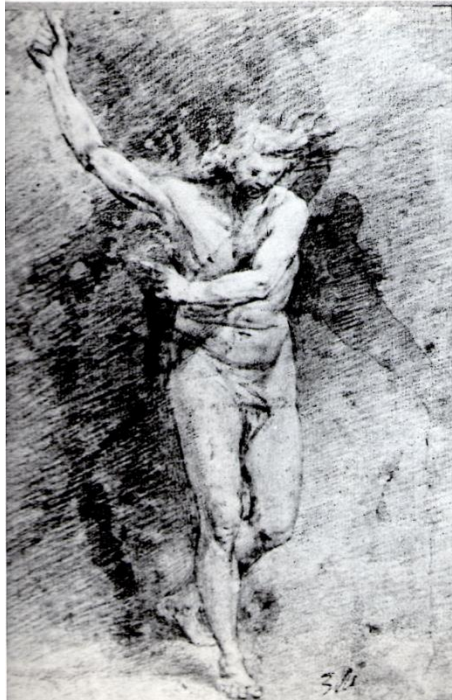
La representación de la deshonestidad



22



424



Desnudos masculinos – Anónimo - primera mitad del siglo s. XVII – Galería degli Uffizi, Florencia

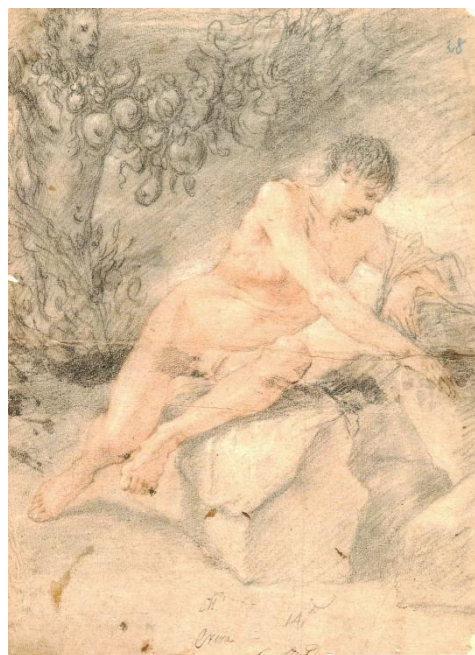
La representación de la deshonestidad

Trataremos más adelante y con detenimiento la representación de ciertas escenas de la Pasión de Cristo y del Calvario y nuestra postura al respecto, pero en este caso nos sirven para ver cómo era la plasmación del cuerpo masculino en el Madrid de la primera mitad de siglo. Vemos desnudos de hombres que atienden al decoro ocultando o incluso omitiendo los genitales, pero cuya exposición muestra la belleza anatómica del cuerpo masculino en plenitud. En estos dibujos no aparecen cuerpos ajados o en los que la senectud ha hecho mella, nos encontramos ante hombres desnudos vigorosos tomados del natural. En cuanto al movimiento y la expresión es de recogimiento, menos en el caso del estudio del *Hombre desnudo sentado* de Antonio de Pereda en el que la postura es más abierta, dejando ver el sexo del hombre recogido en una especie de tela. Parece que el carácter casto del que se quería envolver la academia, para así poder encontrar un respaldo, se deja ver igualmente en los estudios omitiendo la parte de la anatomía que podía haber sido objeto de escándalo, teniendo además en cuenta el decoro en la postura. Pero en lo que no parecen reparar es que puede resultar igualmente provocativa la exposición de un cuerpo desnudo, máxime si es joven y de bellas proporciones. Es cierto que hasta el momento no se han realizado muchas lecturas en clave erótica del cuerpo masculino, pero entendemos que podemos aplicarle las mismas consideraciones que se han hecho del femenino. Es decir, si no es extraño que la simple insinuación de las curvas de una mujer a través de los paños o la exposición de partes del cuerpo como son los senos doten a la figura de cierta sensualidad y erotismo, ese mismo matiz se podría plantear cuando se muestra un torso o unos hombros musculados que resultan de gran atractivo, o un cuerpo ya sea desnudo total o parcialmente joven y torneado. Cuando se describe el cuerpo femenino en clave erótica generalmente encontramos que se resaltan atributos como la tersura y suavidad de las formas y la ausencia de imperfecciones en el cuerpo, adjetivos que podemos también otorgar a las academias masculinas que hemos visto hasta este momento.

La representación de la deshonestidad



Hombre desnudo sentado - Antonio de Pereda – Galería degli Uffizi, Florencia



Desnudo masculino – Francisco de Herrera, el Mozo – Museo Casa de la Moneda, Madrid

Nos interesa detenernos en la similitud que denotan estas dos imágenes. La primera está recogida en el ya mencionado *Corpus* y ha sido atribuida a Antonio de Pereda sin datación. La segunda pertenece a Francisco de Herrera el Mozo y está reproducida en *Tres siglos de dibujo sevillano*,⁵⁰⁷ también sin fechar, si bien Pérez Sánchez, aunque reconoce la técnica como habitual en Madrid, supone que es fruto de su estudio en Roma.⁵⁰⁸ Si obviamos el motivo del tronco con frutas que adorna la parte superior izquierda del dibujo de Herrera, que el citado historiador apunta como indicativo de un estudio para una obra mitológica, resulta bastante evidente la relación entre ambos dibujos. La postura difiere en pocos detalles, como el brazo izquierdo, extendido en uno y apoyado en otro, y la abertura de las piernas, por el resto de la posición es idéntica, incluso el modelo podría igualmente ser el mismo, moreno de pelo corto, con perilla y bigote, con la oreja pequeña y la nariz pronunciada, aunque es cierto que en

⁵⁰⁷ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1995, p. 175.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 174.

La representación de la deshonestidad

Herrera los rasgos aparecen más dulcificados. Solo encontramos dos explicaciones posibles a esta relación: la primera es que uno de los artistas conociese y copiase el dibujo del otro, la segunda que ambos estuviesen en una misma sesión de dibujo. Nos decantamos por esta última, ya que los dos artistas coincidieron en la Corte y ambos dibujos parecen haber sido tomados del natural, hecho que explicaría igualmente las leves variaciones en los dibujos fruto de encontrarse observando al modelo desde ángulos ligeramente diferentes o a recolocarse el modelo en una postura más cómoda. Este hecho indicaría una pervivencia de la academia en Madrid superada la mitad del siglo XVII, o al menos de la parte práctica del estudio del natural, y que Herrera el Mozo, conocido el modelo madrileño, llevara a cabo a su vuelta a Sevilla la fundación de una academia con Murillo.

En Valencia encontramos la figura de dos maestros que van a plasmar la belleza del cuerpo masculino en su plenitud experimentando con posturas más abiertas y con movimiento. El primero es el denominado “Maestro del Álbum Lassala”, que Angulo y Pérez Sánchez identifican con Esteban March,⁵⁰⁹ mientras que Galdón y Benito Domenech lo hacen con Gregorio Bausá,⁵¹⁰ ambos autores activos durante la primera mitad del siglo XVII en esa ciudad. En las imágenes seleccionadas del *Corpus* dedicado al dibujo en la ciudad del Turia aparecen tres, o mejor dicho cuatro, estudios de figuras que, realizados con vistas a una posible ulterior materialización en pintura, nos interesan para este estudio. El primero es una escena mitológica en la que Apolo enseña a usar el arco a Cupido, mientras que las dos siguientes muestran crucificados, en un caso a Cristo y en el otro a un hombre sin identificar que, por su serena postura y belleza, bien podría responder al buen ladrón. Aunque los dibujos parecen haber sido atribuidos al mismo autor, por formar parte del mismo álbum, da la sensación de provenir, al igual que ocurría con la cartilla de García Hidalgo, de diferentes manos, correspondiendo a un dibujante la escena mitológica y los crucificados a otro. El acabado, los rasgos de los protagonistas, incluso la

⁵⁰⁹ Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*. Vol. IV. London, Harvey Miller, 1988.

⁵¹⁰ José L. GALDÓN y Fernando BENITO DOMENECH, “El ‘Maestro del Álbum Lassala’ y Gregorio Bausá”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, CSIC, Tomo 67, nº 266, 1994, pp. 105-118.

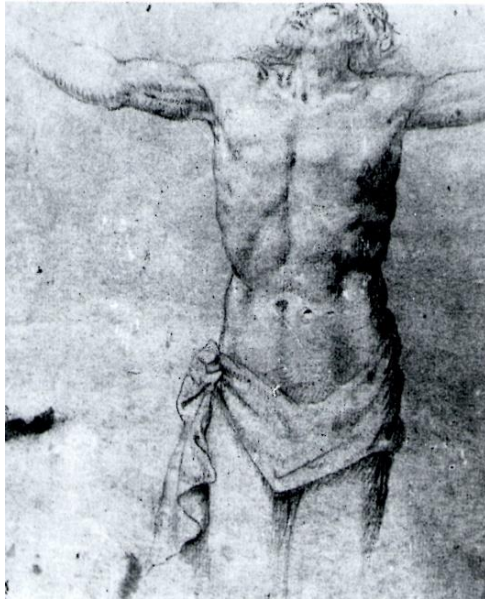
La representación de la deshonestidad

representación de la caja torácica y los brazos son completamente diferentes. Apolo y Cupido, debido a la naturaleza pagana del tema, muestran su desnudez abiertamente, pero no de una forma intencionadamente sugerente o con afán de exhibición, sino completamente relajada y natural. Por su parte, los crucificados, cuya representación adquiere mayor fuerza gracias al logrado sombreado de la musculatura, se adscriben al decoro sacro con la utilización de sendos paños de pureza, lo cual no empaña que estéticamente sus torsos sean más atractivos que el del dios griego. En esta comparativa se puede apreciar como dos imágenes de temática religiosa que no muestran un desnudo total consiguen resultar tan sugestivas como la de una mitología con un desnudo integral. Además, el dibujo de Apolo y Cupido es indicativo de la existencia de temática profana o al menos de la planificación de su existencia, al no ser descartable que este aleccionamiento de Cupido se trasladase a lienzo o que incluso formase parte de algún conjunto de arte efímero, porque lo que sí parece claro es que si se ha efectuado el trabajo de crear una composición temática de estas características es porque debía existir una intencionalidad de materializarla.



Apolo enseñando a Cupido a tirar con el arco - Álbum Lassala

La representación de la deshonestidad



Cristo crucificado - Álbum Lassala



Hombre crucificado - Álbum Lassala

El segundo artista que mencionaremos en Valencia es Juan Conchillos y Falcó. Se trata de un pintor activo durante la segunda mitad del siglo XVII y primera década del XVIII, que fue discípulo de Esteban March, del que lamentablemente que no se conserva o conoce mucha de obra pictórica, pero lo que por suerte sí se ha conservado es una amplia producción de dibujos de estudios anatómicos y preparatorios cuyo acabado y detalle son excepcionales. La mayor parte de sus “academias” se fechan en los primeros años del siglo XVIII, pero suponen la continuación de la tradición valenciana de la que hablaba Hidalgo, consistente en sesiones nocturnas que reunían a los pintores en el Convento de Santo Domingo para dibujar del natural y a la que Vicente Salvador Gómez intentó dotar de una cartilla de dibujo. Parece notorio que los estudios anatómicos de Conchillos fueron tomados del natural y muestran un gran número de poses, evitándose en muchas de ellas la representación frontal o en su caso ocultando el sexo mediante un paño. Sin embargo, en los casos en los que la ocultación resulta imposible, para evitar el antinaturalismo y al mismo tiempo la representación de los genitales, el autor recurre a una forma abstracta, como si estuviesen recogidos en una especie de bolsa, permitiendo mostrar el resto del cuerpo en plenitud.

La representación de la deshonestidad



49



50



55



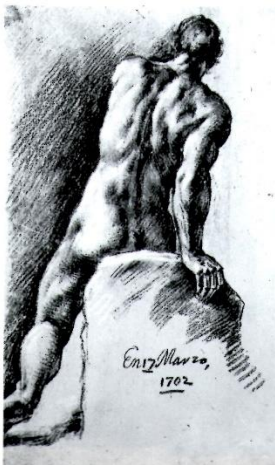
52



54



58



56



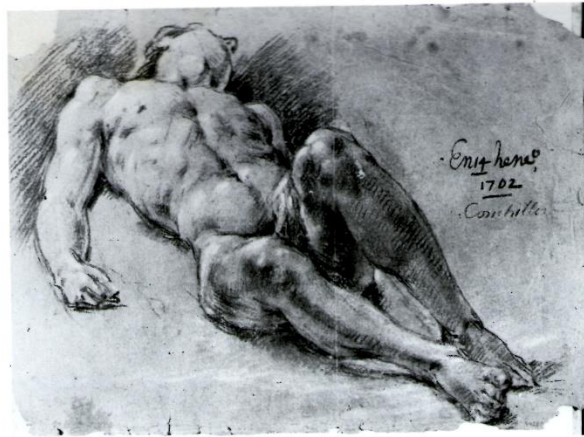
57



66

Academias - Juan Conchillos y Falcó - Finales del XVII y Principios del XVIII

La representación de la deshonestidad



53



61



60



59



69



70

Academias - Juan Conchillos y Falcó - Principios de XVIII

La representación de la deshonestidad

Las características que hemos apuntado con anterioridad pueden ser igualmente aplicadas a estos estudios de Conchillos. No resulta necesaria la representación explícita de los genitales para reconocer que nos encontramos ante cuerpos con un gran atractivo, logrado gracias a la excelente calidad técnica del artista, en los que adquiere gran importancia la musculatura. Es más, siguiendo la numeración del *Corpus*, si acudimos a las imágenes 53, 60 y 61, podemos sumar una nueva característica que se encuentra frecuentemente entre las imágenes eróticas femeninas, la dejadez. El aire de abandono, de laxitud, incluso de carencia de voluntad es uno de epítetos que acompañan a las imágenes de mujeres que se encuentran recostadas o tendidas y desnudas. La Historia del Arte está plagada de ejemplos, a veces son diosas, como Dánae, otras simples mortales como las odaliscas, y como veremos más adelante también santas, como María Magdalena. Esta actitud de desidia que tanto ha excitado el apetito en el caso de ser la mujer la protagonista, parece no haber tenido cabida en el caso de ser mostrada por los hombres. Ya apuntamos a esta manera en la que se mostraba Adán en el grabado del tratado de Ricci y lo poco frecuente de su representación, pero en este caso no podemos dejar de poner el foco en esta cualidad.

Conchillos y Falcó no solo realiza academias, en el corpus de dibujos que se conserva de su mano figuran también estudios que podríamos denominar “cristológicos”, ya que parecen corresponder con la figura de Cristo y su iconografía en edad adulta. Esta primera que vemos a continuación está catalogada como una academia, pero bien podría ser, a falta de un paño de pureza, un estudio para un bautismo de Cristo. Se trata del único dibujo en que el artista representará los genitales masculinos, siendo evidente además que el modelo utilizado no se corresponde con el de otros ejemplos.

La representación de la deshonestidad



Academia - Juan Conchillos y Falcó - Galería degli Uffizi, Florencia.

La siguiente imagen sí se correspondería con la tipología de las academias que hemos visto del autor pero, sin embargo, está catalogada como *Estudio para crucifixión* por la Biblioteca Nacional de Madrid;⁵¹¹ por lo tanto, quizá no sea descabellado hablar del dibujo anterior como *Estudio para el bautismo de Cristo*.

⁵¹¹[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/\[Estudio%20para%20una%20crucifixi%C3%B3n\]%200%20%20%20%20qls/Conchillos%20Falc%C3%B3,%20Juan%20Antonio%20\(1641%201711\)/qls/bdh0000183218;jsessionid=35EB87DAD05F21124A61848CF57237E3](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/[Estudio%20para%20una%20crucifixi%C3%B3n]%200%20%20%20%20qls/Conchillos%20Falc%C3%B3,%20Juan%20Antonio%20(1641%201711)/qls/bdh0000183218;jsessionid=35EB87DAD05F21124A61848CF57237E3)

La representación de la deshonestidad



**Estudio para crucifixión - Juan Conchillos y Falcó - 1696 –
Biblioteca Nacional, Madrid**

Es notoria la sensualidad clásica que emana de este *Estudio para crucifixión*, el contrapuesto de las piernas potenciando la curvatura de la espalda, el cuerpo perfectamente torneado por las luces y sombras del carbón y la tiza, y el torso sin mácula se completan con una expresión de contrición y laxitud de un posible Jesucristo imberbe, o del buen ladrón. Esta es una de esas imágenes de las que hablábamos al comienzo de este apartado, de esas que muy bien podrían transitar a la perfección de un lugar a otro. ¿Cuál era la intencionalidad del artista? ¿Era provocar y transmitir sensualidad, o simplemente se limitó a plasmar la perfección de su técnica? En este caso es imposible saberlo. Responde

La representación de la deshonestidad

a una de las academias, ya que vemos el sexo “embolsado”, como hace en las demás, pero también parece una crucifixión, en la que entonces omite el prudente paño de pudor que exige el decoro. Al final la consideración de sensual o erótica queda al criterio del espectador. Nosotros hemos decidido encuadrarla aquí por ese carácter de estudio anatómico, y por tratarse de una representación de tema “cristológico”, entendiendo que la representación de Jesucristo en cualquiera de sus episodios nunca debió de tener ninguna intencionalidad erótica. Como ya hemos visto al final del apartado anterior, Palomino consideraba que estas obras por el simple hecho del personaje al que representan están completamente libres de pecado y de sospecha de generarlo dado que se trata de Dios hecho hombre. Pero también hemos visto, y no podemos olvidarlo, que el propio Palomino hace especial mención a que debido a que son hombres los que tratan y pintan estos temas, y su cotidianidad, no se cae en la cuenta de que existen ciertas imágenes que pueden resultar atractivas a las mujeres. Así mismo, debemos recordar algo que ya señalamos en el Diálogo séptimo de los *Diálogos de la pintura* de Carducho, y es que este recomendaba que a los cenobios femeninos se destinasen figuras de mujeres que les sirvieran de ejemplo a las monjas (como es el caso de la Virgen y santas mártires), mientras que para los masculinos se representasen escenas de la Pasión, como si la vida de Cristo solo pudiese servir de ejemplo para los hombres. Tal vez Carducho quería de manera implícita evitar turbaciones y tentaciones a las religiosas, al ser consciente de que la imagen del cuerpo semidesnudo de un joven que siempre se representaba bello podría inducirles a ello. Por supuesto, debemos señalar que en este periodo histórico se obviaba la posibilidad de que existiesen hombres en los conventos que también se pudiesen sentir atraídos por estas imágenes.

Por todo lo expuesto hasta el momento, no serían entonces adecuadas para los claustros femeninos las dos imágenes siguientes, con las que concluimos los dibujos de Conchillos y del corpus valenciano.

La representación de la deshonestidad



Cristo yacente - Juan Conchillos y Falcó - 1693 - Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Cristo muerto - Juan Conchillos y Falcó - 1703 - Museo Nacional del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad

Se trata de dos representaciones de Cristo yacente, pero en ellos volvemos a ver rasgos similares a los del crucificado, expresión de laxitud, cuerpo bello y semidesnudo, sin signos del sufrimiento de la Pasión, únicamente en el último dibujo aparecen en el suelo la corona de espinas, tres clavos y unas pequeñas llagas en las manos de Cristo. En el apartado siguiente, dedicado enteramente a la figura de Cristo, no hemos decidido incluir este tipo iconográfico de Cristo muerto por un motivo sustancial en las pinturas, porque al incluirse el color lo hacen también los signos de la muerte, se dota al cuerpo de una carnación macilenta que elimina el deseo del que hablaba Clark; es decir, ese desear sentir el cuerpo que se contempla. Además, se suele pintar rodeado por otros personajes, ya sean las Santas Mujeres o ángeles, lo que también crea una barrera que no aparece en estos dibujos, la sensación de privacidad que también va a ser un factor importante. El hecho de que aparezca Cristo solo, tendido en un primer plano, con las connotaciones que ya hemos visto que tiene esta postura de laxitud, posibilita la sensación de cercanía, incluso de intimidad, con el espectador que va desapareciendo a medida que se aumenta el plano y aparecen otras figuras y la localización en un lugar concreto, ya que esto nos traslada inmediatamente a otro contexto sacándonos de la posible sugestión y cercanía que estas figuras pudiesen crear.

1.2. La figura de Cristo en las escenas de la Pasión

En la misma línea de lo que acabamos de exponer se encuentra la selección de imágenes que hemos realizado de la figura de Cristo. La narración de los acontecimientos acaecidos antes de su crucifixión, así como la representación de esta misma, propician la plasmación del cuerpo desnudo o semidesnudo de un varón joven en la plenitud de la vida que, siguiendo con los dictámenes del momento, se efigia con escasos signos físicos de la tortura a la que había sido sometido. Los hechos dolorosos que se representan son de sobra conocidos por el espectador de la obra, que al contemplar al personaje empatiza con él, apelando a su compasión y generando en el fiel sentimientos de amor, de

La representación de la deshonestidad

admiración, incluso, un instinto primario de protección. Son, exceptuando la Crucifixión, escenas de intimidad, de privacidad en las que Jesucristo medita o se muestra vulnerable. Es la más clara representación de Dios hecho hombre, en las que aparece generalmente en soledad. Todos estos elementos dotan a las imágenes de un gran poder sugestivo que relaciona directamente a la figura representada con la parte más sensible del espectador, por lo que cabe la posibilidad de que los sentimientos de devoción que pretendían mover en el fiel, en ciertas ocasiones, dependiendo de la persona, pudiesen provocar otras reacciones.



**Ecce Homo – Bartolomé Esteban Murillo
– Museo de Bellas Artes de Murcia**



**Ecce Homo - Mateo Cerezo - h. 1665 -
Museo de Bellas Artes de Budapest,
Hungría**

Tal es el caso de estos Ecce Homo. Se plasma el momento posterior a la humillación pública a la que había sido sometido Cristo. Despojado de sus ropas, azotado, coronado de espinas, sostiene maniatado la caña que emula el cetro y cubre su desnudez levemente con un manto púrpura. Jesucristo aparece compungido, pero aceptando su destino. Algo similar percibimos en este dibujo de Eugenio Cajés, si bien no podemos hablar de que se trate de un Ecce Homo,

La representación de la deshonestidad

ya que le faltan varios de los atributos mencionados con anterioridad, pero que sin duda es un estudio para una obra de esta misma temática. La desnudez del representado, su juventud y la intimidad son los factores que vuelven a aparecer como elementos que crean la sugestión erótica, enfatizada en el caso de las pinturas por el aire de dejadez que transmiten, aún sin estar tumbados, a lo que habría que añadir el hecho de que estén maniatados, que si bien entroncaría con la crueldad típica del barroco, en este caso lo que viene es a acentuar el carácter de sometimiento y abnegación, estos últimos son precisamente dos rasgos que han hecho deseables a las mujeres históricamente.



Cristo sentado desnudo - Eugenio Cajés – Biblioteca Nacional

La representación de la deshonestidad

Anteriores en la narración de la Pasión al Ecce Homo encontramos una serie de escenas consecutivas que están cargadas de una gran fuerza emotiva y muestran la desnudez de Cristo. Son en las que aparece atado a columna y recogiendo las vestiduras después de la flagelación, de las que encontramos ejemplos tanto en dibujo como en pintura



La flagelación – Francisco Ribalta- 1600 - Biblioteca Nacional, Madrid



La flagelación - Eugenio Cajés- 1600/ 1634 - Biblioteca Nacional, Madrid



Cristo atado a la columna - Alonso Cano – 1642 /1644 – Museo Nacional del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad



**Cristo atado a la columna -
Alonso Cano - Colección
Particular**



**Cristo atado a la columna -
Francisco de Zurbarán - Museo de
Breslavia, Polonia**

Hay que tener en cuenta, como hemos visto, que en el caso de Cristo atado a la columna la idea de sumisión y de pasividad que lleva implícito el hecho de que se encuentre inmovilizado puede acrecentar la sensualidad de la imagen, que ya lo es de por sí al estar el cuerpo únicamente cubierto por un paño. En la obra de Alonso Cano es en la única en que se aprecian unas leves muestras de sangre indicando que nos encontramos en un momento ya posterior a la flagelación. Debemos destacar la similitud del modelo que parece corresponder a tipos bien establecidos, tal es el caso de los dibujos de Ribalta y Cajés en los que con toda certeza se han basado en un mismo grabado, ya que las diferencias en la postura de Cristo se aprecian únicamente en los brazos. El dibujo de Ribalta incluye la presencia de los soldados, y aunque en nuestro estudio es preferible la representación aislada del personaje, hemos querido incluirlo debido a la similitud con el de Cajés, del que destaca el perfecto sombreado que dota de corporeidad apolínea al Hijo de Dios. Las imágenes de Cano y Zurbarán, aunque con diferencias en la posición de las manos coinciden en la utilización de la columna baja de Santa Práxedes y en aislar a la figura colocándola sobre un fondo oscuro.

La representación de la deshonestidad

Existen dos pinturas más de esta misma tipología de las que nos gustaría tratar antes de pasar a Cristo recogiendo las vestiduras, son las dos que mostramos a continuación, que aunque también incluyen la presencia de soldados, en ellas hay un detalle que queremos resaltar. Obviamente ambas están relacionadas y tomadas de una misma fuente gráfica o bien Carducho conoció de alguna manera la obra de Ribalta. Ambas muestran a un Jesucristo atlético, con un cuerpo musculado bastante bien resuelto, que se somete a la indicación del sayón. Hemos querido incluirlas para realizar una comparativa entre las figuras principales, fijándonos en concreto en el paño de pureza. Es interesante ver que es precisamente en la obra de Carducho en el que este es sustancialmente menor, tanto que cubre únicamente lo imprescindible para no resultar impío,



**Cristo atado a la columna -
Atribuido a Ribalta - Apelles
Collection**



**Cristo atado a la columna - Vicente
Carducho - 1622/1625 - Colección
Martínez Montañés.**

dejando al descubierto la cadera y parte de la ingle derecha del reo, así como los muslos. Es obra del mismo Carducho que advierte sobre las pinturas lascivas y sobre aquellos que cayendo en la autocomplacencia de su arte deshonoran con sus pinturas a toda la profesión. No sabemos si buscaba causar algún tipo de excitación con esta exposición física, lo que vemos claro al compararla con Ribalta es que habría podido ser perfectamente evitable, algo que estaría más en sintonía con sus propias ideas que con la obra final.

