

## TEMA 1

---

# El arte frente a la Europa de las religiones

*Palma Martínez-Burgos García*

1. Introducción.
2. La Reforma protestante y el arte sagrado.
3. El discurso de la Iglesia católica frente al arte religioso.

## 1. Introducción

El siglo XVI se salda con la ruptura definitiva de la unidad de la Europa cristiana y en consecuencia con la división de una frontera ideológica entre un ámbito católico, la Europa meridional, y otro protestante que coincide, *grosso modo*, con la Europa septentrional.

La fractura fue el resultado final de un proceso largo y traumático gestado al calor de las revueltas ideológicas que cíclicamente convulsionaron los territorios que integraban los Países Bajos y parte de Alemania durante los siglos XIV y XV. Se trataba de movimientos complejos en los que al malestar social se le unía una sincera inquietud religiosa que llegó a fraguar en tendencias no siempre ortodoxas. Entre los precursores más claros de la Reforma es común señalar a Wyclif y Hus que en el siglo XIV atacaron violentamente el culto a los santos y a sus imágenes porque, decían, con ellos se contravenía la simplicidad y la pureza evangélica. Pero eso no era todo, el oscurantismo dogmático, los abusos del clero y el uso desmesurado y mercantilista de imágenes y milagros alimentó el recelo de aquellos que aspiraban a una religión depurada en la que no se permitieran los cultos abusivos y supersticiosos. Es más, desde el siglo XII se puede detectar por todo el territorio alemán un ambiente anti-Roma y anti-Papa que servía para denunciar la acumulación de las riquezas y del poder terrenal por parte de los dignatarios de la Iglesia. En poéticas metáforas se señalaba que las redes de Pedro sólo servían entonces para “pescar oro, plata, ciudades, países, tesoros” (Martínez-Burgos, 2002:300).

## 2. La Reforma protestante y el arte sagrado

La mayoría de estos movimientos reformistas se caracterizaron por un rigorismo extremado que predicaba una espiritualidad apoyada sólo en la palabra de Dios. De esta manera intentaban dar respuesta a una situación en la que proliferaron todo tipo de manifestaciones de una piedad colectiva desbordada. Entre otras cosas se denunciaba el uso contradictorio de las imágenes, los excesos en las procesiones, los abusos de las peregrinaciones en pos de la reliquia o de la imagen milagrera, y en definitiva una cantidad ingente de centros de peregrinación y de supuestos milagros que se multiplicaron por toda Alemania. Todo ello bajo la mirada complaciente de las autoridades eclesiásticas. Todo ello, también, bajo la promesa de la salvación del alma. La venta de indulgencias, a cambio del perdón, hizo vaciar las arcas y los bolsillos de los alemanes que con sus donativos contribuían al engrandecimiento de Roma. Donativos y limosnas se tradujeron en altares, retablos, capillas, libros de plegarias y un sinnúmero de imágenes que fueron moneda de cambio para la salvación eterna. Pero también se convirtieron en símbolos de prestigio, por lo que el artista se vio obligado a asumir un mayor virtuosismo técnico traducido en la cre-

ciente sensualidad que invadió el arte religioso y que denunciaran todos los reformistas, incluido el propio Erasmo.

Sobre este terreno, el detonante de la Reforma fue el espinoso asunto de las indulgencias. En concreto, las pactadas entre el papa León X, y el arzobispo de Maguncia, Alberto de Brandeburgo, para financiar la reconstrucción de San Pedro del Vaticano (fig. 1). Entre 1516 y 1517 el dominico Johannes Teztel se encargaba de predicarlas. Contra él se levantó Lutero. Nacido en 1483 en Eisleben, su infancia transcurre en un ambiente de rigidez religiosa entrando en 1509 en la orden de los agustinos. Estudia entonces la escolástica de Ockam y en 1512 se doctora en Teología llegando a ser profesor de Exégesis bíblica en Wittenberg. Nostálgico de una iglesia alemana, utiliza la excusa de las indulgencia para desarrollar un ideario de naturaleza política y de ideales económicos. En los primeros días de noviembre de 1517, clavaba ante la puerta de la iglesia del castillo de Wittenberg, las famosas 95 tesis redactadas en latín. Los hechos posteriores de la Reforma se sucedieron a gran velocidad y vienen jalonados por acontecimientos como la excomunión y la Dieta de Worms, ambas en 1521, donde en presencia del Emperador, Carlos V, sus obras son



Figura 1. Jörg Breu El Viejo, *Proclamación de indulgencias*, 1530, Berlín, Staatsliches Museum.

quemadas y él mismo es proscrito. Bajo la protección de Federico el Sabio, príncipe elector de Sajonia, y apoyado por sus fieles, Lutero desarrollará entonces una ingente labor literaria destinada a afianzar las directrices de la nueva religión, labor que no cesará más que con su muerte en 1546. La llama estaba encendida y por toda Europa prendió el fuego de una nueva espiritualidad. Zwinglio desde Suiza llevará a cabo su nueva Iglesia. A una generación posterior pertenece Calvino con quien triunfa la Reforma en Francia, Holanda, y parte del territorio alemán, mientras que Inglaterra llevaba a cabo su particular cisma anglicano.

Sin entrar en los asuntos propiamente teológicos, salvo en aquellos que directamente afectan a la creación de imágenes y al arte sagrado, puede afirmarse que la teoría protestante, sin ser homogénea, presentaba unos puntos comunes como fueron la justificación por la fe, el feroz antiliturgismo y el fervor biblista resumido en la máxima “abrir los ojos a la palabra de Dios”. También la iconoclastia, es decir, el rechazo al uso y al culto de las imágenes sagradas que se entendieron como una manifestación idolátrica encaminada a la necesidad y a la ignorancia. En mayor o menor medida, y con todas las matizaciones que se harán más adelante, hubo una reacción común a los líderes reformistas que afirmaron sin ambages que las imágenes eran gravemente contrarias a Dios y a sus mandamientos. El punto de arranque es la prohibición expresa de hacer imágenes contenida en la Biblia y que recoge el mandamiento de “no harás para ti cosa esculpida ni semejante a lo que está arriba en el cielo, ni bajo la tierra ni tampoco en las aguas. Y ninguna cosa de estas adorarás ni honrarás” (Éxodo, 20. 3-5). En semejantes términos se pronuncian otros libros bíblicos como el Levítico y el Deuteronomio. Así las cosas, los reformadores emprenderán la labor de rehacer los orígenes de una religión sin imágenes, afín al mandamiento divino y para ello beberán de aquellas fuentes que les permitan la reconstrucción antropológica de la religión antigua. Al margen del período medieval, lleno de obstáculos y supersticiones, la historiografía protestante volvió sus ojos a las religiones o culturas exentas de imágenes y que fueron capaces de desarrollar una aversión teórica hacia su uso. La cultura clásica, la religión hebrea, el Islam y los primeros siglos de vida del cristianismo fueron las fuentes que inspiraron la idea reformista de la existencia de una religión espiritual frente a la religión material en la que se había convertido la cristiandad del siglo XVI. De igual manera se centraron en los diversos periodos iconoclastas habidos a lo largo de la historia de occidente y desmenuzaron el discurso elaborado por los defensores de la ortodoxia de las imágenes. Los padres de la Iglesia, los sucesivos concilios y las muchas controversias entre el valor de la palabra frente a la sugestión de la imagen, inspirarán el pensamiento de los reformadores.

Formados en el humanismo, la vuelta al mundo pagano y a la cultura clásica se pudo entender como un fenómeno natural. A muchos de ellos la cultura clásica les proporcionó unos temas recurrentes. La oposición de Séneca a las supersticiones de los romanos que usaban velas y se arrodillaban ante los ído-

los fue recogida por Erasmo de Rotterdam e ilustrada por Hans Holbein en uno de los pasajes del *Elogio de la locura* (fig. 2). Calvino, por su parte, recordaba las sátiras de Horacio sobre los escultores que hacían ídolos y las bromas de Plutarco sobre la religión de los espartanos y, en general, desenterraba a todos aquellos autores que reforzaban sus argumentaciones. Por la misma razón el pueblo hebreo pasó a ser modelo de creencia anicónica. El Antiguo Testamento les proporcionó ejemplos diversos en los que se percibía la aversión de los judíos hacia las imágenes. La maldición contra los adoradores del cordero, las leyes de Moisés e incluso la destrucción del templo de Jerusalén se interpretó como el deseo de Cristo de abolir con su llegada todos los ceremoniales, incluido el arte sacro. Otro de los momentos elegidos fue el Imperio bizantino, donde la literatura protestante subraya la figura del emperador León Isaúrico con quien se inicia el periodo de la iconoclastia bizantina bajo el pretexto de limpiar el buen nombre de los cristianos. Y el Islam, la tercera de las grandes religiones monoteístas, que se situó a través del Corán y de su profeta Mahoma, en la línea de las religiones anicónicas.



