

**Universidad de Salamanca**

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



## **Lo erótico, lo sensual y lo sexual en la pintura barroca española**

Autor: Candelas Argüello del Canto

Tutor: Eduardo Azofra Agustín

Fecha: 10 / 09 / 2013

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



## Lo erótico, lo sensual y lo sexual en la pintura barroca española

Firma autor: Candelas Argüello del Canto

Firma tutor: Eduardo Azofra Agustín

## *Índice*

Justificación	1
Introducción	2
1. Lo erótico, lo sensual y lo sexual	2
2. La Contrarreforma y el decoro en las imágenes	4
3. Sobre el desnudo	7
4. Los tratadistas españoles y la aplicación de las normas tridentinas.	16
De lo sugerente y lo erótico	30
1. El gusto de los coleccionistas españoles por el desnudo mitológico	30
2. Imágenes religiosas cargadas de sensualidad	36
3. La imagen de lo prohibido	45
Conclusiones	51
Bibliografía	53

## ***Justificación***

La elección de este tema como objeto de estudio para este Trabajo Fin de Máster (TFM) se debe, en buena medida, a la lectura del artículo *Indecencia, mortificación y modos de ver la pintura del Siglo de Oro* de Javier Portús<sup>1</sup>, al que accedí por casualidad y que me hizo ver la pintura del Siglo de Oro español desde una perspectiva algo diferente a la que hasta ese momento me había acercado en su estudio.

El barroco es una época de grandes contradicciones. La desintegración de los ideales renacentistas hace mella en una sociedad azotada por diversas crisis, económica, demográfica, política, a las que hay que sumar la filosófica y la religiosa. El protestantismo vino a poner en duda el papel de la Iglesia mostrando una alternativa a la manera de vivir la fe, y ésta reaccionó con fuerza. En este clima de inestabilidad se produce una diversidad de maneras de afrontar la realidad que, en ocasiones, pueden resultar discordantes. Unos se aferraron al Humanismo, mientras la actitud de otros fue pesimista, algunos optaron por adoptar una moralidad estricta, y otros experimentaron un insaciable *carpe diem*. Además, hay que tener en cuenta que lo que se mostraba nunca solía ser fiel a la verdad. Se generalizó el aparentar, tanto en las clases elevadas como en las más bajas se pretendía manifestar que la situación era mucho mejor que la se vivía, incluso la monarquía española intentaba hacer gala de un poderío imperial cada vez más menoscabado. Aunque en ciertos momentos del siglo XVII en Europa se vivió una situación similar, fue España la más perjudicada y paradójicamente fue en ese momento de profunda crisis cuando se desarrolló una edad dorada en las artes hispánicas.

Tradicionalmente se ha venido admitiendo que debido a la influencia de la Contrarreforma, que parece ser que en España tuvo especial repercusión, el arte que se desarrolla en la Península Ibérica se encuentra privado de todo tipo de sensualidad. En definitiva, que es un arte ya no sólo religioso sino puritano en grado sumo y tan austero como pretendía serlo la propia monarquía. Este hecho llama la atención si atendemos a

---

<sup>1</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, “Indecencia, mortificación y modos de ver la pintura del Siglo de Oro”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, nº 8 (Madrid, 1995), pp. 55-88. Recogido posteriormente en Miguel MORÁN TURINA y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar, La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: ITSMO, 1997, pp.227-257.

las referencias históricas y literarias. Según éstas, la España del siglo XVII se caracteriza por una sociedad que es a la vez pía e inmoral<sup>2</sup>, los grandes centros de perversión y moral disoluta lo eran a la vez de producción cultural y epicentro de difusión teológica. Lugares como Valencia, Sevilla o Madrid son conocidos tanto por sus numerosos templos cristianos como por sus abundantes lupanares.

La pretensión de este TFM es intentar esclarecer algunos puntos que quizá hoy puedan resultar un tanto confusos. Profundizar en la cultura y la sociedad barroca española; poder plantear si existe, o no, la representación de la sexualidad; comprender el uso que la pintura hizo de la sensualidad, si es que la Iglesia lo permitió en algún momento; y, del mismo modo, abordar el controvertido tema del desnudo en el arte sacro. Para ello, se partirá de la tratadística contemporánea más influyente como de la bibliografía que más ha abordado este tema, acompañando nuestro estudio de obras que resulten ilustrativas para el mismo.

## ***Introducción***

### ***1. Lo erótico, lo sensual y lo sexual***

Tratar sobre lo erótico suele ser controvertido. De entrada, por el aura de tabú que ostenta aún en nuestros días, pero también por la inconcreción de su definición. Si atendemos a su etimología, sería aquello que trata sobre Eros, es decir, el amor. En el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), en su 22ª edición, encontramos que erótico significa en su primera acepción “*Perteneciente o relativo al amor sensual*” y en la segunda “*Que excita el apetito sexual*”<sup>3</sup>. Teniendo en cuenta ambos significados nos surgen una serie de preguntas, porque ¿cuál es la diferencia entre sensual y sexual?, ¿dónde se encuentra el límite? y ¿aquello que en un periodo histórico excita el apetito sexual, puede resultar indiferente en otro momento o lugar?

Con el fin de arrojar algo de luz al respecto, volvemos al Diccionario de la RAE, donde sensual significa: 1. “*Perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos*”;

---

<sup>2</sup> Para consultar citas concretas de los visitantes foráneos; *vid.* la compilación de José María Díez BORQUE, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Barcelona: Serbal, 1990. Y para conocer algo más sobre la sociedad marginal de la España de mediados del siglo XVII, *vid.* José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

<sup>3</sup> *Vid.*, [lema.rae.es/drae/?val=erótico](http://lema.rae.es/drae/?val=erótico)

2. “Se dice de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o satisfacen y de las personas aficionadas a ellos”; 3. “Perteneiente o relativo al deseo sexual”<sup>4</sup>.

Y si sexual es, según el Diccionario de la RAE, lo “Perteneiente o relativo al sexo”<sup>5</sup>, podríamos entonces extraer la idea de que lo sensual incita al sexo por medio de la excitación de los sentidos, pero sin especificar de qué manera estos son estimulados, y que puede utilizarse como sinónimo de erótico. Sin embargo, en lo sexual no cabe estimulación sensorial, no existe un deleite, es una alusión directa al sexo, al acto en sí<sup>6</sup>. Ambas definiciones son fundamentales porque ayudan a establecer el límite de este TFM y nos permiten concretar el campo de acción. De esta manera, encontraremos que una gran parte del trabajo se centrará en la sensualidad y, por tanto, en la estimulación de los sentidos; abordándose en la parte final lo puramente sexual en un apartado que tratará sobre la representación de lo prohibido, en definitiva, sobre aquello que alude al sexo sin miramientos.

El erotismo resulta ser una parte fundamental del arte barroco contrarreformista. Según Weisbach definen este periodo cinco aspectos fundamentales: lo heroico, lo místico, lo ascético, lo erótico y lo cruel<sup>7</sup>. Es más, en *El barroco. El arte de la Contrarreforma*, el citado autor llega a interrelacionar todos estos aspectos. Así, al hablar de la mística apunta que el elemento erótico es el componente íntimo de la mortificación de la carne, del mismo modo que la representación de la crueldad es un claro excitante de deleites sensuales, puesto que la representación de lo sensible y lo espantoso puede estimular de igual manera la sensibilidad del fiel<sup>8</sup>. Además, añade que: “La sensación de que el elemento sensual invade el arte religioso contribuye a crear la trama de la cultura barroca [...] Lo erótico se refuerza y se acentúa, expresándose en el sentido de lo picante, lo coqueto y lo ardiente”<sup>9</sup>. Así, este aspecto se ve ejemplificado en las tentaciones, en las formas voluptuosas, pero también en la colocación estratégica de telas y adornos o, incluso, en las miradas lánguidas.

---

<sup>4</sup> Vid., lema.rae.es/drae/?val=sensual

<sup>5</sup> Vid., lema.rae.es/drae/?val=sexual

<sup>6</sup> Curiosamente no se ha podido incluir una definición de la palabra “sexo” extraída del Diccionario de la RAE, puesto que en su mayor parte aluden a los órganos genitales masculinos o femeninos, pero no aparece “coito” o algún otro sinónimo. Lo más parecido que se puede leer es, en su cuarta acepción, “Placer venéreo” (vid., lema.rae.es/drae/?val=sexo), en alusión a Venus como diosa del placer carnal.

<sup>7</sup> Werner WEISBACH, *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona: Labor, 1934; IDEM, *El barroco. El arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

<sup>8</sup> Werner WEISBAH, *El barroco...*, pp. 85-87.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 243

Lou Andreas-Salomé, en una compilación de textos sobre lo erótico publicada de manera póstuma, expone que éste se compone de un impulso sexual animal, que lleva a un afecto cerebral que a su vez se convierte en una sensación de amor<sup>10</sup>. En cuanto a lo religioso explicaría esta sensualidad barroca, en que se incita interna y externamente a un estado de conciencia, como un “*goce por la vida [...] una dicha corporal y espiritual*”<sup>11</sup>. En conclusión, expone que la sexualidad es una cualidad inherente al hombre y que por ello se ve reflejada en lo que éste crea y siente, de tal manera que puede entenderse por erótico o sensual la sensación de estar llenando un anhelo de un goce superior.

## ***2. La Contrarreforma y el decoro en las imágenes***

La Contrarreforma surge con la pretensión de imponerse a la Reforma iniciada por Lutero y cuyo número de adeptos era cada vez más elevado, sobre todo en el centro de Europa. La gran renovación de la Iglesia Católica se asienta sobre las directrices surgidas del Concilio de Trento, iniciado en 1545 y finalizado en 1563 con sesiones discontinuas. Fue presidido por tres Papas, Paulo III, Julio III y Pío IV y constó de 25 sesiones en las que se abordaron sobre todos aquellos asuntos de la fe que habían sido cuestionados por los Reformistas. De estas sesiones se extrajo la unificación de la doctrina y del culto, el uso de la Vulgata como texto único, la defensa de los Sacramentos y el uso de las reliquias e imágenes como medio fundamental de comunicación con la individualidad del fiel. Como resultado se produjo un fortalecimiento del poder Papal y se persiguió duramente por medio de la Santa Inquisición todo aquello que pudiese considerarse como un atentado contra el poder de la Iglesia<sup>12</sup>.

Para el desarrollo de este TFM, del Concilio de Trento nos interesa especialmente lo debatido en la última sesión, la XXV, celebrada el 3 de Diciembre de 1563, y enfocada a tratar aspectos fundamentales sobre la veneración de las reliquias y las sagradas imágenes. A partir de aquí se inicia el giro que dará lugar, teniendo en

---

<sup>10</sup> Lou ANDREAS-SALOMÉ, *El erotismo*. Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olateña, 1993.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>12</sup> Un buen estado de la cuestión sobre el contexto histórico en el que se desarrolló este concilio en, Adriano PROSPERI, *El Concilio de Trento: una introducción histórica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2008.

cuenta la corriente historiográfica iniciada por W. Weisbach y E. Mâle<sup>13</sup>, entre otros, al arte barroco, considerado como un instrumento fundamental al servicio de la Contrarreforma y de las Monarquías Absolutistas.

La Sesión XXV defiende el uso de las imágenes en la religión católica puesto que honran lo que representan, además de ser el vehículo a través del cual educar la fe del pueblo iletrado. Para ello han de ser claras, acordes a lo que se cuenta en las Sagradas Escrituras y, sobre todo, han de incitar a la piedad y a la devoción; en definitiva, se pretende a través de las imágenes abolir el uso de la razón que había fomentado el renacimiento, dirigiéndolas de una manera clara y directa a la sensibilidad del fiel por medio de los sentidos, eludiendo, por lo tanto, cualquier tipo de especulación<sup>14</sup>.

Respecto al uso que se ha de hacer de las imágenes en las iglesias se dictamina que:

*“No se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación” (...) “Para que estas cosas puedan ser observadas con más fidelidad el Santo Sínodo decreta que nadie está autorizado a colocar o a hacer colocar en ningún lugar de la iglesia imagen desusada alguna [...] a menos que ésta haya sido aprobada por el obispo”<sup>15</sup>.*

Además, en relación al uso de las imágenes y su aspecto se recomienda que éstas no sean lascivas ni se adornen en exceso: *“Finalmente, debe evitarse todo lo lascivo, de tal manera que la figuras humanas no se pintarán ni adornarán con una belleza que excite el apetito carnal”<sup>16</sup>.*

Serán en verdad los tratadistas de finales del siglo XVI y los sermones y textos de algunos miembros de la Compañía de Jesús los que se encarguen de divulgar y matizar estos preceptos. En cuanto a los tratadistas cabe destacar a Gilio da Fabriano con su *Due Dialogi*, impreso justo un año después de la finalización del Concilio, en el que realiza duras críticas al *Juicio Final* de Miguel Ángel, Antonio Possevino que publica en 1593 el *Tractatio de Poesi y Pictura Ethica*, o Ludovico Dolce que en

---

<sup>13</sup> Emile MÂLE, *Art religieux après le Concile de Trente*, 1932; IDEM, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985 (Esta edición española de *L'Art religieux du XVII e siècle* reproduce íntegramente la edición francesa de 1951).

<sup>14</sup> Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 2007 (1ª ed. 1979), pp. 115-142.

<sup>15</sup> *Cánones y Decretos del Concilio de Trento, sesión XXV*, citado por A. BLUNT, *La teoría...*, p. 119.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.126.



*L'Arentino*, algo anterior en el tiempo a la Sesión XXV, se publicó en 1557, ya anticipaba los preceptos que se iban a poner en práctica posteriormente<sup>17</sup>. No hay que olvidar que el problema del desnudo y el de la honestidad/decoro de las imágenes eran temas muy candentes y que eminentes religiosos ya se habían pronunciado al respecto, como fue el caso de Savonarola.

Los textos que surgieron a raíz del Concilio, como veremos después con detalle en el caso de los tratadistas españoles, pueden resultar puritanos en demasía, sobre todo si tenemos en cuenta que la sociedad de la época no seguía la misma línea. En el caso italiano destaca que aunque allí la Iglesia era una institución arraigada cuyo poder estaba bien consolidado y que existían multitud de textos censurando el desnudo o las imágenes deshonestas, la realidad artística era bastante distinta, puesto que el barroco italiano está plagado de imágenes sensuales como los éxtasis místicos o de desnudos surgidos de la mitología en los que la Iglesia no sólo levantaba la mano, sino que también eran encargados por eclesiásticos para su uso privado, bajo pretexto de ser una alegoría de valores cristianos.