La representación de la deshonestidad

La escena que veremos a continuación es en verdad inmediatamente posterior a la tortura, y en ella se representa a Cristo recogiendo sus vestiduras. La escena y su repercusión en el arte español ha sido investigada, entre otros, por Eduardo Azofra,⁵¹² proponiéndola como una imagen “propia” del barroco español, del que expone varios ejemplos, aunque señala que su posible origen se encuentre en un fresco de Bernardino Luini pintado en 1530 en la capilla Besozzi en el monasterio Maggiore de Milán. El acontecimiento que se representa no tiene su origen en los evangelios, sino que *tiene sus principales fuentes literarias en los escritos de varios teólogos franciscanos, cartujos y jesuitas.*⁵¹³ Es una escena de fuerte patetismo y crueldad, en la que Jesucristo muestra su vulnerabilidad tras haber sufrido un gran tormento, características propias del arte contrarreformista. En el texto que el citado autor reproduce de la descripción que hace Luis de la Puente en 1605 sobre el estado que presentaba el cuerpo de Cristo después de los azotes se dice que: *así el cuerpo de Cristo nuestro Señor desde la planta del pie hasta la coronilla de la cabeza no tuvo parte sana, sino todo llagado y leproso [...] ¿quién te ha quitado la figura tan hermosa que tenías?*⁵¹⁴ Este estado demacrado y lacerado sí se llevará a la escultura, sin embargo, en la pintura no aparecerá siempre, o por lo menos lo hace de una manera más comedida. Pacheco pone como ejemplo una de sus obras al tratar esta iconografía, describe que ha evitado plasmar la sangre derivada de la flagelación: *usé de medio que representase las señales, y más donde menos dañasen a la bondad de la figura, que es en los oscuros, y particularmente en la espalda.*⁵¹⁵ Ha preferido entonces preservar la belleza de la figura a mostrar la brutalidad de lo acometido, a lo que alude dejando en el suelo cuatro de los instrumentos que se fueron utilizando para tal fin: correas de cuero, varas, látigos y zarzas.⁵¹⁶ Quizás fuese consciente Pacheco de que en ciertas ocasiones es mucho más efectivo sugerir la crueldad que caer en el exceso de sangre y dolor,

⁵¹² Eduardo AZOFRA AGUSTÍN, “Sobre una escena pasionaria “propia” del arte barroco español: Cristo recogiendo las vestiduras”, en *Actas I Congreso de Estudio y Difusión del Patrimonio Las Edades del Hombre*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2013, pp. 197-243.

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 199.

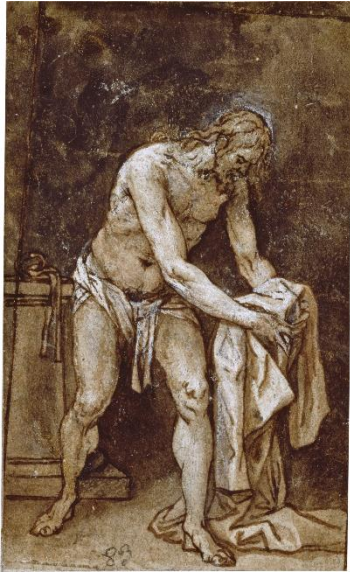
⁵¹⁴ *Ibíd.*, p. 202.

⁵¹⁵ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, edición, introducción y notas *El Arte...*, p. 301.

⁵¹⁶ *Ibíd.*, pp. 301-303.

La representación de la deshonestidad

cuyo efecto termina siendo el de horrorizar al espectador. Recordemos que la finalidad del arte contrarreformista es atraer y conmover, no espantar al fiel.



Cristo flagelado, recogiendo sus vestiduras - Alonso Cano - 1645 / 1650 – Museo Nacional del Prado, Madrid



Jesús recogiendo sus vestiduras - Alonso Cano – 1645 / 1650 – Biblioteca Nacional, Madrid

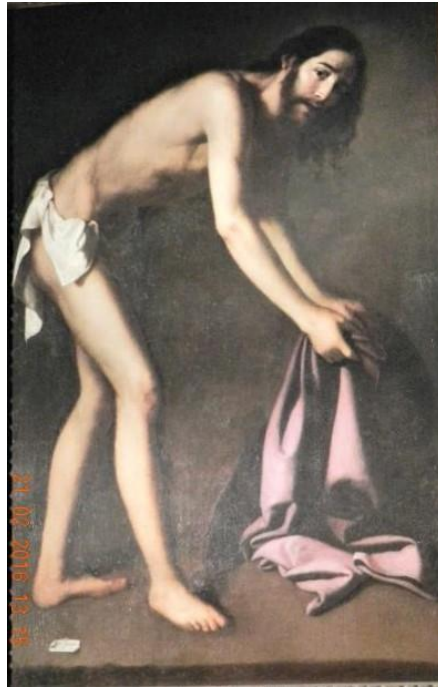


Cristo recogiendo las vestiduras - Alonso Cano – 1646 - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Cristo después de la flagelación – Bartolomé Esteban Murillo- Krannert Art Museum, Illinois, USA

La representación de la deshonestidad



Cristo recogiendo las vestiduras después de la flagelación - Francisco Zurbarán – 1661 – Sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de Jadraque, Guadalajara

Hemos escogido varios ejemplos que siguen lo dispuesto por Pacheco en los que la hermosura del cuerpo joven de Cristo no se ve alterada de manera sustancial. Quizás de todas las escenas pasionarias de Cristo sea en esta en la que se muestra la imagen más intimista de Jesús que, cargada de humanidad, transmite la idea de fragilidad y vulnerabilidad. Esta inclusión en un momento tan privado fomentado por el fondo oscuro y una luz contrastada que enfatiza la figura representada es lo que crea una sensación de cercanía entre el sujeto de la imagen y el espectador. Freedberg apunta que la provocación sexual derivada de las pinturas en las que se muestra un desnudo viene dada de la sustitución que se genera en la imaginación del espectador del representado por el prototipo real, hecho que apela a lo más primario haciéndonos conscientes de nuestra propia sexualidad.⁵¹⁷ Indica además que en ocasiones es *difícil distinguir el amor*

⁵¹⁷ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes...*

La representación de la deshonestidad

erótico del espiritual,⁵¹⁸ hecho que se da especialmente en el barroco y que es el origen de la confusión que nos genera, por ejemplo, contemplar los éxtasis de Santa Teresa o de la beata Ludovica Albertoni de Bernini. Por lo tanto, es muy difícil entender qué tipo de sentimiento despertarían este tipo de imágenes en las mujeres y hombres del Seiscientos, pero suponemos que no estarían exentas de haber provocado algún tipo de deseo. Como apunte debemos señalar que Azofra indica que el lugar habitual en el que se podrían encontrar estas imágenes era en ámbitos conventuales o en las sacristías, tal es el caso de esta última de Zurbarán en la que un extremadamente estilizado Jesús de cuerpo impoluto, piel nívea y bello rostro (notemos que son adjetivos aplicables a la belleza idealizada de las mujeres durante la Edad Moderna), se agacha para recoger el manto. El autor indica que esta colocación responde a trasladar un tema iconográfico que requiere de un conocimiento de la literatura contemplativa a lugares de meditación,⁵¹⁹ añadimos además que estos lugares están apartados del público, y por lo tanto las obras que en ellos se ubican, quizás por la conciencia de ser susceptibles de ser admiradas de una manera inadecuada.

Algo más complicado de asumir es la inclusión en este punto de Cristo crucificado, pero si nos basamos en lo expuesto hasta ahora existen una serie de representaciones que podrían haber sido tachadas de deshonestas, de no haberse tratado del Hijo de Dios en la cruz. Estamos ante imágenes en las que nuevamente vemos el cuerpo escultural de un hombre joven, dispuesto en abierta exposición ante el espectador, con una evidente carga dramática y sentimental que, por supuesto, no podemos obviar. Pero quizá podamos y debamos ir un poco más allá. Sin duda, parece lógico suponer que en un momento como este se debía haber protegido el decoro en la imagen de Jesucristo crucificado representándolo con un amplio paño de pureza que le cubriese los muslos hasta las rodillas, o incluso con faldones, como se había hecho en épocas pasadas. Sin embargo, en este periodo, ni el propio Vicente Carducho se priva de utilizar la temática religiosa para hacer alarde de su habilidad al representar el cuerpo masculino en plenitud, reduciendo las perizomas a lo imprescindible, y mostrando incluso sus

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 363.

⁵¹⁹ Eduardo AZOFRA AGUSTÍN, "Sobre una escena...", p. 236.

La representación de la deshonestidad

caderas y el comienzo de la ingle, dejando que el paño de pureza cayese hasta el inicio del pubis en algunos casos. A nuestro entender, Freedberg expone una idea que en este caso es especialmente adecuada: una imagen abiertamente explícita en el ámbito de la sexualidad produce rechazo puesto que omite el punto de tensión necesario para la incitación del deseo.⁵²⁰ Es cierto que la idea de lo indecoroso, de la transgresión, de lo prohibido y de lo que no se ve pero se intuye es en muchos casos lo que provoca la excitación, incluso más que algo que resulta evidente y en lo que la imaginación y la transposición no juegan ningún papel. Marilyn Yalom al tratar sobre la visión que se ha tenido del pecho en las diferentes culturas afirma que *la parte del cuerpo que soporta la carga sexual [...] debe gran parte de su fascinación a este ocultamiento total o parcial.*⁵²¹ Si aceptamos esta posibilidad para los senos femeninos, también debemos tenerla en consideración en los siguientes casos.



**Cristo Crucificado - Vicente
Carducho – 1622/1632 - Galería degli
Uffizi, Florencia**

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 399.

⁵²¹ Marilyn YALOM, *Historia del pecho*, Barcelona, TusQuest, 1997, p.15.

La representación de la deshonestidad



Cristo Crucificado – Francisco de Zurbarán - 1627 - Art Institute of Chicago, Chicago, USA



Cristo Crucificado – Diego Velázquez – h. 1632 – Museo Nacional del Prado, Madrid

Seguramente de no haber sido por la identidad del representado, la controversia que hubiesen generado muchos de los Cristos crucificados de la pintura barroca española habría ido más allá de si debía de representarse a Cristo con cuatro o tres clavos. En época más actual Bataille sugiere que el sacrificio y el martirio llevan aparejado un goce espiritual íntimamente relacionado con la crueldad y el sadomasoquismo, planteamiento cuestionable en el siglo XVII, puesto que aunque la relación entre dolor y disfrute, muerte y clímax, ha existido de una forma explícita, aún no se habían tipificado las prácticas sadomasoquistas.⁵²² Si nos encontrásemos ante la figura de Adonis o algún otro personaje clásico la censura habría sido inmediata, sobre todo por la gran calidad de las imágenes; recordemos, así aparece como una constante en los tratados, que a mayor calidad artística más perniciosa se consideraba una pintura.

⁵²² Para ahondar en la relación de la figura de Cristo, la religión y el erotismo véase “Sade y el hombre normal”, en George BATAILLE. *El erotismo...*, pp. 183-203.

La representación de la deshonestidad

Las obras de Zurbarán y Velázquez son las más reconocidas del género y afamadas por lo excepcional de su factura, en especial el de este último, conocido como el “Cristo de San Plácido” al haber sido realizado para dicho convento, que de hecho era de religiosas, pero la obra estaba alojada en la sacristía alejada de sus miradas, como ya hemos visto que ocurría con las imágenes de Cristo recogiendo las vestiduras, y en el caso de los conventos femeninos, la sacristía era el único espacio masculino. Este hecho cobra aún más sentido si recordamos la anécdota de la vida de fray Bartolomeo que Freedberg toma de Vasari, en la que cuenta cómo en Italia debieron retirar de la vista pública en una iglesia una figura de san Marcos porque la imagen de san Sebastián que llevaba al cuello empezó a generar en las feligresas un nutrido número de confesiones tras su contemplación.⁵²³



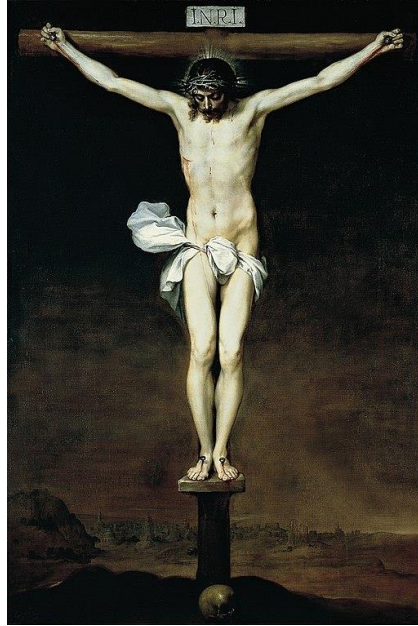
Cristo crucificado - atribuido a Alonso Cano – Museo Nacional del Prado, Madrid



La Crucifixión - Alonso Cano – 1635/1665 - Museo Nacional del Prado, Madrid

⁵²³ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes...*, p. 390.

La representación de la deshonestidad



**Cristo crucificado – Alonso Cano -
1646 - Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando, Madrid**

En estos tres ejemplos de Cristo crucificado de Alonso Cano, aunque uno de ellos bien es cierto que se trata de una atribución, vemos el paño de pudor reducido al mínimo, rozando, incluso sobrepasando, la línea del decoro. Es una lástima que Cano no corriese la misma suerte que Velázquez, al verse obligado a abandonar la Corte tras la caída del Conde Duque de Olivares, porque de su mano salieron pinturas de gran calidad. Por ejemplo, las precedentes, en las que aparece la figura de un Cristo en el que admiramos un cuerpo de gran belleza, destacando luminoso sobre un fondo yermo de colores oscuros, en el que apenas muestra mácula del suplicio sufrido, unas simples gotas de sangre y en uno de los casos la laceración procurada por Longinos. La soledad de la figura en esta situación contrasta con la abnegación y sumisión a su suerte, de la que ya hemos hablado. En estas imágenes podemos ver resumidas gran parte de las características que hemos ido apuntando sobre la sensualidad en la figura de Cristo: soledad que permite una conexión directa e íntima del representado con el fiel, medida crueldad que apela a la compasión del fiel y a la idea del dolor como catarsis y disfrute espiritual y la belleza idealizada de un cuerpo joven,

La representación de la deshonestidad

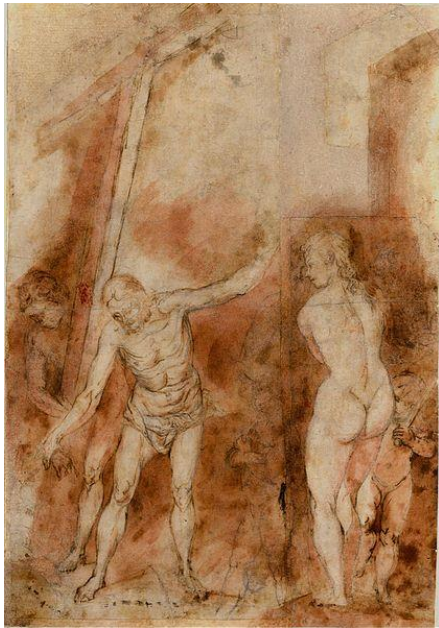
terso, de piel nívea y perfectamente musculado que se expone a la contemplación.

De Alonso Cano también conservamos dos dibujos femeninos, que veremos en la sección dedicada al erotismo, que igualmente muestran una gran sensibilidad artística y una tendencia a la medida subversión de lo establecido, y, por lo tanto, habría sido muy interesante verle evolucionar en las mismas condiciones que hizo su compañero Velázquez. Un ejemplo de ello es su cuadro titulado *Bajada de Cristo al Limbo*, en el que podemos ver varios desnudos: masculino, en la figura de Cristo, infantil y femenino, en la figura de Eva, llamando la atención este último, en el que la mujer se encuentra de espaldas, al igual que la *Venus del espejo* de Velázquez, y en el que Cano vuelve a jugar con mostrar lo justo para la evocación. El único desnudo que aparece frontal es el del niño que se encuentra en la parte central y no cubre sus genitales de ninguna manera. Quizás Cano fuese consciente de que esta era la única forma de mostrar un desnudo completo sin causar más controversia. En el dibujo preparatorio podemos ver la censura a la que se vio sometido Cano, según Lino Cabezas, al haber sido dividido en dos partes en algún momento de la Historia,⁵²⁴ además, se observa que originalmente había un otro niño que quedaba semitapado por el cuerpo de Eva, que es de hecho un añadido.

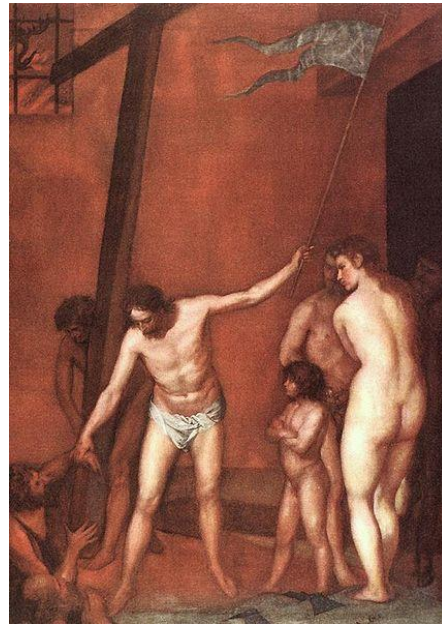
El tema del descenso al limbo no presentó ninguna novedad, pero sí la forma de tratar los desnudos, sobre todo el femenino. Pablo de Céspedes en los albores del siglo XVII ya había realizado una pintura con esta misma temática basándose en un grabado de Durero de 1510.

⁵²⁴ Lino CABEZAS, “La modelo y los modelos de dibujo”, en J. J. GÓMEZ MOLINA (Coord.), *Las lecciones de dibujo*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 343.

La representación de la deshonestidad



Bajada de Cristo al limbo – Alonso Cano – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Bajada de Cristo al limbo – Alonso Cano – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA



Descenso de Cristo al limbo - Pablo de Céspedes - h. 1600 - Indianápolis Museum of art, Indianápolis, USA



Alberto Durero - Bajada de Cristo al limbo - 1510

La representación de la deshonestidad

Céspedes copia de la estampa la arquitectura, el demonio y la postura del niño que en el grabado sujeta la Cruz, convertida en una especie de daga en la pintura, pero introduce una serie de cambios como la postura de la figura de Cristo. Sin duda la modificación más sustancial es la inclusión del desnudo frontal de Eva y el cubrir con un manto parcialmente el cuerpo de Adán, que en la obra de Durero muestra la rotundidad de su musculatura. Aunque en esta pintura la exposición del cuerpo femenino es más notoria, carece del realismo y suavidad con los que Cano dota a sus personajes.

A continuación queremos traer a colación una de esas figuras de Cristo que bien podría considerarse como una academia o un estudio anatómico. Es este dibujo de Juan Carreño de Miranda, en el que un hombre aparece con una postura de recogimiento con los brazos cruzados sobre el pecho. Lo único que hace que este dibujo sea calificado como *Cristo recibiendo el bautismo*, mientras que el visto anteriormente de Conchillos sea una academia, es el fino velo que en esta envuelve las caderas del modelo y permite no dibujar su sexo, porque en cuanto a desnudo estaríamos hablando en términos similares. Es algo obvio que nos



**Cristo recibiendo el Bautismo -
Juan Carreño de Miranda-
1670/1680 – Museo Nacional del
Prado, Madrid**

encontramos ante un dibujo muy cuidado cuya calidad y detalle, a la hora de utilizar diferentes materiales para conseguir la carnación y las sombras, tiene poca equiparación en España durante este siglo.

La temática del bautismo de Cristo fue también utilizada frecuentemente como excusa para incluir uno o varios desnudos, como vemos en este dibujo preparatorio (de gran calidad) y pintura posterior de Pedro Orrente, en los que el artista aprovecha la situación para incluir un bello desnudo masculino de espaldas. El cuerpo del joven se completa con la figura de Cristo que recibe el

La representación de la deshonestidad

bautismo cubriendo sus partes nobles por una tela laboriosamente colocada. Nuevamente vemos cuerpos jóvenes y tersos, en los que Orrente demuestra su maestría a la hora de retratar el cuerpo masculino que resuelve a la perfección.



Bautismo de Cristo - Pedro Orrente - 1638 - Biblioteca Nacional, Madrid



Bautismo de Cristo- Pedro Orrente - h. 1638 - Museo de Bellas Artes de Valencia

La representación de la deshonestidad

Para finalizar, un último apunte. Sin duda, existe también la posibilidad de incluir estas dos últimas escenas, tanto la *Bajada al Limbo* como el *Bautismo de Cristo*, en el apartado de imágenes eróticas si entendemos que la finalidad de la inclusión de estos personajes desnudos es efectivamente provocativa o sugerente. Nosotros hemos decidido considerar ambas escenas como temática cristológica; temática que, recordemos, según Palomino excluye a estas imágenes de cualquier connotación lasciva, pero es totalmente factible que ambas pudiesen formar parte del apartado siguiente.

2. Lo erótico

A lo largo de la Historia del Arte la inclusión del erotismo en ciertas representaciones ha tenido un peso muy importante. Con la Contrarreforma católica, lejos de desaparecer este elemento se configura, según Wener Weisbach, como ya hemos visto, como uno de los esenciales a la hora de definir los parámetros que dan forma a la estética del barroco en los países católicos. Es más, el autor expone que los temas mitológicos son simples pretextos para la representación de figuras desnudas, y que la mortificación de la carne y el componente de intimidad es precisamente lo que dota a ciertas imágenes de erotismo. En España, como hemos visto, son los propios pintores los que rechazan de entrada la representación de temas mitológicos y los que se muestran de igual forma reticentes a la representación del desnudo. No obstante, debemos entender que se trata sobre todo de una postura ética en la que caben excepciones ya que hay una serie de temas dentro de la iconografía religiosa que posibilitan la inclusión de desnudos y, es más, en muchos casos el artista busca provocar esa excitación a través de la exposición sin demasiados tapujos del cuerpo desnudo, mientras que en otros casos la voluptuosidad será generada a partir de la escena que representada.

2.1. María Magdalena

Uno de esos temas propicios para el erotismo y la exposición de ciertas partes de la anatomía femenina es el de María Magdalena penitente, que, si bien ya existía en siglos anteriores, comienza a proliferar durante el siglo XVII, coincidiendo con un momento de inflación representativa de santos y santas penitentes y de retroceso, curiosamente, en la plasmación de diosas paganas. Será en ese momento cuando la imagen de esta santa más se difunda. Según María Helena Sánchez Ortega, la hagiografía de esta santa se conforma a partir de lo que cuentan los evangelios, más los aderezos de Jacopo de la Vorágine y del padre Rivadeneira.⁵²⁵ María Magdalena encarna, acorde al ideario barroco, la dualidad que buscaba la Contrarreforma; por un lado, es la mujer lasciva, la pecadora, y, por el otro, es modelo de arrepentimiento y contrición a partir del momento en el que se encuentra en el desierto, en soledad, circunstancia que nos vuelve a trasladar a un momento de privacidad algo fundamental, como ya hemos visto al tratar la figura de Cristo. La forma de representarla en múltiples ocasiones va a ser indicativo de la intencionalidad del autor de sexualizar a la santa al basarse en el arquetipo de belleza idealizada. Veremos a una mujer joven, en algunos casos incluso adolescente, de tez nívea y cabello rubio, largo y suelto, en actitud orante o pasiva, incluso de dejadez, cuyo cabello le cae sobre sus senos descubiertos y que en muchas ocasiones, nos muestra sus pies desnudos, incluso parte de la pantorrilla. Si atendiésemos al decoro más estricto que se presume en esa España contrarreformista del Seiscientos, la Magdalena debería ser una mujer madura, cuya piel mostraría el paso del tiempo y la inclemencia del desierto y se encontraría en oración, motivo por el cual tampoco habría necesidad de que apareciese mostrando parte de su cuerpo.

⁵²⁵ María Helena SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 19 y 20.

La representación de la deshonestidad

Esta pintura de *Magdalena penitente* de Mateo Cerezo es un claro ejemplo que se ajustaría a los criterios ortodoxos de representación, que contrasta, sin embargo, con otras dos imágenes del mismo autor que parecen seguir el modelo dual que ya empleó en su día Tiziano.



**Magdalena penitente – Mateo Cerezo-
h. 1665/1666 - Museo de Burgos**



**Magdalena penitente – Mateo
Cerezo - h. 1661 –Rijkmuseum,
Ámsterdam, Holanda**



**Magdalena penitente – Mateo
Cerezo - h. 1661 –Walker Art
Gallery, Liverpool, UK**

Ambas imágenes son casi exactas salvo por un detalle, el haberse pintado en el cuadro que pertenece al Rijkmuseum el pezón del seno derecho, hecho que lo único que hace es potenciar el erotismo de una imagen que, de alguna manera, busca de por sí la provocación. Si la comparamos con la que se encuentra en el Museo del Burgos ya percibimos la intencionalidad de mostrar el cuerpo femenino dejando al descubierto el hombro derecho parte del torso, incluido el

La representación de la deshonestidad

seno. Pero, aún podemos ir más allá. Hoy en día al contemplar la *Magdalena penitente* que se encuentra en Liverpool difícilmente apreciamos algún motivo de escándalo, al igual que tampoco lo hacemos ante la Magdalena penitente de Ribera, pero un habitante del siglo XVII identificaría inmediatamente elementos provocativos. Así, además del cabello suelto y del hombro descubierto, Magdalena muestra sus pies desnudos, y no podemos olvidar que en la España del Seiscientos los pies de las mujeres habían tomado un carácter erótico, casi fetichista. Pacheco, en su *Arte* recomienda que al pintar a una mujer honesta se haga siempre con movimientos recogidos, que no se aparten los pies, ni las piernas, y mucho menos se muestren. En este sentido reprende la pintura que de Santa Margarita realizó Tiziano diciendo que *careció de buena consideración cuando pintó a Santa Margarita, como a caballo sobre la serpiente, y desnuda casi toda la pierna hasta más arriba de la rodilla*.⁵²⁶ Si contemplamos la imagen a la que hace referencia en el texto seguramente no apreciaremos nada que desde nuestra perspectiva resulte escandaloso, pero deja patente la gran importancia que se le daba a esa parte anatómica en la época.



**Magdalena penitente – José de Ribera
- 1635 - Museo de Bellas Artes de
Bilbao**



**Santa Margarita – Tiziano- 1565- Museo
del Prado, Madrid**

⁵²⁶ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, edición, introducción y notas *El Arte...*, p. 298.

La representación de la deshonestidad

Por ello, las mujeres se cuidaban mucho de no mostrar los pies, ni tan siquiera calzados, por lo tanto, mucho menos desnudos. Como ya hemos apuntado, algunas mujeres más recatadas incluso llegaron a coser dobladillos interiores en el bajo de la falda en los que poder resguardar sus pies cuando inevitablemente quedasen expuestos. Generalmente las mujeres españolas se sentaban en las habituales visitas que hacían a otras casas a la musulmana, en estrados alfombrados, sobre cojines, con las piernas cruzadas, y cuidaban mucho de extender los faldones de sus vestidos de tal forma que al permanecer sentadas o al levantarse no quedasen sus pies al descubierto. Al conocer este hecho, vemos en esta imagen y en las siguientes que la intencionalidad de excitar es bastante notoria. La provocación en estos casos no reside en mostrar cuerpos desnudos de una forma explícita, sino a medio vestir o, si se prefiere, desvestir. En estas pinturas volvemos a ver los pies descalzos de la santa, es más, en las de Loarte y Antolínez queda al descubierto la pantorrilla y parte del muslo, como si de esta manera el carácter erótico del pecho se viese sustituido por el de la exposición de las piernas y los pies.



