

# LA ASIMILACION DE LAS TEORIAS ESTETICAS DEL RENACIMIENTO EN EL CONTEXTO HUMANISTA ANDALUZ. UNA PROBLEMATICA ENTRE CLASICISMO UNIVERSALISTA Y ESPECIFICIDAD HISPANA

JESUS RUBIO LAPAZ  
Universidad de Granada

Las artes figurativas se intentan englobar dentro del nuevo sistema cultural humanista olvidando su anterior naturaleza «mecánica» para conseguir un prestigio social y cultural del que antes carecían. Para ello debían ser aceptadas dentro de las disciplinas humanistas por lo que tenían que demostrar su carácter erudito como ciencia o método de conocimiento y que su práctica se realizaba sin producir cansancio físico. Todo ello dentro del espacio propició para tal fin: las academias, lugar donde se les equiparaba al resto de las actividades liberales <sup>1</sup>.

La Pintura iniciará el proceso de esta legitimación alegando a las prestigiosas autoridades clásicas en las que se reconocía una leve identificación de las labores poéticas y pictóricas en textos antiguos, sobre todo en las «Poéticas» de Aristóteles y Horacio. A partir de este parentesco establecido por los preceptistas anteriores, en el Humanismo se desarrollará un extraordinario y complejo entramado teórico de cara a dotar a la Pintura de las nociones especulativas asignadas a la Poesía en estos dos pensadores, en una asimilación por la que adquirirá la categoría noble de liberal que poseían las labores poéticas <sup>2</sup>.

En estos textos se trataba de definir las cualidades intrínsecas de la Poesía y su diferenciación con respecto a la Historia, todo ello según las características con que una y otra llevan a cabo el concepto que las definía: la mimesis de la Naturaleza. Dos van a ser, por tanto, las opciones fundamentales que se desprenden de esta actitud, ya sea en la ejecución real o idealizada en cuanto a la imitación que del exterior se realiza, dentro de la compleja, y en cierto sentido contradictoria, dialéctica aristotélica entre las categorías de lo poético y lo histórico <sup>3</sup>. Igualmente hay que anotar la otra fuente principal de las especulaciones teóricas del momento que son las actitudes neoplatónicas por las cuales el artista es capaz de alcanzar y reflejar en su obra la Belleza suprema como manifestación de lo divino con el referente de Miguel Angel como caso paradigmático.

A partir de esta base teórica se establece una permanente disputa entre lo idealizado y fidedigno, o lo que es lo mismo entre los planteamientos ideales o universales y los reales o contingentes, conduciendo a un concepto capital entre las categorías renacentistas como es la definición de lo verosímil que permitía al erudito o artista «arreglar» o

perfeccionar la realidad siempre que, siguiendo los postulados aristotélico-horacianos, esta intervención se enfocara a la utilidad, a educar o al bien de la sociedad, en unos postulados donde la función pedagógica y moralizante de las disciplinas humanistas era fundamental según las máximas del «docere et delectare» de Horacio. Premisa que se convierte en auténtica definidora de todas las variantes especulativas de la estética humanista en su compleja y variable interrelación entre un polo y otro.

El modelo renacentista italiano se caracteriza en su primera fase por el optimismo utópico que se establece sobre el modelo cultural como configurador de un nuevo programa político-ideológico que lleve a cabo la renovación y redención social en todos sus aspectos. Los postulados idealistas de carácter universal definen la inauguración teórica del clasicismo en unos fundamentos que pronto chocarán con los intereses materiales y particularistas de la realidad del momento. Esta crisis producirá, ya a principios del siglo XVI, el replanteamiento del programa, ya sea a través de una evolución introspectiva o una subordinación retórica a los poderes, nada utópicos o progresistas, del momento.

Es en los inicios del quinientos cuando llegan a España los primeros ejemplos del estilo italiano, tardando en adoptarse en sus aspectos más profundos o implicatorios, mientras que su faceta puramente teórica no se adentrará en toda su pureza hasta finales de la centuria. Por tanto, serán los planteamientos quinientistas los que se asuman y se traten de adaptar al contexto político-cultural español.

La concreta labor asignada a los saberes humanistas dentro del planteamiento socio-político español responde a la función de reflejar y ensalzar retóricamente el concepto de imperialismo cristiano que la monarquía hispana asume en este momento y que le lleva a erigirse en salvaguarda y protectora de la expansión católica, en una misión sacra donde su labor evangelizadora en América no viene sino a completar su supremacía militar y religiosa en Europa.