Blunt, en su obra ya citada de *La teoría de las artes en Italia*, sugiere que en algunas ocasiones la decencia, añadiríamos también la honra, se confunde con el “decoro”, indicando este concepto que todo lo pintado ha de adecuarse a la escena y lugar para los que ha sido realizada. Nada sugiere, por lo tanto, que en un principio decoro fuese sinónimo de pudor, sino de la conveniencia en los gestos o la vestimenta y puesto que en la ya citada sesión se habla de las imágenes en las iglesias, tampoco habría por qué suponer que las obras encargadas por particulares y expuestas en la intimidad debiesen seguir estrictamente la nueva doctrina planteada. En definitiva, cabe entonces tener en cuenta la existencia de una distinción entre lo privado y lo público.

---

<sup>17</sup> Estos nombres son sólo un breve ejemplo, pero no los únicos. Otros textos fueron difundidos y sirvieron de base a los tratadistas españoles, como *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusum* (1570) de Johannes Molanus, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri* (1582), del cardenal Gabriele Paleotti, o la carta que en 1582 el escultor y arquitecto florentino Bartolomeo Ammannati envió a la Academia de Dibujo exhortando a los jóvenes a no realizar imágenes desnudas.

### 3. *Sobre el desnudo*

*“Desde el castigo físico y la culpa hasta el deseo insatisfecho o la violencia sexual, el cuerpo sin ropa ha sido utilizado por la cultura occidental como terreno privilegiado para simbolizar y reflexionar sobre el bien y el mal, lo permitido y lo prohibido, sus límites y transgresiones”<sup>18</sup>.*

A lo largo de la historia la representación del desnudo ha transitado por distintas fases, de las figuras de diosas y dioses de la Antigüedad se pasó a la abstracción de la anatomía humana del románico y a la nueva explosión de la voluptuosidad en el renacimiento y en el manierismo. El cuerpo siempre ha estado presente para de alguna u otra forma, como indica Portús en la cita anterior, instruirnos sobre lo que está bien y lo que está mal.

Es innegable que el hombre ha recurrido al cuerpo una y otra vez y que se ha convertido en objeto de estudio para poder llegar a representar la belleza perfecta. Curiosamente, o no, la mayor parte de desnudos, más o menos integrales, que vamos a encontrar en el Barroco son femeninos, y los estudios que se han realizado al respecto dedican una gran parte de su texto a analizar la representación del cuerpo de la mujer, pero resulta más complicado encontrar un estudio sobre la plasmación de la anatomía masculina. En algún momento de la historia, el cuerpo desnudo de la mujer, visto desde un enfoque masculino, se convirtió en objeto de veneración, como la encarnación de la perfección, y al mismo tiempo en objeto de rechazo, como personificación de la perversión.

Kenneth Clark, en su obra dedicada al desnudo, realiza un magistral recorrido a lo largo de la historia del mismo y lo que ha supuesto a cada paso del camino<sup>19</sup>. No es nuestra intención reproducir aquí lo que Clark expone, pero sí que nos gustaría resaltar un par de ideas. La primera es, quizá, la respuesta a la pregunta: ¿Por qué nos fascina tanto el desnudo? Lo hace porque en él nos vemos a nosotros mismos reflejados, muestra quienes somos más allá del tiempo y del espacio, el cuerpo desnudo, sin aderezos, es el más puro reflejo de la Humanidad. Y la segunda de las reflexiones que destacamos es aquella en la que el autor plantea que: *“Ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico [...] El deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una parte*

---

<sup>18</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo y la pintura de desnudo en la Corte Española. 1554-1838*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998, p. 12.

<sup>19</sup> Kenneth CLARK, *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

*fundamental de nuestra naturaleza*”<sup>20</sup>; es decir, que contemplar una figura sin ropa debe despertar en nuestro interior los sentimientos más primarios.

Ambas ideas ponen de manifiesto el gran riesgo que conlleva el desnudo, tema que nos invita a reflexionar sobre nosotros mismos, sobre nuestras debilidades, y que saca a relucir nuestros anhelos más instintivos. Si, además, el desnudo es bello, se convierte en un potente medio de atracción; ésta es la explicación a la proliferación de imágenes de desnudo que se da en el Renacimiento, donde se utiliza para expresar casi cualquier idea (llegando incluso al abuso), por muy religiosa que fuese. La Iglesia contrarreformista no fue desconocedora del poder que tenía el desnudo y, muy hábilmente, se hizo con el control regulador de este tipo de imágenes acudiendo a la honestidad, a la decencia y al decoro, consiguiendo de esa manera poner la belleza sensible al servicio del catolicismo.

Como hemos tratado en el apartado anterior, el desnudo va a ser un tema muy censurado en el Barroco por parte de los tratadistas, sobre todo el que es tomado del natural. En España el número de desnudos va a ser casi inexistente, limitándose a una serie de dibujos y a un reducido número de obras. Si hablamos de pintura mitológica, con ella se relacionó directamente el cuerpo desvestido en la Edad Moderna, encontramos muy pocos ejemplos de desnudos integrales dotados de la gracia y naturalidad de los italianos. La mayor parte de las obras que conservamos de los pintores españoles son las que representan los trabajos de Hércules, como las realizadas por Francisco Zurbarán para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y que entroncan con una larga tradición española de representación del héroe “emparentado” con la monarquía.

Las obras que conocemos que pueden denotar un carácter mitológico y muestran desnudos o semidesnudos provienen de aquellos artistas que por sus particulares condiciones se vieron con posibilidad de ejecutarlas. Son pintores de Corte con un gran nivel cultural y que han podido mantener contacto con artistas extranjeros, incluso realizar estancias en Italia, y cuyos mecenas también comparten sus inquietudes artísticas. El ejemplo más destacado es Velázquez, que pinta lienzos como *La fragua de Vulcano*, durante su primer viaje a Italia, y se tiene constancia de que pintó también varias Venus<sup>21</sup>, aunque sólo conservamos la *Venus del espejo*, realizada en su segunda

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>21</sup> Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 279.

estancia en Italia y de la que algo se dirá más adelante. Pero también encontramos a Alonso Cano, al igual que Velázquez, formado en el taller de Pacheco, del que se conservan dos maravillosos dibujos de figuras femeninas, que pueden ser estudios para personajes mitológicos<sup>22</sup>, y una obra terminada, *Juno*, descubriendo uno de sus pechos y mostrando una pierna, un rasgo que en el siglo XVII tenía un marcado carácter erótico.



***Juno*. Alonso Cano, h. 1640. Madrid. Colección particular.**

En cuanto a los desnudos integrales, que realizados por artistas españoles pueden ser considerados como “obras de placer”, tenemos que destacar indudablemente los dos dibujos conservados que son obra de Alonso Cano. El primero se encuentra en el Museo Nacional del Prado, y muestra a una mujer recostada en actitud de total abandono y que aún no ha sido identificada. Podría tratarse de un estudio para una obra en concreto o un apunte tomado del natural, siendo innegable el naturalismo de la figura y la habilidad que tenía Cano para representar el cuerpo desnudo. El segundo dibujo es el que se encuentra en los Uffizi y que ha sido denominada *Dánae*. En este caso la mujer yace sobre una especie de lecho y gira su cabeza para besar a un Cupido en un gesto habitual en las representaciones de Venus en Italia. Nuevamente Cano demuestra su conocimiento del cuerpo femenino y su maestría en el dibujo, así como su conocimiento de los modelos italianos, a los que accedía a través de estampas que solía adquirir en almonedas y subastas. Teniendo en cuenta lo dicho con anterioridad, se nos plantea la duda de si no sería más correcto identificar el dibujo del Prado con *Dánae* y el de los Uffizi con una Venus acompañada por un Cupido.

---

<sup>22</sup> De la abundante bibliografía que hay sobre Alonso Cano, en relación con este estudio puede verse, entre otros estudios: VV. AA.: *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Madrid: Junta de Andalucía, 2001.



**Desnudo femenino.** Alonso Cano. 1645-1650. Museo Nacional del Prado, Madrid



**Dánae.** Alonso Cano. Galleria degli Uffizi, Florencia

Por último, el desnudo mitológico español más representativo del Siglo de Oro , el que más destaca por su singularidad y sensibilidad, no es otro que *La Venus del espejo* de Velázquez. Se fecha en torno a un año antes de su segundo viaje a Italia, 1648, pudiendo haber sido concluído en ese país durante la segunda estancia del pintor, es decir, entre 1649-1651. Presenta la figura de una mujer recostada de espaldas sobre un lecho en un interior y cuyo rostro, reflejado en un espejo sostenido por un Cupido, aparece desdibujado. Más allá de las suposiciones sobre la identidad de la mujer y si era una obra particular del pintor o un encargo, cabe destacar la belleza y delicadeza del



**Venus del espejo.** Diego Velázquez. h. 1648. The National Gallery, Londres

desnudo y la influencia que en él se aprecia de las obras de Tiziano. La obra supone un hito dentro de la pintura del Siglo de Oro, por la temática y el tratamiento del desnudo, y no encontramos ninguna otra pieza similar ni antes, ni después de ella. Se apunta a

que su elaboración estaría destinada a formar pareja con otra Venus realizada por Luca Cambiaso en el siglo XVI, que se encontraba también recostada, pero en ese caso estaría de frente<sup>23</sup>. Cabe suponer, que de ser así, serían obras para ser contempladas en privado, quedando la sensación de intimidad acentuada en la pintura de Velázquez por su desarrollo en un interior que resulta cercano y acogedor. De no ser por la presencia de Cupido, nada nos indicaría que nos encontramos ante la representación de una deidad.

En España, la sensualidad en las obras y los desnudos encontraron su verdadero medio de expresión en la pintura religiosa. Las representaciones de María Magdalena y de San Sebastián vinieron a sustituir a las de Venus y Apolo del mundo clásico, y ciertas escenas de los Evangelios y de la Pasión de Cristo se convirtieron en el marco ideal para llevar a cabo los estudios anatómicos. El valerse del desnudo en estos casos fue defendido por algunos contemporáneos como Fray Benito de la Serna, que escribió: *“Pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los mártires, y historias antiguas, donde, o la hermosura nos mueve a la alabanza del Criador, o los tormentos a la imitación del sufrimiento”*<sup>24</sup>. Pero también hay quien alerta sobre lo contrario, viendo excesos en la representación de los santos, como José de Jesús María cuando dice que hay quienes realizan *“imágenes de los santos con tanta impropiedad y desnudez, que más bien mueven algunas veces a torpes sentimientos que a piedad y devoción”*<sup>25</sup>.

Las opiniones al respecto son dispares, como podemos ver. En la representación de santos el desnudo podía conllevar la idea de fragilidad y abandono del cuerpo material, como ocurre en ciertos episodios de la Pasión de Cristo o con los santos mártires y penitentes. Pero una imagen mal ejecutada, bien podía incitar a sentimientos y acciones censuradas por la Iglesia. Por ello, en los tratados es frecuente que se aleccione al futuro pintor a evitar tomar las imágenes de cuerpos reales y recurrir, en cambio, a esculturas, tanto clásicas como modernas, o bien a las láminas de las cartillas de dibujo o a las que se incluían al final de ciertos libros y tratados. En este sentido, son bien significativas las palabras del pintor y tratadista valenciano José García Hidalgo, cuando en sus *Principios para estudiar el Nobilissimo y Real Arte de la Pintura* (h. 1680-1693) dice:

---

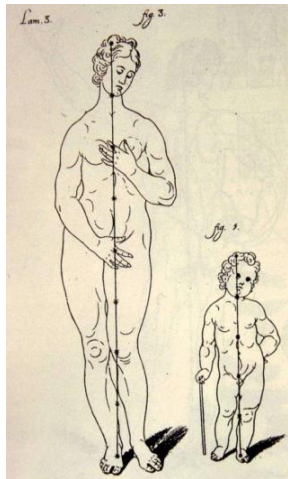
<sup>23</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada...* p. 45.

<sup>24</sup> Citado por Javier PORTÚS PÉREZ, *Indecencia, mortificación y modos...*, p. 67.

<sup>25</sup> *Ídem*.

“Lo primero, porque la curiosa naturaleza inquiera, y desea saber, y ver; y assi puede el principiante curioso ver en ella lo que es, y lo que puede ser, siendo perfectas; y la segunda para que como llevo advertido, se enseñen a hazer perfíles lisos, y tersos; y quando se ofrezca sepan, y se hallen habiles para hazer un brazo de un angel, y una pierna, y una muger, que no ha de estar el pintor ignorante de nada de la naturaleza, para lo qual ay estatuas, de donde y en donde puede estudiar sin el peligro que tiene la naturaleza con el sexo femenino, y es como yo lo he estudiado, y inquirido”.

Láminas de estudios de desnudos a las que los aprendices del siglo XVII y primeras décadas del XVIII podían recurrir eran las de Fray Juan Rizzi, José García Hidalgo o Antonio Palomino. Algunas siguen un canon un tanto descompensado o llevan a pensar que, efectivamente, el autor no estaba muy familiarizado con el desnudo femenino y se guiaba por la representación de alguna Venus, como ocurre en el tomo II, *Práctica de la Pintura*, de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, cuyo referente tuvo que ser algún grabado de la Venus Capitolina, hoy en los Museos Capitolinos de Roma.