Figura 2. Hans Holbein, *Ilustración en el Elogio de la locura*, 1515, Basilea.

Sin embargo, fue el inicio del cristianismo, su ceremonial, sus formas litúrgicas y sacramentales, incluso el conocimiento de su arquitectura, lo que despertó el afán renovador de la historiografía protestante. Era necesario reconstruir cada uno de los comportamientos del primitivo cristianismo hacia el arte y ceremonial sagrado, máxime cuando se conocía que hasta la oficialización de la religión cristiana, esta se había comportado con una extraordinaria pureza y sobriedad. En el terreno del arte, el mensaje divino se hacía llegar a través de unas mínimas imagen-signo ricas en contenidos pero parcas en el tratamiento formal. Al igual que la religión hebrea, el cristiano tuvo en sus comienzos un comportamiento anicónico que sólo abandonó cuando se contaminó del protocolo imperial y se revistió del poder universal conferido desde el momento en el que el emperador Constantino la proclamó religión oficial del Imperio romano en el año 313 (Grabar, 1985). Fue entonces cuando la abstracción de los signos dio paso al afán narrativo y a la proliferación de imágenes, ritos, ceremonias y diversificación de cultos contra los que avisaron los propios autores cristianos. Los reformadores no tuvieron más que indagar en aquellos textos que del siglo IV en adelante ponían de manifiesto la aversión, o incluso prohibición, hacia las imágenes conscientes de luchar contra una nueva idolatría cristiana. Las fuentes más tempranas se remontan al siglo III, a Lactancio, Orígenes y Tertuliano quienes denunciaban la veneración que recibían las estatuas y los altares. Un siglo después, san Ambrosio y san Jerónimo critican las riquezas de la Iglesia y defienden la idea de su pobreza. Por eso afirman que para los sacramentos no se requiere oro ni plata y predicán ambos la vuelta al culto espiritual al que Roma estaba dando la espalda. San Agustín es otro de los referentes de peso pues en su discurso hay una condena permanente del alejamiento de las leyes divinas, traducido en el abandono de lo espiritual a favor de lo material. La construcción de templos, el culto a las imágenes sólo provoca el descuido de los pobres y el olvido de la palabra. San Eusebio y san Epifanio alertan de igual modo sobre la nueva idolatría y recomiendan la destrucción de ídolos. Pero entre las fuentes del pensamiento reformista, san Gregorio Magno fue el máximo responsable del fortalecimiento de gran cantidad de herejías y supersticiones fraguadas a partir del siglo VI. Efectivamente, san Gregorio fue el que atribuyó el poder evocador que conllevan las imágenes y la consiguiente “excitatio” de la memoria. Fue él quien las definió como la “Biblia pauperum”, desterrando definitivamente la palabra y arrojando el ceremonial en el canto sacro, en el culto a las reliquias, en la confusión de poderes. Los protestantes entendieron que a partir de san Gregorio se produjo la verdadera escisión de la Iglesia, aquella que se alinea en la oficialidad y aquella otra que busca la vivencia de una espiritualidad más interiorizada. Por esta razón declaran ilegales los decretos del II Concilio de Nicea, año 787, en el que se resolvió la iconoclastia bizantina restituyendo el culto de las imágenes, bajo el argumento del prototipo, es decir no es la sustancia de la imagen lo que se venera, sino al prototipo que representa. Por esta razón, también, rescatan y traducen los Libros Carolinos. Los llamados Libros Carolinos fueron el resultado de la negativa del emperador Carlomagno a poner en vigor, en la Iglesia de

Occidente, los decretos conciliares. Su contenido será clave para los protestantes ya que, aunque se ataca la destrucción iconoclasta, los Libros refutan con argumentos bíblicos contra “cualquier género de adoración o culto, veneración, respeto y honra, con inclinaciones de cabeza, incensación, cirios, luminarias, etc., una obra humana cuya excelencia esta dependiendo del talento artístico de un hombre” (Plazaola, 1996:187).

Es difícil valorar la importancia exacta de los Libros Carolinos en el pensamiento reformista pero es cierto que su publicación les reveló varios aspectos desconocidos. Por un lado, les demostraba claramente que las imágenes no podían recibir ningún tipo de veneración y, aunque reconocen que no se las adora “per se”, insisten en todas las supersticiones que derivan del poder que les confiere la “consacratio”. Por otro, casi más importante, fue que descubrieron las divergencias entre el Emperador, Carlomagno y el papa, Adriano I, con lo que caía el mito de la unidad perenne de la Iglesia de Occidente. Y no solo eso, a partir de los Libros Carolinos, trazaron una historia de la Iglesia marcada por la división y demostraban la existencia de “otra” iglesia que reformaba radicalmente la calidad de la vida espiritual, otra iglesia racionalista en oposición a la magia sacramental de la bizantina. Una iglesia verdadera y perseguida, alejada del camino de corrupción y poder que a partir de los siglos V y VI emprende el cristianismo. La clave ideológica de esta nueva vía radica en el culto espiritual en contraposición al culto material. No dudan en afirmar que la historia de la Iglesia es una historia de conflictos y persecuciones y definen un nuevo tipo de mártir, aquel que al igual que los primitivos muere en pleno siglo XVI en aras de esta otra iglesia.

Tal y como lo han reconocido los especialistas, los Libros Carolinos fueron la clave para asentar doctrinalmente la historiografía de Lutero, de Zwinglio y de Calvino. En cambio, para los católicos supusieron un enorme peligro, tanto que los incluyeron en el Índice donde han permanecido hasta 1900.

Aunque ya es sabido que la postura protestante no fue homogénea con respecto a las imágenes, sí es común la prevención que todos ellos sintieron a este respecto, entendiendo su culto como una manifestación idolátrica que solo conduce a la necedad y a la ignorancia. Parten de la prohibición expresa de hacer imágenes contenida en la Biblia y que ya citábamos más arriba. Pero, mientras que el calvinismo y la reforma suiza fueron contrarios a las imágenes y su destrucción fue violenta y traumática, Lutero, en cambio, tras los sucesos de Wittenberg de 1522, acabó admitiendo su función pedagógica, especialmente a través del grabado, impulsando con ello el auge del gran grabado alemán.

No hay un pronunciamiento explícito de Lutero contra el arte sagrado (fig. 3). Sí existe, en cambio, una insistencia obsesiva en calificar la construcción de edificios, el coleccionismo de reliquias y la adoración de imágenes como gastos superfluos y cultos idolátricos. Acusa a la Iglesia de Roma de atraer a los cristianos a través del arte, arte costado por los mismos cristianos. En un proceso irracional, Lutero denuncia lo que para él es un pecado de gasto,



Figura 3. Lucas Cranach El Viejo,  
*Retrato de Martin Lutero*, 1526,  
Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek.

un coste excesivo. En los momentos previos a la furia destructiva que se desencadenó a posteriori, Lutero había llamado a la desobediencia para que los píos alemanes no siguieran contribuyendo a la edificación y adorno de las iglesias, también para que se destruyeran los centros y santuarios de peregrinación. En consonancia con el pensamiento de san Pablo, Lutero entiende que las ceremonias y demás objetos de culto externo eran símbolos de infantilismo e inmadurez. Pero desbordado por los tumultos iconoclastas de Wittemberg, repliega velas y trata de apaciguar los ánimos. Aquel suceso había sido protagonizado por los propios compañeros, frailes agustinos del mismo convento, quienes inflamados por las palabras de su compañero de religión incendiaron y destruyeron los altares, retablos y cuadros de la iglesia (fig. 4). Lutero entonces apoya a la autoridad municipal que condena los sucesos pero que, para evitar males mayores, decide retirar las imágenes de todas las iglesias. La verdad es que frente a la oleada de vandalismo en otros puntos de Europa, Lutero no fue un destructor, además, con el tiempo irá suavizando su postura y frente al resto de los reformadores, el luteranismo será el único movimiento que acepte y tolere el uso de las imágenes.