Dos categorías se constituían, pues, como modelo de este planteamiento: la imperial y la metafísica cristiana. El concepto de Imperio llevaba parejo indudablemente la recuperación consciente de los valores de la cultura clásica, mientras que la consideración de pueblo elegido por Dios para realizar sus propósitos sacros en la tierra hacía inevitable la referencia al mundo hebreo. De aquí que un especial y atrayente sincretismo clásico-bíblico domine las especulaciones teóricas de las iniciativas humanistas a fines del Quinientos y principios del Seiscientos. Si en un primer momento, en tiempos de Carlos V, el prototipo greco-romano prevalece, con Felipe II la cita al mundo del Antiguo Testamento es preponderante.

La fuerte relación ideológica y cultural entre los centros italianos y la España del momento se comprende mejor tras comprobar la importante presencia política de lo hispano en la Italia de la época. Así, a los numerosos dominios españoles en la península trasalpina, se añade la profunda huella que el Saco de Roma en 1527 produce en la Ciudad Eterna en la que dejaba manifiesta la absoluta supremacía hispana. Mientras tanto, a nivel ideológico, los teólogos españoles serán participantes destacados en el Concilio de Trento, con lo que este acontecimiento supone en la evolución posterior del contexto espiritual italiano.

Los centros italianos que se establecen como fuente y modelo político-cultural de la España del siglo XVI son Roma y Venecia. De ambas ciudades y de su entorno recogerán los intelectuales y artistas españoles los fundamentos del clasicismo que extenderán por la Península una vez producida su adecuación a la realidad hispana.

En un principio el modelo romano de inicios del Quinientos se erigía en espléndido prototipo de un sistema imperial en el que la componente espiritual no había llegado a la rigidez posterior. En este momento el mundo greco-romano constituía el ideal a conseguir al cual incluso tendía la ideología de la Iglesia según su afán imperialista de bases más latinas que cristianas. Este instante sublimado de unión de irreconciliables que tan magistralmente reflejaron los artistas de la «terza maniera» vasariana, se vendría abajo bruscamente en 1527 con la entrada de las tropas imperiales en Roma. Después del Saco el proyecto de recuperación de la Roma clásica por el Pontificado sería duramente reprimido provocando una profunda crisis en los intelectuales y artistas que comprueban, así, cómo las decisiones políticas y militares se superponían a la preeminencia ideológica del Humanismo.

A partir de 1527 se produce un importante trasvase de estos humanistas a la región del Véneto donde adaptarán sus ideas a un nuevo contexto político-cultural, diferente en gran medida al programa romano, en una nueva y distinta configuración del proyecto imperialista.

En la Ciudad de los Canales encontramos en la segunda mitad del Quinientos un programa generalizado por el que se intenta rescatar y manifestar un concepto de imperialismo clasicista fundamentado sobre unas bases utópicas donde la exaltación retórica fundamental es la profunda identificación entre el poder civil y el religioso <sup>4</sup>. Se aprecia, pues, cómo sobre la configuración romana se sobrepone una acentuación del factor espiritual que tendrá importantes consecuencias. Este hecho se debe, por una parte, a la tradición véneta en la que el pensamiento medieval continúa teniendo una mayor vigencia en el periodo renacentista, provocando que la componente metafísica vaya pareja a los planteamientos más clásicos.

A la importancia de la tradición medieval hay que añadir la acentuación generalizada del elemento religioso a partir de la crisis de la Reforma, intensificada en estas regiones del norte de Italia de manera considerable. Esta zona se configura como solar de iniciales e importantes acciones contrarreformistas, ya sea a través de Trento, del Milán de San Carlos Borromeo, de la disposición de los Sacromontes o de las críticas morales-personales de los críticos venecianos a la obra de Miguel Angel.

Observamos cómo el proyecto imperialista de la Venecia de la segunda mitad del siglo XVI se erige a partir de una cultura humanista en la que la fusión de los modelos greco-latinos y cristianos se traduce en la exaltación panegírica de la unión Estado-Iglesia, donde su manifestación se realiza por medio de las formas clasicistas.