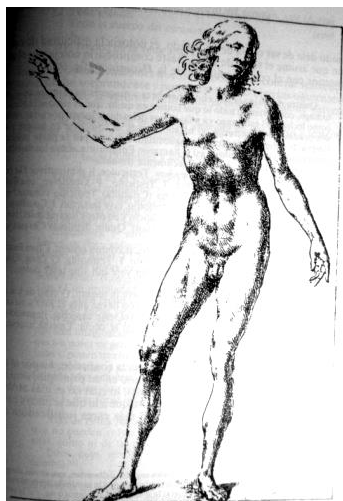
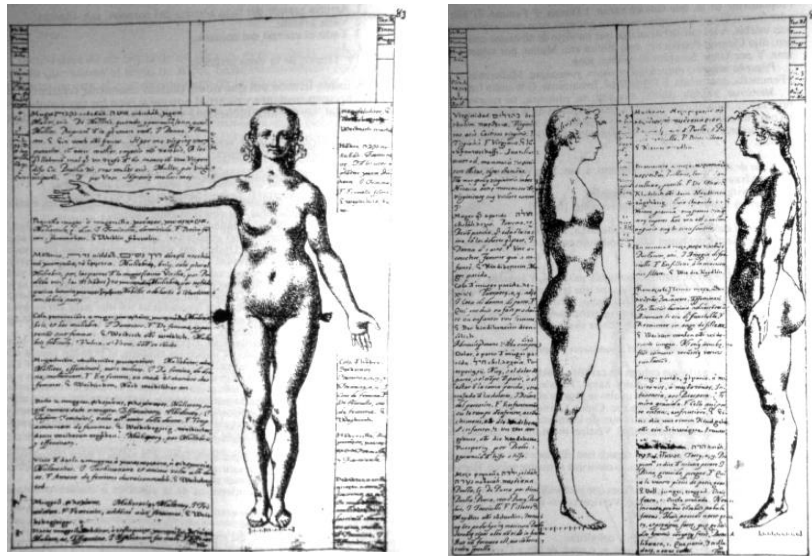
**Antonio Palomino. Museo Pictórico y escala óptica, de 1715-1724, Lámina 3,**



**Venus Púdica/Capitolina firmada por Menofanto, siglo I a. C. Museo Nacional Romano. Roma**

Vemos también, como aparecen cubiertos los órganos sexuales en algunos de los estudios anatómicos, resultando en este sentido muy escrupulosos tanto García Hidalgo como Palomino, este último cuando aborda el desnudo masculino y opta por mostrar el sexo embolsado. Su fecha de publicación, 1724, deja bien claro que la esencia de la

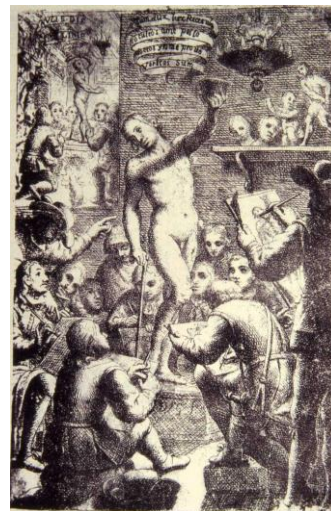
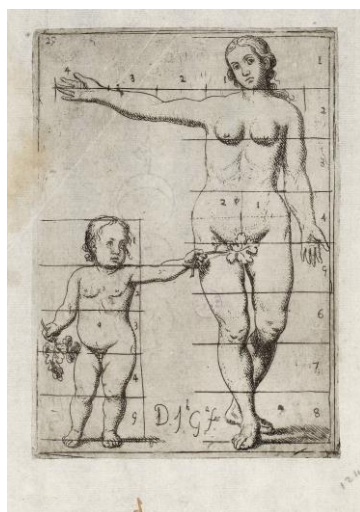
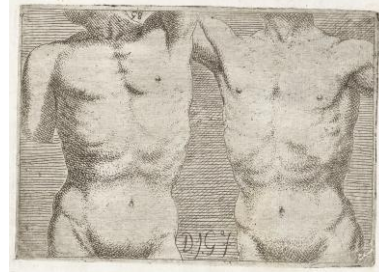
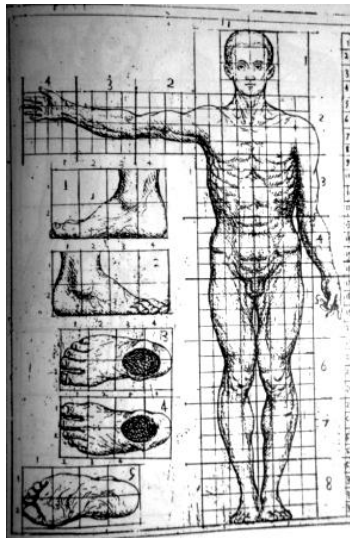
Contrarreforma seguía aún muy latente, al igual que lo hace Juan Interian de Ayala cuando publica en 1730 *Pictor Christianus Eruditus*, traducido al castellano en 1782.



**Láminas del *Tratado de la pintura sabia*, de Fray Juan Rizzi, 1646-1662**

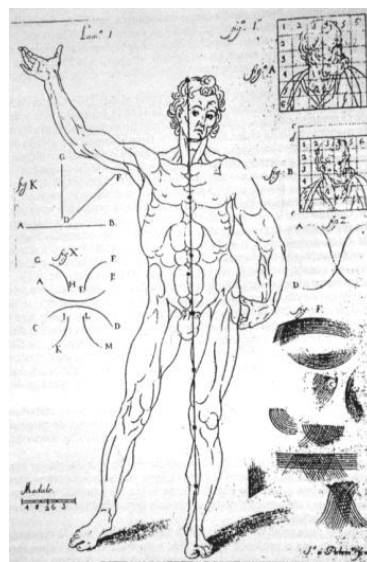
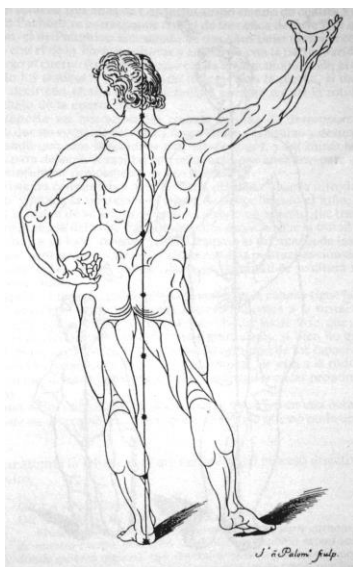
Estas láminas que ilustran la obra de Rizzi, tienen tanta importancia como el texto, puesto que recuperan modelos de Durero, que el autor conoció a través de los estudios de Juan de Arfe (siglo XVI). A pesar de los problemas de proporción que se pueden apreciar, sobre todo en el desnudo femenino, demuestran el interés que existía por el conocimiento del cuerpo humano, es más, sólo hemos escogido las láminas de desnudo, pero se completan con otros estudios anatómicos inspirados en el tratado de Juan Valverde de Hamusco, del siglo XVI, lo cual establece el interés que los artistas mostraban por conocer y plasmar el cuerpo humano.





**Láminas de los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, de José García Hidalgo, 1680-1693**

Es obvio que estas láminas de García Hidalgo tienen mucho de modelos escultóricos. Es más, la última, titulada *La sesión de los nocturnos*, representa una clase de dibujo en la que los aprendices están copiando un modelo, pero se nos plantea la duda de si este modelo es una persona real o se trata de una escultura, aunque en este caso, si recordamos la cita mencionada en la página 12, sería más lógico suponer que se trata de una escultura.



**Láminas del Museo Pictórico y escala óptica, de Antonio Palomino  
1715-1724**

La existencia de dibujos preparatorios y con carácter didáctico nos hace ver que había ciertamente un interés por estudiar y representar la anatomía humana, aunque se desaconsejase acudir a modelos vivos. Además, Javier Portús apunta a la posibilidad de que se concibiese una suerte de “*desnudo decente*”, que también denomina “*desnudo místico*”, cuando se trata de la figura de Cristo<sup>26</sup>. Este tipo de desnudo estaría impuesto por la iconografía tradicional eclesiástica, y en caso de recibir algún tipo de crítica podía defenderse su ejecución argumentando que el desnudo era decoroso debido al personaje que se representaba y que lo lascivo se encontraba en la mente de quien lo percibiese de tal manera, ya que en ese caso la figura despojada de vestiduras es, por encima de todo, ejemplo de honestidad.

De todas formas, y aunque nos hayamos encontrado con opiniones y argumentaciones para todos los gustos, la postura oficial es de absoluto rechazo hacia el desnudo, ya sea sacro o profano. El punto culminante de la disputa se alcanzó en la década de los treinta del siglo XVII, en la que por un lado encontramos a los eruditos coleccionistas, que atesoraban pinturas un tanto controvertidas, y por el otro la postura de la Iglesia y de sus seguidores, totalmente contrarios a ellas. En 1640 aparece un texto

<sup>26</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada del Museo del Prado...*, pp. 45, 55 y 57.

con valor legal que muestra una postura tajante sobre este tema. Se trata del *Índice expurgatorio inquisitorial*, que en la regla XI declara:

“[...] mandamos: *Que ninguna persona sea osado a meter en estos reynos, imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores que las pinten y los demás artífices, que las tallen ni hagan, so pena de excomunión mayor [...] y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reynos o contravinieren en algo a lo referido*”<sup>27</sup>.

Con este texto queda claro que se veta la exposición de este tipo de pinturas en el ámbito público y que el mayor cargo de culpabilidad recae sobre los pintores que las ejecuten. En la práctica sabemos que este tipo de pinturas se siguieron trayendo a la península y que se expusieron de manera privada tras cortinajes o en salas destinadas exclusivamente para pintura que contuviese desnudos, llegando a convertirse éste prácticamente en un género en sí mismo. En cuanto a los pintores, no tenían el poder de los grandes coleccionistas, que podían permitirse “saltarse la ley”, por lo que se vieron más presionados a seguir la pauta oficial.

#### **4. Los tratadistas españoles y la aplicación de las normas tridentinas.**

En el siglo XVII resurge en España, algo que ya se venía dando desde hace tiempo en otros países, la tratadística. Si bien es cierto que en el siglo anterior ya se habían realizado una serie de escritos sobre arte, como entre otros, *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo (1526), o los libros de Juan de Arfe y Villafañe<sup>28</sup>, hay que considerar que se centran en la arquitectura y en la escultura, no prestando atención a la pintura. Es durante el siglo XVII (y XVIII) cuando surgieron los grandes tratadistas valedores del arte de la pintura que, además de defender las directrices instauradas a partir del Concilio de Trento, luchan también por introducir la pintura dentro de las artes liberales, puesto que en el territorio hispano los artistas seguían teniendo el rango de artesanos.

Quizá ésta sea la matriz de la gran diferencia entre el arte barroco español y el italiano. En Italia los artistas habían logrado el reconocimiento social durante el

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 40.

1. <sup>28</sup> Quilatador de la Plata, Oro, y Piedras, 1572; De varia commensuración para la Esculptura y Architectura, 1585; Tratado de gnómica o Arte de construir toda especie de relojes de sol, 1585.

Renacimiento, no existía necesidad de justificar la nobleza de su trabajo, mientras que en España este camino aún estaba por recorrer. Sabemos que la explicación más aceptada respecto a la ausencia del desnudo y de la pintura mitológica en nuestro arte del siglo XVII se ha achacado al poder de la Iglesia, a la Inquisición y a la situación política. Como veremos en el siguiente apartado, el estamento dirigente no rechazaba la pintura erótica en sus colecciones, muy al contrario, monarquía y nobleza guardaban ejemplos de este tipo de pintura. En lo que respecta a la autoridad de la Iglesia y a la influencia de la Contrarreforma, no olvidemos el poder que el Vaticano siempre ha tenido en el país itálico, que el Concilio se realiza en Trento, al noreste de la península, y que es también allí donde surgen los primeros textos y se alzan las primeras críticas hacia el desnudo. Pero todo esto no impide que las pinturas catalogadas como deshonestas se realicen, se encarguen y circulen con libertad. Este hecho nos lleva a plantearnos la necesidad de algo más, de una motivación dentro de los propios pintores que les lleve al rechazo de todo aquello que pueda ser objeto de algún tipo de crítica y a dejarlo por escrito, desvinculando totalmente las pinturas sensuales del buen arte realizado por los pintores cristianos.

Nos hemos visto en la necesidad de realizar una selección de tratadistas para la realización de este TFM, y no deja de ser llamativo que todos defienden la pintura como un arte noble. Alguno de ellos mantuvo célebres litigios para que su trabajo fuese reconocido como arte liberal, siendo el más conocido el pleito mantenido por los pintores madrileños, encabezados por Vicente Carducho, con motivo del pago de la Alcabala, mientras ellos mismos u otros intentaron crear las primeras Academias de dibujo en España. Además, varios de ellos, Pacheco, García Hidalgo y Palomino ostentaron el cargo de “Censor y veedor de pinturas” para la Inquisición, lo cual justificaría también sus críticas hacia las pinturas mitológicas y hacia aquellas religiosas que pudiesen crear confusión en el fiel.<sup>29</sup>

López Torrijos referencia una idea que Cristina Cañedo-Argüelles expone en un artículo<sup>30</sup> y es el atribuir, en cierta medida, la censura que se hace del desnudo a un juicio que Séneca expone en la *Epístola LXXXVIII a Lucillium*: “no pondré a los

---

<sup>29</sup> Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura...*, p. 21.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 20. El artículo al que remite es el de Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES GALLASTEGUI, “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del s. XVII”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 127 (Madrid, 1974), pp. 223-242 (238-239)

*pintores en el número de las artes liberales porque son ministros de luxuria*". Esta frase resultó ser una sentencia para la pintura, que fue relegada a arte mecánica durante siglos. En una época en la que se estaban librando luchas intelectuales por demostrar la superioridad de la pintura y su nobleza, esta idea debía de ser refutada por los tratadistas del momento y así mismo los artistas se verían disuadidos de realizar imágenes deshonestas, para evitar ser calificados como "*ministros de lujuria*" y excluidos de las artes libres. Esta podría ser, sin duda, la explicación a la diferencia de la manera de entender el arte en España y en el resto de países europeos, donde los pintores no tenían tantos reparos a realizar obras abiertamente sensuales. Javier Portús añade, además, que no sólo Séneca defendía esta idea, sino que grandes autores como son Aristóteles o San Agustín habrían realizado aseveraciones en la misma línea<sup>31</sup>.

En cuanto a los tratadistas, Francisco Pacheco debía conocer la sentencia de Séneca, pero no la refleja directamente en su obra. Cuando alude al filósofo latino suele acudir a referencias muy bien escogidas para definir el arte y los puntos que éste ha de tener para ser considerado como tal, pero obvia los motivos que llevaron a la exclusión de la pintura. Algo parecido hace Vicente Carducho, que realiza una única referencia directa a la *Epistola LXXXVIII* cuando pregunta: "*Y si Seneca dize, que el arte liberal tiene fuerza de hazer virtuosos, y buenos, quién más que la Pintura?*"<sup>32</sup>. Una vez más vemos como el tratadista extrae de la carta lo que más conviene a su objetivo y lo moldea para que se adapte a su discurso; la pregunta es dirigida y parece no admitir más respuesta que: "ninguna mejor". No hace lo mismo Antonio Palomino que, en el Libro Segundo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, cita la frase y le dedica un amplio apartado, en el que redacta cinco puntos argumentando el por qué de no tomarla en consideración, señalando para ello el desdén con el que trata Séneca a las artes liberales, llamándolas pueriles, y lamentándose más aún de que un hombre erudito haya ofendido en tal grado a la pintura. Pero, por último, aclara que lo que ha querido decir Séneca, es que la pintura en general sí se encuentra dentro de las artes liberales, pero que no lo es aquella en la que los pintores indignos se toman tales licencias que manchan la honra de la profesión.<sup>33</sup> Censurando también a los pintores que atentan contra su profesión

---

<sup>31</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada del Museo del Prado...*, p. 30

<sup>32</sup> Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición comentada de Francisco CALVO SERRALLER. Madrid: Turner. 1979, p.358.