Figura 4. Erhard Shön, *Lamento por las imágenes sagradas*, ha. 1530, Gotha, Schlossmuseum.

En efecto, admite su función pedagógica y entiende que son válidas para recordar, no para adorar. Incide en el mandamiento bíblico que prohíbe adorarlas, no hacerlas “Nosotros podemos hacer imágenes y retenerlas más no adorarlas. Y si alguien las adora, entonces si podemos destruirlas y abolirlas... mas no en forma tumultuosa y violenta, sino por orden de la autoridad” (Martínez-Burgos, 2010:27).

Se podría decir que hay un antes y un después de los sucesos de Wittenberg en los planteamientos de Lutero con respecto a la creación artística. En sus primeros escritos ataca el arte sacro tradicional a través de la teoría de las buenas obras y de la intercesión. En el significado luterano, heredado de san Pablo, las buenas obras responden al buen obrar en el sentido de la fe. En cambio, para la Iglesia de Roma las buenas obras son financiar iglesias, altares y monasterios, pagar campanas, joyas, vestiduras, tesoros y demás objetos con los que se desenvuelve la liturgia, cantar y tocar el órgano, hacer peregrinaciones y un sinnúmero de ejemplos más. Concebidos como los “elementa mundi”, estos “ceremonialia” eran vistos como una vía rápida para adquirir méritos. Igualmente la intercesión de los santos servía como un poderoso incentivo del arte sagrado que denunciaba Lutero, pues la gente que conocía a los santos a través de sus imágenes, desterraba de los altares a la verdadera imagen de Cristo, bajo la inspiración del diablo.

No, a pesar de todo, Lutero no fue un destructor y tras los sucesos de Wittenberg, incide en la función pedagógica que desempeñan las imágenes. Él mismo siente predilección por el Crucifijo del que afirma que siempre que medita sobre la Pasión rememora su imagen y con respecto a la iconografía mariana, en el *Magnificat* (1520-1521) solo alerta en contra de los pintores que representan a la Virgen en su función como protectora o Virgen de la Misericordia. En el tratado titulado *Contra los profetas celestiales*, escrito en 1524, aborda la cuestión de los sacramentos, de los que solo acepta los dos instituidos por Cris-

to, el Bautismo y la Eucaristía aunque reconoce que las ceremonias, en general, son ejercicios para recordar el amor fraterno y que, en todo caso, ambas, imágenes y sacramentos son complementarios de la palabra. A la pregunta de si existió un arte luterano se puede contestar en la convicción de que el monje agustino ayudó al arte a liberarse del yugo eclesiástico pues ratificó la necesidad de un arte devoto, no sacro, es decir, de un arte para la devoción privada, en la línea de la “Devotio moderna”, nunca un arte para el culto. Los grandes artistas luteranos, Lucas Cranach el Viejo, Hans Holbein y, especialmente, Alberto Durero, difundieron una imagen religiosa lejos del naturalismo y sensualidad que cultivaban los artistas italianos. Bien dentro del subjetivismo de Cranach o la monumentalidad de Durero se produjo una renovación iconográfica de la historia sagrada y especialmente de la Biblia, al ser Cranach el encargado de ilustrar mediante magníficos grabados la Biblia que Lutero tradujo al alemán. La predilección de Lutero por el grabado, del que hizo su bandera propagandística, parece indicarnos la existencia de un ¿gusto artístico? determinado que le llevaría a pronunciarse a favor del dibujo con el consiguiente rechazo del color. Su postura coincide con la de aquellos periodos artísticos en los que se valoraba más la concepción de la obra que su ejecución. Por otra parte, la identificación de color como sinónimo de riqueza, fue el argumento que sustentó, incluso filosóficamente, la eliminación de la decoración en el interior de los templos a favor de una mayor limpieza “acromática” en clara pugna con la policromía exultante de los países católicos (Gage, 1993:117).

La vuelta a la pureza del blanco, a la luz, se entendía como una vuelta a los orígenes de las iglesias cristianas en los que se pedía que todos los templos fueran blancos para desterrar toda costumbre antigua de idolatría. Las paredes desnudas y limpias que ya había ensayado Alberti en la arquitectura romana de Nicolás V, en pleno *Quattrocento*, se entendía como la única vía para una “docta arquitectura” capaz de promover con su sola visión, una devoción docta, no emocional (Battisti, 1990:62). El propio Erasmo de Rotterdam en su comentado elogio a Durero señala lo excelso de su genio, que con un solo color, es capaz de alcanzar las cotas más altas de la creación artística. Y Durero en la obra titulada *Los cuatro apóstoles*, considerado como su testamento artístico, de 1526, insiste en la reducción cromática (fig. 5). En el fondo late la estética agustiniana de orden, medida y pulcritud que tanto impacta a Lutero, especialmente tras su viaje a Roma.

El monje agustino visita la ciudad italiana entre 1509 y 1510 y, al igual que hiciera Erasmo, no deja ni un pensamiento, ni una línea, ni una referencia al impacto que pudiera provocarle el espectáculo del “gran taller romano”. Esto lo tienen los dos en común lo que encubre un profundo desagrado ante la sensualidad que desplegaban los artistas del *Cinquecento*. Sin embargo, en las 95 tesis que redactara posteriormente hay tres en las que critica la riqueza y el lujo de las construcciones papales. Es posible que para Lutero el espectáculo de Roma, el Campo dei Fiori y el Belvedere de Julio II y León X, sólo fuera una trampa para vaciar los bolsillos de los devotos alemanes.



Figura 5. Dürero. *Los cuatro apóstoles*, 1526, Munich Alte Pinakothek.

Se ha hablado de una insensibilidad por parte de Lutero hacia el arte, pero lo cierto es que en el ambiente alemán en el que se desenvuelve, igual que le ocurriera a Erasmo, el interés social por tales cuestiones era muy distinto al de Italia. En todo caso, lo que sí hizo Lutero fue impulsar la gran tradición alemana del grabado. Bajo su impulso, la estampa y el grabado se convirtieron en los primeros mass-media que permitían la transformación rápida y decisiva de la mentalidad de la cristiandad septentrional.

Los artistas grabadores cultivan preferentemente la xilografía que durante las primeras tres décadas del siglo XVI conoce un desarrollo espectacular. En parte debido al empuje que el emperador Maximiliano dio a una técnica que permitía infinitas posibilidades para una propaganda política rápida y barata y con la que él mismo perpetuó su memoria en el gran carro triunfal diseñado por Dürero (fig. 6) Casi todos ellos se adhirieron a la causa luterana e incidieron en aquellos temas que sirvieron para la confrontación teológica. De hecho, Lutero usó el grabado con una doble función; por un lado, para ilustrar las Sagradas Escrituras, por otro, como propaganda antipapista.



Figura 6. Dürero. *El gran carro triunfal de Maximiliano I*, 1522, Madrid, Biblioteca Nacional.

Surge así una verdadera “guerra de imágenes” en las que se difunden por toda Europa sátiras y caricaturas, presagios y monstruosidades, estampas apocalípticas y referencias proféticas con las que crear una serie de tópicos o temas que alimentaron la imaginación de los artistas y crearon un corpus iconográfico propiamente luterano. Muchos de ellos responden a las “fobias” y obsesiones de Lutero pero en cualquier caso se trata de imágenes explícitas en las que leemos el ideario del teólogo alemán, imágenes con una fuerte carga crítica y grandes dosis de agresividad.