Magdalena penitente – José Antolínez – h. 1660 - Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia



Magdalena penitente – Alejandro de Loarte – Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad



**Magdalena penitente – Juan
Bautista Maíno – 1615 – Colección
particular**



**Magdalena penitente – Bartolomé
Esteban Murillo – Ubicación actual
desconocida.**



**Magdalena arrepentida – Alonso del
Arco – h. 1618 – Museo de Oviedo**

La representación de la deshonestidad

Por su parte, en las Magdalenas de Juan Bautista Maíno,⁵²⁷ Murillo y Alonso del Arco la exposición de los senos es clara, presentando un pecho casi núbil. En el estudio que Yalom realiza sobre la visión histórica y artística que se ha tenido del pecho,⁵²⁸ expone que existe una doble concepción sobre él. Por un lado, se encuentra el “pecho bueno”, el destinado a la lactancia, a nutrir a la descendencia, y que podemos ver en el arte cristiano encarnado por la Virgen de la Leche (iconografía que no tuvo mucha difusión en España). En el opuesto encontramos el “pecho malo”, aquel cuya finalidad no es la crianza, que aún no ha sufrido ni se ha visto modificado por el proceso de amamantar, el pecho destinado únicamente para la lujuria y satisfacción de los apetitos carnales. Esta última es la modalidad que se adopta para la representación de los atributos de la santa, que se encuentra en consonancia con la representación juvenil e idealizada, que en el caso de la Magdalena de Murillo cambia el cabello rubio por moreno, aunque sin perder su atractivo, es más, este rasgo la hace más próxima al espectador al adecuarse más al tipo de mujer latina.

A todo lo ya apuntado debemos señalar que la pintura de Alonso del Arco supone una variación temática, pero que nos ha resultado interesante incluir aquí. No sitúa a María Magdalena en la soledad de su cueva en el desierto, sino que la plasma en el momento de su arrepentimiento. Según las narraciones la santa había nacido en el seno de una familia acomodada, heredando tras la muerte de sus padres una gran fortuna que se dedicó a disfrutar; además, era inteligente, culta y jamás tuvo esposo, hecho que le permitió llevar un estilo de vida disipado y alejado de los prototipos de mujer establecidos por los moralistas católicos de mujer sumisa. Esta es exactamente la mujer que vemos representada en esta obra. Se encuentra en el interior de un palacio, aparentemente renacentista, delante de un tocador, desprendiéndose con violencia de las joyas, símbolo del lujo y la lujuria con la que ha vivido hasta entonces, realizando con los brazos extendidos

⁵²⁷ De esta *Magdalena penitente* de Juan Bautista Maíno conocemos dos versiones que varían básicamente en la presencia de un crucifijo. Ambas se encuentran en colecciones particulares. Benito NAVARRETE PRIETO en “Juan Bautista Maíno y la Magdalena”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, nº 304, 2003, pp. 425-428, identifica el gradado en el que se basa como *La Magdalena penitente* de Johan Sadeler I.

⁵²⁸ Marilyn YALOM, *Historia del pecho...*, pp. 16-21.

La representación de la deshonestidad

el gesto codificado desde antiguo para el rechazo.⁵²⁹ Volvemos aquí, no es casual, a buscar la concomitancia entre lujo y lujuria, que ya habíamos expuesto al hablar de las dos posibilidades de traducción del término *luxuria* y que además nos permite adelantar algo que trataremos más adelante, cuando veamos la representación de lo sexual.

En las siguientes imágenes (las de Collantes, Sevilla, Bocanegra, Torres y Carreño de Miranda) se va a repetir el modelo, pero vamos a ver de una forma más clara el carácter pasivo y vulnerable de la santa, que Yalom relaciona con la objetualización del cuerpo de la mujer en Occidente subyugado al deseo masculino.⁵³⁰ Son muchachas recostadas o tumbadas y sentadas, con actitud entre orante y somnolienta. Ya hemos hablado sobre la actitud de laxitud y su relación con el erotismo al tratar sobre la figura de Cristo y que en el caso de las mujeres la relación es más clara y aceptada. En las pinturas de Collantes y Juan de Sevilla parecen estar sufriendo un leve éxtasis, aunque nada tienen que ver con las expresivas esculturas de Bernini. La languidez que muestran parece no permitirles exaltarse mucho más ante la visión celestial. Aun así, la expresión del rostro y la inclinación de la cabeza hacia atrás, además de los ojos entrecerrados de la Magdalena de Juan de Sevilla, vienen a refrendar la intencionalidad erótica de las imágenes. En ellas vemos igualmente rasgos comunes que ya hemos destacado como es la idealización y juventud de la santa, la exhibición de los senos y de los pies desnudos, y en las obras de Carreño de Miranda la separación de las rodillas, algo que ya apuntamos con anterioridad Pacheco consideraba deshonesto.

⁵²⁹ Roberto ALCALÁ FLECHA, "Expresión y gesto en la obra de Goya", *Goya*, Madrid, nº 252, 1996, p. 351.

⁵³⁰ Marilyn YALOM, *Historia del pecho...*, p. 80.

La representación de la deshonestidad



Magdalena penitente - Francisco Collantes – Colección Privada



**Magdalena penitente – Juan de Sevilla–
Museo de Bellas Artes de Valencia**

La representación de la deshonestidad



María Magdalena - Atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra – Colección privada



Magdalena penitente - Matías Torres - Hispanic Society of America, New York, USA

La representación de la deshonestidad



Magdalena penitente - Juan Carreño de Miranda - 1647- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo



Magdalena penitente - Juan Carreño de Miranda – 1654- Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

La representación de la deshonestidad

La pintura atribuida a Bocanegra parece compartir modelo con el dibujo de Matías Torres, aunque en este caso las diferencias son sustanciales, hecho que no nos permite relacionarlas directamente. Lo que sí comparte el dibujo de Torres con las pinturas de Collantes y las de Carreño es la postura de la cabeza descansando sobre una de las manos, que nos puede recordar al grabado *Melancolía I* de Durero, aunque en estos casos quizás la postura responda más a un gesto natural de descanso o relajación que a la de reflexión que plantea Durero.

La representación de María Magdalena fue numerosa. Su vida, penitencia y posterior ascensión de su alma daban sobradas opciones a los pintores para mostrar imágenes sugerentes. Su vida fue tomada como ejemplo para las mujeres, sin embargo no encontramos nada similar en el género masculino. Lo más parecido es San Jerónimo penitente, que tuvo una gran difusión desde el siglo XVI hasta el barroco, pero en nada tiene que ver la vida del Padre de la Iglesia con la liviandad con la que la santa habría pasado la primera parte de la suya. Es decir, no existe un modelo para los hombres de santo que por haber caído en la lujuria y el boato se mortifique y sea ese ejemplo de redención, en la mayor parte de los casos son hombres ya píos que se mortifican ante visiones o tentaciones. Aunque María Magdalena fue el modelo más difundido de santa arrepentida no fue la única, otras hubo que tuvieron una vida similar como santa María Egipciaca o santa Tais,⁵³¹ que purgan su vida lujuriosa con retiro y reclusión, sin embargo las pinturas que existen de ellas en el barroco español son muy escasas.

2.2. San Sebastián

A la hora de abordar la figura del santo en su dimensión erótica nos vamos a encontrar con la misma dificultad que con la imagen de Cristo, el más que escaso número de referencias y estudios que tienen en cuenta el desnudo masculino desde esta perspectiva. Debemos partir, por lo tanto, de lo que

⁵³¹ Véase María Helena SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano...*

La representación de la deshonestidad

sabemos: existe un gran número de pinturas que plasman a san Sebastián padeciendo su primer martirio, en el que fue asaeteado, y en ocasiones a su posterior curación por Santa Irene; optando por lo general los pintores por narrar esos hechos de manera muy distinta a la que Pacheco recomendaba en su tratado. Con estos elementos podemos empezar a hilar una utilización de la figura de san Sebastián de una forma similar a la de María Magdalena. Lo primero que llama la atención es que en su representación tradicional, que tiene su inicio en la Edad Media pero cuya explosión se da en el Renacimiento, se toma el pasaje de su primer martirio, en el que salva su vida, y no en el segundo que es en el que se le da muerte. Bien es cierto que el hecho de que se recuperase de las heridas ocasionadas por las flechas es lo que le otorga el poder taumáturgico que se le supone contra la peste; motivo fundamental al que se atribuye la proliferación de su imagen y culto durante los siglos XVI y XVII.

Por otra parte, debemos recordar que la idea fundamental de la Contrarreforma al tratar el tema de las imágenes fue la de poner fin a la representación indecorosa y a la sobreexposición y abuso que se hizo de las imágenes sagradas durante el Renacimiento. La representación de san Sebastián es una de esas que parece no someterse a la reglamentación tridentina amparándose en la consabida tradición iconográfica y en el no reparar en el erotismo del desnudo masculino. Es más, parece ser que el único que reparó en este hecho fue Pacheco que, como hemos visto, aporta unas pautas muy concretas para la representación del santo y que vemos en su propia obra, hoy en paradero desconocido pero de la conservamos una reproducción en blanco y negro, a juzgar por la descripción que él mismo da. El santo se encuentra en primer término, sentado en la cama, completamente vestido, barbado, se aprecia ya que es un hombre



San Sebastián curado por Santa Irene - Francisco Pacheco - hoy perdido.

La representación de la deshonestidad

maduro, hacia los cuarenta años, y está recibiendo de santa Irene un plato con comida. La única referencia a su primer martirio, cuando es asaeteado, aparece representado en un segundo plano, en la ventana del fondo, de la que además cuelga un hatillo con las flechas que le han sido ya extraídas. Nunca más volveremos a ver esta representación, posiblemente debido a lo tardío de la publicación del *Arte*, pero también es probable que se deba a que amparándose en la tradición san Sebastián es el modelo masculino en el que poder representar el desnudo erotizado. La forma más común en la que lo vemos es como un joven bello, de unos veinte años, atado a un árbol, asaeteado y cubierto únicamente por una tela alrededor de su cadera. Alza generalmente el rostro al cielo en actitud de súplica, pero no de dolor. En muchas ocasiones su representación nos recuerda a la del *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel, imagen de la que, en este caso sí, se acepta comúnmente que está cargada de erotismo. Uno de los casos más claros de esta relación podemos verlo en una pintura de Antonio Palomino, precisamente el heredero de toda la tradición pictórica del siglo XVII. Tanto la postura, como el tipo de rostro, el cabello rizado y el tratamiento de la musculatura permiten poner en relación a ambas imágenes.

Por otra parte, veremos que existen dos modelos de postura en las que aparece el santo atado, la primera es esta con el brazo levantado, con más o menos flechas clavadas en su joven cuerpo, pero en cualquier caso muchas menos de las que aparecían en las primeras representaciones. Observamos relación directa en varias de estas imágenes, por lo que debemos entender que o parte de una fuente común, o uno de los artistas copia al anterior.

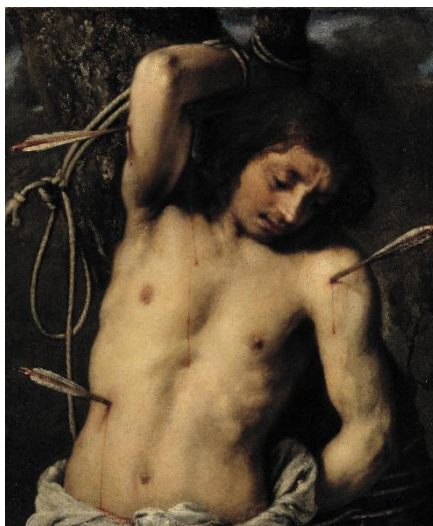
La representación de la deshonestidad



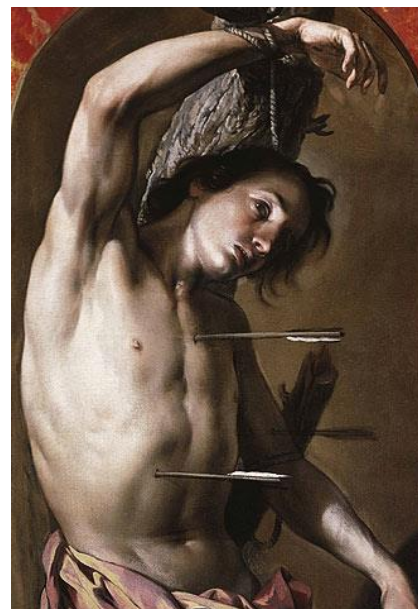
**Esclavo moribundo -
Miguel Ángel - h.
1510-1513 – Museo del
Louvre, París**



**San Sebastián – Antonio Palomino -
Museo Thomas-Henry, Cherbourg-
Octevill**

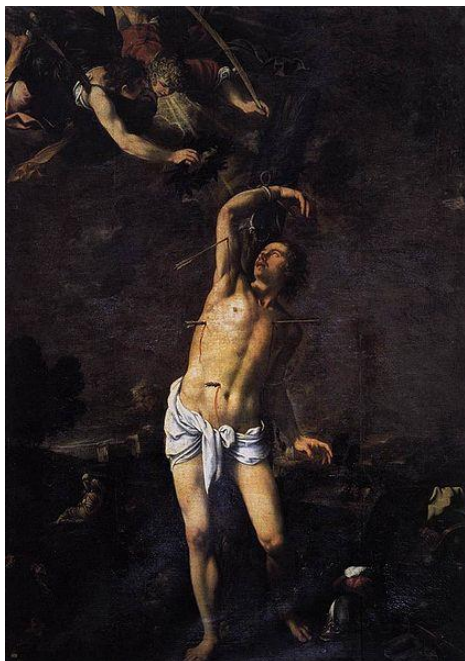


**San Sebastián – Juan Carreño de
Miranda - Rijkmuseum, Ámsterdam,
Holanda**



**San Sebastián – Atribuido a
Antonio del Castillo Saavedra - h.
1649 – Paradero desconocido**

La representación de la deshonestidad



**San Sebastián - Pedro Orrente - h. 1616
- Catedral de Valencia**



**San Sebastián - Juan Carreño de
Miranda - 1659 - Museo del Prado,
Madrid**



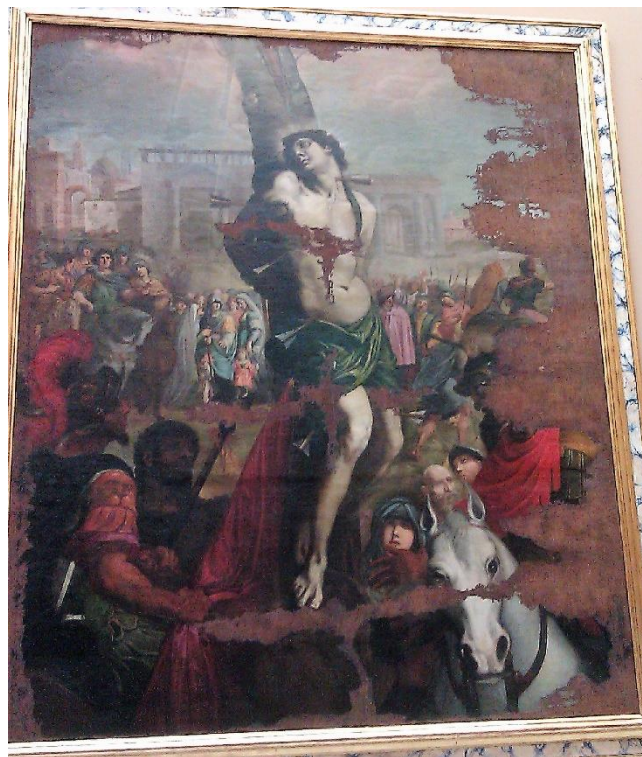
**San Sebastián - Vicente Carducho o
Anónimo - Academia de Bellas Artes de
San Fernando, Madrid**



**San Sebastián - Sebastián
Muñoz - 1687/1688 – Biblioteca
Nacional, Madrid**

La representación de la deshonestidad

En estas imágenes de Palomino, Carreño, del Castillo, Muñoz y ¿Caducho? apreciamos nuevamente el carácter intimista y privado de la representación, al ser únicamente en la pintura de Orrente en la que se abre el plano para dar paso a más personajes; además San Sebastián aparece atado al árbol y con escasos signos de dolor o sangre, potenciando nuevamente rasgos eróticos de los que ya hemos tratado al hablar de la figura de Cristo. En el resto, especialmente en la primera de Carreño y en la de Antonio del Castillo se establece un diálogo directo entre el espectador y San Sebastián al encontrarse en un primer plano. Esta relación es clara en la pintura de Castillo, ya que el personaje mira directamente al espectador, pero no parece que con ello pretenda pedirle auxilio o conmoverle, más bien percibimos en su rostro una actitud serena y retadora. Vemos también que el dibujo de Carducho es el único que se ajusta a la edad adecuada, siendo el resto jóvenes que muestran cuerpos esculturales.



San Sebastián - Vicente Carducho – Museo de Bellas Artes de Valencia

La representación de la deshonestidad

Carducho vuelve a representar al santo en la pintura anterior que, lamentablemente, ha sufrido importantes pérdidas en la capa pictórica. Vemos a un san Sebastián joven, esta vez acompañado por una multitud con la ciudad de Roma al fondo y una expresión en el rostro que más que en dolor nos hace pensar en un éxtasis o, al menos, en un dolor placentero. Carducho en este caso opta por el segundo modelo de representación, que es atar al santo con las manos a la espalda a un árbol. El hecho de que aparezca atado entronca con la línea del otro esclavo esculpido por Miguel Ángel, el rebelde, pero con mucha menos fuerza expresiva. Este modelo de representación es también el escogido por un importante número de pintores barrocos españoles, como se pone de manifiesto en la selección de imágenes realizada a continuación que abarca desde Eugenio Cajés a Valdés Leal, pasando por Francisco Ribalta, Jusepe Leonardo o José Antolínez.



**San Sebastián - Eugenio
Cajés - Biblioteca Nacional,
Madrid**

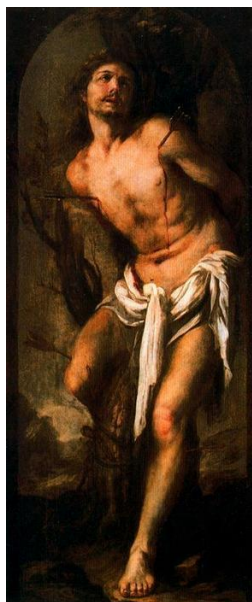


**[Fig. 113] San Sebastián -
Francisco Ribalta – 1600
/1610 - Museo de Bellas
Artes de Valencia**

La representación de la deshonestidad



**San Sebastián -
Jusepe Leonardo -
1637 – Museo del
Prado, Madrid**



**San Sebastián – Juan
de Valdés Leal - h.
1659/1660- Iglesia de
la Magdalena, Sevilla**



**Martirio de San Sebastián - José
Antolínez - 1657 – Museo del Cerralbo,
Madrid**

La representación de la deshonestidad

Sin afán de resultar repetitivos, debemos señalar que volvemos a apreciar las mismas características eróticas que hemos reseñado en casos anteriores. Es de destacar en las imágenes de Cajés, Ribalta, Leonardo y Valdés Leal el formato vertical elegido para el lienzo, al que se ajusta el santo, ocupándolo en su totalidad e impidiendo, de alguna manera, que podamos hacernos una idea del contexto en el que se encuentra el representado. No es este el caso de la pintura de Antolínez, en la que el plano se abre considerablemente, pero que nos ha resultado interesante incluir puesto que muestra el momento inmediatamente anterior al martirio. San Sebastián ha sido despojado de su armadura de soldado, que descansa en el suelo, en un primer término, mientras que es atado al tronco de un árbol. Sin entrar a valorar la calidad técnica del resto de los personajes, entre los que destacan el caballo y la figura el putto que se dirige volando hacia el santo portando una corona que parece de olivo y la palma del martirio. La imagen de san Sebastián no presenta aún ninguna flecha y el modelo de hombre se corresponde con el que pinta Jusepe Leonardo, de unos veinticinco años, moreno, con el pelo largo, cuerpo rotundo y paño cubriendo únicamente lo imprescindible. A su vez, la figura de Leonardo y la de Valdés Leal muy posiblemente fueran tomadas de una misma fuente gráfica, así lo indican la postura de la cabeza, la expresión del rostro y la pierna izquierda, aunque es cierto que la de Valdés Leal presenta un mayor movimiento y expresividad.

Mención aparte merece en esta sección la figura de Ribera, ya que son múltiples las veces que pinta el de Játiva a este santo, tanto de forma individual en el momento de padecer el martirio como durante su curación por parte de santa Irene, quien aparece normalmente acompañada por una criada. La primera de las imágenes corresponde a una obra de juventud en la que un san Sebastián prácticamente adolescente aparece atravesado en el abdomen de lado a lado por una única saeta y con la rodilla izquierda hincada en el suelo, mientras alza la vista al cielo dibujando un gesto amplio con los brazos extendidos que nos hace pensar que se encuentra realizando una pregunta, más que una oración de gratitud. La pose es francamente inusual, se escapa a los modelos que hemos

La representación de la deshonestidad

visto hasta el momento, pero la figura del santo se encuentra en consonancia con lo que venimos planteando. Es un hombre joven, quizá incluso demasiado para lo que hemos visto, hecho que el artista pretende contrarrestar con una sutil e incipiente barba. El cuerpo, aunque igualmente nervudo, se revela también pubescente. En su caso solo podemos intuir que ha sido atado por la presencia de dos sogas que constriñen sus brazos por debajo del bíceps.

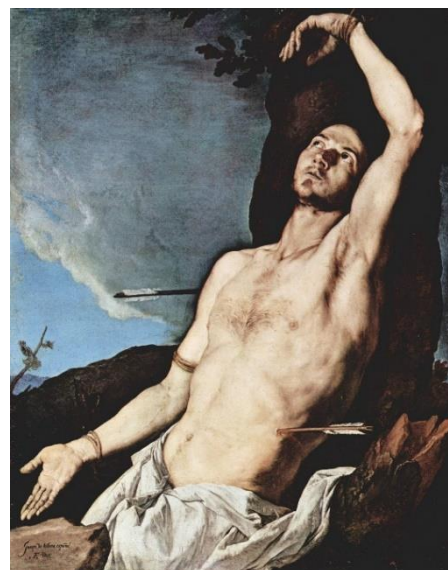


**San Sebastián - José de Ribera -
1617 - Museo de Arte Sacro, Osuna,
Sevilla**

Con el paso de los años el retrato que hace del santo va aumentando también en edad. Las imágenes de 1636 y 1651 parecen responder a un mismo modelo, que se corresponde con el primero que hemos visto en este apartado, de formato de medio cuerpo con un único brazo atado por una muñeca por encima de la cabeza. En este momento estamos ante un san Sebastián de unos veinticinco o treinta años y de una complexión más



**San Sebastián – José de Ribera - 1636
– Museo del Prado, Madrid**



**San Sebastián - José de Ribera – 1651
- Museé San Martino, Napoli, Italia**

La representación de la deshonestidad

robusta que la de la obra de Sevilla. Ambas imágenes comparten la misma disposición de la cabeza y cuello, e incluso la flecha que se hunde en su costado izquierdo a la misma altura, sin embargo el san Sebastián de 1651 gana en realismo y naturalidad. Nos encontramos ante un hombre real con vello en el cuerpo, bigote y barba de una semana y un rostro reconocible, en absoluto idealizado, cuya expresión está a medio camino entre la súplica y el éxtasis contenido, pasión de la que parece estar más cerca. Este hecho provoca un gran impacto en el espectador que es consciente de no encontrarse ante la santidad, sino ante un hombre corriente, alguien con quien podría cruzarse por la calle, alguien accesible, lo cual tiene también su reflejo en cuanto a la erotización, es un hombre real, joven, atractivo y semidesnudo, en el que el espectador podía recrearse contemplando bajo el pretexto de la oración.

La siguiente pintura de san Sebastián se desmarca completamente de lo que hemos visto. Quizá por ser la más tardía es en la que Ribera se ha consentido más licencia. La postura del santo es extremadamente forzada, creando a partir



**San Sebastián – José de Ribera - 1652 –
Museo de arte moderno André Malraux
(MuMa), Le Havre, Francia**

La representación de la deshonestidad

del cuerpo estilizado del hombre una gran diagonal que cruza todo el lienzo desde la parte inferior izquierda, hasta la superior derecha, dando como resultado una especie de extraña pose que nos lleva irremediabilmente al mundo de la danza. Tiene la pierna izquierda levantada y flexionada, fruto de una cuerda que une su tobillo al tronco, mientras luce otra soga alrededor de la muñeca del mismo lado y una tercera entorno al bíceps del brazo derecho, recurso frecuente que utiliza para enfatizar el músculo. Pero en este caso no se trata de un hombre atlético y de complexión viril, sino que es una figura grácil, en la que incluso atisbamos las costillas alrededor del esternón. Su pose transmite una cierta ambigüedad, la piel nacarada resalta iluminada frontalmente y su largo cuello se arquea levemente hacia atrás dando paso a un rostro anguloso, adornado por una ligera perilla y en el que se dibuja una expresión de deleite ¿místico? El paño de pureza se dispone de tal manera que apenas tapa poco más que el sexo del santo, manteniéndose en el lugar preciso casi por arte de magia gracias a un fino cordel, dando la sensación de que en cualquier momento se puede desprender dejando al santo completamente desnudo. Sin duda alguna, este san Sebastián es una de las figuras más interesantes con las que nos hemos encontrado y en la que más claramente puede apreciarse la intencionalidad provocativa con la que fue realizada.

Nos queda por tratar la última de las modalidades en las que se representa a san Sebastián, es decir, cuando es atendido por las santas mujeres. Es quizá en estas obras en las que esa expresión de éxtasis contenido de la que hemos hablado se transforma en una suerte de dolor placentero. El claroscuro que emplea en estos casos el pintor, con una fuerte iluminación del cuerpo desnudo y desvalido de san Sebastián contrastado por un fondo completamente oscuro, crea un ambiente de intimidad que hace que el espectador sienta que está irrumpiendo en un momento privado cargado de tensión y delicadeza que nada tiene que ver con la interpretación que había hecho Pacheco del mismo episodio. En todas ellas el santo aparece con uno o los dos brazos en alto, aún atados por las muñecas, mientras que santa Irene se reclina sobre el cuerpo desnudo del joven extrayendo una única flecha. Seguimos sin ver marcas en la piel o sangre, el cuerpo es perfecto y cae sobre el suelo con desmayo dejándose hacer, sin mostrar

La representación de la deshonestidad

en la faz signo alguno de sufrimiento, en el lienzo de 1628 el hombre alza la vista al cielo, mientras que los otros dos casos permanece con la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados. En la colocación de las telas que resguardan su pudor ocurre algo similar a lo que hemos comentado en la pintura de Le Havre, se mantienen en el límite de lo decoroso dando la sensación de estar a punto de deslizarse. La desnudez del santo contrasta de una forma llamativa con los abultados ropajes que envuelven a las mujeres desde la cabeza a los pies, haciendo que la atención del espectador se focalice únicamente en el cuerpo del hombre.⁵³²



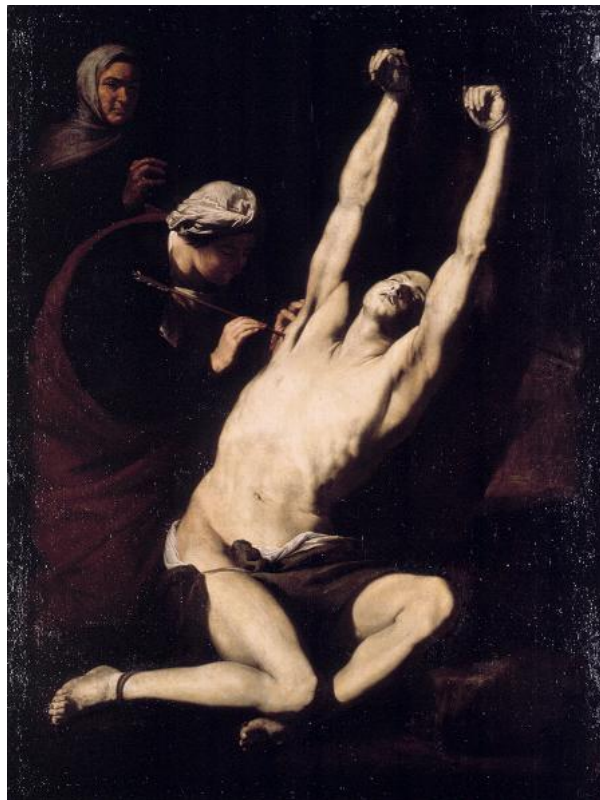
San Sebastián - José de Ribera – 1628 - Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia

⁵³² Como complemento a lo expuesto sobre la figura de san Sebastián nos gustaría añadir una curiosidad mucho más contemporánea. Durante el siglo XX, fruto de la liberación sexual, es adoptado por la cultura pop como icono gay, y como santo protector contra las plagas desde la Edad Media el citado colectivo lo asume también como protector contra el VIH.