Las estrechas relaciones comerciales y culturales, así como las referencias constantes entre España y Venecia son abundantes a lo largo de todo el periodo humanista, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo <sup>5</sup>. Ya ha quedado demostrado cómo es precisamente en los reinados de Carlos V y Felipe II cuando estas estrechas vinculaciones se intensifican <sup>6</sup>; época en la que se produce la acentuación del sentido espiritual del imperialismo español según los presupuestos contrarreformistas. Planteamientos tan afines a la ideología véneta del momento.

Todos estos postulados italianos sirven de base ideológica para la elaboración de un ideario cultural que acompañe el programa retórico de los poderes hispanos, tanto en su visión interna como en su proyección internacional. Este programa se va definiendo paulatinamente en varios centros a lo largo del siglo XVI; centros en los que los representantes andaluces ocupan un lugar privilegiado y que, tras sus actividades en varios focos, culminan conformando, al final de la centuria, unos círculos intelectuales y

humanistas que definen en su totalidad la idiosincrasia definitiva y definitoria del proyecto humanista español en el momento de su máximo esplendor y de su máxima identificación entre el aparato político y el cultural.

El primero de estos centros es la Universidad de Alcalá de Henares, donde los fundamentos intelectuales del humanismo cristiano, que aquí se definen sobre bases erasmistas<sup>7</sup> y que tanta influencia tendrán posteriormente, se establecen ya hacia dos objetivos perfectamente marcados: la imitación superada del Imperio Romano y la legitimación de la función mesiánica de España y su monarquía. Destaca, aparte de Antonio de Nebrija, Ambrosio de Morales quien culmina la evolución de la historiografía humanista de este centro dentro de los planteamientos más puramente objetivos del momento; personaje que posteriormente encontraremos en otros centros como El Escorial o las academias sevillanas.

El ambiente romano de mediados y de la segunda mitad del siglo XVI también va a tener una importancia decisiva en la configuración del ambiente ideológico-cultural de lo hispano y su plasmación humanista en los círculos andaluces. Estamos en un momento en que las esperanzas de esa Roma pontificia como reencarnación de la imperial clásica se habían venido abajo. Se produce una situación de disputa y rivalidad entre italianos y españoles por su legitimación como sucesores de la Roma imperial, no ya a nivel militar sino cultural, recalándose particularmente en los numerosos humanistas hispanos que allí residían.

Pero quizás el factor más destacado en el contexto cultural romano del momento sea la acentuación del elemento moralizador religioso que se produce tras la celebración del Concilio de Trento, en un proceso por el cual se tratará de buscar una legitimación trascendente cristiana a toda la cultura greco-romana del Quinientos. No obstante, la enorme aceptación que la cultura pagana greco-latina había adquirido tenía que ser perfectamente encauzada y dirigida por la iglesia contrarreformista para impedir que los fieles se desviaran de la legítima revelación divina de origen bíblico. Ante esto nada más lógico y sencillo que retomar y recalcar una tradición que se remontaba hasta los Padres y que ya había sido utilizada en los albores del Humanismo, por la cual se consideraba a la mitología clásica como una evolución equivocada de los fundamentos teológicos únicos y verdaderos que eran los del Antiguo Testamento. De esta manera se aseguraba perfectamente la «pureza» religiosa del momento, a la vez que se aprovechaba el importante arraigo que tenía la cultura greco-romana en el plano social, ayudando, por otra parte, a desmitificarla al considerarla una degeneración de la auténtica revelación divina.

Así, la cultura hebrea se convierte en originaria del resto de culturas, según unos planteamientos que abarcan a todas las artes liberales: lingüística, historia, arqueología, poesía, artes figurativas, arquitectura, etc. Tesis de gran influencia en el humanismo español al ser una preciosa oportunidad para demostrar la dependencia directa de lo hispánico antiguo con respecto a lo hebreo, superando así la «corrupta» evolución clásica.

Existen en este ambiente romano numerosos humanistas que tienen también estrecha vinculación con el contexto cultural andaluz, como pueden ser los casos del arqueólogo fray Alonso Chacón, uno de los iniciadores de la arqueología paleocristiana en Roma, Arias Montano, de gran repercusión asimismo en el programa de El Escorial, o Pablo de Céspedes, introductor de la teoría del arte en Córdoba y Sevilla.