<sup>33</sup> *Vid.*, <http://books.google.es/books?id=DsvWcpTLLxIC&lpg=PA117&ots=sqwkH56eSv&dq=seneca%20epistola%2088%20artes%20liberales&hl=es&pg=PA117#v=onepage&q=seneca%20epistola%2088%20artes%20liberales&f=false>

Carducho amenaza al pintor lascivo con ser expulsado “*de la venerable y noble congregación de los doctos y célebres pintores*”

Otros defensores de la Pintura como arte liberal, que en este caso eran juristas, también se hicieron eco de las consideraciones de Séneca, y sus reflexiones quizá aporten más luz sobre la ausencia del desnudo íntegro en las pinturas españolas. Calvo Serraller, en una amplia nota a pie de página en su edición comentada de los *Diálogos* de Vicente Carducho, cuenta que esta cita de Séneca fue ampliamente comentada durante los siglos XVI y XVII, pero sobre todo durante el último en España y destaca especialmente al jurista salamantino Gutiérrez de los Ríos, parece ser que realiza una dura crítica al respecto en su *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, editado en Madrid en la temprana fecha de 1600<sup>34</sup>.

Algo más tardíos, de 1626, son los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos los derechos*, del abogado del Consejo de Castilla, Juan Alonso de Butrón. Este texto es, en realidad, una epístola dirigida al rey Felipe IV para pedirle su intervención a favor de la creación de una Academia de Pintores. Es significativo que Butrón fuese el abogado defensor de Vicente Carducho en la primera apelación realizada al famoso *Pleito de la Alcabala*, que buscaba la exención fiscal para los pintores, argumentando la nobleza de su arte. El título completo de los *Discursos* es un anticipo de lo que viene a continuación. Nos dice, en primer lugar, que va a defender en ellos la ingenuidad de la pintura y, además, su nobleza y liberalidad, y deja claro que para ello es esencial que la pintura esté revestida de pureza. En cuanto a la ya mencionada cita de Séneca, el jurista le dedica el discurso XIV y en él podemos encontrar argumentos como que en la Roma de la Antigüedad la pintura estaba hecha con el único fin de deleitar y que por ello estaba llena de desnudos e incitaba a la lascivia, pero que ya no era así, sino que en este momento la pintura guiaba a los hombre en el camino de virtud<sup>35</sup>. Y reflexionando sobre la frase del latino termina señalando “*Luego sino fuesen [los pintores] ministros*

---

<sup>34</sup> Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura...*, p. 17 (nota 14).

<sup>35</sup> FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 209-210.

*de luxuria, sino fuesen ministros de impudicia, serían liberales: cessando la causa el efecto cessa*”<sup>36</sup>.

Como ya hemos expuesto, estas referencias y argumentos nos llevan a pensar que detrás de la ausencia de pinturas sensuales en la pintura española de este periodo existe una explicación que va más allá del supuesto férreo control al que la Iglesia sometía a pintores y comitentes. Si bien es cierto que el control existía sobre el papel, en la práctica se limitaba a propagar un temor a ser juzgados que, dependiendo del momento, era más o menos generalizado, pero que se materializó en contadas ocasiones y casi siempre tenía más que ver con la exposición pública de la obras que con su existencia, como trataremos en apartado siguiente. Lo que también es cierto, y que parece que no ha sido con frecuencia relacionado, es la defensa de la nobleza del arte y la censura del desnudo, con lo expuesto con anterioridad se hace patente que la relación es directa, puesto que arte noble y arte honesto iban de la mano, y sin el uno no se daba el otro.

Como hemos visto, el hecho de que la pintura transmitiese la virtud y la moral religiosa era fundamental para su estimación y propiciaba el ascenso social de los pintores. Por ello nos vamos a encontrar que los principales tratados del momento hacen especial hincapié en la aplicación del decoro a la hora de realizar imágenes religiosas y en censurar aquellas pinturas que no transmitiesen los valores cristianos. Generalmente aludían casi por exclusiva a la pintura mitológica que era la que utilizaba el desnudo de una manera más abierta. Podemos hallar dos excepciones al rechazo generalizado, la primera es la que acepta las pinturas con temática clásica, pero a la que se ha otorgado un significado cristiano, y la segunda la que acepta el desnudo que, o bien, aparece en los textos bíblicos, o es muy complicado desarraigar de la cultura popular por encontrarse anclado en la tradición. Pero no todos los tratadistas aceptan esto al cien por cien, ni piensan de igual manera en algunos temas.

El primero de los tratadistas que resulta interesante para el tema que nos ocupa es Francisco Pacheco (1564-1644). Conocido por ser el maestro y suegro de Velázquez, fue además un pintor reconocido en Sevilla, veedor de la Santa Inquisición y un hombre con marcadas inquietudes intelectuales. Estaba al tanto de lo que ocurría a nivel artístico

---

<sup>36</sup> *Ídem.*

en otros lugares de Europa, gracias a que Sevilla mantenía relaciones comerciales con ellos por su condición portuaria, y manejaba numerosos tratados italianos. A él se deben los primeros intentos de crear una Academia de Dibujo y el primer tratado español sobre pintura: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los hombres eminentes que ha avido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al fresco; de las encarnaciones, del polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. La obra fue publicada de manera póstuma en 1649, 16 años más tarde que los Diálogos de Vicente Carducho, pero se admite que empezó a ser escrita a principios de siglo y que habría estado casi terminada en el primer tercio, llegando, incluso, a servir de guía a la obra de Carducho ya que se habría difundido de manera manuscrita. Carducho se adelantó en la publicación, y a partir de los *Diálogos* se aprecia un cambio sustancial en la dirección que toma Pacheco en su tratado.

El *Arte de la pintura* se divide en tres libros, los dos primeros habrían estado escritos con anterioridad a 1630 y son similares en cuanto a extensión y forma. El primero trata sobre la historia de la pintura, remontándose a la Antigüedad clásica y desde entonces hace referencia a toda una serie de “leyendas” de artistas y de reyes y santos que se dedicaron al arte de la pintura. En el segundo de los libros aborda los aspectos técnicos que el pintor ha de tener en consideración para realizar una pintura correcta, podríamos decir que con un cierto carácter científico. Ambas partes resultan ser una especie de compendio del saber artístico anterior y reproducen todos los tópicos al uso. Para ello Pacheco recurrió a tratadistas como Alberti, Dolce o Lomazzo, Arfe o Gutiérrez de los Ríos, y muestra los principales argumentos para ennoblecer la pintura y demostrar su condición de arte liberal. En el tercer tomo es donde aportó la originalidad a su obra abordando los géneros de la pintura e incluyendo, además, una iconografía sagrada; es una especie de guía para que tanto artistas como comitentes conozcan cual es la manera más adecuada de pintar una serie de santos y de escenas sagradas.

Como ya hemos dicho, Pacheco en su obra defendió la valía del arte, pero siempre y cuando este fuese ligado a la nobleza celestial, para que fuese considerado grande e ilustre debía ser reflejo de *la gracia* divina y transmitir el espíritu cristiano<sup>37</sup>. Además, si recordamos la ya citada sentencia de Séneca y los argumentos esgrimidos en su contra durante el siglo XVII, podemos interpretar en consonancia las siguientes

---

<sup>37</sup> Francisco PACHECO. *Arte de la pintura*. Edición comentada por Bonaventura BASSEGODA I HUGAS. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 238-239



palabras de Pacheco, que hablando del buen pintor cristiano dice que ha de realizar su obra acorde a:

*“las debidas circunstancias de la persona, lugar, tiempo y modo; de tal manera que por ninguna parte se le pueda argüir que exercita reprehensiblemente esa facultad, ni obra contra el supremo fin”(…) “[la pintura] exercintándose como obra de varón cristiano, adquiere más noble forma, y por ello pasa al orden supremo de las virtudes” (….) “ [la pintura] se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro señor”<sup>38</sup>.*

Con estas palabras dejaba ligada la pintura a la representación según el catolicismo, si lo que se pretendía era que fuese altamente estimada, e introduce, además, el tema del decoro, que fue un punto importante a tratar dentro de la literatura artística del momento. Como hemos apuntado en la introducción, encontramos que los tratadistas del XVII tienden a confundir lo deshonesto con lo indecoroso y la explicación nos la aporta el propio Pacheco que, al comienzo del capítulo II del libro segundo, en el que trata el tema del decoro, realiza una amplia cita de Cicerón en la que se dice que el decoro es algo decente, digno, y que lo que es decente es al mismo tiempo honesto<sup>39</sup>. Más adelante, nos aclara que el decoro se basa en no escandalizar, ni desagradar y que se compone de tres partes fundamentales: la hermosura, el orden y el decente atavío. En esta última parte sí encontramos una congruencia con lo que los renacentistas entendieron por decoro, pero es en la cita de Cicerón donde se aprecian los matices que el barroco debe aplicar a la pintura, que sea decente y honesta, y que serán dos adjetivos de peso a la hora de juzgar las obras.

En cuanto al uso del desnudo, apreciamos a lo largo del tratado su constante rechazo. Utilizando los textos de los principales tratadistas italianos contrarreformistas, juzga indecorosos algunos Juicios Finales porque *“últimamente se ven en ellas todas estas figuras desnudas”* y aunque también admite que los ojos castos no se ofenden ante esta visión, si advierte de que pueden provocar situaciones embarazosas, y pone el ejemplo de un religioso que oficiando una misa levantó su mirada hacia una de estas pinturas, en la que vio la figura desnuda de una mujer tan bella que casi le hizo perderse y que desde entonces temía volver a mirar la pintura<sup>40</sup>. Si seguimos analizando su

---

<sup>38</sup> Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 249.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.291.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 316.

opinión hacia el desnudo, en el libro más tardío, el tercero, aparece ya una clara censura a su uso en pinturas sagradas, pues desdeña a aquellos que en la Natividad pintan al Niño sin ropa, ya que considera que ha de aparecer vestido, con túnica y sandalias, y citando a Johannes Molanus pregunta: “¿*Qué puede haber en esta desnudez de edificación y enseñanza?*”<sup>41</sup>. Y es que no niega que el Niño Jesús desnudo en brazos de su Madre pueda resultar más bello o tierno, pero no ve la necesidad de hacerlo ya que no aporta nada al adoctrinamiento cristiano. Algo parecido expone al tratar sobre las pinturas de San Jerónimo penitente en el que “*no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos*”<sup>42</sup>, porque percibe que algunos para hacer destacar su maestría faltan a lo que es de lógica, que el santo no se desnudase por completo en el momento de mortificarse. Faltaban de esta manera a la verdad, un tema que tras el Concilio de Trento había sido esclarecido, las pinturas religiosas debían representar pasajes de manera clara y verdadera. Además, esta cita nos indica la existencia de pinturas de esa naturaleza, con mártires que se mostrasen enteramente desnudos.

El breve resumen de las ideas de Pacheco nos da una guía sobre la manera que tenía de percibir el decoro, el desnudo y la nobleza del arte. No es muy diferente de la que expone el segundo tratadista que analizaremos, Vicente Carducho (1585-1638). Como hemos visto la publicación de su tratado, llevada a cabo en 1633, se realiza con antelación a la de Pacheco, pero su elaboración podríamos considerarla, si no posterior, paralela a la del sevillano, resultando evidente la relación entre ambas.

De origen florentino, Vicente Carducho se trasladó muy joven a España para trabajar en El Escorial junto a su hermano, el pintor Bartolomé Carducho. De todas formas, cabe suponer que su conocimiento e interés por el arte italiano permanece en él a lo largo de toda su vida. Es conveniente recordar que Carducho es también conocido por su incansable defensa de la liberalidad de su oficio y por los distintos litios en los que se vio involucrado por ese motivo, por ejemplo con la Hacienda pública en el ya citado pleito de la Alcabala.

Como pintor realiza en su mayoría obras de carácter religioso, aunque también encontramos ejemplos de pintura de historia. Pero va a destacar en su labor como tratadista. Sus *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* iba destinado tanto a pintores como aficionados. Utiliza para exposición de

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 578

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 691

sus ideas la forma de diálogo, de tradición renacentista y que resulta ser muy didáctica de narración al tomar la estructura de una conversación entre un maestro y su discípulo.

Los *Diálogos* se estructuran en ocho partes que se encuentran en ocasiones a caballo entre las formas del Cinquecento y de Barroco. En ellos, al igual que Pacheco, considera fundamental el dibujo para el arte y plantea una iconografía cristiana acorde con lo postulado por Trento. Además, fue el primer tratado de esta índole en condenar la lascivia, no sólo en la pintura religiosa, sino también en la profana, recomienda que las fábulas mitológicas se pintasen acorde al “*decoro y honestidad, para que no ofendan a los ojos, castos y limpios que las miran*” y les pide “*que enseñen la doctrina moral y natural*”<sup>43</sup>, afirma también que filósofos clásicos exhortaron a no mostrar imágenes lascivas o que contuviesen desnudos femeninos que, según Possevino, son invención del demonio.

Desde el comienzo del tratado el florentino hace referencia al pago de la alcabala y defiende nuevamente la nobleza de la pintura argumentando que “*tiene por padres al entendimiento, y a la razón, por parientas cercanas a las ciencias naturales, y virtudes morales, y por testigos auténticos las Divinas y Humanas letras*”<sup>44</sup>, demostrar esta aseveración fue el objetivo que guió el desarrollo del texto. Algo más adelante habla de las “tres noblezas” que contiene la pintura (política, natural y moral), lo que la convierte en la más noble de todas las artes. Nos dice que la más importante es la nobleza moral, que hace a los hombres honestos y virtuosos, sirviendo la pintura como instrumento para que la Iglesia moldee a los fieles a imagen del Creador y gracias a ella se han dado conversiones. Se hace eco también de lo expuesto en el Concilio de Trento y de la finalidad que tiene la pintura según éste, su propósito con ello es el de recalcar su valía adoctrinadora y casi divina<sup>45</sup>. Tanto es el valor que le otorga a la pintura y al artista que llega a equipararle a Dios, pues este creó el mundo de la nada, así como el pintor docto y erudito materializa sus obras<sup>46</sup>.

En cuanto a las pinturas deshonestas y el uso del decoro, Carducho muestra un planteamiento similar a la de Pacheco, pues se basa en las mismas fuentes, pero mostrando una preocupación mayor por el daño que las obras obscenas hacen a la apreciación del arte. En este sentido encontramos que: “*templán esta grandeza, no a*

---

<sup>43</sup> Vicente CARDUCHO. *Diálogos de la pintura...*, p. 351.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 135-138.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 321.

*aquellos que no la usan con la decencia, gravedad y decoro que merece, incurriendo en culpa vil, que tal es el pintar cosas deshonestas y lascivas*<sup>47</sup>. Por tanto, nuevamente serían despreciables aquellos pintores que atentan contra la decencia del arte al realizar obras con un carácter sensual.

En el punto que trata sobre el desnudo, hemos mencionado que la concepción sobre su uso y la noción teórica sobre el arte persiste en un cierto sector de pintores una vez superada la barrera del 1700. Los tratadistas de este periodo que vamos a analizar brevemente serán Antonio Palomino y Juan Interian de Ayala, cuyas obras resultaron ser un compendio de todo lo expuesto en cuanto a la pintura a lo largo del siglo XVII.

Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) recibió una formación humanística en su Córdoba natal, y posteriormente se trasladó a la Corte en 1678, donde ejerció su oficio de pintor al mismo tiempo que amplió sus conocimientos codeándose con los eruditos cortesanos. Su obra, *Museo pictórico, y escala óptica* se publicó en dos volúmenes en 1715 y 1724, respectivamente, y contienen los tres tomos en los que se divide el tratado. Los dos primeros tomos tratan sobre la teoría y la práctica del arte de la pintura y su defensa. Se dividen según las diferentes distinciones que realiza el autor de entendidos y artistas. Será el tercer volumen en el que encontremos una especial variación, titulado *El Parnaso español pintoresco y laureado*, recoge las biografías de diversos artistas españoles, equiparando la literatura artística, por fin, a la de Italia donde las *Vidas* de Vasari (1550) habían comenzado la tradición y habían supuesto la consolidación y alabanza de la figura del artista al dejar constancia por escrito de su vida y obras.

En cuanto al tema de las pinturas sugerentes, Palomino incluye, como hemos tratado en el punto que trata sobre el desnudo, láminas de estudios anatómicos, tomadas de esculturas clásicas. Su visión acerca del trato del desnudo es la más completa. Reflexiona sobre su uso en las pinturas religiosas a las que va inevitablemente ligado, e insta a que los artistas “honesten” estas figuras anteponiendo un elemento que cubra las partes más indecorosas de las figuras o que lo hagan mediante la posición del cuerpo porque:

*“Debemos hacernos cargo de la flaqueza humana, y precaver cuanto sea posible, la ruina espiritual del prójimo [...] procurando honestar, cuanto sea posible, aquellas figuras que aun remotamente puedan provocar en algún modo*

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 359.

*a deshonestidad; porque [...] nuestro común enemigo suele aprovecharse [de ellas] para nuestra ruina”*<sup>48</sup>

Ocurre además, según indica Palomino, que se puede incurrir en dos tipos de falta a la moralidad, la primera es la activa, esto es, de una manera directa, y la segunda la pasiva, que es la que se crea sin intencionalidad, porque se puede dar el caso de que aunque un desnudo se haya pintado sin intención lujuriosa sí provoque ese efecto en quien lo mira, y para evitarlo han de pintarse acorde al decoro y al recato. En este punto es donde hemos encontrado una reflexión novedosa y es la alusión a tener también en cuenta cómo se realizan los desnudos masculinos. El autor indica que, puesto que los que escriben siempre son hombres, sólo tienen en cuenta su propio objeto de deseo, pero que este sentimiento es algo que se da en ambos sexos, por lo que los desnudos masculinos también pueden provocar en las mujeres pensamientos deshonestos; por ello recomienda tenerlos también en cuenta, aunque con anterioridad no hayan sido tratados.

Para concluir este tema, Palomino propone realizar una distinción entre lo desnudo, lo deshonesto y lo lascivo, puesto que dice que hay pinturas de desnudos que en absoluto pueden considerarse deshonestas, e incluso fábulas en las que está permitido el uso del desnudo siempre que tengan en cuenta a la hora de realizarlo el evitar aquellas cosas que puedan incitar a la lascivia.

Por último, abordaremos la obra de Fray Juan Interian de Ayala (1656-1730), *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*<sup>49</sup>. El autor parece haber ingresado a temprana edad en la orden de Nuestra Señora de las Mercedes, llegando posteriormente a catedrático en teología en la Universidad de Salamanca, así como maestro de hebreo, latín y griego, además de predicador de Su Majestad. Su tratado fue muy conocido por los pintores del XVIII, y en él encontramos rasgos del pensamiento de sus antecesores. La obra se divide en ocho libros, en el primero expone consideraciones generales sobre la representación de las imágenes sagradas y en los siete siguientes pasa a dar

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>49</sup> Somos conscientes de que la literatura artística que se da en el Barroco español es mucho más amplia. Es también interesante acudir a los escritos de Pablo de Céspedes, fray Juan Rizzi, fray José de Sigüenza, de José García Hidalgo, Jusepe Martínez, Lázaro Díaz del Valle o el memorial que los pintores dirigen a Felipe III con la pretensión de crear una academia de dibujo o la *Copia de los pareceres y censuras* que suscribieron una serie de Catedráticos de las universidades de Salamanca y Alcalá, entre otros, acerca del uso que se hacía en su momento de las pinturas lascivas. Hemos decidido acudir en el texto a estas figuras, por ser Pacheco, Carducho y Palomino los tratadistas españoles más valorados en cuanto a la pintura y al último, Interian de Ayala, por aportar una visión más tardía (publicado en 1730 en latín con el título, *Pictor Christianus Eruditus* y traducido de manera póstuma al castellano en 1782 por Luis de Durán y de Bestero) y centrada en los “errores” iconográficos.

indicaciones de cómo han de realizarse, empezando por la figura de los ángeles, seguidos de Cristo y la Virgen y terminando con los santos. Lo que no encontramos en esta obra, a diferencia con las que escribieron los anteriores pintores, es la defensa del arte de la pintura. Se puede deber a que en este momento sea algo ya superado y la figura del artista ya se encuentre consolidada, o a que el autor por su condición de clérigo prefiriese no tratar una cuestión que se encontraba fuera de su ámbito.

Quizá sea Interian el que resulte más estricto en cuanto a los reproches que realiza a la representación de las figuras sagradas y a la censura que sugiere. Es posible que, como indica la nota al lector de la edición que hemos utilizado, se deba a que el texto fue escrito en un momento de decadencia de la fe católica<sup>50</sup>. A tal punto llega su intransigencia que reclama que se les prohíba a los malos artistas realizar imágenes sagradas, aunque en este caso debemos entender que se refiere artistas de segunda fila.

En cuanto al tema del desnudo sigue la estela de Pacheco preguntándose qué aporta el desnudo a una pintura sagrada y critica a aquellos que realizan pinturas de la Virgen María que bien pueden confundirse con una Venus, o a Jesucristo sin ropa, aunque sea de niño. En ningún modo acepta tampoco que se muestre el cuerpo totalmente descubierto en las pinturas que tratan los martirios de los santos, así como en las de los eremitas. Admite que en las historias sagradas se narran torturas a las que los mártires fueron sometidos desnudos, pero también indica que tales atrocidades deben de ser ejecutadas con respeto a la figura representada y acordes al decoro: *“Los tormentos de los mártires, en ninguna manera puedo aprobar o permitir que se pinten enteramente desnudos, siempre se deberán pintar con algún lienzo o paño, tapando principalmente aquellas partes que el mismo pudor y la naturaleza procuran encubrir”*<sup>51</sup>. La razón que explica esta negativa es que *“no debemos nosotros, que estamos sujetos a los afectos de impureza y sensualidad, pintarlo y contemplarlo”*<sup>52</sup>. En este caso no es que considere que la impureza esté en la pintura, sino en la propia condición del ser humano.

A la hora de hablar de los temas en los que tolera el desnudo, así como aquellos que considera que no han de ser reflejados es igual de específico. Permite el desnudo en aquellos casos en los que así lo indican las Sagradas Escrituras, como Adán y Eva,

---

<sup>50</sup> Juan INTERIAN DE AYALA. *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana. 1883. p. 6.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 41.

matizando que sea antes del Pecado, cuando aún vivían en la inocencia, pero además sugiere, como lo hizo Palomino, que debe buscarse la forma de que no se muestren las partes del cuerpo más controvertidas, ya sea mediante la torsión del mismo o bien tapadas por elementos externos. En cuanto a los temas religiosos que censura directamente y que considera inadmisibles que sean representados, indica que son aquellos que “*avivan más el fuego de la concupiscencia*”, estos serían: las hijas de Loth, José y la mujer de Putifar, el baño de Betsabé y Susana y los viejos<sup>53</sup>. Como podemos ver, el mayor problema se encuentra en aquellas obras en las que se muestra, o habría que mostrar, el cuerpo femenino, además de que en estos casos se trata de mujeres provocativas, bien por propia iniciativa o que sin pretenderlo levantan ciertas pasiones en los hombres. Al mismo tiempo de indicar estos temas, habla de un pintor que realizó alguno de ellos y juzga que aunque él era célebre, estas obras dejaban mucho que desear. Lamentablemente decide no decirnos el nombre del artífice de tales pinturas, pero nosotros incidiremos en dos obras, no de uno, sino de dos grandes maestros del siglo XVII. Es debido, nuevamente, a que no se conservan muchos ejemplos de estos temas, que no sabemos si Interian se refería a alguno de estos pintores o quizá a otro notable artista que también realizase tales obras.

Este cuadro de *José y la mujer de Putifar* se ha tenido por obra de Murillo, aunque su autoría se encuentra hoy en día discutida. La pintura refleja la escena narrada en el Antiguo Testamento, en la que la mujer de Putifar intenta seducir a José y tira de su manto para atraerlo hacia la cama mientras éste hace un gesto de rechazo.



***José y la mujer de Putifar. Atribuido a Bartolomé Esteban Murillo . 1640-1645***

La mujer se encuentra sentada en la cama con el blusón abierto mostrando uno de sus hombros y la mitad superior de su pecho, así como la pantorrilla y el pie izquierdos. Quizá lo excepcional del tema dentro de la pintura española contribuya a dudar sobre la atribución de la pieza y apuntar hacia pintores manieristas italianos, pero el tratamiento puede considerarse muy español. La escena se desarrolla en un interior, y la mujer, aunque vestida hace gala de su

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 29.

sensualidad mostrando abiertamente aquellas zonas de la anatomía femenina que los barrocos consideraban más sugerentes. Se entiende entonces que Interian desaprobase el tema, puesto que aún sin desnudo, esta obra podría incitar al hombre a caer en la lujuria.



**Susana y los viejos. Claudio Coello. 1664.  
Museo Ferré. Ponce, Puerto Rico.**

La otra pintura que también rechazaría Interian, y suponemos que el resto de tratadistas, es la *Susana y los viejos* de Claudio Coello, fechada en 1664. En ella aparece la joven Susana sentada junto a la fuente con el torso y las rodillas al descubierto, rechazando con el gesto a los dos ancianos que la observan con interés libidinoso. La

pintura tiene algo de rubeniano, en la figura de los hombres o el gesto de la

mujer, aunque sus senos pueden recordar a los de las láminas tomadas de esculturas que proponía García Hidalgo. Si no fuese porque conocemos el tema bien podríamos encontrarnos ante una pintura mitológica, por ejemplo, cambiando un par de elementos sutiles, ante una ninfa acompañada por sátiros. Es el tema el que le otorga la excusa al pintor de realizar este semidesnudo y el que le aporta el carácter religioso, pero su contenido sensual está muy marcado, ya no sólo por lo más evidente, que es el semidesnudo de la mujer, sino también por la actitud de los hombres, incluso la fuente contribuye a ello ya que lo único que vemos de la escultura que la adorna es una pierna y un pie, por supuesto, desnudos.

En resumen, cabría decir que los tratadistas del barroco, abarcando casi siglo y medio desde Pacheco a Interian de Ayala, tenían una idea clara en cuanto al uso del desnudo en el arte, era peligroso porque podía incitar a pensamientos y actos pecaminosos y eso podría servir de excusa para relegar su oficio a lo más bajo de la clasificación, por ello era preferible alejarlo de toda mácula. Aunque esta fuese la tesis principal, después encontramos ciertas excepciones en unos e intransigencias en otros, además de algunos temas, que aunque no necesariamente fuesen acompañados de desnudos integrales, sí podían resultar sugerentes y controvertidos. De todas formas, estas directrices no cambiaron el interés y el gusto de los coleccionistas por la pintura con tintes eróticos, como trataremos a continuación.



## ***De lo sugerente y lo erótico***

### ***1. El gusto de los coleccionistas españoles por el desnudo mitológico***

Si bien es cierto que en el siglo XVII la mayor compradora de arte en España era la Iglesia, no es menos cierto que en este periodo floreció el coleccionismo privado en nuestro país y que llegó a extenderse, salvando las distancias, a casi todas las capas de la sociedad.

El coleccionismo privado se fue conformando en torno a la Corte, teniendo al rey y a sus validos como máximos exponentes. En la monarquía española el gusto por atesorar obras de arte y patrocinar construcciones suntuosas era toda una tradición. En lo concerniente a la pintura, Carlos I y Felipe II habían creado una gran colección de piezas que abarcaba un amplio abanico de géneros y en cuya procedencia se podía apreciar una especial predilección por los artistas flamencos e italianos<sup>54</sup>.

En cuanto al papel que jugó Felipe III en el patrocinio de las artes se ha dicho que fue prácticamente inexistente y que en este ámbito su figura quedó ensombrecida por el refinado gusto y el acierto que tuvieron su padre y su hijo. El vacío que parece darse durante su reinado (1598-1621), puede tener más que ver con la mala fortuna en sus elecciones y la desaparición de las obras de su periodo que con la inexistencia. Y es que, como dejó claro Morán Turina en el capítulo que dedica al monarca en *El arte de mirar*, Felipe III habría seguido la línea de Felipe II y habría invertido grandes sumas de dinero en arte pero, a diferencia de su progenitor, lo hizo en piezas de artistas españoles y además descentralizó la colección, repartiéndola por diversos palacios, hecho que habría propiciado la desaparición de algunas de esas obras<sup>55</sup>.

Pero, lamentablemente, la personalidad artística de Felipe III también se vio mermada por la de su valido, el duque de Lerma, cuyo gusto es alabado por Rubens en su visita a la Corte en Valladolid en 1603. De hecho, debió de ser de las pocas cosas que el artista tomó en consideración, porque parece ser que se sorprendió de que su nombre no fuese reconocido en la ciudad y esto le llevó a afirmar que los españoles tenían un conocimiento limitado en cuanto al arte. Hay que tener en cuenta que esta opinión es

---

<sup>54</sup> Para tener una visión más amplia sobre el Barroco cortesano es interesante la obra de Fernando CHECA CREMADES y José Miguel MORÁN TURINA, *El Barroco*. Madrid: ITSMO, 1989, pp. 133-197 y el libro de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2010 (ed. actualizada).