La representación de la deshonestidad



**San Sebastián atendido por las santas mujeres - José de Ribera -
1621- Museo de Bilbao**



**San Sebastián atendido por Santa Irene y una criada – José de Ribera – 1630-1640 – Museo de
Bellas Artes de Valencia**

2.3. Otros santos y mártires

La doctrina de los moralistas contrarreformistas admite una serie de temas religiosos en los que la representación del cuerpo desnudo es aceptada. Hasta ahora lo hemos visto encarnado en Cristo, María Magdalena y San Sebastián, pero las posibilidades que aporta el Antiguo Testamento y, sobre todo, la cultura del martirio y la mortificación que se desarrolla en el siglo XVII son variadas. La representación de los martirios de los santos puede darse de diversas maneras, pero podemos encontrar ejemplos en los que el tema es utilizado en términos similares a los ya expuestos.

La forma habitual de representar a santa Catalina de Alejandría es vestida, serena y acompañada de la rueda, símbolo de su martirio, si bien en las imágenes seleccionadas el cariz es un tanto diferente. Así, en el dibujo de Eugenio Cajés aparece atada, siendo por lo tanto representada en el pasaje en el que la santa es azotada, mientras que en las pinturas de Ribalta y Castelló el momento elegido es el inmediatamente posterior al de ser liberada de la tortura en la rueda. Las



**Martirio de Santa Catalina -
Eugenio Cajés – Galería degli
Uffizi, Florencia**



**Martirio de Santa Catalina- Francisco
Ribalta – 1600/1602 - Museo del Hermitage,
San Petersburgo, Rusia**

La representación de la deshonestidad

imágenes nos recuerdan a lo ya visto; la figura atada y vulnerable, de la que se expone parte de uno de sus pechos y hombros. En las pinturas además podemos ver el pie desnudo de la santa, algo que no se aprecia en el dibujo de Cajés, en el que parece que el pintor aún se planteaba si envolver las extremidades de la santa entre telas vaporosas que se pegan al cuerpo, como lo hace Ribalta, o bien aprovechar una abertura de las mismas para mostrar su pierna. La pintura de Ribalta puede relacionarse con una de santa Eulalia, que veremos después, en la utilización de los “paños mojados” de la que se sirve el pintor para adherir el tejido al cuerpo de la mujer de tal manera que se insinúe, y al mismo tiempo se encubra, un desnudo frontal femenino.

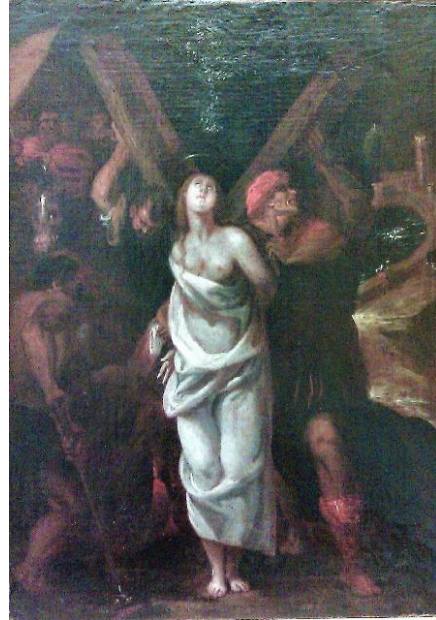


**Martirio de Santa Catalina de Alejandría - Vicente Castelló - 1617 -
Museo de Bellas Artes de Bilbao**

La siguiente imagen se corresponde efectivamente con santa Eulalia, si bien en este caso entendemos que en este caso se trata de la mártir de Barcelona al estar frente a una cruz aspada. Tras ser sometida a cruentas torturas, finalmente fue paseada desnuda y crucificada en una cruz de este tipo. Francisco Ribalta ha cubierto parcialmente el cuerpo de la santa de la manera que acabamos de

La representación de la deshonestidad

apuntar y dejando a la vista los dos elementos más sensuales de su cuerpo, los pies y el pecho, aunque en la forma de este se aprecia un gran antinaturalismo que nos recuerda a la lámina 98 de García Hidalgo. Un aspecto que nos gustaría destacar de la pintura es que la santa en el momento de su martirio contaba con trece años de edad, sin embargo en esta pintura, aunque es una joven que se corresponde con el modelo idealizado de belleza femenina, cuenta con algunos años más; no estamos ante una niña sino que se trata de una mujer ya formada.

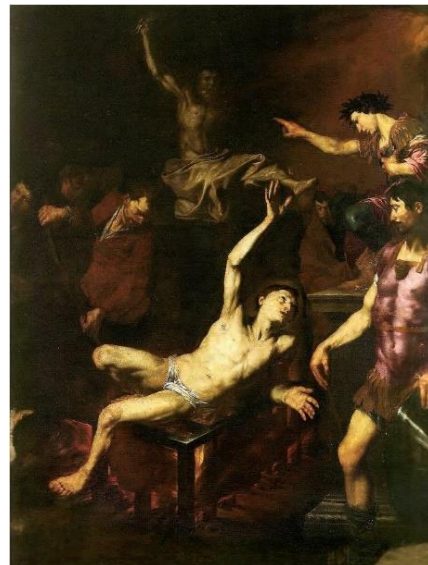


**Martirio de Santa Eulalia –
Francisco Ribalta - Museo de Bellas
Artes de Valencia**

No solo se utilizan las santas para esta exposición, también se hace lo mismo con los varones, resultando en este sentido muy propicia para este tipo de representación la historia de san Lorenzo. Es conocido que este santo murió sobre una parrilla, lo que no se especifica es la edad en la que fue ejecutado, por



**Martirio de San Lorenzo - Vicente
Carducho – Galería degli Uffizi,
Firenze**



**Martirio de San Lorenzo – José de
Ribera - h. 1615 - Basílica del Pilar,
Zaragoza**

La representación de la deshonestidad

ello vemos en el dibujo de Carducho un santo más joven que en la pintura de Ribera. Es una lástima que no conozcamos la materialización pictórica del dibujo de Carducho, ya que habría sido interesante analizar la figura del santo en la obra finalizada, que posiblemente se habría parecido al cuerpo del joven Isaac que Orrente plasma en su lienzo del *Sacrificio de Isaac*.

Pedro Orrente es un maestro en el retrato del cuerpo masculino, como lo demuestra una vez más en esta obra. El momento que narra es de sobra conocido en la tradición judeo-cristiana. Se trata del instante en el que Dios, en este caso



Sacrificio de Isaac - Pedro Orrente - 1616 - Museo de Bellas Artes de Bilbao

por medio de un ángel, interrumpe en el último momento el sacrificio de Isaac a manos de su padre Abraham.⁵³³ No vamos a detenernos en repetir lo ya expuesto sobre la exposición del cuerpo desnudo, sobre la juventud y vulnerabilidad de la situación, pero sí en el hecho de que aunque esta historia es muy conocida y divulgada parece no tener una gran repercusión pictórica en España en este periodo. Algo similar ocurre con la representación de Adán y Eva, que si bien aparecen como personajes corales insertos en otras escenas, como en el caso de

⁵³³ Génesis, 22, 1-19.

La representación de la deshonestidad

El descenso de Cristo al limbo de Céspedes, no hay ejemplos de representaciones del tema de manera individual.

Para finalizar en cuanto a santos y acontecimientos escabrosos queremos incluir en este apartado el tema de *San Francisco entre las zarzas*, del que vamos a comentar dos ejemplos. El primero es una copia anónima que guarda el Museo del Prado de una pintura original de Ribera, que se encuentra en el Palacio de El Pardo, por lo que serían en realidad dos pinturas de un mismo modelo, lo que desconocemos es el motivo que suscitó tal copia. La postura del santo tumbado y semidesnudo nos recuerda a las imágenes de san Sebastián que hemos visto de Ribera curado por las santas mujeres.



San Francisco de Asís en la zarza - Anónimo - Copia del original de Ribera - Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad



**San Francisco entre las zarzas - Mateo Cerezo, el Joven -
1663/1665 - Museo de Burgos**

La otra pintura es una obra menos conocida de Mateo Cerezo el Joven. En ambas imágenes aparece el santo semidesnudo, siendo herido por unas zarzas. El episodio que muestra es poco conocido de la vida del santo o, por lo menos, no muy representado. Narra el momento en el que el santo sufre la tentación de la carne y para librarse de ella se despoja de sus hábitos y se lanza a unas zarzas, que al momento se transforman en rosales sin espinas y se le aparecen unos ángeles. Desconocemos qué pudo motivar este tipo de representación, ni si existen más que aún se encuentren en manos privadas, pero lo que sí nos parece destacable es la utilización del desnudo y la representación de san Francisco con un gran realismo, no de una manera idealizada, y que la tentación de la que pretende librarse sea precisamente la de la lujuria.

Para finalizar acudiremos a un pasaje del Antiguo Testamento en el que la lujuria es también la protagonista, si bien en este episodio no hay martirio ni tortura, se trata del momento en el que Susana es acosada durante su baño por dos viejos.⁵³⁴ En la narración bíblica la bella Susana, que era deseada por dos ancianos, sufre una trampa propiciada por ellos mientras se encontraba sola

⁵³⁴ Libro de Daniel, 13.

La representación de la deshonestidad

aseándose en la fuente del jardín. El pasaje que se representa es el instante del hostigamiento de los hombres a la mujer.⁵³⁵ La reacción y expresión de Susana en las tres obras seleccionadas es bien distinta. En la de Ribera una joven corre a cubrirse de manera pudorosa ante la intromisión de los dos viejos, mientras que en la pintura de Coello hallamos una mujer algo mayor que realiza un gesto de rechazo hacia los viejos, pero no se cubre los senos. De todas formas, es en el dibujo de Carducho donde más carga erótica apreciamos, ya que la mujer adopta una actitud de total pasividad ante el manoseo de los dos hombres. Es llamativo que sea precisamente Carducho el que realice este dibujo en el que el desnudo de Susana es más que explícito y cuyo rostro en vez de mostrar rechazo, ofuscación o enfado revela una amplia sonrisa. Este tema es uno de aquellos que amparados por la tradición permiten la representación de la figura femenina desnuda, pero además es uno de los que mejor propician la representación del deseo y la lujuria al ser explícito en la historia.



Susana y los viejos - José de Ribera - h. 1615 – Colección privada

⁵³⁵ Sabemos por Marcus B. BURKE / Peter CHERRY, *Spanish inventories...*, p. 1529, que Pedro Orrente habría realizado dos pinturas con esta temática y Antonio de Pereda otra que hoy no conocemos.

La representación de la deshonestidad



**Susana y los viejos - Claudio Coello - 1663 - Museo Ferré - Ponce,
Puerto Rico**



**Susana y los Viejos - Vicente Carducho –
Colección particular**

2.4. La Caridad romana

Este es uno de esos ejemplos en los que el cristianismo asume una historia clásica debido a sus valores morales. Los acontecimientos que se cuentan son los siguientes: en época romana, una mujer pobre va a visitar a la cárcel a uno de sus progenitores, como no se le permite llevarle alimento decide amamantarlo para darle así sustento. Hasta aquí la leyenda en términos generales. Yalom la recoge apuntando la idea de que existe un intercambio de sexos entre madre y padre con carácter incestuoso, basándose en la historia que recoge Plinio.⁵³⁶



Micón y Pero – s. I d. C. – Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

En esta versión la hija amamanta a su madre, no a su padre, hecho que se convierte en paradigma del amor filial y hace que las autoridades romanas no solo la liberen, sino que les otorguen a madre e hija una pensión y en su honor edifiquen un templo a la Piedad.⁵³⁷ Bien, según Yalom, el cambio de sexo se da en el Renacimiento con una clara intencionalidad de sexualizar el pasaje, pero existe un problema, nos encontramos esta misma representación en un fresco del siglo I en Pompeya. Entonces, si buscamos el origen de la leyenda debemos retrotraernos hasta las *Fábulas* de Higino, en las que se menciona esta historia dando nombre a los personajes, Micón para el padre y Jantipe para la hija. Después Valerio Máximo reproduce levemente la misma historia en sus *Hechos y dichos memorables*, matizando que el padre es ya anciano y cambia el nombre de la hija por Pero. Por lo tanto, es Plinio quien cambia el género del progenitor e incluye en la historia la salvación de la madre y el templo de la Piedad, posiblemente por considerar la versión inicial incestuosa. Sin embargo, y aunque

⁵³⁶ Marilyn YALOM, *Historia del pecho...*, p. 4.

⁵³⁷ Plinio El Viejo, *Historia Natural. Libro VII*. Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 62.

La representación de la deshonestidad

la *Historia natural* de Plinio tuvo una gran difusión y repercusión como inspiración iconográfica desde la Edad Media, la Caridad romana que vamos a ver representada en el periodo de tiempo que nos ocupa es la relatada por Valerio Máximo, es decir, en la que aparece un Micón, o Cimón, de avanzada edad mamando del pecho de su hija.

Es un tema pictórico del que existen ejemplos en toda Europa, pero en España no parece haber tenido la misma demanda, ya que con certeza apenas conocemos únicamente dos casos. El primero es un cuadro de Murillo, para el que previamente el maestro sevillano había realizado un dibujo preparatorio conservado actualmente en Rotterdam, en el Museo Boijmans van Beuningen. Además, conocemos la apariencia de la obra terminada gracias a un espléndido grabado de Francisco González de 1809. En él una voluptuosa mujer, que dirige su mirada hacia el exterior de la celda que se encuentra en penumbra, preocupada por no ser descubierta, da el pecho a un hombre mayor que sentado en el suelo y atado de pies y manos, la mira fijamente mientras se alimenta de uno de sus pechos descubiertos.



**Caridad Romana – Bartolomé Esteban Murillo –
1670/1675 - Museo Boijmans van Beuningen,
Rotterdam, Holanda**

La representación de la deshonestidad



Caridad romana -Bartolomé Esteban Murillo - Estampado por Francisco González en 1809

Los azares que debió sufrir la pintura original nos los cuenta Enriqueta Harris,⁵³⁸ que lo sitúa a comienzos del siglo XIX en un lugar especial, junto a las *Majas* de Goya y la *Venus del espejo* de Velázquez en la colección de Godoy. Durante la Guerra de Independencia fue robado por el grabador Tomás López Enguídanos y llevado a Valencia, donde un anónimo pintor reparó las pérdidas y además parece que cubrió el pecho de Pero por considerarlo indecente. Después la obra fue vendida a un marchante inglés que la envió a Estados Unidos y nunca más se volvió a saber de ella. Esta narración es una de las versiones, pero Harris se hace eco de la contada por C.B. Curtis, según la cual la obra fue destruida por el fuego en el incendio de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania en 1845. Sin embargo, Jonathan Brown parece haberla localizado en buen estado de conservación en una colección particular, ya que la incluye en

⁵³⁸ Enriqueta HARRIS, "A Caritas Romana by Murillo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27. Londres, The Warburg Institute, 1964, pp. 337-339.

La representación de la deshonestidad

el catálogo *Murillo virtuoso Draftsman* y que, como vemos, se corresponde con el grabado de 1809. No conserva, sin embargo, el supuesto añadido del siglo XIX que cubría los pechos de la mujer, ya que en la imagen se muestran exuberantes, de hecho bastante más expuestos que en el grabado y el dibujo. La escena se desarrolla, como hemos dicho, dentro de la celda, que se encuentra en penumbra, mientras que los personajes se encuentran iluminados por un haz de luz que procede de la izquierda. Nuevamente estamos ante una escena íntima, en la que la juventud y rotundidad de la figura de Pero contrasta con un Micón anciano que se encuentra en el suelo desvalido y semidesnudo, hecho que por otra parte no aparece en las narraciones, pero es común en un gran número de las pinturas que conocemos con la misma temática, aunque no en todas.



Caridad romana – Bartolomé Esteban Murillo- 1670- Colección privada

El segundo ejemplo de Caridad romana que hemos hallado no tiene nada que ver en cuanto a calidad artística con el virtuosismo de Murillo, pero nos permite constatar cómo ciertos temas pudieron ser también pintados por artistas menores. Se trata de la Caridad que pinta Pedro Camacho Felizes por encargo de Juan de Guevara en la segunda mitad del siglo XVII para su palacio en Lorca. El tema es el mismo, pero la técnica del pintor queda muy lejos de la del anterior, no obstante nos gustaría reseñar que la imagen de Pero dista de ser la de una mujer pobre, al contrario, lleva ricos ropajes y se adorna con joyas, algo que

La representación de la deshonestidad

como ya hemos visto se relaciona con la lujuria. Y en el mismo sentido, la actitud de Micón dista mucho de ser la de un padre moribundo que necesita ser amamantado por su hija para subsistir, en realidad, más bien se acerca a la imagen de un hombre en actitud libidinosa. En este sentido, esta pintura forma parte de una serie en la que también aparecen una *Magdalena penitente* y una *Susana y los viejos*, ambos cuadros del mismo autor, mostrando también sus pechos y envueltas en lujo. Parece ser que Juan de Guevara le hizo el encargo de numerosas obras, pero lo que no sabemos es si pidió específicamente estos temas y que fueran representados de esta manera, o si fueron, tanto el tema como su resolución, iniciativa del pintor. Del mismo modo, tampoco sabemos dónde iban a ir colocados estos cuadros dentro del palacio, pero cabe suponer que fuera en una sala reservada.



**Caridad Romana – Pedro Camacho Felizes – Palacio de Guevara,
Lorca**

La representación de la deshonestidad



Magdalena penitente - Pedro Camacho Felizes – Palacio de Guevara, Lorca



Susana y los viejos - Pedro Camacho Felizes – Palacio de Guevara, Lorca

2.5. Pintura mitológica

Como apunta López Torrijos, la ausencia de pintura mitológica en España durante el siglo XVII se ha convertido en un tópico.⁵³⁹ Si bien es cierto que su número es inferior al de la pintura religiosa conservada, no quiere decir que no se realizara. La misma autora en su estudio da cuenta de obras documentadas que existieron y otras que hoy en día se encuentran, igual que lo estuvieron en su origen, en manos de coleccionistas privados. Hemos visto el interés que los incipientes coleccionistas mostraban por las pinturas mitológicas. En su caso, ellos tenían la opción de importarlas de otros países, pero también debió de haber una demanda por parte de coleccionistas menores, funcionarios y pequeños burgueses que emulaban los gustos de los más pudientes. Estas pequeñas colecciones son las primeras que se dispersaron con el fallecimiento del aficionado y las piezas que las componían las primeras en sufrir el deterioro por parte del tiempo. Por lo tanto, para conocer algunas de estas piezas debemos acudir a las grandes colecciones y a los mejores pintores. La autora también indica en su estudio que la producción de piezas de temática mitológica en España fue destinada en su mayor parte a obras de carácter efímero, como las festividades públicas o a la celebración en la Corte de diferentes acontecimientos, y a la decoración mural de los palacios mediante tapices⁵⁴⁰ y frescos. En un gran número de ocasiones estas mitologías representaban los trabajos de Hércules debido a la legendaria vinculación del héroe con la monarquía hispana,⁵⁴¹ tal es el caso de los lienzos que realizó Zurbarán para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, y el ciclo troyano, al considerarse modelos de hombres heroicos, encontrando en este caso buenos ejemplos en los ciclos diseñados por Carducho para decorar el palacio de El Pardo o Juan de la Corte para el palacio del Buen Retiro.

⁵³⁹ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro...*, p. 16.

⁵⁴⁰ En el siglo XVII los tapices eran muy valorados y alcanzaban precios superiores a los de la mayoría de las pinturas.

⁵⁴¹ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro...*, pp. 115-187.

La representación de la deshonestidad

Muchas de estas pinturas, aunque se basen en temas clásicos, carecen de connotaciones sensuales o sexuales, al igual que no todas las Magdalenas lo son. Por lo tanto, nos vamos a centrar en aquellas que pueden efectivamente tener este carácter o que nos resultan destacables por un motivo en concreto. Así, la primera de las imágenes mitológicas que vamos a tratar es el cuadro de *Juno*, obra de Alonso Cano. La diosa aparece representada junto a su atributo, el pavo real, y porta en su mano izquierda una vara en alusión al pastor Argos y a la narración clásica. La figura de Juno, que emana un gran clasicismo, aparece representada enseñando un pecho y una pierna y con los pies semidescalzos, detalles que nos hacen sospechar, sin conocer el origen de la pintura, que la elección del personaje es una excusa para mostrar el cuerpo femenino erotizado. Ignoramos su origen y la



**Juno – Alonso Cano –
Colección privada**

su vinculación desde fecha muy temprana a algunas colecciones de pintores. Como apunta Requena,⁵⁴² la obra perteneció a Margarita Cajés; así aparece junto con otras cuatro obras mitológicas (*Ícaro*, *Venus y Cupido*, *Palas*, y *Apolo*), también de Cano, en el inventario que realiza José Antolínez en 1657. Si Margarita heredó estas obras de su padre Eugenio Cajés en una fecha posterior a su fallecimiento en 1634 o si las adquirió ella misma es algo que a día de hoy no sabemos. No se nos escapa tampoco quién es el encargado de realizar dicho inventario, el pintor José Antolínez, del que ya hemos hablado y del cual veremos dos lienzos muy interesantes más adelante. Según el inventario esta obra parecía hacer pareja con

⁵⁴² José Luis REQUENA BRAVO DE LAGUNA, “Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, T. 18-19, 2005-2006. pp. 77-83.

La representación de la deshonestidad

otra en la que se representaba a Apolo, lamentablemente ni esta obra ni las otras pinturas que completaban el conjunto se conocen en nuestros días. La siguiente noticia que tenemos de estos cuadros es en el inventario que se hizo en la almoneda del marido de Margarita Cajés en 1665, en el que figura como comprador de los mismos Juan Antonio de Frías y Escalante, joven pintor que trabajó en la Corte y se formó con Francisco Ricci. Este tipo de recorridos nos permiten vislumbrar las relaciones que se establecían entre los pintores y sus gustos e intereses.

De mano de Eugenio Cajés conservamos dos pinturas mitológicas que son de interés para nuestro estudio. Se trata de sendas copias que le fueron encargadas y que se encontraban en la Colección Real, formando parte de una serie sobre los amores de Júpiter,⁵⁴³ cuyos originales se enviaron al emperador Rodolfo II.

La trascendencia de estas copias radica, en gran medida, en el hecho de que muestran el interés del monarca, Felipe III, por mantener en su colección estas escenas que, caracterizadas por un cargado perfil erótico, narran dos episodios, *El rapto de Ganímedes* y la *Fábula de Leda*⁵⁴⁴ en los que el libidinoso Zeus da rienda suelta a sus deseos. El hecho de ser copias, y no obras originales, pone de manifiesto que en ocasiones, quizás en más de las que hoy pensamos, se valoraba la pintura más por lo representado y la forma de hacerlo que por la fama del pintor que la había ejecutado. En la pintura en la que se representa a Ganímedes, este está siendo elevado por Zeus que, transformado en águila, secuestra al muchacho, que ha provocado su deseo, ante la atenta mirada de un perro. Ganímedes



**Rapto de Ganímedes -
copia de Eugenio Cajés
del original de Correggio
- 1604 - Museo del Prado,
Madrid**

⁵⁴³ Javier PORTÚS, *La Sala Reservada...*, p. 85

⁵⁴⁴ Portús en el mismo libro señala la instauración de Leda como uno de los tópicos eróticos de la época, que emana de la naturaleza transgresora del tema que representa más que por la aparición del desnudo, pp. 85 y 88.

La representación de la deshonestidad

es representado como un muchacho púber, entre la niñez y la adolescencia, en cuya cara se dibuja una sonrisa un tanto forzada, si bien se deja llevar sin mostrar oposición. No aparece desnudo, pero sus ropajes se han elevado dejando al descubierto la parte inferior de su cuerpo, aunque no muestra sus genitales. El desnudo tendrá gran presencia en el lienzo de Leda, que retrata el momento en el que Zeus, transformado en cisne, se encuentra entre las piernas de la mujer poseyéndola. La escena se completa con otros cuerpos desnudos, de Cupidos en la parte izquierda y de mujeres que se están bañando en la derecha, que se muestran con júbilo y sin pudor.



Fábula de Leda - copia de Eugenio Cajés del original de Corregio – 1604 – Museo del Prado, Madrid

La realización de copias era algo común en los siglos pasados, ya fuese por propia iniciativa del artista para perfeccionar su arte, como ocurre en el caso de Rubens cuando realiza las copias de los cuadros de Tiziano, o por la de un coleccionista que se encaprichase de alguna obra concreta, como sucedió con don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y de Heliche, que encargó a Juan Bautista Martínez del Mazo la realización de dos copias de Tiziano, hoy en el Museo del Prado, para su residencia del Jardín de San

La representación de la deshonestidad

Joaquín, junto con otros lienzos de carácter erótico.⁵⁴⁵ Las pinturas elegidas fueron las que relatan dos acontecimientos de la historia de la diosa Diana y cuyos originales figuraban en la Colección Real desde época de Felipe II y que el marqués debió de haber visto en las estancias privadas del Alcázar. En ellas aparecen un gran número de desnudos femeninos en diferentes posiciones. En la pintura de Acteón las mujeres hacen ademán de coger telas para cubrirse, aunque sin mucho éxito, mientras que en la que aparece el descubrimiento del embarazo de Calisto, se muestran con mayor naturalidad. Es posible plantear en estos casos que a la fuerza erótica de los numerosos desnudos que aparecen en estas imágenes haya que sumar el relevante hecho de que la diosa Diana y sus ninfas se habían consagrado a la castidad, por lo que contemplar sus cuerpos sería una intromisión del espectador en “lo prohibido”.



Diana y Acteón – copia de Juan Bautista Martínez del Mazo del original de Tiziano - Museo del Prado, Madrid

⁵⁴⁵ David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid, Fernando Villaverde, 2014, pp. 48-49.

La representación de la deshonestidad



Diana descubriendo la falta de Calisto – copia de Juan Bautista Martínez del Mazo del original de Tiziano - Museo del Prado, Madrid

La temática mitológica propicia la abundancia de desnudos femeninos en la escena, y el encargo de las copias por parte de Heliche ponen de manifiesto la necesidad, o el deseo, que tuvo por poseer este tipo de obras. En el inventario que se hizo en 1651 de sus pinturas, en el que se localizan estas copias de Martínez del Mazo, también figuraba la obra de su suegro que se ha tenido como el ejemplo paradigmático de la pintura erótica en la España del siglo XVII. Se trata de la *Venus del espejo* o *Venus de Rokeby* de Velázquez, cuadro que se data en el segundo viaje de Velázquez a Italia, por lo tanto, entre 1649 y 1651.