El grabado luterano arranca con las ilustraciones que hace Lucas Cranach el Viejo de la Biblia luterana. En 1522 el Nuevo Testamento, los llamados *Testamento de septiembre* y *Testamento de diciembre*. Un año después salían traducidos los primeros libros del Antiguo Testamento cuya edición completa no verá la luz hasta 1534 (fig. 7). Los grabados, espléndidos e “intencionados”, de Cranach y su taller se refieren al Apocalipsis, o revelaciones de san Juan, y en muchos de ellos se aprecian semejanzas con los que Dürero había creado en 1498 sobre el mismo tema. En ellos abundan las referencias antipapistas que obedecen a un ambiente muy determinado. En efecto, el tema del Anticristo proviene de las epístolas de san Juan y aluden a las ideas apocalípticas del fin del mundo que ya incluían los grabadores alemanes desde el siglo xv. La novedad de Lutero y de Cranach, fue la de recoger esa tradición pero bajo un espíritu nuevo, convertir al papado en el Anticristo (fig. 8). No solo porque

contravenía las Sagradas Escrituras impidiendo que el vulgo accediera a la Biblia sino, sobre todo, por el esplendor terrenal y poderoso con el que vivían en Roma. Es indudable que el papa Julio II, al que conocieron tanto Erasmo como Lutero, repelió a los dos por igual. Su imagen parece inspirar a Lutero, el Papa es el Anticristo y Roma es la puta de Babilonia. Estas son dos de sus “fobias recurrentes”. Ambas referencias se realizan en clave monstruosa siguiendo la pauta creada por el Renacimiento que vio el despertar de la teratología o estudio de las monstruosidades, especialmente las referidas a la obsesión por los augurios y catástrofes. El Bosco, Cranach, todos los grabadores del círculo alemán de Nuremberg y luego el Manierismo se familiarizaron con el uso de tales monstruos dando lugar a composiciones fabulosas y complejas como las de Arcimboldo.

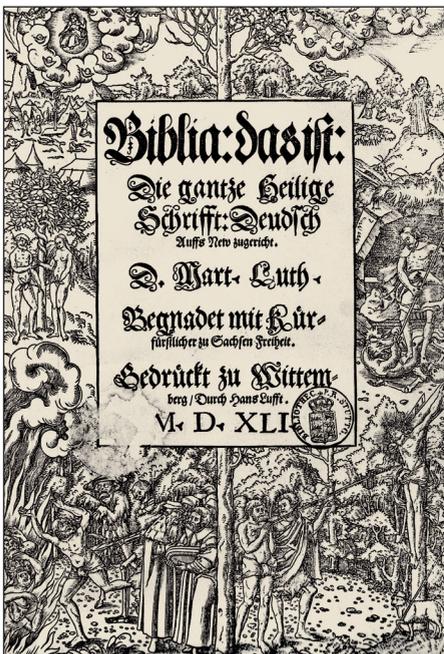


Figura 7. Martin Lutero. *La biblia de Martín Lutero*, 1541, edición con grabados de Lucas Cranach el joven.



Figura 8. Caricatura de Alejandro VI. Gabinete de estampas del Rijksmuseum de Ámsterdam.

Las “fobias” luteranas plasmadas en las imágenes del Papa Asno (fig. 9) y la Puta de Babilonia (fig. 10), en alusión a Roma, se difundieron por toda Europa en estampas no siempre fáciles de interceptar. También en clave monstruosa se arremete contra el monacato, fuente de todas las supersticiones. La cerda con una o múltiples cabezas, ofreciendo indulgencias, amuletos y reli-



Figura 9. Anónimo. *El Papa Asno*, 1523, Ilustraciones para un panfleto de Lutero y Melanchton.



Figura 10. Lucas Cranach El Viejo, *La prostituta de Babilonia con la tiara*, 1522, grabado del Nuevo Testamento, Nuremberg.

quias suele ser un alusión frecuente a los dominicos, los encargados de predicar las indulgencias. En otras ocasiones es el novillo frailuno en referencia al conjunto de frailes y su falsa apariencia y contra la confesión murmurada con la que, a juicio de Lutero, torturan al mundo, y también está presente la recua de escolástico adorando al monstruo del Apocalipsis (fig. 11). La creencia luterana es que a través de todos estos monstruos Dios indica que la Iglesia es un reino espiritual, que condena las peregrinaciones, la confesión, los votos y la concepción romana del monje (Saxl, 1989:236). Obviamente, los monstruos sirvieron para sus fines. Pero no toda la stampa luterana se resuelve por esta vía. Hans Holbein realizó en 1526 dos grabados concebidos como verdaderos carteles de la Reforma. Discípulo de Lutero desde 1529 se le considera como el artista más representativo del movimiento, si bien ya se ha comprobado su mayor implicación con la corriente erasmista. Lo cierto es que los dos grabados, *Cristo como verdadera luz* (fig. 12) y *Lucha contra las indulgencias* poseen una enorme claridad en su mensaje e inciden en la oposición entre el bien y el mal, muy frecuente en la iconografía luterana a la que gusta recurrir en la confrontación de los contrarios. Indulgencias, peregrina-

ciones, alusiones a la injusticia social, predicaciones infernales y algunas secuencias con destrucción de imágenes suelen completar el capítulo iconográfico de los luteranos. En contrapartida en el peculiar ambiente de los Países Bajos, a pesar del férreo control imperial, aparece el tema del “Contemptus mundi”. Este había ocupado un lugar esencial en el pensamiento eclesiástico desde san Agustín pasando con fuerza a la Edad Media y era muy habitual en las comunidades monásticas, donde lo conoce el propio Erasmo. Está inspirado en el versículo de san Juan (5, 19) que dice “de contemptu mundi et eorum quae in eo sunt”, (“todo está puesto para el mal del mundo”) y en las estampas luteranas se toma como punto de partida para denunciar a la Iglesia universal, corrompida y ajena a las antiguas doctrinas. Fue una meditación muy querida de la Devotio moderna y que fraguó con éxito en los llamados “grupos sacramentarios” al que pertenecía Bernard Van Orley, pintor de la corte de Margarita de Austria. Es sus estampas pueden leerse los tres grandes ejes dogmáticos, afines a Lutero. La corrupción de la Iglesia, el poder del demonio y la ceguera del mundo que sigue las huellas del mal. Todo ello expresado a partir de imágenes recurrentes, seres híbridos y monstruosos en los que identificamos a los dominicos, a los judíos, a los poderosos impíos, a la ramera babilónica con la tiara papal.



Figura 11. Anónimo. *Sátira contra León X y los adversarios de Lutero*, ha. 1521, Nuremberg germanisches nationalmuseum.



Figura 12. Hans Holbein. *Cristo como luz verdadera*, ha. 1520, Londres, British Museum.

En paralelo se desarrollan los retratos, que poseen el mismo afán propagandista. Federico el Sabio, su amigo y protector, Melanchton y Lutero fueron objeto de una gran cantidad de retratos por parte de todos los artistas y grabadores, tanto que desde las filas de los católicos se llegó a afirmar que los herejes habían sustituido las imágenes sagradas por las de los nuevos predicadores. Hans Holbein hace de Lutero un *Hercules germanicus*, inspirado en una particular gigantomaquia de monjes (fig. 13). En el grabado le vemos revestido de los atributos hercúleos aplastando con ferocidad a sus enemigos, véase Aristóteles, santo Tomás, Ockam, Escoto y el propio Papa, lo que viene a confirmar la idea del reformador como destructor de monstruos (Saxl, 1989:253). Sin embargo, uno de los retratos más queridos de Lutero es el que le representa como san Jerónimo puesto que obedece a la intención de equipararle con el padre de la Iglesia (fig. 14). Como él, tradujo y llevó a cabo la interpretación crítica de la Biblia –al latín san Jerónimo, al alemán Lutero. Ambos comparten la denuncia a la ortodoxia romana y el interés por las buenas letras clásicas. Así caracterizado se rinde un auténtico tributo a ambos eruditos y especialmente a Lutero que aparecía como el docto pensador, heredero de los ejemplos de los primeros Padres de la Iglesia y valedor del pensamiento del cristianismo primitivo. Formalmente hablando, estos retratos se inspiran en el grabado que Durero realizara en 1514 representando a san Jerónimo en su estudio, de tal modo que se reproduce, casi literalmente, el interior del habitáculo sin olvidar los atributos del santo, el león, la calavera y el capelo cardenalicio. En todo caso, el grabado de Durero fue utilizado por otros muchos personajes que quisieron perpetuarse a la manera del santo, por lo que la imagen de san Jerónimo va a ser un modelo-tipo en la iconografía del siglo XVI.

