

FELIPE PEREDA

CRIMEN E ILUSIÓN

El arte de la verdad
en el Siglo de Oro

Marcial Pons Historia

2017

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
AGRADECIMIENTOS	13
PREFACIO. LA RAZÓN DE ESTE LIBRO	17
I. INTRODUCCIÓN. EL ARTE DE CREER	21
Un cuadro y una discusión de taberna.....	22
<i>Formas de creer</i>	27
<i>Duda y certeza del apóstol Tomás</i>	31
¿Qué tiene que ver todo esto con el arte de la pintura?	36
Esquema del libro.....	47
Historia/ <i>historias</i> : una nota sobre el método.....	54
II. <i>HIC EST</i>	57
Una República de las letras	63
<i>Un «Cristo» con dos novedades</i>	68
<i>Los protagonistas</i>	72
Un cristo arameo... ..	74
... de cuatro clavos	84
Roma-Nápoles-Sevilla: un pedazo del título y un «gallardo» cristo de tres clavos	89
Excursio: idolatría/iconolatría	99
Ésta es	107
La encarnación de la imagen.....	118
Epílogo.....	132
Apéndice.....	135

	<u>Pág.</u>
III. EL ARTE DE LA EVIDENCIA	139
En Sevilla	143
Velázquez y el arte <i>antropógrafo</i>	145
Pintor de imágenes	161
Pinturas de cerca, pinturas sin «lejos»	167
Apéndice.....	171
IV. EL ARTE DE LA MENTIRA	175
La túnica de José.....	178
La calumnia, según Velázquez.....	190
Los abogados de la evidencia.....	195
El retrato y la historia. En los límites de la <i>evidentia</i>	198
La imagen como evidencia, la pintura como engaño	202
V. «FALSO TESTIMONIO». EL TESTIMONIO COMO ENGAÑO, EL ENGAÑO COMO FICCIÓN	209
La calumnia	213
El oficio del inquisidor	217
«Por vista de ojos».....	228
El arte de la calumnia	235
<i>El testimonio como ficción, la ficción como testimonio</i>	240
La perspectiva, «por un abujero»	252
VI. VERÓNICA: LA PINTURA COMO FIGURA Y LA IMA- GEN COMO VESTIGIO	257
<i>Imágenes vs. vestigios</i> en la teoría de la pintura de la reforma católica	257
La imagen como argumento.....	264
La Verónica según Zurbarán.....	268
Verónica, Mandylion, Sudario: imágenes-reliquia en el ima- ginario barroco.....	273
<i>La Verónica</i>	276
<i>El Mandylion</i>	278
<i>El Sudario</i>	283
La paradoja del retrato	289
La imagen de una ausencia.....	302
Reproducciones del Santo Sudario en España. Catálogo pro- visional.....	313

	<u>Pág.</u>
VII. EL REGRESO DE NICODEMO.....	317
Imágenes santas en la edad del Barroco	317
Nicodemo en España	325
<i>En el mar, flotando dentro de una urna de cristal</i>	330
<i>Nicodemo, el escultor fariseo</i>	334
<i>La geografía de la leyenda</i>	336
Temor y temblor: la fascinación del misterio	345
<i>Tras un velo</i>	347
<i>Verdaderos retratos</i>	349
<i>Dexterious artists, frailes y alquimistas</i>	355
VIII. SANGRE, Y AGUA. EL ARTE DE QUERER CREER.....	367
Esculturas que sangran.....	373
La ceguera de <i>Longinos</i> , y la de otros conversos	379
A través del cristal	401
Conclusión	414
IX. EPÍLOGO.....	419
BIBLIOGRAFÍA	427
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	485
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	491

PREFACIO

LA RAZÓN DE ESTE LIBRO

Este libro no tiene exactamente una tesis. En su lugar, lo que ha me ha guiado al escribirlo es comprender una serie de imágenes singulares del llamado Siglo de Oro, así como de otras mucho más antiguas que formaban parte de ese mismo paisaje cultural y con las que se encontraban en diálogo. Si la historia del arte se mueve entre el esfuerzo de explicar la razón de los objetos que estudia, y el de interpretar su sentido, si vacila entre el modelo propio de las ciencias de la naturaleza y el de las en otro tiempo llamadas «ciencias del espíritu», este libro se encuentra más cerca de lo segundo que de lo primero: intenta sobre todo entender, aunque no renuncia por completo a desentrañar las leyes que subyacen a buena parte —en mi opinión la mejor parte— de la imaginería religiosa del Barroco español.

Muchos de los artefactos que estudio a lo largo de ocho capítulos son cuadros o pinturas que conozco desde mucho antes incluso de que hubiera empezado a estudiar historia del arte; imágenes con las que estaba ya familiarizado cuando, al comenzar los estudios de humanidades, mis primeros profesores me invitaron a descubrirlas por su calidad artística, o simplemente por su belleza. Esta circunstancia no hizo sino acentuar una paradoja que la disciplina en la que trabajo ha explorado con ahínco en los últimos años, pero que he vivido con mis particulares perfiles biográficos. Una anécdota puede ilustrar lo que digo.