El Escorial es otro centro importante en la configuración del ideario retórico del humanismo cristiano español en donde participan humanistas de gran incidencia en el

ámbito andaluz. Aquí se dispone el programa más acabado a nivel político e ideológico de España como continuadora engrandecida de la monarquía hebrea del Antiguo Testamento a través de un complejo programa en el que intervienen las distintas artes liberales. Arias Montano es, quizá, su principal configurador a través de la Biblia Regia o sus investigaciones en el campo de las bellas artes (referencias iconográficas o análisis de la antigua arquitectura hebrea), al que se suma Ambrosio de Morales, también de importantes influencias en Sevilla y Córdoba. Destaca la profunda relación que se establece entre el edificio escorialense y la antigua arquitectura bíblica de Salomón perfectamente estudiada por J.A. Ramirez y R. Taylor.

Aunque muchas de estas tesis después se desarrollarán en Sevilla, traídas desde los otros centros por los humanistas señalados, ya existía en la capital hispalense una tradición anterior de un profundo y arraigado clasicismo humanista concretado en el sistema de tertulias o academias que ahora se refuerza considerablemente orientándose hacia los presupuestos más acordes con el momento: la exaltación retórica de los presupuestos del imperialismo mesiánico español en el momento de la sustitución del modelo de prestigio clásico por el bíblico.

En Sevilla en un primer momento encontramos entidades como la de Juan de Mal Lara en donde el optimismo humanista y la transcendencia de los temas tratados son evidentes según el modelo florentino de Ficino, configurándose como el punto de arranque a partir del cual se desarrollarán multitud de agrupaciones íntimamente relacionadas entre sí<sup>8</sup>. Entre el incontrolado desarrollo destaca, no obstante, un tronco principal que es el constituido por la academia de Mal Lara, encabezada a su muerte por el canónigo Pacheco, Herrera y Medina, y que a través de estos personajes, será heredada finalmente por el pintor Francisco Pacheco. De forma paralela e íntimamente relacionadas, la de los duques de Alcalá y la de Argote de Molina, entre otras muchas.

La ciudad hispalense es otro de los centros donde se manifiesta ese ambiente ideológico imperial español, en una urbe marcada por un florecimiento económico basado en el monopolio del comercio con las Indias. Es Sevilla donde más que en ningún otro lugar se reflejaba la grandeza hispana a través de la conquista y evangelización de América. Este contexto del auge económico y cultural en el que se exaltaba la fortaleza y función espiritual de nuestro país lógicamente acentuaba las ideas imperiales-sacras basadas en los postulados del más puro clasicismo humanista. Fernando de Herrera será el máximo representante de este programa a través de su labor poética laudatoria, su dignificación de la lengua castellana o su labor panegírica en el campo historiográfico. Destacan otros nombres como los de Juan de Arguijo, Francisco de Medina, los dos Francisco Pacheco, Bernardo de Aldrete..., a los que se añaden los provenientes de otros centros, como Montano, Morales, Céspedes..., e incluso realizarán visitas o estancias, y recibirán en algunos casos importantes impulsos tanto intelectuales como económicos, personajes como Quevedo, Cervantes, Góngora o Lope de Vega en el campo literario, y Velázquez, Alonso Cano o Zurbarán en el pictórico.

En el caso concreto de las especulaciones sobre las artes figurativas, es ahora, a fines del siglo XVI, cuando se introduce como tema con consideración específica en los ambientes humanistas españoles vía Andalucía. El personaje crucial aquí es Pablo de Céspedes a quien Brown ha llamado «padre de la teoría artística sevillana», ya que es quien trae los modelos del manierismo italiano que posteriormente va a publicar Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Esto demuestra hasta que punto fue intensa la comunicación entre estos dos personajes ya que Pacheco, sin haber estado nunca en Italia, manifiesta un profundo conocimiento del arte de aquel país que le llegaría por su

inmenso trato con el cordobés. La incidencia de la relación de Céspedes con Federico Zuccaro es importante, como en la dependencia aristotélico-escolástica de Pacheco<sup>9</sup>. Igualmente participa en la polémica sobre los edificios bíblicos para justificar la arquitectura clásica en unos discursos eminentemente retóricos, mientras su interesante *Poema de la Pintura* se configura como claro ejemplo de la interrelación humanista de ambas disciplinas. Obras éstas en las que se funden sabiamente los preceptos aristotélicos perfeccionados (verosímil) de Alberti, Vasari y Zuccaro, las elegías neoplatónicas a Miguel Angel y la acentuación moralista de los teóricos posteriores a Trento.