La representación de la deshonestidad



Venus del espejo – Diego Velázquez - 1649/1651 - National Gallery, Londres, UK

Tanto la datación, como el origen de la obra y la identidad de la modelo han suscitado muchas conjeturas a lo largo de la historia. Lo que sí es clara es la influencia veneciana en el trato de las telas y lo sugerente de la pose de la mujer, con su joven y perfecto cuerpo tendido de forma relajada. El tema se encuadra en la tradicional *Toilette de Venus*, que no es más que una excusa para representar a una bella mujer desnuda en un momento de intimidad. Frecuentemente se la ha relacionado con las *Venus del espejo* de Tiziano y de Rubens, en las que Cupido sostiene también un espejo delante de la diosa, pero en este caso encontramos una diferencia, que es la que más incógnitas ha suscitado, en ningún momento vemos el rostro de la mujer. En las obras de Rubens y Tiziano se nos permite ver la cara de Venus, un rostro idealizado siguiendo los cánones estéticos del momento, mientras que en el caso de Velázquez ya apreciamos desde el primer momento un rasgo distintivo que aporta naturalismo a la mujer, los cabellos castaños recogidos en un moño casual que nada tiene que ver con las largas melenas rubias a las que Venus nos tiene acostumbrados. Desde aquí, y entroncando con el tema de lo sugerente que nos atañe, nos gustaría incidir en la interpretación que justifica la ausencia del rostro

La representación de la deshonestidad

en la obra con el hecho de que su inexistencia impide su identificación, lo que permite que la imaginación del espectador evoque en el cuerpo de la pintura la identidad de la mujer que desee. De esta manera, la obra toma la dimensión de juego, incluso, si se nos permite la licencia, de juguete erótico, ya que Gaspar de Haro podía deleitarse contemplando ese cuerpo e imaginando, cada una de las veces, a la mujer que desease.

No es esta la única pintura de temática mitológica que realiza el maestro sevillano, pues bien conocidas son *La fragua de Vulcano* o *El triunfo de Baco*, pero sí la única que conocemos que pueda ser interpretada en relación a lo erótico. Además, sabemos que hacia 1659 pintó una serie basada en las *Metamorfosis* de Ovidio para el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid que se componía de *Apolo y Marsias*, *Venus y Adonis*, *Apolo y Psique* y *Mercurio y Argos*, de la que solo conservamos esta última, ya que las primeras desaparecieron en el incendio del Alcázar de Madrid entre la Nochebuena y el día de Navidad de 1734. Sin duda alguna, habría sido realmente interesante conocer el tratamiento que Velázquez dio a los cuadros de *Venus y Adonis* y *Apolo y Psique*, al ser estos los cuadros que tratan temas amorosos.

Debemos volver en este punto a Alonso Cano, para hablar de dibujos suyos en los que aparece también el cuerpo femenino tumbado en actitud muy sugerente. Uno de ellos se encuentra en el Museo del Prado y se data en fechas muy similares a la *Venus del espejo* de Velázquez. Se trata de una mujer recostada o adormecida, totalmente desnuda. Volvemos a ver en ella esa actitud de pasividad de la que ya hemos hablado, y que dota al dibujo de esa intencionalidad erótica. Cano demuestra en este estudio su maestría como dibujante al plasmar



**Mujer recostada - Alonso Cano - 1645/1650
– Museo del Prado, Madrid**

de manera realista el cuerpo relajado de la mujer y los paños sobre los que se

La representación de la deshonestidad

recuesta con las piernas ligeramente separadas y la izquierda algo más elevada. Por la pose es probable que nos encontremos ante un esbozo destinado a una figura de Dánae recibiendo la lluvia de oro, que no sabemos si se llegó a materializar. Hay que destacar que tanto la postura como el tratamiento del cuerpo denotan que nos encontramos ante un estudio del natural, algo que hasta este momento no habíamos visto en el estudio del cuerpo femenino, que siempre ha parecido ser tomado de grabados o estatuas.

El siguiente dibujo se encuentra en la Galería de los Uffizi, y seguramente se trate de un boceto para la realización de un cuadro posterior, ya que la composición está bastante cuidada. El pasaje mitológico que se plasma es el de Venus y Amor (Cupido) descubiertos por un sátiro, episodio que en alguna ocasión ha sido confundido con el de Júpiter y Antíope, alegoría del amor terrenal. Venus se encuentra desnuda, adormecida y al igual que la anterior recostada en el lecho, en una actitud pasiva, mientras es besada por Cupido. Por su parte el sátiro barbado les observa y parece estar separando las piernas de Venus. La temática del dibujo demuestra el interés y conocimiento que tuvo Cano por los temas clásicos, aunque no haya sido la parte de su obra que ha perdurado en el tiempo.



Venus y Cupido descubiertos por un sátiro - Alonso Cano - Galería degli Uffizi, Florencia

La representación de la deshonestidad

Hasta la fecha, estos son los dos únicos dibujos de desnudo femenino y mitología que conocemos de Alonso Cano. Hemos encontrado otro dibujo, en concreto de Cleopatra, que le atribuye Barcia y que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España, si bien su autoría es discutida. Sea o no de

Alonso Cano, los expertos sí están de acuerdo en que se trata de un dibujo del siglo XVII, en el que una mujer sentada en lo que quizás sea su lecho, sostiene contra su pecho descubierto una serpiente, representando por tanto el suicidio cometido por la última reina de Egipto. En este caso estamos ante un tema histórico, y no mitológico, siendo habitual desde el Renacimiento encontrar en contextos domésticos la figura de Cleopatra que, junto con la



Cleopatra - atribuido a Alonso Cano – Biblioteca Nacional, Madrid

de Lucrecia, se convirtieron en los ejemplos clásicos de mujeres que deciden quitarse la vida ante la deshonor; la matrona romana sería el ejemplo de mujer casta agraviada y Cleopatra el de la mujer díscola y hedonista.⁵⁴⁶ Ana Castro Santamaría indica que la erotización de la figura de Cleopatra se produce en el Renacimiento, ya que en las fuentes clásicas el áspid la muerde en el brazo y no en el pecho.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Ana CASTRO SANTAMARÍA, “Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI”, en *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 37-60.

⁵⁴⁷ *Ibidem.*, p. 52.

La representación de la deshonestidad



**Cleopatra – José Antolínez – h. 1663 -
Colección Comyn, Barcelona**



**Lucrecia – José Antolínez – h. 1663 –
Colección Comyn, Barcelona**

La misma autora indica que es poco habitual localizar a Cleopatra y a Lucrecia representadas juntas. Nosotros hemos encontrado dos pinturas que las retrata y que, a todas luces, estaban destinadas a ir juntas. Resulta obvio que estas Cleopatra y Lucrecia de José Antolínez parten de un mismo modelo, como lo es también la sexualización de las que ha querido dotarlas al representarlas de la manera que ya hemos visto: con actitud de dejadez y descubriendo los senos y una pierna. El resultado anatómico, debemos asumir, es un tanto desafortunado, pero la intención erótica en pocas ocasiones resulta tan clara. Desgraciadamente desconocemos el origen de las pinturas y su localización inicial. Sin duda alguna, saber el contexto para el que fueron realizadas nos permitiría conocer algo más sobre esta iconografía tan escasa en España.

Retomando las historias mitológicas, conservamos algunos dibujos preparatorios de obras de este género de mano de otros artistas de los que no conocemos el resultado final, pero que nos indican que no fue desterrado por completo. Este es el caso de un dibujo de Cajés que se ha identificado con la muerte de Adonis, aunque no es seguro.

La representación de la deshonestidad



**Muerte de Adonis - Eugenio Cajés - Museo del Prado,
Madrid**



Venus y Adonis – Pedro Orrente – Biblioteca Nacional, Madrid

La representación de la deshonestidad

Pedro Orrente dibujó a los mismos personajes, Venus y Adonis, pero en un episodio menos dramático que el anterior. Plasma el momento de un encuentro íntimo entre la diosa y el cazador. Este es un tema habitual en la pintura de los siglos XVI y XVII, como lo es también la muerte de Adonis. Pero, en este caso, vemos una sutil variación en la composición. Lo habitual es que en la escena Venus esté abrazando o cogiendo a Adonis para retenerlo junto a ella con la finalidad de que no salga a cazar por el temor a que sufriese algún daño, así lo vemos en las pinturas de Annibale Carracci o de Rubens. En este caso los papeles se invierten, y es el joven el que parece haberse acercado seductoramente a la diosa por su espalda, cayendo esta, que aparece totalmente desnuda, rendida a sus caricias.

Sin duda alguna, Venus es la deidad más apropiada para este tipo de representaciones erótico-mitológicas, ya que permite plasmar un desnudo femenino integral. De Vicente Salvador Gómez, del ya hemos hablado, se conservan tres dibujos que tienen como protagonista la desnudez de Venus, y en dos de ellos además está interactuando con Cupido. Se desconoce si fueron concebidos para formar un conjunto iconográfico o parte de una serie, especulándose con la posibilidad de que los dos primeros, por la similitud de la técnica, estuviesen destinados a formar parte de su cartilla de dibujo debido a las anotaciones que aparecen en el segundo.



Venus y Cupido - Vicente Salvador Gómez – Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad



Venus y Cupido, con notas - Vicente Salvador Gómez – Museo del Prado, Madrid



Venus en su carro – Vicente Salvador Gómez - Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad

Para finalizar queremos incluir la serie de *Los cuatro elementos* que, realizada en el último cuarto del siglo XVII para la Colección Real, obra de uno o varios artistas hasta el momento desconocidos, utiliza personajes mitológicos de forma alegórica para representar los cuatro elementos.⁵⁴⁸ Las pinturas son de una gran calidad, como se percibe en la sensibilidad a la hora de exponer los cuerpos y la perfección anatómica de los mismos, especialmente en la representación de El Aire. La erotización de los personajes sigue los parámetros que ya hemos expuesto, a excepción de la Tierra, puesto que en este caso estaríamos ante la concepción del “pecho bueno”, el que alimenta, como contraposición al “pecho malo” o lujurioso que hemos tratado al hablar de María Magdalena. No obstante, debemos tener en cuenta que la representación de la Virgen de la leche, que también encarna este modelo del que habla Yalom, no se dio en la España del siglo XVII posiblemente por ser considerado poco decoroso, por lo que cabría considerar *La Tierra* como una pintura deshonesto a pesar de no ser una escena claramente sexualizada.

Hasta el momento la identificación de los personajes solo parece clara en el caso de la Tierra, encarnada por Ceres, aunque la presencia del león hace pensar también en Rea y Cibele, ambas diosas de la tierra. El Agua ha sido identificada por López Torrijos como Tetis.⁵⁴⁹ El Fuego, aunque porta los rayos de Júpiter, parece más adecuado identificarlo con Vulcano o Hefesto, el dios del fuego terrestre encargado de forjar los rayos de Zeus, teniendo en cuenta la presencia del cráter. Nos parece adecuado identificar el Aire con Iris, la mensajera de los dioses, especialmente de las diosas. Si bien la iconografía que aparece en esta pintura varía de la clásica analizada por María Isabel Rodríguez López,⁵⁵⁰ debemos tener presente que la misma autora indica que *los epítetos*

⁵⁴⁸ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-agua/4041786e-aa25-4076-929f-cf4cfd4c1168?searchid=bc6a118c-f0b4-8f62-2bcd-9031e92fbc2e>;
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aire/3df25bda-91fc-4feb-9c18-b88c9fa46f5d>;
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-fuego/f0c5c7ea-7a8e-4c09-82da-c123c7f07d62>;
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-tierra/bd971d82-7775-4b59-b2c2-7035dfbb8c47>. No conocemos más reseñas de estas obras que la que está vinculada al Museo del Prado y la que figura seguidamente de López Torrijos.

⁵⁴⁹ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro...*, p. 375.

⁵⁵⁰ María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ, “Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)”, *Anales de Historia del Arte*, nº14, 2004, pp. 7-31.

La representación de la deshonestidad

más significativos con los que el poeta griego [Homero] se refiere a la diosa Iris (como personificación), están en relación con la idea de ligereza o rapidez en su curso, con el huracán o la nube.⁵⁵¹ La diosa aparece en la imagen montada en una nube por encima del mar (Iris era hija de una oceánide), portando en la mano derecha una botella perforada de la que caen gotas de agua creando una especie de lluvia, mientras que en la izquierda sostiene lo que parece un haz de luz; ambos elementos crean el Arco Iris tras una tormenta, algo que se atisba en el oscuro cielo. Su desnudo es el más explícito y posiblemente el más realista de todos los que hasta ahora hemos visto.



**El Fuego - Anónimo madrileño -
1675/1700 - Museo del Prado,
Madrid**



**La Tierra - Anónimo madrileño -
1675/1700 - Museo del Prado,
Madrid**

⁵⁵¹ *Ibíd.*, p. 9.



**El Agua - Anónimo madrileño -
1675/1700 - Museo del Prado,
Madrid**



**El Aire - Anónimo madrileño -
1675/1700 - Museo del Prado,
Madrid**

2.6. El retrato de faldriquera

Aunque no hemos podido identificar con certeza ninguna imagen de este tipo, no podemos acabar este apartado dedicado a las imágenes eróticas sin hablar del “retrato de faldriquera”. Es notorio que durante el siglo XVII el género del retrato gozó de una gran popularidad. Son famosos, por ejemplo, los retratos que se realizaron de personalidades importantes del momento en diferentes formatos y los retratos pintados por Velázquez de los hombres de placer de la Corte. Por lo contrario, mucho menos conocida es la existencia de un tipo de

La representación de la deshonestidad

retrato de pequeño formato, lo suficiente como para poder portarlo en el bolso de la faldriquera, y que era utilizado con fines eróticos. Sabemos de su existencia gracias a Palomino, que en una nota al margen de su *Museo pictórico* nos dice: *lo lícito se hace ilícito por el mal uso;*⁵⁵² por lo tanto, debemos entender que el retrato no era erótico de por sí, no incluía desnudos, sino que este carácter se lo otorgaba el destino que le diese su dueño. Explica Palomino:

*[...] otro linaje de pinturas, que sin ser desnudas, ni deshonestas, suelen ser accidentalmente provocativas. Estas son los retratos pequeños, que llaman de faldriquera, y por otro nombre amatorios: [...] como el que solicita el retrato de su amiga, para excitar en su soledad su deleite sensual.*⁵⁵³

En este caso poca interpretación cabe a las palabras del tratadista sobre del uso de las pinturas, y nos da las pistas para, en un futuro, poder identificar estas obras cuando estemos ante un pequeño retrato de mujer. En base a esto planteamos la siguiente pregunta: ¿podrían ser los siguientes retratos al óleo sobre cobre de pequeñísimas dimensiones, y otros similares, catalogados como “retratos de faldriquera”? Y, por tanto, ¿adquirir una dimensión erótica en cuanto a su finalidad? Las ricas ropas y los amplios escotes, así como las joyas de las dos primeras imágenes quizás pudieran apuntar en esa dirección. Es una posibilidad, aunque, como ya hemos adelantado, no podemos afirmarlo.



**Retrato femenino –
Anónimo - h. 1640 –
Museo del Prado,
Madrid**



**Retrato de dama -
Anónimo - h. 1680 –
Museo del Prado,
Madrid**



**Retrato femenino –
Anónimo flamenco - h.
1650 – Museo del
Prado, Madrid**

⁵⁵² Antonio PALOMINO, *Museo pictórico...*, Tomo II, p. 141.

⁵⁵³ *Ibíd.*, pp. 141 y 142.

3. Lo sexual

Hemos dejado para el final la representación de la lujuria, del pecado de la carne, en definitiva, de lo que alude de forma explícita a lo sexual. Como aspecto fundamental del ser humano la sexualidad es también tema de representación en el siglo XVII. Podemos suponer que obviamente no se realiza de forma explícita, si no que los pintores para hacerlo se sirven de una serie de códigos sociales que hoy en día, en algunos casos, nos cuesta, y mucho, descifrar.

3.1. La tentación

La hagiografía cristiana vuelve a dar pie para que la pintura represente el tema de la lujuria a través de las tentaciones carnales que sufren los santos que, en este caso, serán siempre varones atormentados por mujeres. En primer lugar, para poder comprender de una forma más clara las pinturas que veremos en este apartado, debemos acudir a la lectura que Portús aporta de un grabado de Francisco Navarro titulado *San Juan de Dios en el interior de un burdel* y fechado en torno a 1639.⁵⁵⁴

En el grabado vemos al santo, crucifijo en alto y flagelo en mano, arrodillado ante varias mujeres sentadas a la manera española, con las piernas cruzadas sobre una alfombra (y seguramente cojines). El título ya nos indica su condición de “mujeres públicas”, hecho que está reforzado tanto por su atuendo como por la estancia en la que se encuentran. Así, en las paredes de la habitación cuelgan varios cuadros, pudiéndose distinguir en el lado de las mujeres uno en el que aparece una figura recostada que podría tratarse de una Venus o una Dánae, en clara alusión al erotismo del lugar en el que se desarrolla la escena. Del lado de san Juan de Dios la pintura reconocible no es otra que la de María Magdalena penitente, como indicativo del modelo de arrepentimiento que las prostitutas han de seguir. Además, al fondo de la estancia hay una cama con los cortinajes cerrados, lo que podría indicar que está siendo ocupada. Por su parte,

⁵⁵⁴ Javier PORTÚS, *La sala reservada...*, p. 61.

La representación de la deshonestidad

las mujeres explicitan su condición de “públicas” a través de sus galas: visten ricos ropajes, se adornan con joyas y una de ellas sostiene un instrumento de cuerda. Ya hemos tratado sobre la relación entre lujo y lujuria; el lujo indicaba autocomplacencia y frivolidad y el uso de las joyas en las mujeres coquetería, señales todas de una vida hedonista y liviana, carácter que también viene a remarcar la música. En este momento la música fue también cuestionada en el seno de la Iglesia y más aún el baile y la danza, ya que para ejecutarla se practicaban movimientos considerados impúdicos.



San Juan de Dios en el interior de un burdel – Francisco Navarro – h. 1639

La representación de la deshonestidad

En el siglo XVII era costumbre que con motivo de la celebración de la festividad de María Magdalena religiosos y sacerdotes acudiesen a las mancebías para intentar reconducir el camino de las pecadoras; momento al que muy bien podría aludir el grabado de Francisco Navarro. Las que dejaban su oficio eran llevadas a las casas de recogida, cuyo régimen y correctivos no distaban mucho del de la galera.⁵⁵⁵



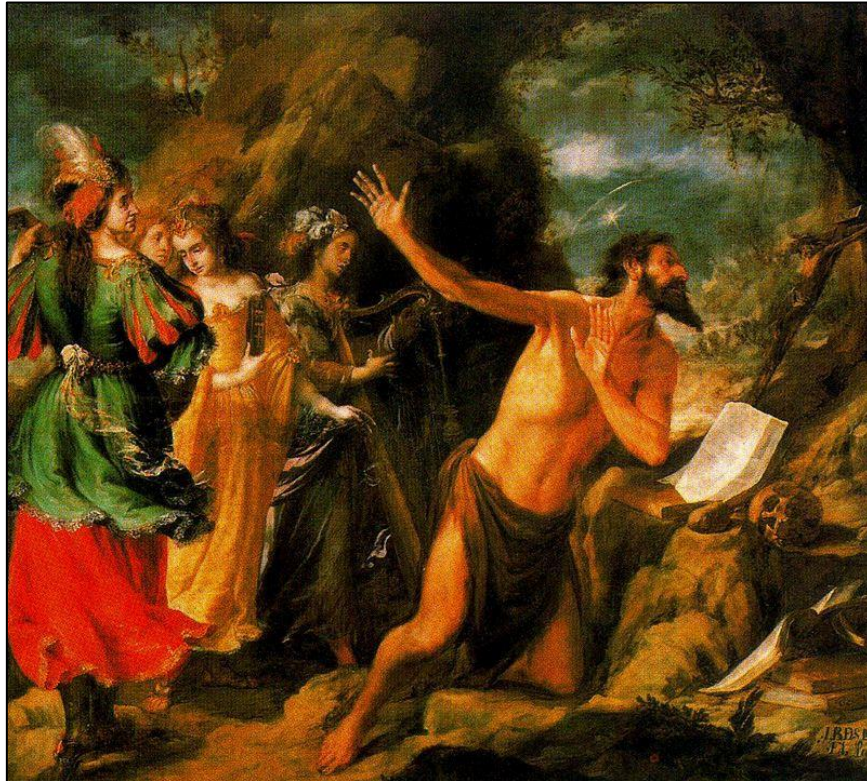
Tentaciones de San Jerónimo – Francisco Zurbarán - h. 1639 – Monasterio de Guadalupe, Cáceres

La imagen de las mujeres del grabado de Francisco Navarro nos remite, de manera evidente, a la representación de la tentación de la lujuria en la vida de dos santos, san Jerónimo y santo Tomás de Aquino. Es conocido el pasaje de san Jerónimo cuando en el siglo IV se retiró al desierto a meditar durante cuatro años, tiempo en el que según él cuenta en sus epístolas fue tentado frecuentemente por el pecado de la carne, que se le aparecía materializado en jóvenes bailarinas romanas. Encontramos dos obras de factura española que

⁵⁵⁵ Estos castigos los desarrolla María Helena SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano...*, en el apartado “Las «pecadoras de a pie» ejercicio y penalización de la prostitución”, pp. 129-161.

La representación de la deshonestidad

ilustran este momento de manera muy similar, una de Zurbarán y otra de Valdés Leal. En ellas vemos al santo arrodillado extendiendo los brazos en un claro gesto de rechazo (gesto ya codificado, como hemos visto al hablar de la María Magdalena de Alonso del Arco), hacia un conjunto de bellas jóvenes, que ricamente ataviadas tocan instrumentos musicales.



Tentaciones de San Jerónimo – Juan de Valdés Leal - h. 1657 – Museo de Bellas Artes de Sevilla

Si comparamos ambas obras apreciamos que la de Zurbarán es bastante más comedida. El santo aparece ya anciano, desnudo de cintura para arriba, al haberse retirado la túnica talar que le cubre la parte inferior del cuerpo. Las bailarinas romanas en este caso ni bailan ni parecen romanas, si bien se corresponden perfectamente con la imagen que acabamos de ver de las cortesanas en el burdel. En la pintura de Valdés Leal, san Jerónimo es un hombre mucho más joven y atlético, que además nos muestra mucho más de su anatomía. Las mujeres tampoco parecen salidas de la época clásica, pero al menos una de

La representación de la deshonestidad

ellas sí se la representa bailando. Todas ellas muestran sus pies, algo que en la pintura de Zurbarán solo se puede intuir en una, y sus vistosas ropas y en especial sus ricos tocados recuerdan a la pintura que de la *Magdalena* realiza el mismo autor; aunque es cierto, y somos conscientes de ello, que la opulencia y colorido en los ropajes es algo también habitual en el artista a la hora de pintar santas y mártires, como ocurre con *Santa Polonia*. De todas formas, en este caso consideramos mucho más determinante la relación conceptual entre María Magdalena y las jóvenes bailarinas.



Magdalena – Juan de Valdés Leal – Colección privada

El otro ejemplo de un hombre santo que fue tentado por la lujuria fue santo Tomás de Aquino. En su caso no se trató de una visión, sino de una prostituta contratada por sus

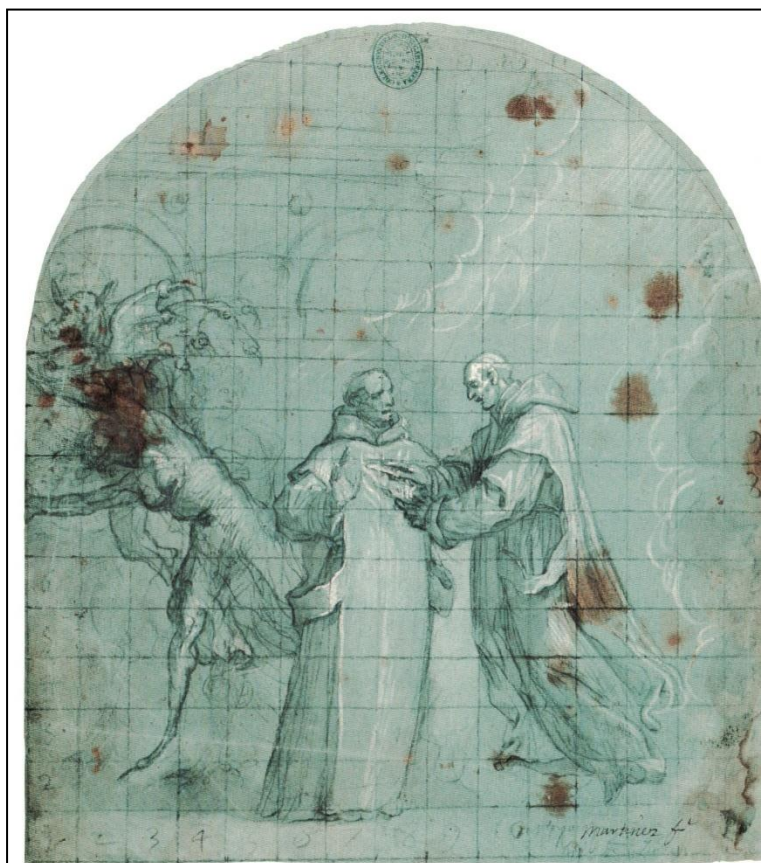


Tentación de Santo Tomás de Aquino– Diego Velázquez – 1632/1633 – Museo Diocesano de Orihuela.

La representación de la deshonestidad

hermanos para hacerle pecar. Velázquez⁵⁵⁶ capta el momento en el que santo Tomás desfallece y es atendido por dos ángeles tras haber ahuyentado a la mujer con una tea que, sacada de la chimenea, queda ahora humeante en el suelo, en primer plano. La mujer rechazada, que sale corriendo por la puerta, mientras vuelve su cabeza, va ricamente vestida y luce un peinado muy elaborado y adornado por perlas. Una vez más en la pintura española del siglo XVII, da igual el pintor que sea, lujo y lujuria caminan de la mano.

La figura femenina siempre parece personificar la lujuria y la perversión. Frente a estas mujeres ricamente vestidas y engalanadas encarnando a cortesanas que tientan a los santos, encontramos otra figuración de la lujuria también en forma de mujer. Se trata de una de las pinturas de la serie dedicada a la historia de la orden de los Cartujos que Vicente Carducho realizó para el Monasterio de



**Aparición de San Basilio de Borgoña a Hugo de san Lincoln –
Vicente Carducho -1632- Biblioteca Nacional, Madrid**

⁵⁵⁶ Jonathan BROWN en *Velázquez. Pintor y Cortesano*. Madrid, Alianza ed., 1992, pp. 271- 273, pone en cuestión la autoría de la obra, y siguiendo la línea de otros autores aprecia en ella rasgos que permitirían relacionarla con Alonso Cano.

La representación de la deshonestidad

Santa María de El Paular, en concreto la titulada *Aparición de San Basilio de Borgoña a San Hugo de Lincoln*. En ella Carducho plasma el momento en el que san Basilio procede a arrancar del corazón de san Hugo los pecados que le tentaban y le encendían la pasión carnal.