<sup>55</sup> Miguel MORÁN TURINA y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: ITSMO, 1997. El libro recoge una selección de textos de los autores aparecidos en diferentes publicaciones. El capítulo dedicado a "Felipe III y las artes" se encuentra en las pp. 63-83.

sesgada pero, no obstante, no es la única que nos llega por parte de los visitantes extranjeros, quienes dan a entender que durante el primer cuarto del siglo XVII el juicio y gusto artístico de los españoles era más bien mediocre. En la carta que Sir Arthur Hopton, embajador británico, remitió a lord Cottington en 1638, se puede leer que “*los españoles se han vuelto más entendidos y más aficionados al arte de la pintura en grado inimaginable*”<sup>56</sup>. Esta afirmación resulta ser cierta, porque si algo sucedió en esta primera parte de siglo es que el coleccionismo de obras pictóricas se distanció notablemente del resto de los objetos suntuosos, tomó entidad propia y se popularizó. Ya fuese por moda o por afán de aparentar y equipararse a la nobleza, en diferentes estratos sociales se puede apreciar un notable interés por adquirir obras de arte, aunque también se hace patente una diferenciación en cuanto a la calidad artística y la sofisticación en la elección del tema.

Felipe IV será el mayor mecenas de las artes de toda la dinastía en el ámbito hispano. La piedra angular de su gobierno, el conde-duque de Olivares, le permitió liberarse de parte de sus responsabilidades políticas y emplear más tiempo en sus aficiones. Además, Olivares también se reveló como un gran entendido en arte, pero desde un punto de vista quizá más estratégico. Olivares era consciente del poder persuasivo de las imágenes, y que cuanto mayor valor cualitativo tuviesen, mayor sería su peso en aquellos fines para los que fuesen requeridas, siendo generalmente éstos de ostentación del poder.

Ya sea por finalidad política o por simple disfrute visual, el reinado de Felipe IV será el que impulse vivamente la pintura. Es la época de Velázquez, de Zurbarán y de Alonso Cano, entre otros, es el momento en el que Rubens realiza su segunda visita a la Corte, cuya influencia se deja sentir mucho más, y es también el momento en el que toman forma las colecciones privadas. López Torrijos realiza una enumeración del público que se pudo sentir atraído en España por la pintura mitológica, género que por sí sólo ya trae consigo una potente carga de sensualidad. Según la citada historiadora, tras el rey se encontrarían “*algunas familias de gran nobleza, nobles de rango menor, intelectuales, familias enriquecidas recientemente, organismos públicos [...] e incluso un pequeño sector del estado llano, motivado por causas muy variadas*”<sup>57</sup>. De esta forma se configura un mercado muy amplio para la pintura mitológica, aunque la misma

---

<sup>56</sup> Miguel MORÁN TURINA y Javier PORTÚS PÉREZ. *El arte de mirar...*, p. 93.

<sup>57</sup> Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura...*, p. 70.

autora también nos muestra que la burguesía se decantaba más por invertir en objetos suntuosos como mobiliario y platería, mientras que los nobles lo hacían en pintura, escultura y libros. A su vez, podemos encontrar una nueva clase intelectual que se concentraba en las grandes poblaciones y que también se sentía inclinada a invertir en obras de arte, sobre todo pinturas de pequeño formato, dibujos y grabados.

Aunque existiese esta clase intelectual y erudita, los nobles tenían una mayor conciencia artística que el pueblo llano y hay que tener en cuenta que algunos se encontraban en una posición privilegiada para hacerse con un tipo de obras que en España era muy difícil encontrar. Los nobles con mayor rango, que tenían el privilegio de ostentar cargos diplomáticos como embajadores en el extranjero, especialmente los virreyes de Nápoles, ampliaban su colección en su estancia fuera de la península y la traían consigo a su regreso. Además, también eran ellos los que podían solicitar con mayor facilidad a los artistas españoles la realización de obras en las que el desnudo tuviera importancia. Y, así ocurrió con el Conde de Monterrey, el duque de Alcalá, don Luis Méndez de Haro, II marqués de Heliche y VI marqués del Carpio, y su hijo, don Gaspar Méndez de Haro, III marqués de Heliche y VII marqués del Carpio. El II marqués de Heliche fue el primero en poseer, dentro de su gran colección, la *Venus del espejo* de Velázquez, que pasó posteriormente a manos de su hijo, el que además tenía en su haber una serie de copias de las fábulas de Tiziano realizadas por Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>58</sup>. Sabemos además que Velázquez habría pintado, al menos, otras dos mujeres desnudas, una “Venus tendida” que se encontraba en el inventario de sus bienes, y otra “Mujer desnuda” que estaba en poder de Domingo Guerra Coronel, además de un *Adonis* y *Venus* y otro cuadro de *Psique* y *Cupido* que se perdieron en el incendio del Alcázar de 1734<sup>59</sup>.

Tampoco podemos dejar pasar de largo la existencia de copias realizadas por los pintores españoles de originales extranjeros. Ya hemos citado las copias de Martínez del Mazo de Tiziano. Pero, no son las únicas, este mismo pintor realiza copias, por ejemplo, de las pinturas mitológicas de Rubens. Además, encontramos una copia de *Leda y el Cisne* de Correggio, realizada por Eugenio Cajés en 1604, décadas antes de que Mazo hiciera sus copias. Esto nos induce a pensar que el hecho de copiar este tipo de pinturas no es algo aislado, sino que fue una constante a lo largo de todo el siglo XVII y que el motivo que lleva a realizarlas es la alta valoración que tenían en un cierto sector de la

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.80.

<sup>59</sup> Javier PORTÚS PÉREZ. *La sala reservada...*, p. 45.

población. El público al que irían destinadas sería a intelectuales y eruditos del círculo cortesano que habrían tenido acceso a ellas y cuyo nivel cultural les permitía profundizar en su significado. Hay que tener claro un hecho, en el arte Barroco existen diferentes planos de lectura; a día de hoy nos resulta bastante complicado acceder a todos ellos, y más saber a ciencia cierta qué vería cada miembro de la sociedad al contemplar ciertas obras, pero podemos suponer que no apreciaría lo mismo un noble cortesano que un comerciante, por ello las obras de más calidad (aunque fuesen copias) irían destinadas al público más elevado.

La pintura mitológica en España no fue un género muy practicado si se compara con Italia, ya fuese porque estaba mal vista o porque atentaba contra el decoro y honestidad de la pintura. Consecuentemente, su presencia se debe en un alto porcentaje a obras importadas. Pero no era inexistente, ya hemos apuntado los casos de Velázquez y Martínez del Mazo y en el apartado del desnudo hemos visto la figura de Alonso Cano, aunque no eran los únicos. Se sabe que tanto Pedro de Orrente como Claudio Coello realizaron series de pinturas mitológicas en pequeño formato que, por desgracia, hoy no conservamos, lo que nos muestra que existía una cierta demanda interna. Lo que sí conservamos son unos ejemplos más de pintura “no religiosa” y un tanto licenciosa que podía ser aceptada por conllevar una enseñanza moral y por presentar ciertas partes del cuerpo de la mujer al descubierto. Para ejemplificarlo tenemos a la *Andrómeda* conservada en el Museo Nacional del Prado, que Portús adjudica a José Antolínez<sup>60</sup>, y que el propio Museo, en su Galería online, lo hace a Juan Antonio de Frías y Escalante<sup>61</sup>. Se fecha en el tercer cuarto del siglo XVII y copia claramente el modelo de una estampa de Agostino Carracci, pero la mujer de la pintura cubre su cuerpo, a diferencia de la del italiano que se encuentra completamente desnuda. En este caso no podemos tampoco afirmar que sea una imagen casta, sobre todo teniendo en cuenta el periodo en el que nos encontramos, puesto que se ve una pierna al descubierto y en este momento la pantorrilla y el pie desnudo de una mujer eran percibidas como un símbolo de sensualidad<sup>62</sup>, no olvidemos la crítica que Pacheco, parafraseando a Dolce, hace de la Santa Margarita pintada por Tiziano, del que dice que “*careció de buena consideración*

---

<sup>60</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada...*, p. 44.

<sup>61</sup> *Vid.*: [www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/andromeda/?no\\_cache=1](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/andromeda/?no_cache=1)

<sup>62</sup> En cuanto a la pintura mitológica realizada por españoles, Rosa López Torrijos, en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, recoge, además de los frescos de este periodo y algunos dibujos, obras sin atribución de autor o alguna de Orrente, que bien podrían formar parte de alguna de las series a las que nos hemos referido, y que en su mayor parte se encuentran en colecciones particulares o en el Prado, pero que no han podido ser consultadas.

cuando pintó la Santa Margarita, como a caballo sobre la serpiente, y desnuda casi toda la pierna hasta más arriba de la rodilla’’<sup>63</sup>



**Andrómeda. José Antolínez o Juan Antonio de Frías y Escalante. Tercer cuarto del siglo XVII. Museo del Prado. Madrid**



**Andrómeda. Agostino Carracci. Colección particular**

Un último ejemplo del interés por el desnudo (femenino), lo encontramos en dos obras parejas que muestran una temática excepcional dentro del arte español. Son *Lucrecia* y *Cleopatra* de José Antolínez y fechadas en torno a 1663-1667, aunque en este caso no podemos hablar de mitología, sino de mujeres cuya vida se desarrolla en la Antigüedad y por tanto se trataría de pintura de historia. El desnudo puede no resultar precisamente grácil y bello, pero es bastante explícito. En ambas obras se muestra a una mujer a punto de darse muerte (el pintor opta por tomar un modelo similar aunque más mórbido en el caso de Lucrecia) exponiendo la parte superior de su cuerpo y envolviendo la inferior entre voluminosas telas, de las que sólo asoma una pierna desnuda, rasgo común a la hora de realizar figuras insinuantes, como ya hemos señalado en más de una ocasión<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 298.

<sup>64</sup> Desconocemos para quién fueron pintadas en origen, aunque sería interesante saber si fue un encargo por parte de un particular para uso privado o una obra de carácter personal, un estudio femenino, influido por Tiziano. Hoy en día, ambas piezas permanecen en manos de particulares.



***Cleopatra*, José Antolínez. h. 1663-1667. Colección particular**



***Lucrecia*, José Antolínez. h. 1663-1667. Colección particular**

Con esta breve puesta en situación, pretendemos dejar patente la importancia que la pintura mitológica pudo tener en España y, a partir de ella, la existencia de figuras con carga erótica, en contra a lo que venía defendiendo, la lástima es que no conservamos muchos ejemplos. Era un género común y demandado, ya fuese por medio de autores extranjeros como por copias españolas, o si simplemente se tomaron las influencias y se readaptaron. Pero lo que queda claro es que este tipo de pintura existía y, como cuenta Portús, se crearon lugares apropiados para su contemplación, los “camarines” o salas especiales a las que sólo accedían unos pocos y en las que el hilo conductor era el desnudo en sí, independientemente del género del que se tratase<sup>65</sup>. Carducho se hizo eco de esta moda de los “camerinos” o “camarines” de uso privado, cuando cuenta que gran número de pinturas sensuales “*ocupan los salones y camarinos de los grandes salines y príncipes del mundo*”

El consumo del desnudo era habitual, y su venta también. Si no era utilizando historias mitológicas, también se podía encontrar en pintura religiosa, como veremos a continuación, ya que el comprar y exponer arte en las casas era usual en cualquier estrato social, puesto que en el siglo XVII se puso de moda el ir de visita a las casas. Los pintores eran muchos, y de muy diferente calidad, pero se podían comprar y encargarse pinturas en casi todas las ciudades, incluso había pintores que acudían

<sup>65</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada...*, p.12-38

directamente a las casas. La lástima es que no conservemos estas pinturas y que los testimonios sean pocos, solamente conocemos lo que queda de las colecciones que fueron mimadas y las pinturas conservadas por la Iglesia, que, en suma, podemos suponer que era sólo una parte del montante total y, aunque representativa, nos muestra una visión parcial del mercado y del coleccionismo artístico.

En cuanto al juzgar lo indecoroso del arte, el pintor que realizaba pinturas deshonestas se llevaba la peor parte de la culpabilidad. Pero, los coleccionistas también recibieron duras críticas, aunque como afectaba directamente al placer de las clases más elevadas las represalias tomadas por la Inquisición fueron prácticamente inexistentes. Aun así no se libraron de que escritores como José de Jesús María tratasen sobre las colecciones privadas con declaraciones como: *“ya están llenas de esta inmundicia las antecámaras y galerías de los palacios de los Príncipes, y los aposentos y dormitorios de la gente de todos los demás estados: porque tienen este adorno indecente [...] y quanto las pinturas están con mayor desnudez e indecencia, tanto son más son apreciadas y buscadas”*, y apostilla que tener este tipo de imágenes licenciosas no es de ser hijo de la Iglesia<sup>66</sup>.

## ***2. Imágenes religiosas cargadas de sensualidad***

Como se ha puesto de manifiesto en el capítulo anterior, el gusto por las imágenes sugerentes no desapareció de la noche a la mañana, recurriendo a lo que decían algunos de los escritores del momento, la tendencia a la lascivia (preferiríamos en este caso utilizar el término sensualidad) se encuentra dentro el hombre. Debido a ello y por el problema que podía resultar acudir a pinturas mitológicas, tuvieron que idearse otras fórmulas.

En este apartado trataremos sobre la representación de dos santos, que dependiendo de quien mirase podrían resultar imágenes “peligrosas para su alma”. Se trata de María Magdalena y San Sebastián. Podría decirse que si en el Renacimiento Venus y Apolo habían encarnado la sensualidad y la belleza, en el Barroco más estrictamente religioso, la Magdalena y el San Sebastián vienen a tomar su relevo, y quizá debido a esto sus representaciones son más numerosas en comparación a las de periodos anteriores.

---

<sup>66</sup> Javier PORTÚS PÉREZ, *La sala reservada...*, pp. 36-37.

La utilización de la figura de María Magdalena ha sido recurrente a lo largo de la Historia del Arte de muy diversas formas. De la prostituta que se arrepintió de sus pecados y abrazó a Dios, pasó a ser también testigo de la resurrección y santa penitente en el desierto. Hubo un momento, entre los siglos V y VII en el que la identidad de este personaje se difuminó y llegó a aglutinar varias figuras, la de la prostituta, la hermana de Marta y Lázaro e incluso se mezcló con la de Santa María Egipciaca y se convirtió en la mujer eremita que se representará en el Barroco. En la *Leyenda dorada*<sup>67</sup> se nos cuenta que María Magdalena pertenecía a una familia descendiente de reyes, que, efectivamente, era hermana de Marta y Lázaro, y que vivían en Betania. Además era conocida como “la pecadora” puesto que al ser una mujer de elevada posición y muy bella se había entregado al hedonismo, pero que al conocer a Jesús su actitud cambió, se arrepintió de sus pecados, lavó con sus lágrimas los pies de Cristo y los secó con sus cabellos y él perdonó todos sus pecados distinguiéndola posteriormente con pruebas de su predilección hacia ella. Tras la muerte del profeta, Santa María adquirió el papel de “apóstola” y llegó a Marsella, donde se dedicó a predicar la doctrina de Cristo. En este momento además decidió abrazar la vida contemplativa y se retiró a vivir en el desierto, de donde todos los días los ángeles la tomaban y la ascendían al cielo para que asistiera a los siete oficios divinos, y con ellos saciaba su hambre y su sed, de tal modo que no necesitó ni comer ni beber durante sus treinta años de retiro.