Mucho más radicales en sus posturas respecto a las imágenes, Zwinglio y Calvino coinciden en la adoración única y exclusiva a Dios, el “*soli Deo gloria*”, lo que implica la desaparición del resto de los cultos que defendía la iglesia católica; la propia Virgen así como los santos, sus imágenes y sus reliquias serán definitivamente desterradas. Respecto al arte sacro se puede adelantar que nos enfrentamos a posturas más radicales. Para Zwinglio, responsable de

la Reforma en Suiza, las imágenes son “simulacra”, “idola”, falsos dioses con los que cometemos pecado de idolatría. En él, en su discurso, la gran protagonista es la palabra y el oído, el sentido más privilegiado. Cree que todas las supersticiones y todos los males que han asolado al cristianismo provienen de su necesidad de hacer ver la palabra, el verbo. Rechaza categóricamente la idea del prototipo, como un engaño “bello y elegante” y por tanto destierra la utilización de las imágenes como la “Biblia de los pobres” y, en consecuencia, niega la primacía intelectual del clero. Coincide con Erasmo en el valor dado a la palabra y al hombre interior y con Lutero cuando afirma que el clero es el máximo responsable de la idolatría. Pero para el reformador suizo, la mayor idolatría está en la Eucaristía cuyo significado es dar cuerpo visible a lo que es espíritu. Zwinglio condena radicalmente la vista y, en general, el mundo de los sentidos y de lo externo. La transformación de los templos es ahora definitiva ya que se convierten en edificios cuyos interiores serán luminosos, bellos y blancos, sin rastro de esas pinturas que Lutero todavía justificaba. Frente a este, y en relación al ritual y arte sacro, discrepa profundamente en los puntos de la Eucaristía y de las imágenes. Muy lejos de aceptarlas, y en la misma línea de pensamiento que otro gran reformador, Carlostadio, dice de ellas que son las que corrompen el verdadero culto. En sus *Comentarios de la verdadera y falsa religión* llega a atacar las representaciones de la Magdalena, de san Sebas-



Figura 13. Hans Holbein. *Lutero Hércules germanicus*, 1519, Zurich, Zentralbibliothek.



Figura 14. Wolfgang Stuber, *Retrato de Martín Lutero como San Jerónimo*, ha. 1545, Berlin, Staatliche Museum.

tián o de la llamada Virgen de la leche a las que los artistas dan formas provocativas y las califica de imágenes indecorosas, abriendo una vía de pudor para este término que luego será tomada por los reformistas católicos. Tampoco perdona los ricos relicarios que la orfebrería medieval había creado en un alarde de ingenio que quedaba recogido en los libros impresos con multitud de formas y variantes que circulaban por territorio europeo (fig. 15). Tilda a los papistas de “cinerarios”, adoradores de cenizas, y al igual que Lutero, las entiende como una excusa para el enriquecimiento del clero, el mejor cliente de los artífices y mercachifles.

Algo más joven que los anteriores, Juan Calvino es quien lleva a cabo la mayor difusión de la Reforma, haciéndola llegar a Ginebra, Francia, Suiza, Alemania, Países Bajos y Escocia. Nace en Noyon en 1509 y pronto estudia en París donde se familiariza con el pensamiento de san Agustín. La “conversión súbita” surge a finales de 1533 y desde entonces lleva una vida de predicador errante que le hace recorrer las ciudades europeas más importantes para hacer de Ginebra su centro operativo. De todos los reformadores fue quien mostró la hostilidad más absoluta contra las imágenes. Su religión está exenta de ídolos y los países calvinistas fueron los que llevaron a cabo la mayor destrucción



Figura 15. Anónimo, *Libro de los santos*, 1502, Viena, Österreichische nationalbibliothek.

iconoclasta. Su teología queda recogida en la *Institución de la Religión Cristiana*, cuya primera edición aparece en 1536. Allí se contiene la clave de su discurso “siempre que se intenta representar a Dios en forma visible su gloria queda falsamente corrompida” y en su argumentación reconocemos los mandamientos del Antiguo Testamento y la precaución de los primeros padres de la Iglesia con respecto a este asunto. Desprecia los decretos del II Concilio de Nicea y dice de ellos que son mentiras corruptoras y blasfemas. Sin excepción alguna condena todas las imágenes por igual, pinturas, estatuas, relicarios, y demás objetos con los que los idólatras piensan que tienen a Dios más cerca de sí. El estilo litúrgico impuesto por Calvino se caracterizará entonces por la ausencia absoluta de todo ornato en las paredes de los templos. Nuevamente volvemos a encontrar la obsesión por la “arquitectura docta”. En consecuencia, les niega todo valor pedagógico puesto que el conocimiento por ellas adquirido es falso y engañoso, por lo que tampoco les reconoce la función de magisterio que les confería Lutero. Participa con Zwinglio del ataque a una determinada iconografía cristiana por falta de honestidad y en sus argumentos recuerda lejanamente al monje florentino Savonarola, al recriminar a los artistas la poca decencia con la que pintan e insiste en la necesidad de un tema moral, tanto que en algún momento determinado reconoce que “porque las artes de pintar y esculpir son dones de Dios, pido el uso legítimo y puro de ambas artes... Solamente se pueden pintar o esculpir imágenes de aquellas cosas que se pueden ver con los ojos” (González, 1986:270).

Es un hecho que la Reforma, especialmente la de Zwinglio y Calvino, provocó un verdadero colapso en el arte religioso y que puso en peligro la existencia de muchos artistas que hubieron de emigrar o adaptarse a las nuevas corrientes.

En cambio, la ética del trabajo enunciada por el común de los reformadores, ensalzaba el deber cotidiano y civil en contraposición a una religión ociosa, ensimismada en la contemplación de sus imágenes. Al quedar desterrado de los templos, el arte tuvo que buscar refugio en el hogar doméstico y en el ámbito de la municipalidad. Para ello tuvo que abandonar el ropaje idealista a favor de una apuesta más sobria y racional. Así, se abre la vía a un arte realista y moral, alejado de la temática religiosa y mitológica. Ensalzan la pura visualidad por lo que rechazan el lenguaje alegórico. A cambio se especializan en el retrato y en la vida doméstica que se convierten en las máximas características de la gran pintura holandesa del Barroco.

### **3. El discurso de la Iglesia católica frente al arte religioso**

Acusada de iconófila y de fomentar prácticas supersticiosas e ignorantes a través del culto a las imágenes, la Iglesia de Roma se vio obligada a desarrollar un corpus doctrinal con el que justificar y legitimar su uso. Se vio obliga-

da, también, a entonar un sincero *mea culpa* ya que desde hacía tiempo por parte de los sectores más críticos se venían denunciando los errores de una religión no siempre bien encauzada. Mucho antes del Concilio de Trento y en paralelo a la Reforma protestante crece con fuerza la reforma cristiana, en el seno más estricto de la ortodoxia romana. Cisneros fue el primer gran impulsor en nuestra Península, representando ese movimiento interno de regeneración de la Iglesia, que es conocido como reforma católica, anterior incluso a la protagonizada por Lutero (fig. 16). La Reforma católica está integrada por moralistas, teólogos y eclesiásticos que denuncian con voz sincera muchos de los vicios denostados por los protestantes. De modo que, cuando años después la Contrarreforma difundía sus principios con respecto a la imagen devocional y la pintura religiosa, algunos de esos principios eran sobradamente conocidos en nuestra Península.

Luego, en paralelo a las sesiones del Concilio de Trento y en las últimas décadas del siglo XVI, proliferaron los escritos en defensa del culto a imágenes y reliquias por toda la Europa católica. Los autores más destacados formaban parte de la alta jerarquía eclesiástica y fueron en su mayoría italianos aunque no siempre. Igualmente sus obras se publicaron en latín o en italiano y quedaron recogidas en los dos volúmenes de la antología recopilada por P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, publicada en



Figura 16. Felipe Bigarny, *Cardenal Cisneros*, 1518, Madrid, Universidad Complutense.