En el dibujo preparatorio aparecen en la parte izquierda un demonio, copiado del grabado de Durero y que ya hemos visto en la *Bajada al Limbo* de Pablo de Céspedes, y la lujuria que adopta una forma híbrida con cuerpo de mujer y extremidades inferiores de bestia, similares a las de un sátiro. Sin embargo, en la pintura final aparece como una mujer hermosa, con el pecho descubierto, a lomos de un macho cabrío, portando lo que parece ser un gran escorpión, mientras que en la parte inferior izquierda un sátiro se lleva al rostro las manos con los dedos entrecruzados y sale huyendo. Mientras, en la zona derecha, san Basilio sostiene el fuego que ha sacado del corazón de san Hugo



Aparición de San Basilio de Borgoña a Hugo de san Lincoln – Vicente Carducho – 1632 - Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad

con una pasmosa tranquilidad, actitud que demuestra que se encuentran completamente al margen de la huida de los seres que encarnan la lascivia.

3.2. Murillo como pintor de temas populares y ¿eróticos?

Este aspecto en la obra de Murillo ya ha sido estudiado por Brown⁵⁵⁷ y Valdivieso,⁵⁵⁸ con ideas totalmente contrapuestas, motivo por el que en este caso optaremos por exponer los argumentos de uno y de otro, apuntando además nuestra opinión en cuanto a lo dicho. Brown en su artículo toma diferentes imágenes de tipos populares y las interpreta en clave erótica. La primera, que ya tiene esa aceptación bastante extendida desde el siglo XIX, es la identificación de las *Gallegas en la ventana* con prostitutas; identificación que viene desde



Gallegas en la ventana - Bartolomé Esteban Murillo – 1665/1675- National Art Gallery, Washington

⁵⁵⁷ Jonathan BROWN, “Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra”, *Goya*, Madrid, nº 169-171, 1982, pp. 35-43.

⁵⁵⁸ Enrique VALDIVIESO, “A propósito de la interpretaciones eróticas en las pinturas de Murillo de asunto popular”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Vol. 75, nº 300, 2002, pp. 353-359.

La representación de la deshonestidad

antiguo atendiendo al nombre de la obra y a la representación. Durante el siglo XVII la zona de Galicia se vio profundamente deprimida a nivel económico, motivo por el cual muchas mujeres tuvieron que emigrar a otras partes del territorio en busca de sustento, viéndose obligadas muchas de ellas a recurrir a la prostitución.

El hecho de que sea una muchacha joven, que enseña sus hombros, la que se asoma a la ventana sonriendo directamente al espectador y que detrás de ella aparezca, tras la contraventana, una mujer algo mayor cubriéndose el rostro parcialmente, se ha interpretado como la representación de una joven prostituta que busca cliente y su alcahueta. Valdivieso, sin embargo, se apoya en la tradición socio-religiosa española, su supuesta represión, y la condición de Murillo como hombre profundamente católico para contradecir esta identificación aduciendo que no estaba permitida la representación de temas deshonestos. Hemos visto que no es que no estuviese permitido; en realidad, la censura era explícita en cuanto a temática mitológica y religiosa, sin embargo, no hemos hallado nada similar en cuanto al retrato de gente del pueblo llano. Igualmente, *a priori* no se trata de una pintura deshonesto, igual que los retratos de faldriquera, es la interpretación y el uso los que pueden llegar a otorgar la connotación sexual. La verdad es que no se puede afirmar categóricamente que estas mujeres sean prostitutas, puede tratarse perfectamente de una muchacha coqueta y su aya, aunque el carácter expositivo que aporta el marco de la ventana, casi haciendo las veces de mostrador de escaparate, las circunstancias sociales de la ciudad de Sevilla y profesionales de las mujeres emigradas de Galicia, así como la vinculación de Murillo y la pintura de este género con la que se realizaba en los Países Bajos hacen que la interpretación sexual de esta obra sea más que plausible. Recordemos que Murillo fue el máximo exponente de la pintura española de género en el siglo XVII y que tenía gran difusión en los Países Bajos, a donde iban destinadas una gran parte de estas pinturas por medio de los mercaderes neerlandeses y flamencos afincados en Sevilla.

Valdivieso, sin embargo, sí parece admitir la interpretación cuando pone en relación una pintura de Jacob Adriaensz Baker en la que se retrata a una cortesana que descubre sus pechos mientras sostiene una moneda en la mano,

La representación de la deshonestidad

con *La gallega de la moneda*, obra de un seguidor de Murillo. En este caso la mujer no es tan joven, acaso tampoco tan bella como la muchacha de la ventana, y no muestra nada de su anatomía, es más, cubre su cabeza con un manto blanco, pero sostiene una moneda con una sonrisa torcida, ¿fruto del cobro? Lo que queremos seguir poniendo de manifiesto con esto es que si en este caso cabe la posibilidad de relacionar la pintura española con la que se realiza en los Países Bajos, y si parece posible identificar a una mujer con una prostituta por sostener una moneda, y no,



La gallega de la moneda - seguidor de Murillo - Museo del Prado, Madrid

por ejemplo, con una vendedora de telas, habrá entonces que tomar en consideración la opción de que la dulce muchacha que sonrío desde la ventana pueda dedicarse a la prostitución.

Algo más problemáticas de descifrar resultan las siguientes imágenes. De hecho, algunas de las explicaciones que se han dado de ellas en algún momento pueden incluso antojarse como un tanto rebuscadas. La primera se trata de la obra *Cuatro figuras en un escalón*, que Valdivieso es más partidario de denominar *Grupo familiar en el zaguán de una casa*. Esta obra ha sido interpretada por Brown como una escena en el interior de un burdel.⁵⁵⁹ Así, de izquierda a derecha, estaríamos ante el rufián, si bien por nuestra parte consideramos más apropiado pensar que se trata de un cliente por el gesto que le hace la joven que se encuentra a su lado, la prostituta, que le agarra del hombro como llamando su atención para conducirlo hacia la penumbra. En la derecha aparece una mujer mayor con gafas, sería la alcahueta o la madre de la prostituta, en cuyo regazo apoya la cabeza un niño al que no vemos la cara, pero sí las nalgas a través del roto del pantalón.

⁵⁵⁹ Jonathan BROWN, "Murillo, pintor...", p. 38.



Cuatro figuras en un escalón - Bartolomé Esteban Murillo – h.1655/1660 - Kimbell Art Museum, Texas, USA

Hasta este punto nos parece más que factible esta interpretación, más aun si tenemos en cuenta que los anteojos empezaron a estar de moda en el siglo XVII, aunque son escasas las representaciones en las que algún personaje los lleve, y habitualmente se tratan de hombres con una cierta posición social,⁵⁶⁰ ya que no debía ser un artículo especialmente asequible, por lo que en este caso deberíamos entender que la mujer mayor dispone del suficiente dinero como para tenerlos. Más dudas nos plantea una interpretación, reproducida por Valdivieso con el fin de negarla por completo a renglón seguido, según la cual el trasero descubierto del niño se explica como una alusión a la pedofilia. Si hemos

⁵⁶⁰ Tal es el caso de Francisco de Quevedo, cuando es retratado por Juan van der Hamen. Para el literato sus lentes se convirtieron en una seña de identidad.

La representación de la deshonestidad

hablado de la utilización del umbral de la ventana a modo de expositor, no podemos rechazar la utilización del escalón, o zaguán de la casa, de una forma similar, ni podemos pasar por alto que mientras el resto de personajes interpelan de frente al espectador el niño nos muestra sus nalgas desnudas. Sin embargo, si ya resulta arriesgado defender esta escena como la de un burdel debido a la transgresión que supone, una alusión como esta a la pedofilia y, a lo que era aún peor, a las prácticas sodomitas, es algo que, sin duda alguna, iría mucho más allá de la provocación.

Relacionada con esta obra se encuentra *Vieja despiojando a un niño*, y cuyas connotaciones eróticas plantean no pocas dudas. Valdivieso las niega por completo al ver en esta pintura una escena cotidiana, mientras que Brown, por su parte, identifica toda una serie de elementos eróticos.

En primer lugar, Brown equipara la posición del niño y la mujer con un tipo iconográfico que veremos seguidamente, y llamaremos el “regazo de Venus”, cuya postura indica la manipulación a la que somete una mujer ducha en seducción a un hombre joven. En este caso las edades de ambos personajes nos llevan a considerar esa interpretación como muy arriesgada. Además, para el citado historiador el huso que aparece en primer término tendría connotaciones fálicas, el paño arrugado del fondo haría alusión a la relajación moral, las vasijas del fondo al sexo femenino, mientras que los piojos son animales que en ocasiones han sido utilizados en el arte por su connotación



Mujer despiojando a un niño – Bortolomé Esteban Murillo - 1660/1670 - Bayerisches Nationalmuseum, Munich

La representación de la deshonestidad

erótica.⁵⁶¹ Si bien es posible apreciar, tanto en esta imagen como en la anterior, “el regazo de Venus”, debemos señalar que los otros ejemplos que veremos de este tipo se basan siempre en temas históricos y relacionan mujeres y hombres ya formados y de edades más parejas. La posibilidad de que Murillo adaptase el tipo iconográfico es algo a tener en cuenta, pero nos faltan referencias para la identificación del resto de elementos, por lo que tampoco podemos afirmar que nos encontremos ante una escena erótica o con alusiones a la sexualidad.

La lectura que hace Brown sobre las vasijas como elemento alusivo al sexo femenino nos ha hecho recordar *El aguador de Sevilla* de Velázquez y la posibilidad que ya planteara Julián Gállego⁵⁶² de leer esta pintura como una suerte de iniciación a la sexualidad en la que el aguador, hombre experimentado, transmite su sabiduría al muchacho, mientras en segundo plano el hombre joven disfruta ávidamente del agua. Pero en este caso, las connotaciones sexuales se encontrarían en el vaso que sostienen los personajes principales al distinguir el autor en su interior la forma de un higo, fruto que debido a su forma tradicionalmente se ha relacionado con el sexo femenino, que pasaría su esencia al agua y esta a su vez haría de vehículo transmisor del conocimiento. Nada dice Gállego respecto a las vasijas que aparecen en la imagen, ni a su posible connotación sexual.⁵⁶³



**El aguador de Sevilla – Diego Velázquez –
h. 1623 – Apsley House, Londres**

⁵⁶¹ No especifica cuándo ni por qué, pero entendemos que se debe a lo acelerado y prolífico de su reproducción.

⁵⁶² Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ y Julián GÁLLEGO, *Velázquez*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 73.

⁵⁶³ Tampoco lo hace en Julián GÁLLEGO, *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, p. 132.

3.3. El “regazo de Venus”

De este tipo iconográfico, que hemos decidido denominar el “regazo de Venus”, ya hemos hablado brevemente en las imágenes de Murillo analizadas en el apartado anterior. Tiene su origen en pinturas como esta de *Venus y Adonis* de Paolo Veronés, en las que el joven cazador apoya su cabeza sobre las piernas de la diosa. La connotación que se le da



Venus y Adonis – Paolo Veronés – 1580 – Museo del Prado, Madrid

al momento es el de una mujer hermosa que valiéndose de sus encantos consigue su propósito; por ejemplo, en este caso, mantener a Adonis a su lado y evitar así que salga de caza. De este modo se constituye un modelo que, en palabras de Portús, *se consideraba imagen erótica por excelencia: un hombre en el regazo de una mujer*.⁵⁶⁴ Nosotros entendemos que va algo más allá del erotismo, aludiendo sin tapujos a la utilización de la sexualidad.

Esta es la connotación que Brown otorga a la *Vieja despiojando a un niño* y a la pareja que formaban la mujer mayor con lentes y el niño en *Cuatro figuras en un escalón*. Por nuestra parte, consideramos que esa referencia es más clara en la representación de Sansón y Dalila y, probablemente, en la de Angélica y Medoro. Son contados los ejemplos que del tema hemos podido encontrar por ahora en el arte español del siglo XVII. Así, solo hemos localizado tres dibujos, pero ninguna pintura, aunque, sin duda, debió existir.

⁵⁶⁴ Miguel MORÁN TURINA/Javier PORTÚS, *El arte de mirar...*, p. 229.

La representación de la deshonestidad

La historia de Sansón y Dalila tiene su origen en el Antiguo Testamento.⁵⁶⁵ En ella se narra el encargo que recibió Dalila por parte de los filisteos para que sedujera a Sansón y encontrara así el origen de su poder. Dalila, a base de insistir, consiguió finalmente que Sansón le revelase el secreto de su fuerza, y será el momento en el que tiene a Sansón dormido en su regazo el que aprovecharon los filisteos para cortarle el cabello. Este es el instante preciso que representan tanto Ribera como Alonso Cano. El dibujo de Ribera, donde Dalila lleva en su mano izquierda además la bolsa de dinero recibida por su traición, está terminado con gran detalle, hecho que nos lleva a pensar que pudo trasladarse a pintura, o que por lo menos que esa debió de ser la intención de Ribera.



Sansón y Dalila – José de Ribera – 1626 - Museo de Bellas Artes, Córdoba

El dibujo que mostramos a continuación se trata de una copia parcial de una pintura de Alonso Cano, hoy desconocida. Data de finales del siglo XVIII y fue interceptado y requisado por la Inquisición a Sebastián Martínez Pérez, comerciante afincado en Cádiz y gran coleccionista de arte, sobre todo de obras

⁵⁶⁵ Jueces, 16.

La representación de la deshonestidad

eróticas, junto con otros nueve dibujos más, por considerarlos indecentes.⁵⁶⁶ De la pintura original no tenemos conocimiento alguno, quién sabe si fue destruida o si surge en un futuro en una colección privada, como parece que ha ocurrido con la *Caridad romana* de Murillo. De momento debemos conformarnos con conocer parte de la composición, en concreto aquella en la que es la propia Dalila la que sostiene las tijeras que acabarán con la fuerza de Sansón cuando le corte el cabello, al tiempo que tiene un pecho descubierto, a todas luces aspecto que provocó la incautación del dibujo por parte de la Inquisición.



Fragmento de Sansón y Dalila – Anónimo (copia de Alonso Cano) - s. XVII I- Archivo Histórico Nacional, Madrid

El último ejemplo es el dibujo de Angélica y Medoro, realizado por Sebastián Muñoz, presumiblemente como estudio preparatorio para ser materializado en una bóveda, obra para la cual figuran otros dibujos en los que se representa el ataque que sufre Medoro. En este caso el acontecimiento

⁵⁶⁶ Nos gustaría destacar que este proceso inquisitorial hacia el arte por considerarlo obsceno se data en una reseña del Archivo Histórico Nacional en una fecha tan tardía como 1788-1789, y que no hemos encontrado nada similar durante el siglo XVII.

<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/actividades/la-pieza-del-mes/2011/piezadel-mes-2011-mar.html>

La representación de la deshonestidad

inmortalizado es el narrado en el capítulo XIX del *Orlando furioso* de Ariosto (1532), libro de caballerías escrito en verso que tuvo gran difusión. La historia de amor que une a la bella princesa oriental Angélica con el soldado sarraceno Medoro es uno de los pasajes secundarios recogidos en el libro, y al que Góngora dedicó un romance en 1602. El momento plasmado por Sebastián Muñoz en este dibujo es el mismo que narra el literato, cuando Angélica recoge a Medoro que ha sido herido en una contienda y le cura haciendo uso de sus conocimientos en



Angélica y Medoro – Sebastián Muñoz - 1685 - Biblioteca Nacional, Madrid

medicina oriental. Durante el tiempo en el que Angélica le practica sus cuidados a Medoro, en ella empieza a aflorar el deseo hasta tal punto que no es capaz de contenerlo y termina confesándosele a Medoro y entregándose ambos a la pasión. Ariosto lo describe así:

*De nuevo allí [Angélica] venda su herida, y mientras
Cicatrizo esta llaga,
Su propio corazón lima y estraga
Otra mayor, más honda,
Que con dardo invisible abrió la mano*

La representación de la deshonestidad

*De amor, oculta en la guedeja blonda
Del amigo infeliz de Cloridano [Medoro].
Arde la dama y arde en llama inmensa:
Cura el ajeno mal, y el suyo agrava;
Y, olvidada de sí, tan solo piensa
En aquel de quien es rendida esclava.
A medida que él sana,
En su pecho ella siente
De una fiebre voraz va el fuego ardiente, [...]
La infeliz, que a su mal no ve remedio,
Sucumbir debe a su amoroso tedio,
Como, sin esperar a que él la invite,
Al joven ella audaz no solicite.
De la vergüenza, pues, rompiendo el freno,
De seducción su voz sus ojos arma,
Y su pasión declara al sarraceno,
Que, bien que sorprendido, no se alarma.
[...]
A su Medoro Angélica confía
La fresca rosa intacta todavía;
Que a nadie penetrar jamás fue dado
En tan bello vergel hasta aquel día. [...]⁵⁶⁷*

Si bien en este caso Angélica era virgen y es ella la que según el texto seduce a Medoro, característica que comparte con Venus y Dalila, del dibujo debemos destacar la desnudez de Medoro, que se encuentra recostado en el regazo de Angélica, y la anotación que aparece en la parte superior izquierda indicando que estaría destinado para el techo del Alcázar, aunque no precisa la estancia y es probable que se trate de una anotación posterior a la realización del dibujo.

⁵⁶⁷ Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*. Tomo I. París, Librería de Rosa, Bouret y C^a, 1850, pp. 346-347.

3.4. Las tapadas⁵⁶⁸

En España se convivía, como ya hemos visto, con la prostitución de una forma natural. La oferta era amplia y variada. Existían cantoneras, rameras, niñas del agarre, cortesanas, y un amplio etcétera de denominaciones para aludir a las mujeres que a ese oficio se dedicaban dependiendo del lugar en el que lo ejerciesen y el tipo de público al que se dirigiesen.

Por norma general se supone que las damas de alta alcurnia permanecían en casa, saliendo únicamente a la iglesia o a visitar a otras damas acompañadas frecuentemente de dueñas o pajes. Cuando no iban escoltadas, o la persona era de confianza, algunas aprovechaban para hacer uso de su libertad y encontrarse con galanes. Mientras, las cortesanas, amancebadas y mujeres de clase baja frecuentaban la calle y los lugares públicos sin ningún problema. Tanto las damas que se servían de esos resquicios de libertad para sus escarceos como las cortesanas se valían de un atuendo que les permitía moverse con soltura sin ser reconocidas y que en el siglo XVII empezó a ser considerado como un arma de seducción, “el tapado”. Debemos entender en este contexto el término cortesana dentro de ese amplio abanico de la prostitución, no como dama que servía en palacio, más bien como meretrices de alto *standing*, bien relacionadas en la Corte, que no necesariamente cobraban dinero por sus servicios, sino que solían recibir regalos lujosos y manutención por parte de sus clientes.

El tapado, según Marcelin Defourneaux, es un atuendo de reminiscencia árabe que se popularizó en el siglo XVII y que aún pervivió durante el XVIII. Consistía en un manto oscuro, comúnmente negro, que cubría a la mujer de la cabeza a los pies, dejando ver un solo ojo, generalmente el izquierdo, que solía ir muy maquillado y del que se servían las mujeres para seducir y hacer señas a los hombres. Posiblemente la similitud de este atavío con el Niqab es lo que le llevó a pensar a Defourneaux en su ascendencia árabe, solo que en este son

⁵⁶⁸ Este tema ha sido adelantado en Candelas ARGÜELLO DEL CANTO, “‘Las tapadas’. Una propuesta sobre la presentación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro”, *BSAA Arte*, nº 83, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 235-252.

La representación de la deshonestidad

ambos ojos los que quedan al descubierto. A nuestro entender, en contra de lo que expone el citado historiador, el uso en España del tapado debió desaparecer en algún momento entre la regencia de Mariana de Austria (1665-1675) y los primeros años del reinado de Carlos II, ya que en los textos consultados posteriores a su matrimonio con María Luisa de Orleans (1679) apenas vuelve a aparecer ninguna referencia hacia el tapado y se comienza a imponer la moda francesa manteniendo algunos retazos de la española. Este abandono también se puede constatar en el hecho de que tampoco hemos localizado ninguna pintura española en la que aparezca este atuendo que sobrepase la fecha de 1670.⁵⁶⁹

Anteriormente, en especial durante el reinado de Felipe IV, es posible localizar el uso del tapado en los libros de viajes y en la literatura. En esta última no es habitual encontrarnos referencias a dicho atavío, pero sí que hemos podido localizar algunas. Según Néstor Luján, Quevedo identifica directamente a una prostituta por ir con un ojo tapado, concretamente cuando dice:

Venía por la calle del Niño hacia mí una mujer hermosa, riéndose de mis pasos cojos, y sabiendo que la miraban y llegando a los corazones llenos de deseo. El mío no fue menos y era una puta de lujo, tapada de medio lado, que se diría que su rostro era nieve y grana [...].⁵⁷⁰

No hemos podido localizar la cita textual que reproduce Luján, pero sí una muy similar del mismo Quevedo en su obra *Sueños y discursos*, de 1627. En “El mundo por de dentro” el protagonista nos dice:

Venía una mujer hermosa, trayéndose de paso todos los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos; iba ella con artificioso descuido, escondiendo el rostro a los que ya la habían visto y descubriéndose a los que estaban divertidos. [...], ya se hacía brújula,⁵⁷¹ mostrando un solo ojo, y tapada de medio lado, descubría un tarazón de mejillas. [...] El talle y paso ocasionando

⁵⁶⁹ En Lima y en Mojácar (Almería) parece ser que se popularizó el tapado como traje típico y se mantuvo en el tiempo, pero las imágenes que se conservan son todas del siglo XIX. No tenemos constancia de su uso durante más de un siglo.

⁵⁷⁰ Néstor LUJÁN, *La vida cotidiana...*, p. 128.

⁵⁷¹ Mirando lentamente a los que se encuentran alrededor.

La representación de la deshonestidad

*pensamientos lascivos; tan rica y galana como cargada de joyas
recibidas y no compradas.*⁵⁷²

Esta descripción es similar a la de Luján, a diferencia de que en este caso no nos dice directamente que la mujer es “una puta de lujo”, sino que el autor ha preferido introducir la idea de amante pagada aludiendo a las joyas recibidas como obsequio.

En Lope de Vega también leemos otra referencia al tapado y a la seducción que este provoca. En *Las Bizarrias de Belisa*, escrita en 1634, en un momento dado el Conde le dice a Belisa:

*Ponte el manto sevillano,
no saques más que una estrella;
que no has menester más armas
ni el amor gastar sus flechas.
Más airosa vas tapada
y al fin con menos sospecha,
que matando cuanto miras,
te conozcan y te prendan.*⁵⁷³

Belisa es en esta obra una bella joven que, como le dice el conde, no necesita más que ponerse el tapado para provocar deseo a los que se encuentran. Un aspecto a destacar es cómo se refiere Lope al atuendo llamándolo “manto sevillano”. Esta es una alusión importante, puesto que más adelante veremos pinturas vinculadas a la ciudad de Sevilla en las que aparecen mujeres tapadas de un solo ojo. Puede ser que Lope se refiriese a esa forma de colocar esta prenda como “manto sevillano” por provenir esa costumbre de la ciudad hispalense, o bien debido a que el manto en sí era de Sevilla.

Es en otra obra de Lope, *Las ferias de Madrid*, publicada en 1610, pero escrita con anterioridad, donde a lo largo de la narración se exponen las implicaciones del tapado.⁵⁷⁴ El autor sitúa la acción de la comedia en una de las

⁵⁷² Francisco DE QUEVEDO, *Obras satíricas y festivas de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cia., 1908, p. 64v.

⁵⁷³ Lope DE VEGA Y CARPIO, *El villano en su rincón; Las bizzarrías de Belisa*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 14.

⁵⁷⁴ Lope DE VEGA Y CARPIO, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín, 1610, Fols. 342r.-347v.

La representación de la deshonestidad

ferias que se celebraban con motivo de una festividad religiosa. Los protagonistas son varios caballeros y tres damas que, aunque casadas, acuden tapadas al lugar de la fiesta. En el transcurso de la primera jornada queda claro cómo las damas solicitan “ferias” (regalos caros) a los caballeros y cómo se espera que ellas recompensen a sus benefactores con ciertos favores. Desde el momento en que Eufrasia le dice a Teodora que ha de hacerle de alcahueta y que *si vengo a tomar he de obligarme a pagar*, la segunda le contesta *Todo lo puedes hacer*,⁵⁷⁵ o cuando Adrián, tras pagar lo pedido por Eugenia, afirma *Tomaré la posesión*⁵⁷⁶ y salen juntos en busca de un lugar discreto, queda patente el tipo de relación que se establece entre los protagonistas aunque, para desgracia de los caballeros, sus objetivos nunca se llegan a cumplir. Además, el hecho de que las mujeres con las que se establece este intercambio vayan tapadas no es casual, ya que son varios los puntos de la comedia en los que los caballeros comentan que *es buena ropa* cuando se refieren a estas damas, detalle que haría alusión a que es el atuendo el que les indica la disponibilidad de las mujeres a cumplir sus aspiraciones sexuales. Además, Eufrasia advierte cuando llegan al lugar de los puestos que: *Ya llega gente al reclamo*,⁵⁷⁷ indicando así que tal reclamo consistía en presentarse tapada.

Sin duda, el lugar donde vamos a encontrar más referencias al tapado y el tipo de mujeres que hacían gala de él es en los libros de viajes. A este tipo de fuente literaria, que ha de ser sometida a crítica puesto que nos muestra una visión parcial de la realidad, también se la debe otorgar carácter de veracidad cuando presenta ciertos puntos en común. Tanto Brunel como Gramont y Bertaut, que visitaron Madrid en la década de los 50 del siglo XVII, coinciden al describir los paseos que eran habituales entre los madrileños, situándolos por el Prado, por el estanque que había detrás de la Casa de Campo o por algunas calles de la ciudad, como el lugar en el que los amantes se encontraban. Pero, van más allá al señalar cómo estos lugares estaban repletos, obviamente es una exageración, de mujeres “deshonestas” que acechaban a los hombres y les

⁵⁷⁵ Lope DE VEGA Y CARPIO, *Segunda parte...*, Fol. 345r.

⁵⁷⁶ Lope DE VEGA Y CARPIO, *Segunda parte...*, Fol. 347r.

⁵⁷⁷ Lope DE VEGA Y CARPIO, *Segunda parte...*, Fol. 345r.