La imagen fundamental que se va a tomar para representarla durante el siglo XVII es la de la Magdalena Penitente, la mujer que se encuentra en el desierto, que una vez arrepentida de los pecados cometidos, está en comunión con Dios. Esta fórmula permite a los pintores representarla con el largo cabello suelto y jugar con sus ropas dejando al descubierto partes de su cuerpo que denotan el pasado poco casto de la santa. Además aparece sola en el desierto y suele tomar actitud de abandono, dando la sensación de cierta fragilidad. Como hemos dicho, son numerosos los ejemplos que encontramos de este tema, y entre ellos algunos son más sugerentes y explícitos que otros. Hemos optado para ilustrar lo explicado mediante una selección de pinturas que nos resultan más atractivas.

---

<sup>67</sup> Santiago DE LA VORÁGINE. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 2008, pp. 138-148.





***Magdalena penitente, Juan Bautista Maíno. 1612. Museo Nacional del Prado***

Esta versión de la Magdalena de Maíno es quizá una de las más recatadas. La santa sólo descubre uno de sus hombros y las pantorrillas, pero es la posición de su cuerpo recostado sobre unas rocas a la entrada de la cueva la que aporta el matiz sugerente a la escena. El resto de las representaciones que encontramos la colocan arrodillada orando o sentada en actitud contemplativa, el hecho de aparecer tendida es el aspecto más novedoso, ya que en las otras obras que realizó el pintor en formato apaisado optó por colocar a los santos sentados.

Esta es una de las adaptaciones que hace Maíno del tema, las otras dos representaciones que se incluyen en este TFM se ajustan a la colocación habitual del cuerpo, pero también exponen de una manera menos decorosa los atributos de la santa, que muestra sus senos al mismo tiempo que parece dirigir una mirada pudorosa al suelo.



***Magdalena penitente, Juan Bautista Maíno. h. 1615. Colección particular***



***Magdalena penitente, ¿Juan bautista Maíno?***

Son varios los pintores que realizan diferentes versiones de María Magdalena, en ocasiones incluso parten de un mismo modelo al que realizan sutiles pero significativas variaciones. Tal es el caso de unas *Magdalenas penitentes* de Mateo Cerezo.



***Magdalena penitente, Mateo Cerezo.***  
**h.1661. Walker Art Gallery, Liverpool**



***Magdalena penitente, Mateo Cerezo.***  
**h.1661. Rikjmuseum. Amsterdam**

Las dos obras son prácticamente idénticas, no es que tomen el mismo modelo, sino que podrían ser la misma imagen de no ser por un pequeño detalle, el pezón que deja ver la Magdalena conservada en el Rikjmuseum, que quizá sea de las dos la versión más conocida. Sin embargo, la pintura de Liverpool<sup>68</sup>, al cubrir con la tela ese pequeño detalle o carecer de él, resulta más decorosa. En este caso el lienzo de Liverpool sería una pintura honesta, una imagen que muestra devoción, mientras que la de Ámsterdam podría ser acusada de incitar a pensamientos lascivos. Como vemos un pequeño detalle puede ser el causante de cambiar por completo la interpretación de una misma obra.

Para finalizar el tema de la representación sensual de la Magdalena incluiremos otras tres pinturas más, aunque aún se nos quedan muchas otras en el tintero. Dos de ellas están datadas en la década de los cincuenta, la última es más tardía, de mediados de los ochenta, pero nos muestra la persistencia de un modelo que parece que en la

---

<sup>68</sup> Ha resultado complicado localizar esta imagen en una fuente que pudiese considerarse veraz. Finalmente la hemos encontrado en la página web de la BBC, en una sección dedicada a la difusión de las pinacotecas y pinturas que se conservan en Inglaterra.  
<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-penitent-magdalen-98221>

segunda mitad del siglo XVII se encuentra estandarizado y que ya hemos visto en Maíno y en Mateo Cerezo. Son mujeres jóvenes, de piel blanca y cabello largo, rubio y ondulado que cae cerca de su pecho desnudo, el resto de su cuerpo se envuelve por un manto azul, que en el caso de encontrarse sentadas, cae entre sus piernas y siempre deja al descubierto sus níveos pies. Esta es la imagen que nos presentan los pintores de este momento, de una mujer que, ya siendo adulta, pasó treinta años en el desierto. Si hubiesen sido fieles a la historia, las imágenes que nos encontraríamos habrían de mostrar a una mujer de edad más avanzada y bastante menos atractiva.



***Magdalena penitente, Juan Carreño de Miranda. h.1654. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid***



***Magdalena penitente, Juan Carreño de Miranda. h.1657. Museo de Oviedo.***



***Magdalena arrepentida, Alonso del Arco. h.1685. Museo de Oviedo.***

Se ha dicho que la proliferación en el número de pinturas de María Magdalena se debe a que personifica el arrepentimiento en una época en la que el pecado de la carne estaba generalizado<sup>69</sup>, es posible que ese fuese el motivo, al igual que también debió tener peso el hecho de que el tema permitiese plasmar y contemplar a una mujer bella semidesnuda sin temor a las represalias.

Menos numerosas, pero igual de significativas, son las representaciones que se realizan de San Sebastián. Es este santo, dejando a un lado la figura de Cristo, el medio utilizado para representar la belleza del cuerpo masculino. Son dos los momentos que se escogen para representarlo, el del primer martirio que sufre, atado a un árbol y saeteado,

---

<sup>69</sup> Para profundizar en los aspectos más oscuros de la sociedad del barroco, *vid.* José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 2013 (1ª ed. 1986).

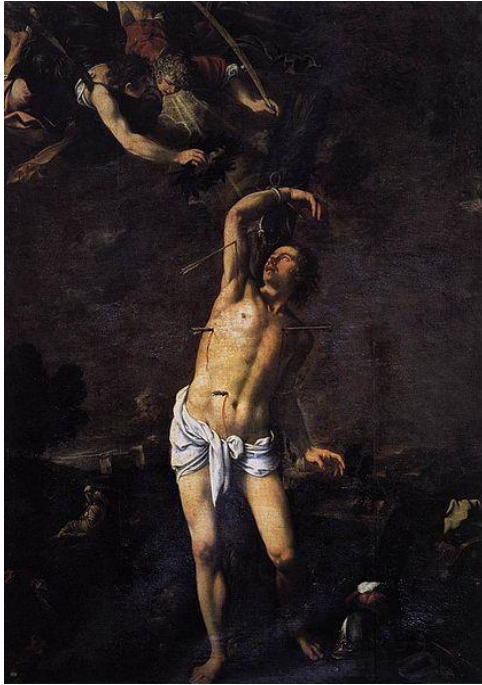
y el del momento posterior en el que es atendido por dos mujeres que son identificadas como Santa Irene y su criada.

La historia de San Sebastián es la de un militar cristiano del siglo III, al servicio del emperador romano, que se dedicaba a mediar en favor de los cristianos que eran apresados en la época de las persecuciones. Al ser descubierto Diocleciano mandó que se le diese muerte disparándole flechas. Según cuenta la *Leyenda dorada* “se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo”<sup>70</sup>, pero que aunque lo dieron por muerto en realidad no lo estaba. No se sabe cómo se liberó y se curó. La *Leyenda* no hace alusión a Santa Irene, parece ser que la escena vendría de alguna otra leyenda medieval. Finalmente el santo, tras volver a ser apresado muere apaleado. San Sebastián es venerado como santo protector contra las epidemias, ya que su primer martirio fue relacionado con la enfermedad de la peste y no hay que olvidar que el siglo XVII distintas epidemias azotaron a la población europea. Además la curación del mártir, atendido por Santa Irene, sirvió de metáfora para representar el cuidado que la Iglesia propinaba a sus fieles.

Pero la imagen del primer martirio del santo y la escena de su curación sirvieron para plasmar el cuerpo apolíneo de un hombre joven, que ni mucho menos es representado convertido en erizo. Muy al contrario, en las pinturas el número de flechas es reducido, la sangre que corre por su torso es prácticamente inexistente y la expresión de su rostro no puede afirmarse que sea de dolor o de sufrimiento, más bien de algo a medio camino entre el embeleso y el éxtasis. Este sentimiento se muestra tanto en las obras en las que está San Sebastián atado en soledad, como en las que se encuentra recostado y acompañado de las mujeres que con delicadeza se inclinan sobre el cuerpo malherido y le extraen las flechas.

---

<sup>70</sup> Santiago DE LA VORÁGINE. *La Leyenda Dorada*..., p. 68.



***San Sebastián. Pedro Orrente. h. 1614 Museo Catedralicio de Valencia***



***San Sebastián, Juan Carreño de Miranda. h.1656. Museo Nacional del Prado. Madrid***



***Esclavo moribundo. Miguel Ángel. h. 1510-1513. Museo del Louvre. París***



***San Sebastián. José de Ribera. h. 1651. Museo di San Martino. Nápoles***

La postura que adopta San Sebastián tanto en la pintura de Orrente como en la de Carreño, así como la adaptación que hace Ribera, recuerdan de manera innegable al *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel, que tomó la posición de las figuras clásicas, y que

Keneth Clarck alude como ejemplo de la persistencia del *pathos* en el uso del desnudo<sup>71</sup>. En las esculturas clásicas este modelo, especialmente el gesto del brazo levantado por encima de la cabeza, era muestra de dolor y sufrimiento. Miguel Ángel en su adaptación consigue dotarle de una gran carga sensual, que es la que vemos reflejada en las pinturas barrocas, aunque de una forma bastante menos expresiva.

En cuanto al segundo tipo de representación, el que plasma el momento de la curación por parte de las santas mujeres, los ejemplos seleccionados se deben a Ribera, que realiza hasta tres versiones de la misma escena.



***San Sebastián atendido por Santa Irene. José de Ribera. h. 1628. Museo del Hermitage. San Petersburgo***



***San Sebastián atendido por las santas mujeres. José de Ribera. h. 1621. Museo de Bilbao.***



***San Sebastián atendido por Santa Irene y su criada. José de Ribera. Museo de Valencia***

Podríamos aludir a la sensación de intimidad de esta escena. Intuimos que se desarrolla en un interior y que estamos asistiendo a un momento de delicada tensión entre Santa Irene y San Sebastián, ya que la imagen de la criada queda casi oculta en la

---

<sup>71</sup> Kenneth CLARK, *El desnudo...*, pp. 236-250.

oscuridad del fondo en dos de las versiones, como si de una alcahueta se tratase, de aquellas que plagaban la literatura barroca.

Poco tienen que ver estas escenas con la que recomendaba Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* y que ilustra con su propia obra. Nos indica que se debe representar al mártir en torno a los treinta o cuarenta años de edad, recostado en la cama, con Santa Irene a su lado atendiéndole<sup>72</sup>. La imagen nos puede resultar un tanto aséptica en comparación con las anteriores, pero es la que sin duda se encuentra más en consonancia con las normas contrarreformistas. En ella nada hay que pueda resultar lascivo, el cuerpo desnudo de San Sebastián durante su martirio queda disimulado al ser representado al fondo en la



*San Sebastián curado por Santa Irene.*  
Francisco Pacheco. Destruído en  
1936

ventana que se abre al fondo de la escena. Además, la figura del santo es la de un hombre maduro y barbado porque como el mismo Pacheco indica: “*Barronio reprehende a los pintores que pintan mancebo a San Sebastián, debiéndolo pintar con aspecto y barba de viejo*”<sup>73</sup>, y es que las imágenes de mancebos barbilampiños podían resultar un tanto ambiguas y crear pensamientos impuros tanto en hombres como en mujeres al exponer a la contemplación el cuerpo terso de un bello joven.

Seguramente que indagando algo más podríamos encontrar otros ejemplos de pinturas que tras una excusa religiosa y devocional adoptan modelos de cargada sensualidad. Hemos expuesto estos dos temas por considerar que podrían ser los más evidentes y así poder dejar patente que, aunque con limitaciones, se pudo encontrar la manera de dejar paso al erotismo en la pintura.

<sup>72</sup> Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 681.

<sup>73</sup> *Ídem.*

### 3. La imagen de lo prohibido

Una vez que ya hemos tratado de lo sensual en las figuras religiosas, nos gustaría introducirnos en este punto dentro de la representación de lo sexual en la pintura tanto religiosa como profana.

No nos deja de resultar sorprendente la paradoja que encontramos en este momento en cuanto a la representación de la lujuria. Hemos leído que los tratadistas advierten sobre incitar al pecado en sus obras, pero también hemos visto a María Magdalena y San Sebastián representados como jóvenes semidesnudos, no en una, sino en diversas pinturas, y ahora nos encontramos con la lascivia hecha mujer o, mejor dicho, mujeres completamente vestidas, con el cabello recogido, lujosamente adornadas y tañendo instrumentos.

Estas mujeres que representan el pecado de carne y algunas directamente son identificadas con prostitutas, como ocurre en el grabado de Francisco Navarro, podrían pasar perfectamente por cortesanas que se encuentran tocando música, sin que nada nos indicase su carácter libidinoso, excepto, quizá, por que algunas enseñan los pies. En este caso es el lugar en que se encuentran y los personajes a los que acompañan los que nos dan la clave para identificarlas como pecadoras.

Comenzaremos por analizar el grabado, ya que contiene la clave para poder identificar al resto de mujeres que tientan a los santos. Se trata de un grabado de Francisco Navarro datado en torno a 1639, aunque su divulgación se encuentra dentro de libros editados con posterioridad<sup>74</sup>. A simple vista vemos dentro de un interior a la derecha a un santo con un crucifijo en la mano a punto de empezar a fustigarse. Frente a él se coloca un grupo de mujeres. La que se encuentra en primer término sostiene un instrumento de



**San Juan de Dios en el interior de un burdel. Francisco Navarro. h. 1639**

cuerda y se lleva un pañuelo a los ojos. Podría tratarse de una escena de mortificación, pero es llamativa la presencia de las mujeres. Es el lugar donde se desarrolla la escena el que nos muestra que nos encontramos en el interior de una mancebía, pues vemos una

<sup>74</sup> Javier PORTÚS PÉREZ. *La sala reservada...*, p. 61.



cama con los doseles extendidos al fondo y de las paredes cuelgan en un lado una pintura de una Venus o una Dánae, y del otro lo que podría ser una Magdalena penitente. El placer y la mortificación van de la mano en esta imagen, y por si nos quedase alguna duda el grabado va acompañado de una explicación: “*Convierte el santo â varias Mugerres Publicas*”, lo que transforma a las elegantes damas en prostitutas y la imagen en una escena de conversión y expurgación de los pecados de la carne.