1961 en Bari. En general, los más difundidos fueron G. A. Gilio y su *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'histoire* (publicado en 1564), Johannes Molanus autor del célebre *De picturis et imaginibus sacris libri IIII*, (Lovaina, 1570), y Gabriel Paleotti que publicaba en la localidad de Bolonia en 1582 el *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*. Los hasta aquí citados abordan exclusivamente los problemas de pintores y escultores, de ahí la importancia de Carlo Borromeo ya que fue el único que abordó el tema de la arquitectura sagrada en la obra titulada *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (Milán, 1577).

Queda claro que ninguno de ellos pertenecía a la esfera de la creación artística lo que no impidió que marcaran las pautas por las que se iba a regir el arte en los países católicos. En todos hay un ideario común en el que soslayan el pensamiento de san Pablo y en cambio toman las enseñanzas del papa san Gregorio Magno ya que fue él quien asentó el valor de las imágenes haciendo de ellas la “*biblia pauperum*”, es decir, la Biblia de los iletrados e ignorantes por las que el pueblo llega a conocer y familiarizarse con las verdades de la fe. De modo que los teólogos del siglo XVI no tuvieron más que bucear en los momentos de la historia de la Iglesia en los que se había debatido contra la iconoclastia. El II Concilio de Nicea les dio los argumentos claves, solo tenían que actualizarlos. Lo primero fue establecer la diferencia radical entre ídolo e imagen, pues los protestantes, al llamarnos adoradores de ídolos, habían cultivado la confusión. Así, se enseña que: “...la imagen es imitación de aquellas cosas de naturaleza que verdaderamente existen... el ídolo... (es) a partir de una voluntad interior o de alguna mano ajena, pero nunca a partir de las formas que Dios da a las cosas de la naturaleza... pues tienen su origen en el pensamiento del hombre” (Martínez-Burgos, 1990:39).

Una vez aclarado este punto fue necesario recordar que el culto no se le rinde a la imagen “per se” sino a lo que ella representa, “porque todos los católicos tienen entendido... que las imágenes en su sustancia no son sino oro y plata y madera... que no tienen vida en sí, y mucho menos tienen divinidad alguna, y los cristianos no las adoramos como a dioses porque sabemos que no hay más que un Dios natural y verdadero, y a este, representado en ellas, adoramos...” como bien recuerda el arzobispo de Toledo, Bartolomé de Carranza en su polémico *Catecismo*.

La consecuencia más directa, de cara al arte sagrado, fue la necesidad de que la imagen se adaptara a las cualidades impuestas por la ortodoxia católica. En efecto, la Sesión XXV, la última de las habidas en el Concilio de Trento y que se dedicaba a las imágenes, además de ser sumamente escueta sólo recogía una triple imposición a la que se tenían que someter los artistas: Nada profano, nada insólito y nada deshonesto. Con ello intentaban dar respuesta a muchos de los errores denunciados desde el bando de los protestantes y en nuestra opinión, se abrió el camino, al menos en teoría, a una corriente “vanguardista” y muy novedosa en el panorama artístico.

El nada profano exigía el rigor histórico y, en consecuencia, el destierro de todas aquellas historias e iconografías que no estuvieran contrastadas por las fuentes oficiales. De este modo, se revisaba la historiografía católica, verdadero talón de Aquiles ridiculizado por el bando de los heterodoxos. Esta fue la razón por la que se desterraron las actas de los mártires, los evangelios apócrifos, las historias de transmisión oral, las leyendas y los falsos milagros que habían gozado de gran popularidad en el mundo medieval. De todos ellos sólo se salvó la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, a pesar de su ingenuidad. De este modo, entre las fuentes oficiales encontramos los Evangelios canónicos, los escritos de san Gregorio Magno, san Jerónimo y pocos más, recomendando sumo cuidado con algunos textos como las *Floreccillas* de san Francisco o las *Revelaciones* de santa Brígida. En contrapartida, se impulsó la elaboración de nuevas hagiografías que se ajustaran a las nuevas pautas. Una de las más conocidas y que llegó a convertirse en un verdadero best-seller de la época, dentro y fuera de España fue la del autor toledano Alonso de Villegas que publicaba su *Flos sanctorum* entre 1578 y 1594.

Pero además de esta consecuencia, la necesidad del rigor histórico ayudó a hacer una profunda revisión y puesta al día de la iconografía cristiana, desterrando todas aquellas historias, historietas más bien, que habían nacido al calor de la imaginación medieval y a las que se había dado curso de legalidad. Por ejemplo, se condenaba el famoso pasaje del *Stabat mater*, con el que se cono-



Figura 17. Roger van der Weyden, *Descendimiento de la cruz*, ha. 1436, Madrid, Museo del Prado.

ce la pasión de la Virgen María en paralelo a la de su Hijo tal y como la había interpretado Roger Van der Weyden en el *Descendimiento* del Museo del Prado (fig. 17). A partir de ahora se desaconseja el desmayo de María y se recuerda que ella “*stabat*” es decir, permaneció *firme* al pie de la cruz. Otro capítulo polémico fue todo el culto a santa Ana y el nacimiento de la Virgen ya que en su mayoría son pasajes sacadas de los apócrifos. Igualmente, se prevenía contra todo anacronismo en las vestimentas y adornos de los protagonistas.

Eran recomendaciones que nunca llegaron a la categoría expresa de prohibición, salvo el caso de santa Ana cuyo culto tuvo que ser restituido por Gregorio XIII. Por eso, no lograron evitar que los pintores y la clientela siguiera demandando las versiones más pasionales de la Piedad, con María desmayada o la aparición de las tres Marías y del soldado que El Greco incluye en el famoso *Expolio* encargado para la sacristía de la sede toledana por el deán, D. Diego de Castilla en 1577.

Otra de las exigencias emanada de la sesión conciliar era el nada insólito. Con ella se quería evitar la aparición de imágenes desusadas, extrañas y monstruosas que sorprendieran al fiel como la que circulaba en estampas y grabados con la Santísima Trinidad concebida con un sólo cuerpo y tres cabezas (fig. 18).



Figura 18. Anónimo, *Trinidad trifonte*, ha. 1550, Toledo, Convento de Santo Domingo el Antiguo.

También por esta razón se desaconsejaba la pintura de grutescos –fantástica y ambigua– o la inclusión de animales en las escenas sagradas que algunos pintores utilizaban como parte de la escenografía. Es fácil comprobar que en este ambiente se tachara de hereje todo aquello que causaba extrañeza por lo insólito y desusado. “A nadie se debe consentir poner imágenes desacostumbradas” dice Paleotti quien además recomienda que “siendo la imitación propia de la pintura, cautamente obrará quien abandonando su imaginación, se ciña a la historia real y a las materias permitidas por el consenso universal de los buenos y los entendidos” (Barocchi, 1961:402). El mismo desprecio hacia lo imaginativo y fantástico está presente en los discursos de Andrea Gilio y Carlo Borromeo. Se condena porque se entiende que forma parte de la imaginación y fantasía del hombre y con ello se incurre en la creación de *ídola* o *simulacra* que nada tienen que ver con las imágenes defendidas por la ortodoxia oficial.

La necesidad de una pintura útil, honesta y verdadera planteaba entre los pintores la renuncia a la imaginación y la fantasía e indirectamente, la renuncia a crear imágenes bellas y placenteras, también para el fiel. En este sentido, la teoría de los intérpretes del Concilio de Trento mostró alguna fisura, especialmente la de aquellos pensadores que pertenecían al ámbito de las artes. Uno de los ejemplos más interesantes es el de G. Comannini quien en su tratado *Il Figino* defendía el uso de metáforas y alegorías “... así en las imágenes religiosas el espectador no debe pretender que cada cosa se explique de forma alegórica ni buscar tanto rigor en el arte, sino que debe permitir que el pintor incluya alguna vez, algunos caprichos que adornen la obra”. También reconoce que al tener funciones distintas, las imágenes pueden asumir apariencias diferentes. “Así la pintura debe representar imágenes de claro sentido para utilidad de los hombres doctos e imágenes cuajadas de parábolas para provecho de los literatos” (Barocchi, 1961, III:268).