De esta manera se configura en el centro sevillano a finales del siglo XVI y principios del XVII un ambiente estético donde las especulaciones van a quedar definidas principalmente por dos cuestiones: la asimilación de la cultura clasicista del Humanismo con la fuerte carga de intelectualidad y elitismo que define numerosos círculos minoritarios según la más erudita tradición manierista, mientras que por otra parte se acentúa una tendencia hacia la intervención moral de la población proyectándose en la actuación sobre los elementos menos racionales y más sensibles donde el sentimiento impactante sustituye la racionalidad cultural de la otra línea. El principal proclamador de este contexto estético va a ser Francisco Pacheco quien lo expresa perfectamente en su *Arte de la Pintura*, auténtico manifiesto, como señala Brown, del viraje espiritual efectuado sobre el carácter clásico quinientista que caracterizaba las academias sevillanas<sup>10</sup>.

La preponderancia de la Retórica impondrá sus normas a las teorías estéticas a partir de este momento. Ello provoca que las características de la función del arte varíen en el panorama seiscentista en el que se enfocará la línea erudita hacia el estamento social más elevado, quedando la emocional como medio idóneo para realizar la persuasión del sector popular masificado, que no es capaz de entender la carga intelectual de la primera, pero que es fácilmente afectado con una intervención sentimental basada en un arte directo que se hace llamativo, tanto formal, como temáticamente, a los sentidos.

Esta problemática tiene su base en la teoría aristotélica, concretamente en los postulados de la Retórica y la Poética, categorías profundamente identificadas en el Humanismo. El pintor o artista, a través de la mimesis de la naturaleza y de los resultados que de ella se derivan, tiene la función de instruir a la sociedad. Si este carácter didáctico-persuasivo se concibe desde un punto de vista racional y altamente erudito, se llegará a unas manifestaciones más abstractas, tendentes a lo perfecto y convenientemente idealizadas, cuyo destinatario será un sector minoritario, elevado y culto, según los presupuestos más puramente manieristas o clasicistas. Por el contrario, si esta labor retórica se desarrolla desde la exposición clara y concreta de la realidad sensible, por la que se trata de llevar a cabo una afectación de los sentidos y las emociones a partir de la disposición de elementos cercanos y familiares, derivará en unas producciones «naturalistas» donde las imágenes y las escenas son fácil y rápidamente aprehensibles para el sector popular por la inmediatez de la representación. En definitiva, nos encontramos de nuevo en la dialéctica humanista de lo idealizado, abstracto o «poético» y lo verídico, inmediato o «histórico» de la preceptiva aristotélica, según la función persuasiva que le es asignada en la época.

Con la intensificación de las labores retóricas que se produce a partir de la segunda mitad del Quinientos y la rigurosa política de intervención social masificada que a partir de Trento se propone la Iglesia católica, el enfoque funcional otorgado a las artes figurativas varía considerablemente dentro del nuevo programa. Así, si analizamos detenidamente los fragmentos que el Concilio dedica a las bellas artes y los estudiamos

desde el ideario propio de la época, veremos el sentido que tal afirmación conlleva en aquel contexto humanista. En este sentido, en la sesión veinticinco (1563) se decreta: “Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”<sup>11</sup>.

En el texto anterior apreciamos cómo literalmente se dice que la pintura representa «historias» por las cuales se «instruye y confirma al pueblo». Recalcando que con las «imágenes sagradas se saca gran fruto... porque se ponen a la vista del pueblo». Así pues, la función de esta pintura es persuadir al sector popular masificado en unas representaciones donde el interés principal es que le sean comprensibles, es decir, puestas en un lenguaje fácilmente aprehensible por el estamento menos culto, a partir de su inmediatez y de la figuración de «historias», donde el elemento real y verídico haga posible esa rápida y efectiva asimilación.

Si enmarcamos estos postulados dentro de la preeminencia ideológica de la *Retórica* y *Poética* de Aristóteles en la época, apreciamos que esta pintura de «historia» (representa acciones verídicas, reales, con un lenguaje claro, fácilmente entendible), se corresponde con la pretensión retórica de «instruir al pueblo» porque «se ponen a la vista del pueblo». Todo esto nos aclara la abundancia de pintura «realista» a partir de este momento, adecuándose teóricamente a las iniciativas de los poderes contrarreformistas hacia el sector popular dentro de la jerarquización social y cultural del humanismo cristiano caracterizado ideológicamente por el dominio de la preceptiva aristotélica<sup>12</sup>.