La representación de la deshonestidad

ponían en situaciones comprometidas. Antoine de Gramont describe un incómodo suceso que le ocurrió a su llegada a la Corte, de esta manera:

El cuanto a mí, que iba muy elegante, era muy joven y estaba muy adornado y marchaba a su lado [del Mariscal Gramont], fui arrebatado como un cuerpo santo por las tapadas, que son las mujeres alegres de Madrid, las cuales cogiéndome a la fuerza [...] poco faltó también para que no me violasen públicamente [...].⁵⁷⁸

Y, más adelante, hablando de los paseos que se daban en las noches de verano dice:

[...] al primer silbido todas las mujeres de mala vida (que puede decirse se encuentran en gran número) acuden [...] Esa clase de mujeres, que se llaman tapadas, han perdido de tal modo la vergüenza, que hasta durante el día se cuelgan del cuello de las personas que les parecen un poco bien hechas.⁵⁷⁹

Obviamente cabe suponer que ni estas mujeres eran tantas, ni se dedicaban a forzar a los hombres en público, pero sí que su existencia y atuendo llamó tanto la atención de los viajeros que se vieron obligados a reseñarlo en sus escritos. La verdad es que el asunto de las tapadas debió de generar ciertos problemas, porque llegó un momento en el que las damas también se sirvieron de él para poder librarse de los varones a los que se veían atadas, tanto del esposo si estaban casadas, como del padre si aún estaban solteras. En este sentido, los viajeros de la década de los 70, tanto Jouvin como Madame D'Aulnoy, ya no hablan directamente de cortesanas que llevan este atavío, sino de mujeres que, en ocasiones, cuando salen a la calle a realizar alguna correría lo hacen con un gran manto, dejando solo un ojo a la vista. Todo hace pensar que durante el transcurso de esta década el tapado cae en desuso, ya que no aparece más ni en la literatura, ni en la pintura. Es posible que, por fin, las regulaciones al respecto tuviesen sus frutos o puede que se deba a un cambio de modelo de vestimenta debido a la inclusión de una corriente afrancesada. Sea como fuere, la preocupación por el tema del tapado estuvo muy presente durante la primera mitad del Seiscientos,

⁵⁷⁸ José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1999, Vol. 3, p. 372.

⁵⁷⁹ José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros...*, Vol. 3, p. 383.

La representación de la deshonestidad

desapareciendo por completo en las décadas finales de esa centuria. Muestra de ello son las pragmáticas reales que pretenden regular y, en última instancia, prohibir su uso. La última que hemos podido localizar data de 1639.⁵⁸⁰ Tras ratificar otras tres anteriores (una de 1586, otra de 1594 y una última de 1600), alude a la falta de cumplimiento de estas como generador de “algunos daños” con los que la presente orden pretende “proveer de remedio conveniente”. De modo que en ella leemos que los legisladores:

[...] mandamos que en estos Reinos, y Señoríos todas las mujeres de cualquier estado y calidad que sean anden desencubiertos los rostros, de manera que puedan ser vistas, y conocidas, sin que en ninguna manera puedan tapar el rostro en todo, ni en parte con mantos, ni otra cosa.

Además, incluye las penas a las que las mujeres que los utilicen se ven expuestas, que van desde la retirada del manto y una multa de 10.000 maravedíes para la primera vez, a doblar en la segunda ocasión la cuantía de la multa y la posibilidad de condenar a la mujer al destierro. Asimismo, incluye una puntualización: la aprobación del velo por el marido no es válida para desautorizar dicha ordenanza, ya que se podía dar el caso de que algunos hombres autorizasen a su esposa a llevarlo.

Esta legislación no debió de surtir un efecto inmediato, al igual que tampoco lo hicieron aquellas otras pragmáticas que pretendían regular la vestimenta. Como ejemplo podemos recordar la surgida en 1621, por la cual se regulaba el vestido que debían de llevar para ser identificadas las prostitutas, en concreto, el medio manto, en contraposición al manto largo de las mujeres comunes. Conocido es también el caso omiso que se hizo en la Corte al uso del guardainfante, vedado por las pragmáticas suntuarias dictadas durante el reinado de Felipe IV y calificado por Alonso de Carranza en 1636 como de deshonesto y dañino, ya que no dejaba a las mujeres moverse de forma natural y las permitía

⁵⁸⁰ *Premática en que su magestad manda que ninguna mujer ande tapada, sino descubierta el rostro, de manera que pueda ser vista, y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demás que tratan de lo susodicho.* Madrid, 1639.

La representación de la deshonestidad

ocultar el embarazo.⁵⁸¹ En el caso del “tapado” el problema venía dado por el hecho de que las damas de la nobleza tendían a copiar los modos de vestir de las meretrices, especialmente de las cortesanas. Suponemos que debido a este interés, sumado al de poder seguir haciendo gala de la libertad que el velo les otorgaba, surge un texto patrocinado, y presumiblemente encargado, por la condesa de Castrillo a Antonio de León Pinello, publicado en 1641, solo dos años después de la promulgación de “la pragmática de las tapadas”, y en el que da la impresión de que se buscan distintos argumentos para la utilización del velo.

Este texto, titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres y sus conveniencias y daños...*,⁵⁸² es, básicamente, un análisis de los pros y contras del uso del velo en las mujeres a lo largo de la Historia. Para ello recurre a episodios de la Antigüedad Clásica y a los textos sagrados, aludiendo en gran medida a Tertuliano, para el que cubrir el rostro de una mujer era un signo de honestidad. Entre los puntos a favor del velo se encuentran la tradición afianzada, en especial en lo relativo a la religión, y el respeto que infunde el velo, no solo para quien lo lleva, sino para los demás, ya que hace de barrera entre hombres y mujeres. Entre los contras figura el que al no reconocer a la mujer los hombres pueden caer en confusión y lisonjear a su propia hermana o hija, la libertad que el ir tapada otorga a las mujeres, la falta de respeto que ello supone hacia todos aquellos que muestran su rostro y el hecho de que se diesen casos de hombres que se vistieron de mujer amparándose en envolver el rostro para no ser reconocidos. Nótese que estamos hablando en todo caso del velo, puesto que Pinelo concluye la obra realizando una clara distinción entre cubrirse con el velo y el “tapado” y defendiendo el cumplimiento de la ley, pero al mismo tiempo dejando una puerta abierta al uso del velo.⁵⁸³

⁵⁸¹ *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos* por Alonso de Carranza; *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos que usan* por Arias Gonzalo, 1636. Textos preparados por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, Nº 15, 2011, pp. 69–166.

⁵⁸² *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres y sus conveniencias y daños. Ilustración de la real pragmática de las tapadas. Por el Licenciado Antonio de León Pinelo, relator del Consejo Real de Indias. Dirigido a la Señora Doña María de Avellaneda, condesa de Castrillo*, Madrid, por Juan Sánchez, 1641.

⁵⁸³ Debido al tono de la obra y a lo enrevesados que resultan en algunos casos sus argumentos, cabe suponer que, con toda seguridad, el texto fue encargado por la condesa de Castrillo, que

La representación de la deshonestidad

Respecto a cubrirse con el velo dice Pinelo que es honesto, puesto que es un buen medio para frenar el ansia de los hombres ya que los ojos de las mujeres, dado que son la mejor parte de su cuerpo, son el arma que emplean estas para la seducción, por ello los maquillan. Por otro lado, al hablar del tapado de medio ojo se refiere a que su uso viene de antiguo, pero lo censura puesto que al llevarlo se incurre al mismo tiempo en lo malo de cubrirse, es decir, no reconocer a la persona que lo lleva, y en lo malo de andar descubierta, el dejar a la vista uno de los ojos. Es interesante ver a continuación unas citas del texto para comprender mejor los argumentos que utiliza en contra del tapado y los problemas que este planteaba:

San Ambrosio pinta una meretriz, concediendo y jugando con los ojos, echando por las pestañas las redes, para pescar las preciosas almas de los mancebos [...] Y en estas señas y molicies, en hablar y responder, llamar y despedir, acariciar y reñir, y mostrar otros afectos con la media vista que llevan descubierta, son muy diestras las cortesanas cuando van tapadas [...] El descubrirse las mujeres los rostros, es uso indiferente, el cubrirselos es bueno, el tapárselos es malo, porque naturalmente es lascivo, con capa o velo de honestidad, es gala de las que quieren parecer damas, cebo de los hombres, señuelo de la juventud [...] lenocinio de la pudicia, [...] ocasión de la desenvoltura [...].⁵⁸⁴

El tapado es, por lo tanto, hábito de cortesanas y mujeres deshonestas, mientras que el velo es propio de mujeres virtuosas. Aunque en el resumen Pinelo aconseja acatar la ley y llevar la cabeza descubierta, ese proceder no se consiguió hasta décadas más tarde, cuando en palabras de la Condesa D'Aulnoy las mujeres *se peinan de diferentes maneras, pero siempre llevan la cabeza al aire.*⁵⁸⁵

No podemos acabar el texto de Pinelo sin dejarnos llevar por él hacia la historia más antigua de la que habla y sobre la que escribe largo y tendido. Se

debía de tener un interés personal en salir velada. El escritor realiza en algunos casos auténticos malabarismos para poder cumplir el cometido de la obra sin hacer una apología de contravenir la ley, hecho que le podría haber puesto en serios aprietos.

⁵⁸⁴ *Velos antiguos y modernos...*, Fol. 124 r. y v.

⁵⁸⁵ José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros...*, Vol. 4, p. 99.

La representación de la deshonestidad

trata de la historia del Antiguo Testamento de Tamar y Judá.⁵⁸⁶ En ella Tamar, nuera de Judá, que había enviudado de dos de sus hijos sin haber concebido descendencia, se hace pasar por una prostituta y sale al encuentro de Judá con la pretensión de concebir un hijo suyo y así poder tener derecho a la herencia de su suegro acorde a los términos que establecía la ley hebrea. Lo que nos interesa de esta historia es cómo se viste Tamar para que Judá la tome por prostituta y no la reconozca. Dependiendo de la traducción y de la edición que tomemos, los matices pueden ser significativos en nuestro caso. En líneas generales se dice que cambió sus vestimentas de viuda, se cubrió el rostro con un velo y se sentó en la entrada de una localidad (en otros casos es en una encrucijada) a esperar a Judá, que al verla con el rostro cubierto (o tapado) la tomó por prostituta. Las variantes vienen en el velo, en algunos casos se dice que se cubrió el rostro y en otros que se “arrebozó”, lo cual nos hace pensar en la manera de colocar el velo de una forma similar a la de las tapadas. Teniendo en cuenta esta historia, parece ser que viene de lejos la relación entre prostitución y llevar el rostro cubierto o dejando descubierto un ojo, por no hablar del hecho de ejercer el oficio en los caminos y lugares de tránsito.

Una vez puestos en antecedentes y conociendo más a fondo lo que implica el atuendo del tapado, es el momento de pasar a ver los casos en los que se representa en la pintura española del siglo XVII. Durante la primera mitad de esa centuria vamos a encontrar algunas representaciones en las que aparece una mujer tapada de un ojo. No son numerosas y generalmente se encuentran insertas dentro de una temática diferente, pero sí que casan con los testimonios que hemos expuesto con anterioridad. En primer lugar, alejándonos un poco de lo establecido, encontramos la pintura de Pedro de Campobón, titulada *El caballero y la muerte*. Actualmente se encuentra en Sevilla, en el Hospital de la Caridad, que fue fundado en el siglo XVII por iniciativa de don Miguel de Mañara, un aristócrata conocido en la ciudad de Sevilla por haber llevado en su juventud una vida disoluta. Se cuenta en la ciudad que cambió radicalmente debido a una visión que tuvo de su propia muerte, pero parece ser que su

⁵⁸⁶ Génesis 38, 1-30.

La representación de la deshonestidad

conversión se debió al fallecimiento de su esposa y una posterior etapa de introspección. A raíz del traumático suceso se dedicó a los demás y a realizar obras pías, para lo que al amparo de la Hermandad de la Caridad fundó primero un hospicio, que después convertiría en hospital, dotándolo de una iglesia anexa y una sustanciosa colección de pinturas entre las que figuran los *Jeroglíficos de las postrimerías* de mano de Valdés Leal y una serie de pinturas dedicadas a las *Obras de misericordia* realizada por Murillo.



**El caballero y la muerte – Pedro de Camprobín – tercer cuarto del siglo XVII –
Hospital de la Caridad, Sevilla**

Volviendo a la obra, Valdivieso y Serrera la atribuyen a mano de Camprobín e indican que según una inscripción la pieza fue cedida por don Manuel de Cámara, por lo que, al contrario de lo que pudiese parecer, no pertenece al conjunto original de *Vánitas* encargada por Mañara.⁵⁸⁷ El esqueleto que aparece en el lienzo representando a la Parca está ataviado de una manera singular, y parcialmente velado, ocultando tras la fina gasa sus huesos y mostrando únicamente el ojo derecho y unos dedos de la mano diestra que sostienen el velo; tanto el ojo como los dedos tienen apariencia humana ya que afloran carnadas, lo que contrasta con la decrepitud que oculta. En la mesa, en primer plano, hay objetos que recrean la vida licenciosa del caballero, vida sobre

⁵⁸⁷ Enrique VALDIVIESO / J. M. SERRERA, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Valladolid, Sever Cuesta, 1980.

La representación de la deshonestidad

la que la pintura pretende advertir: música, lectura, juego, duelos y la muerte ataviada de prostituta completa el conjunto. Esta pintura es realizada en un momento histórico en el que Sevilla es conocida por su nutrida prostitución y cuya población se encuentra afectada por las enfermedades venéreas que derivaban de dicho ejercicio. Especialmente extendida estaba la sífilis, conocida como “mal de Venus”,⁵⁸⁸ que se pretendió controlar por parte del gobierno con normativas de salud pública que implicaban visitas periódicas de médicos a las mancebías. En conclusión, esta obra pretende persuadir al espectador de elegir un camino apartado de la rectitud, como el que había seguido Mañara en su juventud. Para ello recurre a diversos elementos fácilmente reconocibles en la época y focaliza la atención en la prostitución, que parece ir unida irremediabilmente a la muerte.

Esta no es la única pintura sevillana en la que vamos a encontrar mujeres de vida disoluta. Un pintor anónimo sevillano, y otro flamenco, recrean una vista de la *Alameda de Hércules* y otra de Sevilla, respectivamente, en las que también aparecen.



Alameda de Hércules – Anónimo sevillano – 1647 – Hispanic Society of America, Nueva York (en depósito en el Hospital de los Venerables, Sevilla)

⁵⁸⁸ Fuera del territorio español la sífilis era conocida como “mal español”, mientras que aquí se denominaba también “mal francés”.

La representación de la deshonestidad

La Alameda de Hércules está fechada en 1647 y muestra una visión del popular paseo sevillano en la que podemos distinguir, sin mucho esfuerzo, situaciones muy similares a las que los viajeros narran de la ciudad de Madrid. Duelos, peleas, paseos en carroza y, en primer término, dos mujeres tapadas mostrando un solo ojo, interpelan a un caballero. La que habla directamente con él, tendiéndole la mano, lleva un velo semitransparente que permite ver el llamativo vestido y el guardainfante que viste. Volvamos otra vez hacia atrás y recordemos en este punto la pugna que existió por suprimir el uso de este arreglo, al que hemos aludido con anterioridad. Defourneaux nos dice que una ordenanza de 1639 solo permitía el uso del guardainfante a “las mujeres que, con licencia de las justicias, públicamente son malas de sus personas y ganan por ello”,⁵⁸⁹ aunque al final no surtió ningún efecto en la población. La segunda mujer lleva un manto propiamente dicho y su vestido es mucho más discreto, por lo que, teniendo en cuenta lo conocido, bien podría tratarse de una escena en la que una alcahueta alecciona a su pupila. Para completar el conjunto, en un segundo plano, entre las columnas, encontramos apartados a una pareja, a un caballero y a una mujer nuevamente tapada. Contrasta la imagen de estas mujeres que van a pie, tapadas e interaccionando con hombres, con la de las damas que van totalmente descubiertas en la carroza, dejándose por tanto ver. La Alameda de Hércules fue conocida durante los siglos XIX y XX por ser un lugar donde se ejercía la prostitución en Sevilla, a tenor de esta pintura cabe plantearse si lo habría sido ya con anterioridad, viniendo de esta forma a completar así la oferta de las conocidas mancebías establecidas en el Arenal.

En términos similares, pero con un abanico mucho más rico de personajes y de situaciones, podemos referirnos a la *Vista de Sevilla*, atribuida a un pintor flamenco, aún por identificar, y pintada apenas unos años más tarde que la anterior, que demuestra tener un amplio conocimiento de la sociedad española. Con la ciudad y el Guadalquivir al fondo, en primer término se desarrolla una escena de paseo vespertino a la ribera del río. Mientras que por el agua navegan

⁵⁸⁹ Marcellin DEFOURNEAUX, *La vida...*, p. 190.

La representación de la deshonestidad

grandes barcos, en la orilla se reúnen personas de toda condición, tanto clérigos como damas o caballeros a pie, en carroza o a caballo.

La escena que nos interesa, que puede resultar anecdótica dentro del conjunto, es la que se desarrolla a la entrada del puente de barcas, en la que de nuevo vemos a un caballero dirigiéndose a una mujer que va tapada, mostrando un solo ojo, y que lleva también guardainfante. La dama parece tenderle al caballero un abanico y él le acerca la mano. En la pintura se encuentran más mujeres, pero van completamente veladas o con la cabeza descubierta. Esta es la única tapada que aparece y lo hace en términos muy similares a la mujer de la Alameda de Hércules.



**Vista de Sevilla y detalle – Anónimo flamenco
– h. 1660 – Fundación Focus, Hospital de los
Venerables, Sevilla**

La representación de la deshonestidad

Las vistas de ciudades fueron el medio ideal que sirvió a los pintores para poder retratar a la sociedad al completo e incluir el tema que nos ocupa. En una pintura que realiza Juan Bautista Martínez del Mazo en fechas próximas a la realización de la *Alameda de Hércules*, lo hace en términos muy similares a la *Vista de Sevilla* que acabamos de ver. Esta *Vista de Zaragoza*, fechada en 1647, muestra una impresionante panorámica de la ciudad realizada desde el convento de San Lázaro, al otro lado del Ebro, y con la inclusión de la comitiva real de Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos entrando en la localidad. Nuevamente volvemos a ver la ribera plagada de personajes que formaban parte de la vida cotidiana de la ciudad.



Vista de Zaragoza y detalle – Juan Bautista Martínez del Mazo – h. 1647 – Museo del Prado, Madrid

La representación de la deshonestidad

A la izquierda, entre las figuras del primer plano, volvemos a identificar a una pareja en la que una mujer tapada, mostrando claramente un ojo y vestida nuevamente con ropas lujosas y guardainfante, intenta llamar la atención de un caballero acercándole un abanico. En este caso, el caballero parece preferir no interactuar con ella y dirigir su mirada hacia el espectador.

No es la única pareja que pintará Martínez del Mazo de esta manera. Unos diez años más tarde de la confección de *la Vista de Zaragoza*, Mazo pintó *El*



**El estanque Grande del Buen Retiro – Juan Bautista Martínez del Mazo – 1657
– Museo del Prado, Madrid**

La representación de la deshonestidad

estanque Grande del Buen Retiro. Aunque la imagen es algo oscura, podemos distinguir ciertos elementos que nos hablan de una escena dedicada al amor en el sentido más carnal.

En la parte izquierda aparecen, en este caso solos, una pareja muy similar a las que hemos descrito con anterioridad, caballero y dama vestida con guardainfante que cubre su rostro, a excepción de un único ojo. En el centro, posado en la barandilla, dirigiendo su mirada a la pareja hay un pavo real que nos lleva a pensar en aquellos que se encuentran en la pintura de Tiziano, *Venus recreándose en el amor y la música*, en la que simboliza la fecundidad. Por último, a la derecha del todo hay una escultura que representa a la propia Venus, diosa del amor y la sensualidad, dirigiendo su mirada hacia el espectador, mientras que adelanta un brazo hacia la izquierda que en este caso es tomada de *La ofrenda a Venus*, también de Tiziano. En esta obra, conociendo las anteriores y las narraciones de los viajeros, nada parece casual, más bien todo lleva a indicarnos que estamos ante un encuentro entre amantes.

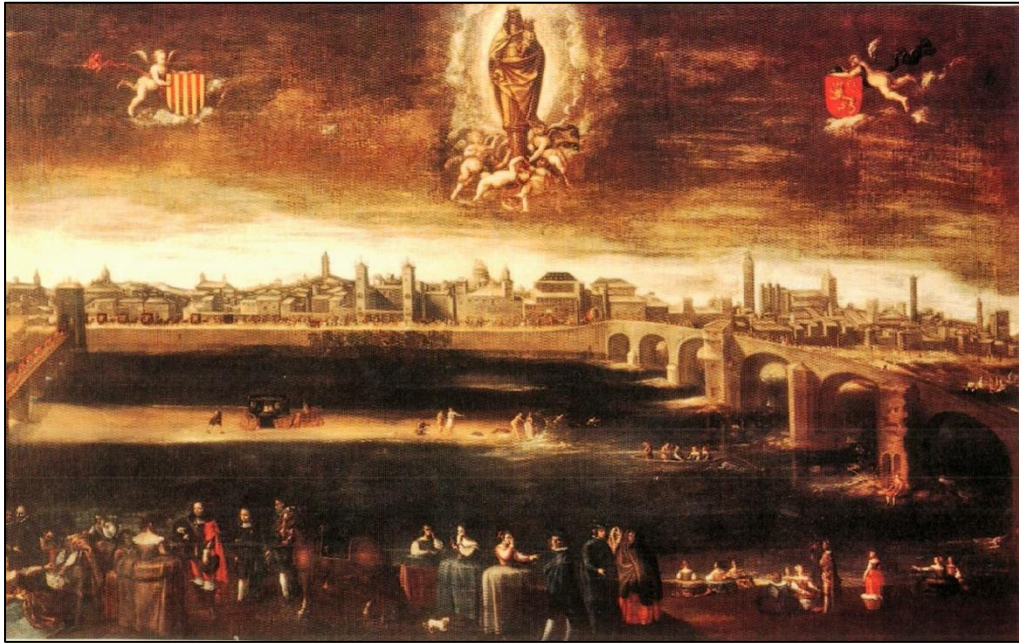
Para finalizar queremos incluir una última pintura, la *Vista de Zaragoza con la entrada del nuevo Virrey de Aragón*, que está directamente relacionada con la *Vista de Zaragoza* de Martínez del Mazo, obra de un pintor anónimo y fechada en 1669. Muestra la entrada de Don Juan José de Austria en la ciudad de Zaragoza, y de la que tenemos constancia gracias al catálogo de una exposición⁵⁹⁰, en el que se indica que se encuentra en manos de un particular.

Esta pintura muestra una vista de la ciudad también desde el otro lado del río y en el cielo aparece la Virgen entre dos escudos (el de Aragón y el de Zaragoza), como también lo hacía en la obra de Martínez del Mazo antes de ser repintada. Como es habitual, en la orilla del río más próxima al espectador aparece gente paseando, entre ellas varias mujeres. Dos de ellas, que hablan en primer término con un caballero, se cubren la cabeza con sendos mantos dejando a la vista un ojo. En este caso lo curioso es que no se trata de esos finos mantos negros que aparecen en las obras anteriores, sino que son bastante más recios y de color pardo. Curioso también nos resulta que, al lado de estas mujeres,

⁵⁹⁰ VV.AA., *Zaragoza en época de Baltasar Gracián*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, p. 89.

La representación de la deshonestidad

aparezcan otras tres muchachas que visten grandes guardainfantes y llevan la cabeza descubierta, pero que se cubren uno de sus ojos, el izquierdo, con unas de sus manos. Si bien este gesto puede ser fruto de algún código que hoy desconocemos, no parece descabellado interpretarlo como una evolución del tema que nos ocupa y que ha derivado en hacer el gesto con la mano como símbolo de coquetería, pero prescindiendo del controvertido complemento.



Vista de Zaragoza con la entrada del nuevo Virrey de Aragón y detalle – Anónimo aragonés – 1669 – Colección Gonzalo Mora, Madrid

La representación de la deshonestidad

Cronológicamente esta es la última pintura que hemos encontrado en la que aparece la prostitución representada de esta manera, puede que haya más pinturas como esta fechadas con posterioridad de las que no tenemos constancia, o que finalmente se dejase de usar el tapado, lo que sí tenemos claro es que esta última imagen es muy interesante y que el conocer algo más sobre ella y la sociedad aragonesa de estas fechas nos ayudaría a entender algo más el gesto de las mujeres y qué fue del tapado.

Conclusión

VII. Conclusión

Tras la investigación efectuada se ha llegado a una serie de conclusiones, que si bien ya hemos ido planteando a lo largo de esta tesis, pasamos a exponer de manera resumida a continuación.

Hemos podido ver cómo la sociedad española del siglo XVII no fue tan rígida y estricta en cuanto al seguimiento de la ortodoxia religiosa como cabría suponer. Es cierto, sin duda alguna, que la religión tuvo un papel importante como guía o directriz de esa sociedad y que se encontraba integrada en la vida cotidiana, pero ello no impidió que ciudadanos de toda condición llegaran a transgredir la norma. El ser humano no puede sustraerse a los deseos y pulsiones que son naturales a la especie, y aunque la religión, o mejor dicho algunos sectores ortodoxos y en exceso timoratos, pretendiese imponer la represión sexual, la realidad fue que durante el siglo XVII hubo en verdad una gran relajación en las costumbres. Prueba de ello son las sucesivas pragmáticas y normas que se dictaron con intención de acabar con prácticas como la prostitución, la sodomía o el travestismo, que lo único que hacen es poner de manifiesto la existencia de las mismas. Este es un periodo convulso y contradictorio, tanto a nivel institucional como social, en el que se generaliza el aparentar aquello que no se es, lo cual lleva a la hora de afrontar un análisis del mismo a tener en cuenta aquello que se expone de manera oficial, pero también aquello que se dice de forma oficiosa, algo que en ocasiones parece no ir en concordancia. Un ejemplo de esto ocurre con la posición que se toma hacia el tema de la prostitución cuando al mismo tiempo que se legislaba indicando que debían de cerrarse las mancebías, se estaba dictando una normativa con el fin de salvaguardar la salud pública.

Algo similar ocurre con la pintura erótica. Por un lado, los coleccionistas demandan pinturas con temática mitológica y en las que figuren desnudos, pero lo hacen a artistas extranjeros. Incluso encontramos el encargo de copias de pinturas extranjeras con temática mitológica a pintores españoles, hecho que demuestra un gran interés por parte de los clientes en poseer este tipo de obras,

Conclusión

y su valoración en cuanto al tema que representan y no tanto a la mano que la realizase. En cuanto a la postura de la Iglesia hacia la tenencia y exposición particular de estas imágenes, los teólogos y expertos que fueron consultados al respecto indicaron que debía de hacerse precisamente para lugares alejados del público, para la más estricta intimidad, indicación que los coleccionistas siguieron sin ninguna dificultad. Para albergar pinturas lascivas se crearon lugares especiales, siguiendo el ejemplo de Su Majestad, generalmente la alcoba o estancias próximas, en los que la pintura mitológica y la religiosa se encontraban entremezcladas sin problema, siendo el desnudo, el hecho narrado y el contexto los que otorgaban a esos cuadros el carácter libidinoso. A tenor de lo expuesto, la existencia de pintura erótica en las colecciones nobiliarias estaba más que aceptada, consentida, puesto que el prohibirlo de manera taxativa habría supuesto ir en contra de la propia Colección Real. Únicamente Paravicino ostentaba una posición totalmente censora al respecto, algo que no trasciende ni siquiera a nivel inquisitorial ya que, hasta el momento, la única alusión que hemos encontrado a un proceso iniciado por la Santa Inquisición sobre objetos artísticos data de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, son los propios artistas los que rechazan este tipo de obras, puesto que utilizan la pintura de temática religiosa y piadosa como argumento a favor de la liberalidad de su arte, para así elevar su posición social y, a fin de cuentas, poder disfrutar de exenciones fiscales. La norma del Concilio de Trento que alude a las imágenes lo hace regulando únicamente las religiosas destinadas a lugares de oración, no se posiciona sobre el uso privado ni sobre las que no tienen una temática sagrada. Son los propios pintores y sus defensores los que se sirven de la utilización que hicieron la Iglesia y el Estado de la pintura como medio de evangelización y difusión los que defendieron la nobleza de su arte, repudiando las pinturas mitológicas y las que incluyesen desnudos, o incluso aquellas que por algún motivo pudiesen presentar “descompostura”, como en el conocido caso en el que Francisco Pacheco critica la *Santa Margarita* de Tiziano.