De todos modos, la opinión unánime defendida por estos pensadores era la necesidad de la claridad, utilidad y conveniencia para que fueran los libros de los ignorantes. Una muestra más de la preocupación que este punto despertó fue la petición de A. Gilio para que “... se hicieran reglas y limitaciones de forma que no fuese lícito a nadie el hacer las cosas según su capricho sino como deben hacerse... Mezclar el asunto de la historia con el tema poético y fingido no es otra cosa que deformar la verdad y la belleza y hacerla falsa y monstruosa...” (Battisti, 1990:144).

Finalmente, con el nada deshonesto se abrió camino a una exigencia que será la piedra angular de todo el pensamiento contrarreformista en torno a la imagen y que arranca del *decorum* en el sentido clásico del término. Nacido del *Ars poética* horaciana, significaba congruencia, conveniencia. En estos términos lo heredaban los artistas del Renacimiento italiano como Alberti, Leonardo. Este último lo llevaba al terreno de la pintura para aleccionar acerca de la concordancia entre las figuras, gestos, actitudes, temperamento y ocasión con la que debemos construir una narración. El conocido pasaje de Francisco de

Holanda acerca de que si pintamos una figura triste o llorosa no la enmarquemos en medio de jardines sino que escojamos un escenario que refuerce la tristeza del momento, es un lugar común en la teoría del decoro. Pero fue A. Blunt quien apuntó la idea de que a partir de Trento y de sus intérpretes, el término clásico pasa a tener un significado de decencia y de honestidad conveniente. Donde más claramente se advierte este giro es en la obra del tratadista veneciano Ludovico Dolce, *Dialogo de la pintura*, publicado en 1557. Bajo la excusa del decoro desarrolla un ataque feroz y sin precedentes contra el *Juicio Final* y, en definitiva, contra Miguel Ángel, a quien acusa de haber incurrido en todas las licencias imaginables, hasta convertir el gran fresco en una impúdica exhibición anatómica. Esto, unido a lo que denunciaron como “faltas al dogma y errores contra la fe” justificó la decisión de los papas Pablo IV y Pío IV de ordenar la cubrición de gran parte de los desnudos y sólo la intervención in extremis de la Academia romana logró evitar que Clemente VIII lo destruyese por completo.

A partir de este momento y en nombre del decoro, se abrió la veda contra el desnudo. No solo se condenaba el *Juicio Final* miguelangelesco, también las historias paganas, los desnudos y todo aquello que contuviera una belleza provocativa que corrompiera la finalidad devocional y pedagógica de la imagen. Pío IV hacía retirar todas las estatuas antiguas que decoraban el Belvedere y los jardines papales para sustraerlas definitivamente de la visión pública relegándolas a espacios privados.

En este ambiente puritano sin precedentes tuvo lugar uno de los episodios más tristes en la historia del arte. Es el protagonizado por el escultor manierista Bartolomé Ammanati que en una carta pública dirigida a la Academia entona un dramático “*mea culpa*” por haber trabajado el desnudo y que recoge P. Barocchi en su antología. “Discurrid con prudencia en nuestro trabajo y en especial en las iglesias que bajo el prudente pontificado en el que estamos tal abuso vicioso se volverá contra todos, refrenando el licencioso modo de hacer de los escultores y pintores”.

Concluye reconociendo que no es en hacer desnudos donde se muestra la calidad del artista y como ejemplo pone el *Moisés* de Miguel Ángel, donde se aúnan excelencia y salud moral.

Años después Francisco Pacheco, en el tratado *Arte de la pintura*, publicado en Sevilla en 1649, recogía la importancia de este concepto al que dedica varios capítulos y muchas advertencias dirigidas a sus colegas pintores. Es curioso comprobar que teniendo a gala su gran formación en las letras clásicas, propia de un hombre más del XVI, concluya con una noción del decoro fuertemente apoyada en la decencia y suele contraponer la excelencia en el arte con la poca decencia en sus propósitos. En la construcción de su discurso, Pacheco se apoya y recurre de forma constante al tratado de Ludovico Dolce ya citado y extrae literalmente algunos de los errores comunes del juicio final de la Sixtina. “... ¿Quién osará afirmar que sea bien hecho que en la

iglesia de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, en una Roma donde concurre todo el mundo, en la capilla del Pontífice... se vean pintados tantos desnudos que demuestran indecentemente la haz y envez? ... cosa a la verdad indigna de aquel sagrado lugar” (Pacheco, 1956, I:347).

Asimismo, se sancionó lo inconveniente, en el sentido más horaciano y vitruviano del término. De esta manera, y siguiendo con Pacheco, se pone el ejemplo de Miguel Ángel cuando pinta “... la barca de Carón, fingida de los poetas, con almas que van pasando en ella, a imitación del Dante. Cosa, a mi ver, no decente, poner en un artículo de fe que se presenta al pueblo cristiano fantasías gentílicas (bien que se interpreten alegóricas) de que no hay necesidad habiendo de ser la pintura libro verdadero y más en lo sacro” (Pacheco, 1956, I:344).

La aplicación del decoro modificó la interpretación de temas y géneros, tanto en el capítulo de la historia sagrada como en la profana. Respecto al primero se aconseja abandonar pasajes célebres como el de la lactancia del Niño en la huida a Egipto, historia que en el arte medieval había sido interpretada de forma harto sensual y por ello, inconveniente, lo que no impidió que en pleno fragor ideológico, El Greco, haciendo gala de la libertad de pensamiento que le caracteriza, la pintara para el Hospital Tavera (fig. 19). Lo mismo ocurrió con

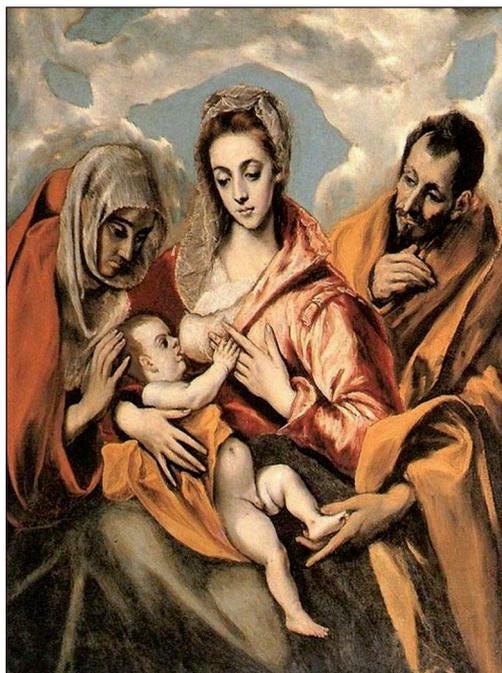


Figura 19. El Greco. *Sagrada familia con Santa Ana*. Hospital Tavera. Toledo.

la representación de los penitentes, en especial con María Magdalena sobre la que cayó un manto decoroso que evitase cualquier licencia anatómica como las que Tiziano había creado. Tanto a ella como a su compañero de religión, san Jerónimo se les cubre de pies a cabeza ya que “no es necesario para darse en el pecho desnudarse hasta los zapatos” en opinión del inefable Francisco Pacheco y desterrando de un plumazo el bellissimo modelo creado por Durero y seguido por todos los pintores del *Quinientos*.

Si pasamos a la pintura mitológica donde el desnudo es omnipresente, la condena se radicaliza. En general se tiene la idea del desnudo como algo vergonzante ya que era el castigo que se infringía a las muchachas de Israel cuando no cumplían la Ley como se recoge en el Éxodo y en el Deuteronomio nuevamente el castigo va unido a la desnudez y el hambre. Lo cierto es que abundan los testimonios en los que se condena el gusto generalizado de príncipes, nobles y altas jerarquías eclesiásticas por este género y su uso y disfrute en los camarines privados, aunque unánimemente reconocen que es este un mal menor. De las historias mitológicas solo se aceptaron aquellas que eran susceptibles de ser interpretadas en clave moral de ahí las historias de Palas Atenea –la Minerva latina– diosa de la sabiduría y prudencia, de Hércules y Sansón ya que el resto del elenco olímpico difícilmente podía ser salvado. Aun así en las decoraciones efímeras tan del gusto de la cultura barroca convivían con Júpiter, Apolo y otros dioses previo paso por el filtro de los asesores en materia de iconografía utilizados por la Inquisición. En muchos casos consiguieron hacer de la mitología una verdadera alegoría moral convirtiendo a los dioses en ejemplos de virtudes.