Esta perfecta asimilación de lo histórico o real con lo claro y fácilmente aprehensible o inmediato, en contra de lo idealizado o poético, caracterizado por su inasequibilidad, es un planteamiento generalizado en las preceptivas humanistas de la época, tanto las dedicadas a lo historiográfico, como a lo literario.

Hay que señalar que esta actitud preferente de lo real o verídico en su función persuasiva hacia el sector popular, manifestada en esa estética «realista», se desarrolla en el ambiente trentino de la Italia de la segunda mitad del Quinientos<sup>13</sup>. En este momento, serán las nuevas órdenes religiosas contrarreformistas las que adoptarán esta postura de intervención social masificada, tendiendo hacia una cultura realista e inmediata fácilmente aprehensible por su identificación con el estamento menos elevado. En este contexto, la inmediatez y el sentido verídico de la «composición de lugar» jesuítica tiene una enorme influencia, todo ello enmarcado en la importancia dada a la función de los sentidos (tan repudiados en la racionalista e idealizada teoría clasicista oficial, basada fundamentalmente en el entendimiento) en los Ejercicios de Ignacio de Loyola. Esta línea se continúa con las Imágenes del padre Jerónimo Nadal, también de la Compañía, cuyas intenciones en esta obra, como señala Rodríguez de Ceballos, eran las de circunscribir cada escena evangélica de una manera lo más rigurosa posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes<sup>14</sup>.

Igualmente esta tendencia ideológica la reflejarán los tratadistas que a partir del Concilio de Trento intentan conducir la actividad figurativa dentro de las más extre-

madras actitudes moralistas. Así Gilio, en su *Diálogo*, donde censura los errores de la pintura, publicado en 1564, establece algunos postulados teóricos que prefiguran ya características que desarrollará la pintura «naturalista» con fines persuasivos contrarreformistas establecidos por el pensamiento jesuita, en un proyecto donde domina la preeminencia de la Historia<sup>15</sup>. De esta manera, al referirse a la imagen de la figura de Cristo, critica que se representase hermosamente y no refleje la realidad, planteamiento que, como señala Schlosser, se adecúa a las preferencias especulativas de los poderes contrarreformistas, donde “la pretensión de verdad histórica, afirmada primero por la iglesia en un sentido especial suyo, encuentra un eco cada vez más intenso en la aurora de la nueva investigación histórico-filológica”<sup>16</sup>.

Asistimos en este ambiente, en el que se produce una recuperación de los valores escolásticos, al rescate del prestigio de la Historia concebida en ese sistema filosófico como superior a la Poesía, en su estimación preeminente de lo verdadero por encima de la ficción<sup>17</sup>. De esta manera, será fundamental la diferente consideración de los parámetros poéticos o históricos que se hace en la ideología escolástica y en el clasicismo minoritario. En la primera, la Historia (verdad) se coloca en una posición superior por su capacidad persuasiva masificada en sentido espiritual, mientras que en el segundo, la Poesía se sobrepone por su carácter erudito y perfeccionado, que establece una clara distinción estamental. No obstante, la interrelación, sobre todo en la práctica pictórica, es generalizada y tremendamente compleja según los casos<sup>18</sup>.

De este contexto nacerá la posterior pintura «realista», de claras connotaciones emocionales, fácilmente aprehensibles por el sector popular. Este sentido, se refleja en el más polémico de los pintores «naturalistas», Caravaggio, quien otorga a sus cuadros un carácter popular fácilmente comprensible por los sectores más bajos, que pueden así compartir las experiencias figuradas. Esta característica de sus obras participa del aspecto de veracidad que domina esta nueva estética contrarreformista, en la que la cotidianidad e inmediatez mueve el espíritu del receptor a lo metafísico, a través de la contemplación de lo real o verdadero, en una actuación donde la influencia de la postura del Oratorio de San Felipe Neri es manifiesta<sup>19</sup>.

Así pues, apreciamos que en el periodo contrarreformista las artes figurativas (especialmente la pintura), se basarán en los conceptos de verdad (Historia) o de idealidad (Poesía), aunque siempre dominados por la férrea preeminencia de la Retórica que impone la actividad persuasiva a esos dos niveles, de lo directo-real o de lo abstracto-perfeccionado. La diferenciación de esta labor retórica se fundamenta en la jerarquización social y cultural emanada de los presupuestos aristotélicos dominantes en la época y que otorga al sector popular una llaneza e inmediatez exterior que se contrapone a la dificultad perfeccionada de las actividades humanistas dirigidas a los altos estamentos<sup>20</sup>.