Entendido esto, vamos a comprender mejor la actitud de San Jerónimo en los lienzos de Zurbarán y Valdés Leal. En ellos encontramos al santo realizando un gesto de rechazo con los brazos; gesto que va dirigido a un grupo de jóvenes damas que se encuentran ante él tocando instrumentos, incluso en la pintura de Valdés Leal parecen bailar, mientras que en la de Zurbarán una de las mujeres canta y la que toca el arpa dirige una mirada desafiante al espectador. Estas escenas corresponden a un pasaje que narra el propio santo en una carta en la que cuenta que frecuentemente se encuentra tentado por los pecados de la carne cuando se materializan ante él jóvenes que danzan de una manera lujuriosa. La verdad es que visto desde la perspectiva del siglo XXI de lujuriosas estas mujeres no tienen mucho, pero si tenemos en cuenta el grabado de Francisco Navarro nos queda totalmente clara su condición de mujeres públicas.



***Tentación de San Jerónimo.***  
**Zurbarán. h. 1639. Monasterio de**  
**Guadalupe. Cáceres**



***Tentación de San Jerónimo. Juan***  
**de Valdés Leal. 1657. Museo de**  
**Bellas Artes de Sevilla**

Aún nos queda una pintura más por ver, puesto que no sólo fue San Jerónimo tentado por prostitutas. Velázquez pintó por encargo entre 1632 y 1633 una *Tentación de Santo Tomás*.



***Tentación de Santo Tomás. [obra completa y detalle de la puerta]  
Velázquez. Museo Diocesano de Orihuela. 1632-1633***

La pintura muestra el pasaje de la vida de Santo Tomás, en el que desfallece tras enfrentarse con un trozo de leña carbonizada a una prostituta que habían enviado sus hermanos para tentarle. Tras ese momento de tensión se desmaya y es sostenido por ángeles. Esta es la acción que vemos en primer término, mientras que en el fondo se ve como sale huyendo por la puerta una mujer que, aunque se encuentra bien tapada, a todas luces es la mencionada seductora.

Para concluir este apartado es necesario hacer mención a otro género que también se desarrolló en el siglo XVII, aunque en menor grado que la pintura religiosa. Nos referimos a la pintura de tipos populares, de la que uno de los mayores representantes del periodo es Murillo. Como hemos dicho con anterioridad, en el Barroco existen diferentes planos de lectura de las imágenes, y lamentablemente hoy en día nuestros recursos a la hora de interpretarlas nos resultan limitados. Al igual que en la literatura existían múltiples juegos de palabras y se utilizaban las más ingeniosas metáforas para hacer referencias de carácter sexual<sup>75</sup>, en la pintura podían existir metáforas visuales y la adaptación de modelos del pasado.

---

<sup>75</sup> Sobre este tema *vid.* Félix CANTIZANO PÉREZ, *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Complutense [UCM]. 2007. Recoge múltiples ejemplos, sobre todo centrándose en el nombre que recibían las mujeres adúlteras y los diferentes tipos de maridos cornudos, así como varios dichos populares.

Esta es la misma idea que planteó Jonathan Brown cuando se aventuró a dar una interpretación sexual a varias obras de Murillo<sup>76</sup>.

Es posible que la más admitida de estas interpretaciones sea la que dio da a *Mujeres en la ventana*. El cuadro retrata a una muchacha en primer término asomada a la ventana con una expresión amable, mientras en segundo plano otra mujer, un poco más mayor, oculta su rostro con un pañuelo y parte de su cuerpo tras la contraventana. Para un espectador actual esta pintura sería el retrato de dos mujeres del pueblo, sin tener por qué



***Mujeres en la ventana. Murillo.  
1670. National Gallery.  
Washington***

percibir en ellas ninguna referencia erótica. Sin embargo, para un conocedor de la “imaginaria erótica” a la que se refiere Brown nos

encontramos ante una escena de prostitución al estilo de las que se daban en los Países Bajos, en las que era común identificar a una muchacha con un pequeño escote y una sonrisa atrayente con una joven manceba. No olvidemos que Murillo conocía la pintura flamenca al residir en Sevilla y que a aquel país iban destinadas gran parte de las pinturas de tipos populares que realizaba. La compañera de la escena sería interpretada, entonces, como otra prostituta que guía a la más joven, o bien como la celestina que la provee de clientes. El matiz de venta de servicios vendría acentuado por la ventana que en este caso haría las veces de expositor.



***Anciana despiojando a un  
niño. Murillo. Alte  
Pinakothek. Munich***

El segundo ejemplo de este tipo que vamos a ver es el que evoca a Venus recogiendo a Adonis en su seno, que resulta similar a Dalila arrullando a Sansón mientras le es arrebatada su fuerza. En consonancia hallamos dos pinturas de Murillo. La primera es *Anciana despiojando a un niño*. La acción cotidiana de desparasitado se transforma en una escena de iniciación sexual, en la que una mujer mayor (una alcahueta si

<sup>76</sup> Jonathan BROWN, “Murillo, pintor de temas eróticos”. *Goya*, nº169-171 (Madrid, 1982), pp. 35-43.

tratamos de una mujer ducha en la sexualidad), atrae hacia ella a un muchacho al que acoge en su regazo para ir instruyéndole en las artes amatorias. Esta obra, al igual que *Cuatro figuras en un interior*, haría referencia a los modelos que ya hemos citado al principio del párrafo y que no serían desconocidos para Murillo ni para sus contemporáneos.



***Venus y Adonis.* Paolo Veronese. 1580. Museo del Prado. Madrid**



***Sansón y Dalila.* Dibujo preparatorio. 1626. Ribera. Museo de Bellas Artes de Córdoba.**

Estas dos imágenes representan el modelo de mujer con experiencia en las artes amatorias que atrae hacia ella a un hombre que apoya la cabeza en sus piernas. La imagen mitológica de *Venus y Adonis* muestra la ternura de la diosa que mantiene adormecido al hermoso joven en su seno, mientras le acaricia la cabeza, temerosa de que muera si sale a cazar. En cuanto a *Sansón y Dalila* se trata de una escena tomada del Antiguo Testamento y retrata el momento en el que le están cortando el cabello a Sansón, privándole así de su fuerza, aprovechando que este se encuentra dormido sobre las piernas de Dalila. Aunque la finalidad de Dalila es muy diferente de la de Venus, ambas mujeres utilizan su poder de persuasión para someter al hombre y conseguir su propósito. Las obras no son excepcionales, en el resto de Europa existen ejemplos, pero a juzgar por lo que expone Brown, el modelo debió de ser reconvertido y adaptado en España.

Finalmente, aunando la línea de la *Anciana...* y de las *Mujeres en la ventana*, se encuentra nuevamente una obra de Murillo, el cuadro titulado *Cuatro figuras en un interior*.



***Cuatro figuras en un interior.* Bartolomé Esteban Murillo . 1655-1660.  
Kimbell Art Museum, Texas. Estados Unidos**

Tiene también algo de carácter de expositor y en ella se exhiben mirando directamente al espectador tres personas, más un niño que se encuentra de espaldas y cuyas ropas denotan su humilde condición, que podrían ser, perfectamente, una familia. Pero en este caso, la mujer mayor con el niño en el regazo en la parte derecha del lienzo, ha de interpretarse en las mismas condiciones que la pintura anterior, mientras que la muchacha de en medio que sonríe y parece guiñar un ojo está en las mismas condiciones que la muchacha de la ventana, a la caza de un nuevo cliente. El muchacho que se encuentra a la izquierda del todo es el que provoca algo más de confusión, podría ser un cliente de la chica a juzgar por como ésta coloca la mano sobre su hombro, pero nos inclinamos más a pensar que es su proxeneta ya que parece estar mirando al espectador tratando de compadrear con él, para posiblemente venderle a continuación los servicios de la señorita.

## ***Conclusiones***

Durante la realización de este TFM las reflexiones que han surgido nos han llevado a establecer algunas consideraciones.

La primera es que a nivel histórico-artístico la comparación entre el Barroco español y el italiano ha ocasionado mucho daño al primero. Se dijo que era de inferior calidad y que en la Península Ibérica ni artistas ni coleccionistas entendían sobre pintura. Desde hace ya un tiempo cabe considerar que hubo un momento en el que el Barroco español no sólo no evolucionó a un ritmo inferior que el del resto de Europa, sino que lo hizo de forma semiparalela, adaptándose a las particulares circunstancias del país y guiándolo hacia la consecución de unos objetivos distintos. En definitiva, que estableció una dirección diferente, ni peor ni mejor, sino bajo otras condiciones.

En segundo lugar, pensamos que puede resultar muy interesante profundizar más en la relación existente entre la consideración social de la pintura y la realización de la misma. Es decir, si realmente influyó la existencia de pinturas eróticas en la estimación negativa de la pintura y su exclusión de las artes liberales y por consiguiente en la valoración del propio pintor. Pero, sobre todo, sería fundamental esclarecer si éste podría ser uno de los puntos decisivos que expliquen la diferencia entre el Barroco desarrollado en la península y el foráneo.

En relación a esto hay que destacar el papel que tomó la literatura artística. En ella se aprecia un especial interés por censurar la pintura mitológica y advertir sobre los peligros del desnudo, relacionando siempre estos temas con la deshonestidad, y concluyendo que el que realiza este tipo de piezas no es un buen pintor, un pintor cristiano, y que mancha la honra de la profesión. No nos resulta curioso que los tratadistas relacionen el desnudo femenino con la lujuria, pero sí que nos ha sorprendido el comprobar que fuera Antonio Palomino, ya en la segunda mitad del s. XVIII, el que advirtiera que había que considerar de la misma manera al desnudo masculino, pues las mujeres también se mueven por los mismos instintos.

Para concluir las observaciones, esperamos haber mostrado la paradoja a la hora de representar lo virtuoso y lo impúdico en siglo XVII. Por un lado encontramos a la Magdalena o a San Sebastián representados de manera sensual, y por otro a las mujeres (siempre mujeres) libidinosas o seductoras totalmente tapadas y en actitudes

pasivas, o que hoy en día, al contemplarlas nos resultan totalmente inocentes y fuera de pecado. Para un espectador actual, una María Magdalena rodeada de elementos de mortificación, a medio vestir, o desvestir, un Cristo o un San Sebastián atado a una columna o un árbol, pueden resultar más excitantes que una mujer lujosamente vestida tocando un arpa. Resulta fascinante y llamativo sumergirse en la apreciación de la pintura y de la propia sensualidad a través de la percepción de un habitante del siglo XVII y ha quedado patente que aún quedan muchas visiones e interpretaciones por esclarecer, pero poco a poco puede que nos vayamos acercando cada vez más a la pluralidad de puntos de vista de existió en su momento. Como hemos expuesto, el Barroco puede resultar dispar, y un tanto confuso, paradójico y hermético para alguien que se ha criado siglos después, pero eso es lo que hace que su investigación resulte tan excitante.

## ***Bibliografía***

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El erotismo*. Ed. José J. de Olateña. Palma de Mallorca. 1993.

ANTONIO SÁEZ, Trinidad de. *El siglo XVII español*. Historia16. Nº 22. Madrid. 1999.

APARICIO, Octavio. *El desnudo femenino en la pintura*. Ed. OFFO. Madrid. 1985.

BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid. Primera edición 1979; edición consultada 2007.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra. 1981.

CANTIZANO PÉREZ, Félix. *El erotismo en la poesía de adúltero y cornudos en el Siglo de Oro*. Editorial Complutense. Madrid. 2007.

CARDUCHO, Vicente; CALVO SERRALLER, Francisco. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Ediciones Turner. Madrid. 1979.

CHECA CREMADES, Fernando. *Obra completa de Velázquez*. Electa. ¿Barcelona?. 2008.

CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel, *El Barroco*. Madrid: ITSMO, 1989.

a

CRALK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid, Alianza Editorial. 1981.



DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Alianza Editorial. Madrid. Primera edición 1986; edición consultada de 2013.

DÍEZ BORQUE, José María. *La vida española del Siglo de Oro según los extranjeros*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1990.

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid. 1991.

- *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. CEEH. Madrid. 2011.

HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del s.XVII*. Visor. Madrid. 1999.

INTERIAN DE AYALA, Juan. *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana. Barceona. 1883.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Londres: Scala Books 1998

- *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra. 1985

LUJÁN, Nestor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Ed. Planeta. Barcelona. 1988.

MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro. 2001 (1ª ed, 1932).

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel. Barcelona. 2012 (1ª ed. 1980).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra. 1984.

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

MORÁN TURINA, Miguel. *José Ribera*. Historia 16. “El arte y sus creadores”. N° 16. Madrid. 1993.

PACHECO, Francisco; BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra. 1990.

PALOMINO DE CASTO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y la escala óptica*. Tomo II [Práctica de la pintura]. [Madrid?]: Aguilar. 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Edición ampliada por Benito NAVARRETE PRIETO. Madrid: Cátedra. 2010 (1ª ed. 1992).  
- *Francisco de Zurbarán*. Historia 16. “El arte y sus creadores”. N° 17. Madrid. 1993.

PORTÚS PÉREZ, Javier. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española*. Madrid, Museo del Prado. 1998.

PROSPERI, Adriano. *El Concilio de Trento: una introducción histórica*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid. 2008.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (Ed.) *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Universidad de Granada. Granada. 2005.

STOICHITA, Victor Ieronim. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Forma. Madrid. 1996.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. (Selección de Alberto Manguel). Alianza. Madrid. 2008.

VV. AA. *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Junta de Andalucía. Madrid. 2001.

VV.AA. *Arte barroco el ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2004.

VV.AA. *La Guía del Prado*. Museo Nacional del Prado. Madrid. 2009.

WEISBACH, Wener. *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Labor. Barcelona, 1934.

- *El barroco. El arte de la Contrarreforma*” Espasa Calpe. Madrid. 1942.

### **Artículos**

BROWN, Jonathan. “Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra”. *Goya*. Nº 169-171. Madrid. pp. 35-43.

PORTÚS PÉREZ, Javier. “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*. Nº8. Madrid.1995. pp. 55-88.

### **Webgrafía**

Diccionario de la Real Academia Española.

<http://lema.rae.es/drae/>

Enciclopedia del Museo Nacional del Prado.

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/>

Biblioteca Digital Hispánica/ José García Hidalgo.

<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?text=&field1val=%22Garc%C3%ADa+Hidalgo%2c+Jos%C3%A9%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=&textH=&advanced=true&field1=autor&completeText=&view=2&pageNumber=1&pageSize=10&language=es>

Biblioteca digital europea.

<http://www.europeana.eu/>

Pinacoteca virtual.

<http://pintura.aut.org/>

Página de la BBC dedicada a difundir la pintura.

<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-penitent-magdalen-98221>

Rijksmuseum, colección.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search>