Con la pintura de batallas sucedió algo similar. La inclusión de este género en espacios sagrados, no era a priori conveniente solo si se hacía una selección previa. Esto es, solo si esa batalla tenía un significado de cruzada contra el hereje y el mal, sea este encarnado por el turco o por el protestante alemán; es decir se destacaba la versión más didáctica de la historia y del pasado. Solo en estos casos el género pasó a cumplir con el requisito del decoro y por tanto a formar parte de la decoración de catedrales, iglesias y monasterios. De cara al fiel eran lecciones de lucha y sacrificio en aras de la pureza de la fe. Y lo mismo con el retrato, o al menos un tipo de retrato, aquel que se acompañaba del santo protector. En estos casos es frecuente la composición *in abisso* (fig. 20). Es una modalidad en la que el retratado aparece en el primer plano pero en un ángulo inferior y contemplando la imagen del santo, el que sea, que se convierte en el verdadero protagonista de la escena. En estos casos el decoro obliga a distinguir claramente entre el espacio terrenal y el sagrado algo que no siempre había estado delimitado con claridad.

El decoro también afectó a la arquitectura condicionando determinadas tipologías que pasaron a ser desaconsejadas. Como se ha dicho más arriba fue el arzobispo de Milán y cardenal Carlo Borromeo quien abordaba el tema de la arquitectura religiosa. Una de las recomendaciones más importantes fue la



Figura 20. Anónimo, *Santo Domingo de Guzmán con el Cardenal Sandoval y Rojas*, ha. 1618, Toledo, Santo Domingo el Real.

que afecta a la concepción de la planta ya que recomienda la cruz latina por el evidente simbolismo cristológico y en cambio, previene contra el uso de las plantas centralizadas, especialmente el panteón por su innegable origen y recuerdo pagano. Igual que ocurriera con la mitología, este tipo de arquitectura “pagana” hubo de ser “moralizada” a través de los ejemplos arquitectónicos que contiene el Antiguo Testamento respecto a *tholos* o estructuras similares.

Por lo tanto, la exigencia del decoro afectó a otras muchas facetas de la espiritualidad barroca como fue el capítulo de las procesiones e imágenes de vestir que fueron un quebradero de cabeza constante para las autoridades religiosas. En definitiva se trataba de cumplir decencia, honestidad y claridad y sólo así la imagen esculpida, pintada o vestida cumple con su finalidad, la de ser libro de los iletrados.

La historiografía actual tiende a abordar este periodo como una secuencia de reformas impulsadas desde el cristianismo renovado y ortodoxo, que culminaron en el Concilio de Trento. De cara a la historia del arte y al futuro de la pintura religiosa el último periodo fue el más interesante. Se inicia bajo el pontificado de Pío IV y ocupa los meses de 1562 y 1563, cuando se abordaron todos los aspectos de la vida y gobierno de la iglesia entre los que destacan los asuntos de las imágenes, las reliquias, las ceremonias, la música sacra, las fiestas y un largo etcétera. En los días del 3 y 4 de diciembre de 1563 se dio

paso a la Sesión XXV bajo el epígrafe *De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las Sagradas Imágenes*. De forma breve, pero contundente se pide que:

“... Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pintura y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe... además se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque se recuerda al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos...” (Martínez-Burgos, 1990).

Explícitamente el texto avisa de la triple funcionalidad que legitima el uso de las imágenes y que es el fin devocional, esto es sirven para fomentar la oración y el diálogo con Dios, el pedagógico puesto que instruyen y enseñan las historias sagradas y los capítulos de la fe y, finalmente, el modélico ya que las imágenes de los santos se convierten en modelos de comportamiento para el fiel que tiene así un referente al que ajustar su comportamiento virtuoso.

Las consecuencias sociales de la Reforma protestante y de la Contrarreforma se dejaron sentir con fuerza en las últimas décadas del XVI y toda la primera mitad del siglo XVII. La más inmediata, independientemente del credo religioso, fue el férreo control que la religión ejerció sobre la vida. Tal y como se ha reconocido en otras ocasiones, se iniciaba un proceso de “disciplinar” a la sociedad en todos los aspectos a fin de conseguir una sociedad compacta, “adiestrada” y dispuesta a obedecer a la autoridad de forma automática. De hecho, una de las características señaladas en el Barroco es la unión entre la Iglesia y el absolutismo de las monarquías reinantes. Religión y política se dieron la mano a fin de conseguir la homogeneidad cultural sin fisura, tanto entre católicos como entre protestantes.

Respecto a la creación artística, en casi todos los especialistas hay un punto de acuerdo y es que el Concilio de Trento no fue el responsable directo de la corriente de realismo que invadió el arte durante los años posteriores, si bien es cierto que al favorecer la creación de las imágenes dio vía libre para la expresión múltiple de todas las corrientes. Ante este contexto y frente a una férrea doctrina moral del arte, la postura de la Iglesia de Roma muestra las dificultades y las contradicciones que tuvo en el cumplimiento de sus imposiciones. No olvidemos que muchas de las historias puestas en cuarentena por la ortodoxia oficial se mantuvieron a lo largo del Barroco. En contrapartida, la demanda devocional se especializó en un tipo de imagen sagrada de fuerte emotividad, cercana y que facilitara la “empatía” entre el fiel y Dios, al margen de imposiciones intelectuales. Una imagen que al mismo tiempo, difundiera de forma clara, legible y monumental aquellos puntos que habían sido atacados por los protestantes. Los sacramentos, especialmente el de la penitencia, el martirio y el valor intercesor de los santos, además del papel mediador de María, difun-

dido con la Inmaculada Concepción, constituyen el mejor soporte de la pedagogía contrarreformista. Además, la pasión de Cristo articuló una serie de manifestaciones iconográficas peculiares. No sólo se mantuvo la *Compassio Mariae*, inundada en lágrimas, sino que la “*imitatio Christi*” orientó a los penitentes, a los visionarios, a los mártires. Ciertamente que hemos de reconocer que la Pasión nunca había dejado de ser el centro del cristianismo, pero con una diferencia sustancial, pues mientras que en el pasado la muerte de Jesús era un dogma dirigido a la razón, a partir de ahora, se forja una imagen conmovedora que hable al corazón. La atracción, o mejor dicho, el protagonismo de las lágrimas en el nuevo sentimiento religioso obedecen a unas fuentes y textos que claramente animan y proporcionan imágenes que se llenan de patetismo y sentimiento.

En cuanto al lenguaje artístico capaz de transmitir estos valores todavía hoy se discute si el estilo de la Contrarreforma fue el Manierismo o el Barroco. Admitiendo que sin tener una fisonomía unificada ni claramente definida, sea cual fuere, el arte de la Contrarreforma necesitaba claridad ante todo y eso era, precisamente, lo que le faltó al Manierismo: claridad, realismo e intensidad emocional (Wittkower, 1979:23). Por tanto, no es de extrañar que a partir de la década de los 80 en adelante, se fueran asentando unas bases más sólidas sobre las que surgirá el Barroco.

## Bibliografía comentada

- AA.VV. (2007): *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Coordinado por Fernando Checa hace una revisión completa del panorama alemán en los años de la reforma. En este sentido consultar el artículo de Rainer Schoch.
- BATTISTI, E. (1990): *Renacimiento y Barroco*. Cátedra, Madrid. Obra clásica por excelencia recoge parte del debate de los moralistas italianos en torno a la pintura sagrada y aborda conceptos como “invención”, “historia” y “decoro”, con claridad y precisión.
- GOMBRICH, E. (1997): *La Historia del Arte contada por Ernest Gombrich*, Madrid, Ed. Debate. Aunque el libro es una visión general de la Historia del arte, el capítulo diez y siete, dedicado a Alemania y Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI es una magnífica síntesis.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1990): *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Estudio dedicado al ámbito español, estudia todo el periodo cronológico desde Cisneros a Trento perfilando los puntos ideológicos claves para la Contrarreforma.