De nuevo vemos cómo esta compleja situación se reduce a la diferenciación básica efectuada a la hora de realizar la mimesis de la naturaleza, ya sea desde la categoría de lo verídico o de lo verosímil, en una dialéctica que recorrerá todo el ciclo humanista y cuyas interrelaciones o contaminaciones vienen determinadas por la dificultad separatoria de las dos categorías, en una contradicción que se remonta a su mismo creador, Aristóteles. En esta diferenciación, problemática pero evidente en todas las actividades humanistas, habrá que reflejar los casos de los tratados moralistas emanados del Concilio de Trento, el «naturalismo» y clasicismo pictórico, las reglas aristotélicas del teatro o los distintos géneros literarios.

Así pues, en todo este complejo entramado observamos que la pintura socialmente predominante desde el punto de vista cuantitativo empezaba a ser la de aspecto «natura-



lista», que respondía más claramente a la función persuasiva masificada de la política religiosa de la Iglesia católica debido a su base en lo concreto, real o verídico («histórico») <sup>21</sup>. Por su parte, la poesía, de más difícil y problemática aprehensión directa se enfocaba preferentemente hacia los estamentos más altos de la sociedad, quedando definida en gran medida por un afán de erudición, generalidad o idealización que mostraba su elevada categoría.

De esta manera, la pintura, el arte quizás de una mayor proyección social masificada, no debía admitir ciertas temáticas cuando su función persuasiva se dirigiera al estamento inculto. Los religiosos desaprobaban este contenido en la intervención popular, pero a nivel aristocrático y minoritario, estos temas se seguían desarrollando con todas las implicaciones simbólicas y alegóricas que conllevaban, ya fuera dentro de la elevada pero escasa pintura clasicista, o de la más abundante poesía intelectual del Seiscientos español.

Todo este proceso de asimilación de las especulaciones estéticas italianas hace que por una parte no reflejen la situación de esa producción masificada de pintura naturalista que no encuentra cauces teóricos donde fijarse, ya que los tratados escritos responden a la línea racional (y prestigiosa) de las producciones cultural e intelectualmente más nobles y elevadas. Propuestas que tienen en el centro andaluz de Sevilla y Córdoba uno de los primeros y más importantes lugares de configuración, recopilando toda una tradición local, italiana y de otros centros hispanos para, por primera vez, establecer un discurso completo sobre la teoría del arte humanista, a través de las figuras de Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco, adaptado a la situación específica española dentro de un programa global donde las actividades eruditas se disponen como manifestantes retóricos del programa socio-cultural del imperialismo cristiano hispano del momento.

## NOTAS

1 PEVSNER, N. *Las academias de arte*. Madrid, Cátedra, 1982.

2 Para profundizar sobre este tema ver LEE, R.W. *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.

3 Esta contradicción queda expuesta por VOLPE, G. della. *Historia del gusto*. Madrid, Comunicación, 1972.

4 *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milano, 1980.

5 Ver *Venezia e la Spagna*. Milano, Electa, 1988. En esta obra colectiva existen capítulos tan sugerentes en relación a lo expuesto como “Monarchia universale e libertà d’Italia”, “Due prudenze a confronto”, “La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo”, “Ignazio di Loyola: un «viaggiatore» spagnolo a Venezia” o “Venezia e la Spagna nel Seicento”.

6 SARRABLO AGUARELES, E. “La cultura y el arte venecianos en sus relaciones con España a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, 1956, pags. 639-684.

7 BATAILLON, M. *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

8 Para un conocimiento de todas estas reuniones informales sevillanas remito a BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1981; LLEO CAÑAL,

V. *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla, Diputación, 1979; GALLEGO, J. *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Diputación, 1974; KING, W. *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII*. Madrid, 1963; MACRI, O. *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1959; y SANCHEZ, J. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid, Gredos, 1961. (pags. 194-219).

9 PANOFSKY, E. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1981.

10 Ambas posturas se reflejarán fielmente en Pacheco, quien extiende el meticuloso rigor iconográfico y el concepto de inquisidor del ambiente contrarreformista en un sentido persuasivo, donde lo verídico y riguroso se dispone al servicio de la evangelización masificada; mientras que, por otro lado, se constituye en auténtico compilador de toda la tradición académica anterior.