Como decimos, son los mismos artífices los que se autocensuran. Significativo resulta el comprobar que la autoría de los tratados más importantes

Conclusión

de este periodo, en los que aparece de una forma explícita la defensa de la liberalidad del arte de la pintura basada en la honestidad y santidad de los personajes representados, se debe a pintores vinculados a la Corte, a las academias o a Italia, o a sus defensores legales en los numerosos pleitos que surgieron por las reclamaciones fiscales. En Italia la consideración social de la pintura ya había sido lograda desde hacía tiempo, sin embargo en España es en este periodo cuando se disputa, y se ha constatado como existe un nexo entre la necesidad por parte del gobierno de sufragar sus contiendas, con la reclamación por parte de la Hacienda pública del pago de varios impuestos a los pintores, y los distintos pleitos iniciados por estos para ser considerados liberales, y por lo tanto exentos de contribución, que finalmente dieron como resultado textos y tratados legales y artísticos. Esta vinculación se constata desde el comienzo del siglo con la *Noticia general...* de Gutiérrez de los Ríos (y su más que probable vinculación como defensor de los pintores Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y Luis de Carvajal en 1597), hasta el *Museo pictórico* de Palomino, en el cual hace acopio de toda la tradición anterior y mención a varios de estos pleitos, como el de Carducho, cuyos documentos se encarga de ratificar y registrar en los últimos años del siglo XVII, muy posiblemente como medida preventiva en un último litigio.

Al leer la tratadística queda clara la consideración que tenían los pintores de que la pintura de temática religiosa hacía noble a toda la profesión, igual que la impúdica era considerada un insulto hacia su arte. En la argumentación sobre este asunto también jugó un papel importante la aseveración de Séneca (su famosa epístola 88, apartado 18, de sus *Epístolas morales a Lucio*), a la que nos hemos referido de manera constante en la sección dedicada a la tratadística. Igualmente se ha constatado cómo de alguna manera existió una correlación eidética entre lujo y lujuria. Ambas palabras tienen un origen común, que es el que le permitió a Gutiérrez de los Ríos realizar la traducción de Séneca que acabarán siguiendo el resto de teóricos. Esta estrecha vinculación la hemos podido ver igualmente en la representación de la tentación de la carne y de las prostitutas vestidas con costosos y llamativos trajes y adornadas con joyas. En relación a este aspecto, en realidad, con el fin de remarcarlo, queremos incidir,

Conclusión

nuevamente, en la evidente instrumentalización que se hizo de los motivos por los cuales Séneca excluyó a la pintura de las artes nobles. Como contrapunto, mientras que las prostitutas se engalanan y visten de pies a cabeza, como si de la representación del *Amor sacro*, *Amor profano* de Tiziano o de los postulados neoplatónicos de Ficino se tratara, hemos visto a algunos artistas desnudar a mártires y penitentes bajo el pretexto religioso, amparados por la tradición, ya que en esa época, y dándole la vuelta al argumento de Séneca, es la finalidad y el tema representado los que hacen libre al arte de la pintura.

En base a lo anterior, es cierto que el número de pintura mitológica en España es muy inferior al de pintura religiosa. En países de nuestro entorno los artistas realizaban sin ningún inconveniente tanto pintura mitológica como religiosa, la única diferencia que hemos podido identificar entre ellos y los artistas hispanos era la consideración social que ostentaban. Un punto también de disonancia, pero muy relacionado con todo lo expuesto hasta el momento, lo constituyen la formación de las academias. Mientras que en Francia e Italia se crean academias artísticas con respaldo institucional o bajo el patrocinio de importantes mecenas, en España surgen varios conatos, frecuentemente impulsados por artistas con alguna vinculación a Italia, pero sin ningún tipo de respaldo gubernamental, hecho que les lleva a tener que ponerse bajo el amparo de algunos conventos o de ciertas figuras religiosas. La academia como institución tiene importancia en tanto en cuanto dota a una profesión de carácter científico al ser necesario para su desempeño el adquirir de manera reglada unos conocimientos teóricos y prácticos, algo que ocurría con las profesiones liberales como la geometría o las matemáticas. Lamentablemente el momento de indefinición social en el que se encontraba la pintura en España, las luchas de poder con los gremios y la falta de sustento real no hicieron posible la progresión de las academias, pero aun así todavía queda mucho por conocer sobre las mismas. La localización y el estudio de los estatutos y los libros de cuentas, si es que existieron, nos permitirían saber su forma de trabajo y organización, cuántos miembros y de qué condición acudían a ellas y los métodos que en ellas se utilizaban. En los estudios que existen al respecto hemos podido constatar la utilización de modelos vivos, siempre varones, para las sesiones de dibujo, algo

Conclusión

que discrepa con las indicaciones que daban los tratadistas en las que aconsejaban tomar como modelos estampas y esculturas. Es una muestra más de la contradicción del periodo Barroco, en el que por un lado está la indicación oficial y por el otro la práctica real.

Un ejemplo más de ese doble discurso se encuentra en la representación del erotismo, que como parte natural del ser humano tiene un lugar en el arte, al ser este un medio de expresión de los intereses y anhelos de las personas, y aunque la conveniencia desaconsejaba su plasmación a través de los temas habituales, en esta tesis se ha puesto de manifiesto cómo se utilizaron asuntos religiosos con ese fin. Así, tuvieron especial “éxito” algunos pasajes tomados del Antiguo Testamento y los mártires y santos penitentes que, por tradición, permitían incluir desnudos o acontecimientos con connotaciones eróticas, tal es el caso de Susana y los viejos. No solo de María Magdalena vive el erotismo religioso, también ocupa ese lugar en esta investigación el desnudo masculino que parece haber sido el gran olvidado en los estudios artísticos cuyo ámbito es anterior al siglo XX. En todas las épocas han existido mujeres y hombres que han sentido deseo por los hombres, y aunque en siglos pasados esa realidad fuese reprimida, negada y relegada al ostracismo, hoy se debe tener en consideración, motivo por el que en este estudio se han incluido pinturas en las que se ven representados cuerpos de hombres desnudos o semidesnudos, como san Sebastián e, incluso, Jesucristo. Es cierto que entender la imagen de Cristo en la cruz o la representación de algunos asuntos de su Pasión en clave erótica es controvertido incluso en nuestros días pero, además de lo expuesto y la recepción individual, existe un indicio que nos lleva a pensar en una consciencia no verbalizada en el propio siglo XVII sobre la potencialidad erótica de estas imágenes, y es su exposición en las sacristías. En ellas se colocaron el *Cristo crucificado* de Velázquez y buena parte de los ejemplos conocidos de *Cristo recogiendo las vestiduras*, es decir, en lugares alejados de la vista general, algo que ocurría también en el caso de las pinturas de temática erótica o en las que incluían desnudos, que eran disfrutadas en privado y preservadas de la vista de aquellos a los que pudiesen perturbar.

Conclusión

Debemos tener también en cuenta el fervor y el sentimiento de amor que las imágenes religiosas deberían haber suscitado en un periodo histórico en el que la Iglesia católica buscaba precisamente mover los afectos del fiel a través de la imagen. La intencionalidad no era otra que la de apelar a lo primario y fomentar la comunicación directa entre el fiel y el personaje representado suscitando sentimientos fuertes de amor y, por qué no, algún deseo de cercanía. Esto nos lleva al punto más complicado del análisis que hemos realizado, la intencionalidad de la obra y la recepción de la misma por parte del espectador. Es prácticamente imposible conocer de manera fehaciente los sentimientos individuales que las obras provocaban en cada espectador, al igual que el propósito del artista a la hora de realizarlas, pero no podemos negar el “uso” que se hizo en el siglo XVII de ciertos temas religiosos con un fin erótico. Es apreciable en la representación de algunos santos de una forma poco adecuada para la época, pero también en la exposición conjunta que se realizaba de temas religiosos y profanos en las colecciones, en los que el vínculo entre unas pinturas y otras era el desnudo y el erotismo. Incluso, nos hemos referido a obras que a nivel formal no presentaban ningún tipo de sensualidad, pero que adquirirían connotaciones eróticas a través de su uso, como es el caso de los retratos de faldriquera.

Y llegamos al final de las conclusiones con la idea principal con la que comenzábamos el planteamiento de nuestra tesis doctoral: es esencial para el estudio del pasado el conocer los aspectos más mundanos de la sociedad del momento, y más en el Barroco en el que en una misma imagen existen diferentes niveles de lectura. Es complicado desde la mentalidad actual llegar a ciertos aspectos, nos ha ocurrido por ejemplo con las santas mártires, mientras que un espectador actual ve a una santa orando, alguien del siglo XVII que contemplase los pies desnudos de una mujer sería consciente del erotismo del que este detalle dotaba a la imagen. Para entender las transgresiones a la norma debemos primero conocer las codificaciones sociales, a las que generalmente no llegamos a través de las crónicas oficiales. Es necesario entonces recurrir a otras fuentes que complementen nuestro conocimiento, para poder entender todo lo que vemos. Es lo que nos ha ocurrido en cuanto a las tapadas, sin el texto de Pinelo, la literatura

Conclusión

de Quevedo y Lope y los libros de viaje, no nos habría sido posible distinguir un tipo de prostitución que parece era habitual encontrar paseando por la ciudad. Igualmente importante ha resultado el estudio de los tratados y los litigios para establecer la relación entre los acontecimientos económicos y sociales y el rechazo expreso de los pintores hacia la realización de temas impúdicos, cambiando de esta manera la explicación de un hecho que frecuentemente había sido explicado atendiendo a la religión, la Inquisición y a una supuesta falta de demanda, pero olvidando la situación en la que los pintores se encontraban y de la que ellos mismos han dejado testimonio escrito.

Queda aún mucho por conocer, posiblemente muchas de las pinturas de este periodo fueron destruidas y, seguramente, otro nutrido número de ellas se encuentren aún en manos privadas alejadas del público general. También sería muy interesante en futuros trabajos desentrañar el tipo de relaciones que se establecieron entre los pintores y los gustos personales que estos tenían en cuanto a arte. Se ha apuntado fugazmente en esta línea al tratar sobre la imagen de *Juno* de Alonso Cano y como formaba parte de la colección de Margarita Cajés (hija de Eugenio Cajés), junto con otras tres pinturas de temática mitológica, y que posteriormente pasó a manos de Juan Antonio de Frías y Escalante. Pero, sin duda alguna, para ello es necesario que salgan a la luz estas pinturas aún en manos privadas.

Con este trabajo de investigación se ha pretendido aportar una visión complementaria y ampliada sobre aspectos muy concretos de la pintura del Siglo de Oro español en la medida de nuestras posibilidades, pero han quedado abiertas aún muchas líneas por investigar en profundidad, a las que esperamos poder hacer frente en un futuro.

Bibliografía

VIII. Bibliografía

FUENTES

- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso (1532)*. París, Librería de Rosa, Bouret y C^a, Tomo I, 1850.
- BUTRÓN, Juan de. *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben*. Madrid, por Luis Sánchez, 1626.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Impreso por Francisco Martínez, 1633.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (1633)*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Copia de los pareceres, y censuras de los reverendísimos padres, maestro y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas, y tenerlas patentes donde sean vistas*. Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1632.
- Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos por Alonso de Carranza; Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos que usan por Arias Gonzalo*. 1636. Textos preparados por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, nº 15, 2011, pp. 69-166.
- GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela, y Simetría, con demostraciones Matemáticas, que ajustan, y enseñan perfiles del hombre, mujer, y niños. Y el modo de colorir al óleo, fresco, y temple: y otros preceptos grandes del Arte*. 1693.

Bibliografía

- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y de trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- LEÓN PINELO, Antonio DE. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Pragmática de las Tapadas*. Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura (1649)*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que a enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. Madrid, imprenta de Sancha, Tomos I y II, 1745.
- Premática en que su magestad manda que ninguna mujer ande tapada, sino descubierta el rostro, de manera que pueda ser vista, y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demás que tratan de lo susodicho*. Madrid, 1639.
- QUEVEDO, Francisco DE. *Obras satíricas y festivas de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía., 1908.
- SÉNECA, Lucio Anneo. *Cartas morales a Lucilio*. Traducción directa del latín y notas prologales por Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, Orbis, Tomo II, 1985.
- VEGA Y CARPIO, Lope DE. *El villano en su rincón; Las bizarrías de Belisa*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín, 1610.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ FLECHA, Roberto. *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáceres, Ed. Universidad de Extremadura, 1984.
- “Expresión y gesto en la obra de Goya”, *Goya*, Madrid, nº 252, 1996, pp. 341-352.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (Coord.). *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Coed. Fundación Argentaria-Visor D.L., 1999.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El erotismo*. Palma de Mallorca, Ed. José J. de Olateña, 1993.
- ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *A Corpus of Spanish Drawings*. Vols. II y IV. London, Harvey Miller, 1977 y 1988.
- ANSEMI, Alessandra. *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Madrid, Ediciones Doce Calles SL., 2004.
- ANTONIO SÁEZ, Trinidad DE. *El siglo XVII español*. Madrid, Historia16, Nº 22, 1999.
- APARICIO, Octavio. *El desnudo femenino en la pintura*. Madrid, Ed. OFFO, 1985.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Vol. 70, nº 279, pp. 271-284.
- AYALA MALLORY, Nina. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Alianza, 1991.
- *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Ed. Alianza, 1995.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo “Sobre una escena pasionaria “propia” del arte barroco español: Cristo recogiendo las vestiduras”, en *Actas I Congreso de Estudio y Difusión del Patrimonio Las Edades del Hombre*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2013.
- BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona, EUNSA, 2002.
- BATAILLE. George. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997.
- BAUER, Hemann y PRATER, Andreas. *Barroco*. Madrid, Taschen, 2006.

Bibliografía

- BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989.
- BAZIN, German. *Barroco y Rococó*. Barcelona, Ed. Destino, 1992.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La universidad del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Tomo III, 1971.
- BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Ed. Crítica, 1983.
- BLAS BENITO, Javier. *Bibliografía del Arte Gráfico*. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1994.
- BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 2007.
- BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid, Cátedra, 1998.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. “La Historia del Arte hoy”. *Artigrama*, Zaragoza, nº 2, 1985, pp. 213-238.
- “La Historia del Arte en la encrucijada.” *Artigrama*, Zaragoza, nº 10, 1993, pp. 45-53.
 - *Cómo y qué investigar en la historia del arte. Una crítica parcial de la historia del arte española*. Barcelona, Ediciones Serbal, 2001.
- BOZAL, Valeriano (Coord.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1999.
- BROWN, Jonathan. “Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra”, *Goya*, Madrid, nº 169-171, 1982, pp. 35-43.
- *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Ed. Alianza, 1988.
 - *Velázquez. Pintor y Cortesano*. Madrid, Alianza ed., 1992.
 - *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995.
 - *Murillo. Virtuoso Draftsman*. Yale University Press y CEEH, 2012.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003.

Bibliografía

- BURCKHADT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Sarpe, 1985.
- BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter. *Spanish inventories. Collection of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- *Formas de Historia Cultural*. Madrid, Ed. Alianza, 2006.
- BUSS, David M. *La evolución del deseo*, Madrid, Ed. Alianza, 2009.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid, Sílex, 1993.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “Paravicino, selección, introducción y notas”. *Revista de ideas estéticas*, Madrid, C.S.I.C., 1970, pp. 147-167.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.
- CALVO SERRALLER, Francisco (Coord.). *La imagen de la mujer. Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco y PORTÚS, Javier. *Fuentes de la Historia del Arte*. Madrid, Historia 16, Tomo II, 2001.
- CANTIZANO PÉREZ, Félix. *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.
- CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo, 1982.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI”, *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 37-60.
- CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid, Itsmo, 2001.
- CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Sauer”. *Anales de la*

Bibliografía

- Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, nº14, 2004, pp. 193-212.
- CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid, Ed. Alianza, 1981.
- COLOMER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Dirs.). *Vestir a la española en las cortes europeas (s. XVI y XVII)*. Madrid, CEEH, Vol. I, 2014.
- CORZO SÁNCHEZ, Ramón. *La Academia de Arte de la pintura de Sevilla 1660-1674*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Aposentos, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios”, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Coed. C.S.I.C. y Editorial Alpuerto, 1991, pp. 91- 108.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa. “Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº 82, 1996, pp. 401-460.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Hachette, 1964.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, Ed. Alianza, 2013.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. “Tres paisajes flamencos del siglo XVII en colecciones madrileñas. J. de Momper, Jan Brueghel I y Jan Wildens”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, nº 69-70, 2003-2004, pp. 373-381.
- *El lienzo de “Vertumno y Pomona” de Rubens y los cuartos bajos de Verano del Alcázar de Madrid*. Madrid, Rubens Picture, 2009.
- DÍEZ BORQUE, José María. *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1990.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid, España Calpe, 1979.
- DÍEZ MONSALVE, Juan Antonio y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana. “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 330, 2010, pp. 149-158.

Bibliografía

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1992.
- *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1992.
 - *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*. Sevilla, Ed. Diputación de Sevilla, 1996.
- DONÉZAR DÍEZ DE ULZURRUN, Javier M. y SANTOLAYA HEREDERO, Laura. “Una cuestión política interna en el reinado de Felipe IV: si las mujeres deben usar velo o no”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, Hª Moderna, t. 8, 1995, pp. 133-153.
- EGIDO, Aurora. “Capítulo 6. La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Las fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pp. 164-197.
- ELLIS, Havelock. *Amor y dolor. Estudio sobre el sadismo y el masoquismo*. Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.
- ESLAVA GALÁN, Juan. *Historia secreta del sexo en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca en el siglo XVII*. Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GALDÓN, José Luis y BENITO DOMENECH, Fernando. “El ‘Maestro del Álbum Lassala’ y Gregorio Bausá”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, t. 67, nº 266, 1994, pp. 105-118.
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1976.
- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.

Bibliografía

- *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Ed. Diputación de Sevilla, 1994.
- *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid, CEEH, 2011.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid, Historia 16, 1998.
- GARCÍA CUETO, David. “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid, Fernando Villaverde, 2014, pp. 40-57.
- GARCÍA LÓPEZ, David. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Vols. 2-4. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Ojazos de madera*. Barcelona, Península, 2000.
- GOMBRICH, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid, Ed. Debate, 1998.
- *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 1998.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.). *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Ed. Junta de Castilla y León, 1989.
- *Las lecciones de dibujo*. Madrid, Cátedra, 1995.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS GELABERT, Lino; BORDES CABALLERO, Juan y RUIZ ORTEGA, Manuel. *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Ed. Junta de Castilla y León, 1989.

- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid, Guadarrama, 1969.
- *Sociología del arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- HARRIS, Enriqueta. “A Caritas Romana by Murillo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres, vol. 27, 1964, pp. 337-339.
- HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del s. XVII*. Madrid, Visor, 1999.

Bibliografía

HUIZINGA, Johan. *El concepto de historia y otros ensayos*. México DF., Fondo de Cultura Económica, 1946.

JAUSS, Jans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.

JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel. *Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España*. Cuenca, Ed. Ayuntamiento de Cuenca, 1994.

KRAUEL, Blanca. “Los viajeros ingleses y la Inquisición”, *I Coloquio internacional “Los Extranjeros en la España Moderna”*. Málaga, 2003, Tomo II, pp. 477-484.

KRISS, Ernest y KUNTZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 2007.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (Ed.). *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Madrid, Tomo I y II, 1930.

- “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Tomo XVII, nº62, 1944, pp. 77-101.

LE GOFF, Jaques. *Pensar la Historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós, 2005.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

- *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Londres, Scala Books, 1998.

LUJÁN, Néstor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Ed. Planeta, 1988.

- “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Coed. C.S.I.C. y Editorial Alpuerto, 1991, pp. 27-36.

- “El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo”, *Velázquez y Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 1999, pp. 182-198.

Bibliografía

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Planeta, 2012.
- MARÍAS, Fernando y RIELLO, José. “La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con El Greco”, *Teoría y literatura artística en España. Revisión Historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-76.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en éste Alcázar de Madrid, año de 1636*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Coed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Polifemo, 2015.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 1990.
- MATILLA TASCÓN, Antonio. “La Academia madrileña de San Lucas”, *Goya*, nº 161-162, 1981, pp. 260-265.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Imprenta de A. Pérez y Dubrull, 1884.
- MILICUA, José y PORTÚS, Javier (Eds.). *El joven Ribera*. Madrid, Ed. Museo del Prado, 2011.
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra. 1985.
- MORÁN TURINA, José Miguel y PORÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Itsmo, 1997.

Bibliografía

- MULLER, Priscila. *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Juan Bautista Maíno y la Magdalena”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, nº 304, 2003, pp. 425-428.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- *Velázquez*. Madrid, Austral, 1960.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*. Madrid, CEEH y Biblioteca Nacional de España, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida para el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo 1, 1980, pp. 69-78.
- “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, nº 4, 1982. pp. 281- 289.
 - *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986.
 - *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1995.
 - “El concepto de barroco hoy”. *Ondare*, Donostia, nº 19, 2000, pp. 15-23.
 - *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Oviedo, Ayuntamiento de Gijón y KRK ediciones, 2003.
 - *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Edición ampliada por Benito NAVARRETE PRIETO. Madrid, Cátedra, 2010.
- PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra, 1982.
- PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 99, 1952, pp. 223-236.

Bibliografía

- Plinio El Viejo, *Historia Natural. Libro VII*. Madrid, Editorial Gredos, 2003.
- PO-CHIA HSIA, Ronnie, “Concilio de Trento”, *El mundo de la renovación católica. 1514-1770*. Madrid, Akal, 2010, pp. 27-44.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- “Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, tomo V, 1992, pp. 185-210.
 - “Indecencia, mortificación y modos de ver la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, nº8, 1995, pp. 55-88.
 - “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo IX, nº9, 1996, pp. 77-105.
 - *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.
 - “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, *Anales del Historia de Arte*, Volumen extraordinario, 2008, pp. 135-149.
 - “Los Ribera de Osuna en la exposición *El joven Ribera*”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº13, 2011, pp. 64-65.
 - *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Museo del Prado, Madrid, 2016.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis. “Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano”, *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 5-16.
- “Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, t. 18-19, 2005-2006, pp. 77-83.
- RIELLO VELASCO, José María. “Alonso Cano según Lázaro Díaz el Valle”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 17, 2007, pp. 179-192.

Bibliografía

- RIELLO VELASCO, José María. (Coord.). *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, Coed. Adaba Editores y Museo del Prado, 2012.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)”, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense, nº14, 2004, pp. 7-31.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BÉZARES, Luis Enrique. *Lo Barroco: la cultura de un conflicto*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.
- SALAZAR, Jaime. *Velázquez, caballero de Santiago*.
<http://www2.uned.es/master-der-nobiliario/Velazquez%20caballero%20de%20Santiago.pdf> (consultado el 25/5/2017)
- SALORT PONS, Salvador; LÓPEZ AZORÍN, M^a José y NAVARRETE PRIETO, Benito. “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura Valenciana de la Segunda Mitad del siglo XVII.” *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 292, 2001, pp. 393- 424.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte*. Madrid, 1933.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*. Madrid, Ed. Alianza, 1995.
- SCHAPIRO, Meyer. *Palabras escritas e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.
- SESEÑA, Natalia. *Goya y las mujeres*. Madrid, Taurus, 2004.
- SIMÓN DÍAZ, José. “El arte en las Mansiones Nobiliarias Madrileñas de 1626”, *Goya*, Madrid, nº 154, 1980, pp. 200-205.
- SOTO CABA, Victoria (Coord.). *Arte y realidad en el Barroco I. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*. Madrid, Coed. Editorial Universitaria Ramón Aceres y AUNED, 2012.

Bibliografía

- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (Coord.). *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid, Alianza, 1990.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico en Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería general de Victorio Suárez, 1912.
<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9342>
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 245, 1989, pp. 61-74.
- VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”. Pintura, mujer y sociedad*. Tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2001.
<http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t25605.pdf>
- VALDIVIESO, Enrique. “A propósito de la interpretaciones eróticas en las pinturas de Murillo de asunto popular”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Vol. 75, nº 300, pp. 353-359.
- VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1980.
- VALMOGA Y DÍAZ-VALERA, Dalmiro DE LA. “Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago”, *Archivo Español de Arte*. Tomo 33, nº 130, 1960, pp. 191-214.
- VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- VILLANUEVA, Darío (Coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus Universitaria, 1994.
- VV.AA. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2001.
- VV.AA. *Zaragoza en época de Baltasar Gracián*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.

Bibliografía

WEISBACH, Werner. *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Labor, 1934.

- *El barroco. El arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.

WILDSON, Edward M. “El texto de la «Deposición a favor de los profesores de la pintura», de Don Pedro Calderón de la Barca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 2, 1974, pp. 709-727.

YALOM, Marilyn. *Historia del pecho*, Barcelona, TusQuest, 1997.

ZUBIAURRE, Maite. *Culturas del erotismo en España, 1898–1939*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

<https://archive.org/>

https://artsandculture.google.com/asset/cristo-recogiendo-las-vestiduras/_wHt1cyLlul8XA?hl=es

<http://blog.duran-subastas.com/el-dibujo-espanol-en-florenzia/http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

<http://ceres.mcu.es/>

<https://commons.wikimedia.org/>

<https://dialnet.unirioja.es/>

https://elpais.com/diario/2004/11/25/cultura/1101337209_850215.html

<https://es.wikipedia.org>

<https://es.wikipedia.org>

https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoBurgos/es/Plantilla100Detalle/1258120719864/_/1284274787650/Comunicacion

<https://play.google.com/store/books>

<https://scholar.google.es/>

<http://web.frl.es/DA.html>

Bibliografía

- <https://www.academia.edu/>
<http://www.alcalasubastas.es/es/web>
<https://www.artehistoria.com>
<http://www.cervantesvirtual.com/>
<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>
<https://www.europeana.eu>
<https://www.evangelizarconelarte.com/exposiciones-visitadas-la-belleza-como-argumento/zurbar%C3%A1n-una-nueva-mirada-en-el-thyssen/>
<http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/afondo/la-apoteosis-de-hercules/>
http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa_poeta_arguijo.html
http://www.intratext.com/IXT/LAT0230/_P2G.HTM
<https://www.jstor.org/>
<http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/08/23/ecce-homo-murillo-bellas-artes/761985.html>
<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/actividades/la-pieza-del-mes/2011/piezadel-mes-2011-mar.html>
<http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/15th-18th-century/ribera-saint-sebastian>
<http://www.museobbaa.com/obras-del-mes-octubre/>
<https://www.museobilbao.com/obras-maestras/jose-de-ribera>
<https://www.museodelprado.es/>
<https://www.researchgate.net/>
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1425>
<https://www.todocoleccion.net>
<https://www.verpueblos.com/castilla+la+mancha/guadalajara/jadraque/foto/1138079/>