Tiempo antes de entrar en la universidad realicé una visita al antiguo Colegio de San Gregorio, en la ciudad de Valladolid,

acompañado de dos frailes dominicos y un joven amigo también adolescente que no tardaría en unirse a ellos. Al final de un largo paseo por aquel magnífico edificio levantado para ser colegio de frailes hace más de quinientos años, alcanzamos una pequeña sala tapizada con tela oscura en la que se exhibían sólo dos obras, una escultura en el centro de la sala, y un cuadro colgando de una de sus paredes. El *Yacente* de Gregorio Fernández procedente de otro antiguo colegio, el de los jesuitas, se presentaba escoltado tan sólo —así viene a mi memoria al menos— por la *Verónica* de Francisco de Zurbarán. La escultura policromada de un cristo reposando en el interior del sepulcro durante las cuarenta horas que transcurren entre su muerte y su resurrección, una forma singular de nuestra imaginería, se encontraba con la huella apenas legible de su propio rostro impresa sobre un pedazo de tela.

Entonces un joven de diecisiete años acostumbrado a la recia cultura figurativa que habita las iglesias de Castilla, la presencia de aquellas imágenes en las salas de un museo produjo en mí una perturbadora emoción. Aquel escenario parecía compuesto para desdibujar las fronteras, hoy nítidas, que separan la religión del arte.

La escultura y la pintura se mostraban desnudas de cualquier otro signo religioso, elegidas como ejemplos magistrales del «naturalismo» español. Sin embargo, de manera inevitable, y me temo que también involuntaria, juntos, la tela de un sudario y la escultura de un cadáver subrayaban su sentido religioso más inmediato. En cada uno de sus medios, la pintura y la escultura ponían de manifiesto la particular, incluso obsesiva, atención de los artistas del Barroco con la representación de la ausencia y la muerte. Además, aquella pequeña sala, iluminada sólo por una diminuta ventana de tracería gótica, traicionaba su antiguo uso escolar. Por último, las sabias explicaciones artísticas de uno de los frailes que nos acompañaba, un hombre amable y brillante, pero también grave; de forma paradójica y sin duda inconsciente, los eruditos comentarios de aquel profesor de filosofía invocaban sin pretenderlo el sentido religioso de las obras que la cuidada museografía se esforzaba en reprimir.

Distinguir el arte del discurso de la religión es una antigua tarea que se ha impuesto de manera tradicional la historia del arte. Una influyente teoría reciente ha defendido incluso que en su di-

vorcio, sucedido en la Primera Edad Moderna, hemos de buscar no sólo los orígenes de la disciplina, sino incluso también el verdadero nacimiento de su objeto de estudio, el *Arte*. He escrito este libro con el propósito contrario, con la intención de comprender no en qué se distinguían, sino dónde se encontraban, donde se solapaban y confundían los confines de la religión y del arte. Mi intención no ha sido la de deshacer el camino andado y volver a hechizar¹ el arte del Siglo de Oro presentándolo como la expresión de la fe de otro tiempo. Demasiada banalidad se ha escrito, y sigue escribiéndose, con este modelo que simplifica hasta la caricatura su relación. Mas bien he intentado lo opuesto, he tratado de entender cómo era aquella simbiosis, para descubrir muy pronto que era mucho más dinámica, dialéctica y, por descontado, compleja de lo que se supone tradicionalmente.

Para no alargarme. En el periodo del que me ocupo en este libro —a grandes rasgos las primeras décadas del siglo XVII—, el arte y la religión estaban intensa y mutuamente contaminados. Esta ecuación tenía un único centro —el desvelamiento de la *verdad*— y dos extremos. En primer lugar, la presentación de la imagen como un *testimonio*, y, en segundo, la transformación de los espectadores en sus *testigos*. Sin embargo, del mismo modo en que el testimonio se revelaba a los ojos de los espectadores como una verdad oculta que sólo era posible alcanzar superando el engaño del arte —lo que en el lenguaje del Barroco se llama su desengaño—, de un modo semejante, también la trayectoria del creyente aparecía escindida entre la voluntad de creer, por un lado, y la inevitable urgencia de dudar, por el otro.

Quiero pensar que aquí se encuentra la causa de la fascinación que ejerció en mí la imaginería del pintor sevillano y del escultor gallego en aquella ya lejana visita al Colegio de San Gregorio, pero también —y esto, para quien se decida a seguir leyendo este libro, es ahora en realidad lo importante— quiero pensar que éste es el horizonte más adecuado para la interpretación de la imaginería española del Barroco. Ésta, me atrevo a llamarla así, es la «tesis» que se defiende en este libro.

¹ Utilizo el término donde el español suele traducir «encantamiento» los de *Zauberung* o *Enchantment*.