11 MANSI, J.D. *Sacrorumm Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*. vol. 33, Graz, 1961, pag. 171. Recogido por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “Las Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma”, *Traza y Baza*, 5, 1974, pags. 77-95.

12 El paralelismo con el resto de las artes liberales es clarificador si aludimos a las prácticas literarias del teatro español del siglo XVII en relación con la poesía culterana o incluso las diferentes tendencias oratorias, ya sea la enfocada a un sector culto y minoritario presidido por una elevada erudición o la proyectada masivamente hacia el estamento popular en un afán evangelizador basado en la claridad, la fácil aprehensión y la afectación de las emociones.

13 “El artista no sólo no debía introducir herejías conocidas en sus pinturas; estaba además consuetudinario a atenerse muy estrictamente a las historias bíblicas o tradicionales que tomaba de la Biblia sin permitir que su imaginación añadiese adornos que las hiciesen más interesantes.... El pintor debía concentrar toda su atención en el modo de representar la historia de la manera más clara y precisa..

Todos los intérpretes directos de Trento ya mencionados subrayan la necesidad de precisión en la representación de temas religiosos”. (BLUNT, A. *La teoría de las artes plásticas en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, Cátedra, 1985, pag. 120).

14 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Las Imágenes...”, pag. 88.

15 Así, aunque: “Gilio... divide a los pintores en tres grupos: poéticos, históricos y mixtos. Los primeros son, como los poetas, libres de inventar sus temas, siempre que sigan la recomendación de Horacio, de atenerse a la naturaleza y evitar la incongruencia, mientras que el segundo grupo, como hemos visto, carece en absoluto de libertad de invención, si es que en la definición de invención se incluye cualquier versión imaginativa de un tema religioso o histórico. El tercer grupo, que tiene mucho en común, dice Gilio, con los grandes poetas épicos de la antigüedad, mezcla a placer realidad y ficción”, no obstante, “unas cuantas figuras alegóricas, y éstas sólo porque tienen la sanción de los ejemplos clásicos, serán, pues, casi la única desviación de la verdad objetiva que los celosos teólogos permitan al arte religioso, y no puede decirse que éstas dejen mucho terreno a la imaginación. Por lo demás, el pintor de temas religiosos es, como hemos visto, el que pinta los hechos literales de la historia”. (LEE, R.W. *Ut pictura poesis...*, pags. 69-70).

16 SCHLOSSER, J. *La literatura...*, pag. 367.

17 *Ibidem*, pag. 289.

18 Ejemplo de esta problemática puede ser Vincenzo Danti y su *Tratado de la perfecta proporción*, publicado en 1567, donde indica: “El viejo dilema del «retratar» o «imitar»; el primero se adecúa a la historia (como ciencia), que debe mostrar las cosas como realmente fueron..., el segundo se adapta al arte, que debe representar las cosas como deberían ser” (*Ibidem*, pag. 379).

19 En este sentido, señala FRIEDLAENDER, W. *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza, 1982: “El milagro de la conversión de San Pablo y el milagro de la fe de San Pedro no son espectáculos remotos, muy alejados del espectador. Le habla directamente, a su propio nivel. El que los contempla puede comprender y compartir sus experiencias” (pag. 62) y: “El misticismo realista de Caravaggio es la interpretación más robusta y convincente de los movimientos religiosos populares de la época en que vivió” (pag. 155).

20 En este sentido ya Aristóteles identifica en su *Poética*, vulgar (dirigido a un sector social que necesita una aprehensión por los sentidos) con bajo o claro (capítulo XXII), mientras que lo complejo (separado de lo común), es considerado noble o elevado.

21 Uno de los aspectos más importantes en este sentido es la importante repercusión que la pintura veneciana tiene en nuestro país. Las características venecianas constituyen la base del desarrollo de la llamada pintura «naturalista» que comienza a predominar en el panorama artístico español de fines del Quinientos. Esta forma se adaptaba a los preceptos estéticos de la Contrarreforma en su afán por llegar al total de la población de una manera inmediata, convirtiéndose así en medio predilecto de la intervención retórica del imperialismo mesiánico español en un sentido masificado.

En este sentido, existe un espléndido ejemplo de este papel importante del panorama cultural andaluz en la configuración del humanismo cristiano español en donde es de destacar la repercusión de lo veneciano. Se trata de la pintura sevillana en el paso del siglo XVI al XVII, donde existen claras muestras de una influencia real, evidente de forma extraordinaria sobre todo en la producción de Juan de Roelas.