El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA

Quizás no haya en la teoría del arte un término más difícil e impreciso que el del **decoro**. Son muchos los que han abordado el estudio de este concepto resaltando los distintos matices que encierra y destacando, sobre todo, la artificiosidad de su aplicación. Bialostocki, Bertelli, Rensselaer y Blunt son algunos de los que han intentado aclarar los calificativos que abarca el decoro y cuál ha sido su campo de acción, llegando a la conclusión de que se trata de un vocablo que ha valido, más o menos, de cajón de sastre en el que tenía cabida acepciones como conveniencia, dignidad, honestidad, adecuación, además de otros muchos términos de semejante carácter.

La idea primigenia que los teóricos de la Antigüedad querían expresar a través de esta palabra parece ser que era la de congruencia o conveniencia; de esta forma lo utiliza Horacio aplicándolo a la literatura en el *Ars poética* y el mismo Vitrubio proyecta sobre la arquitectura el *decor* recomendando que cada edificio se adapte a la función que ha de realizar, además de otros muchos factores determinantes entre cuya totalidad ha de existir la conveniencia armónica; bajo esta aplicación lo reciben los tratadistas y artistas del Renacimiento italiano, Alberti, Leonardo y Palladio muestran una conformidad absoluta cuando piden el decoro o congruencia con lo real. Con la misma acepción lo predica Francisco De Holanda en nuestra península a mediados del xvi: «Pero propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura, es que aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada que no tenga alrededor de sí jardines pintados ni cazas ni otras alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza...»¹. En realidad la consideración que este tratadista hace del decoro le lleva inevitablemente a vincularlo con la necesidad del rigor históri-

¹ FRANCISCO DE HOLANDA: *De la pintura antigua*. Madrid, 1925, libro I, cap. XXXVIII, pág. 110.

co ya que se ha de atender con cuidado en qué tierras, en qué lugar y en qué tiempo ocurrió para incluir según qué ornamentos, vestidos o edificios, con lo que vendría a conformar un todo estético.

De esta manera enunciado, el *decorum* obedece a una mentalidad típica del Quattrocento italiano que se exporta juntamente con toda una plástica italianizante. Los conceptos que encierra son, por lo tanto, puramente formales, aplicables tanto a la literatura como al resto de las actividades artísticas. Sin embargo, este significado no se mantiene durante mucho tiempo después, sufriendo una evolución de la que nace reinventado, ya que de tener una acepción completamente estética pasa a convertirse en una categoría moral, en cuyo nombre la Iglesia despliega una retórica encaminada a depurar hábitos y costumbres. Este cambio no tiene su origen a raíz del Concilio de Trento como parecen sostener algunos autores, el propio Anthony Blunt afirma que es una teoría inventada por los intérpretes del Concilio, tales como Gilio, Borromeo o Paleotti por nombrar a los más destacados. Tal opinión no podemos considerarla exacta, al menos no al completo, porque uno de los primeros que esgrime bajo el vocablo decoro argumentos de decencia y moralidad es Zwinglio al reprobar muchas de las imágenes que la Iglesia permitía, en las que se exhibían no ya posturas indecorosas, sino partes propiamente indecorosas. El ataque concreto iba dirigido a las Marías Magdalenas, cuyas ropas más se-
mejan a las de las meretrices, y a las Vírgenes de la leche demasiado generosas en la mentalidad de algunos pintores.

A pesar de la coincidencia entre Zwinglio y los moralistas posteriores a Trento, la intencionalidad no puede decirse que sea la misma, puesto que lo que el primero busca al hacer tal crítica, es que el concepto de lo divino no se volviera trivial al mezclarlo con aquellas imágenes que, precisamente por su carga popular, resultaban carentes de toda espiritualidad sobrenatural. Evidentemente este no es el fin que proponen los teólogos de la Contrarreforma, ni siquiera tampoco el de los que manejan el decoro como algo moral aún en los umbrales del Concilio. Ludovico Dolce en Italia y Felipe de Guevara en España marcarían el punto de transición en esa evolución conceptual, ya que ambos apelan a una conveniencia en la que se entrevé una carga de prudencia y honestidad. El primero elabora su teoría en base a la crítica feroz que dirige al «Juicio Final» miguelangelesco al que censura tanto los desnudos, como la impropiedad con que resuelve un tema religioso hasta convertirlo en una exhibición anatómica; para él, el decoro es aún conveniencia con la gravedad de lo que se representa atendiendo «alla qualità delle persone, no meno alle nationi, a costumì, a luoghi et a tempi»². En cambio, en Felipe De Guevara la idea del

² Ludovico DOLCE: «Diálogo della pittura intitolato L'Aretino». En Paola BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento* III. Págs. 143-206.

decoro, aunque se reviste ya de unos tintes de decencia, no parece estar muy definida ya que, si en principio comienza alabando las pinturas del Bosco por «haber sido observantísimo del decoro, y haber fundado los límites de la naturaleza cuidadosísimamente», acaba concluyendo con una llamada de atención hacia las imágenes de los pintores que tantas falsedades y errores han acarreado por no haber cuidado del decoro, y pide a los hombres de hoy que, al encargar las imágenes de santos y santas, se procure que «se pintaren y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...»³.

Con estas últimas palabras estamos inmersos de lleno en el ambiente moralizante al que deriva esta categoría, pero más que los tratadistas de arte que hasta ahora hemos ido conociendo, es la Iglesia a través de sus hombres, la que conforma y da cuerpo a la nueva teoría del *decorum*, puesto que de ser algo profano y estético ha pasado a revestirse de significados religiosos y didácticos que pertenecen más a la religión que al arte. Diego de Cabranes es uno de los primeros en los que la idea del decoro es una imposición del fin devocional y catequístico que tiene la imagen y fundamentalmente se dirige hacia el ataque a los desnudos. Sin embargo, en él existen, junto con el decoro así entendido, exigencias puramente clasicistas al denunciar el desorden y la desproporción que ofrecen algunas imágenes religiosas⁴. A través de escritos como el de Cabranes quedan formulados los rasgos generales con que en España se aborda la teoría del decoro y que van a ser, como punto de partida, la adecuación forma-lugar, precisamente por el fin didáctico, para pasar a convertirse exclusivamente en un ataque del desnudo y, por consiguiente, de toda la cultura mitológica y pagana de una Antigüedad que se pretendía revitalizar. Lejos quedan en el ánimo de estos moralistas las ideas de Francisco de Holanda respecto al decoro y, aunque en el ambiente de los teóricos es conocido el pensamiento italiano, pesan más los criterios de la Iglesia, sobre todo porque la actitud de los Papas no deja lugar a dudas respecto a este tema. Sabido es que uno de los puntos de arranque del desarrollo del decoro como algo moral, es el «Juicio Final» de Miguel Ángel, al que, en plena efervescencia tridentina, se critican los desnudos, además de las innumerables faltas al dogma y errores contra la fe que contiene. Pablo IV y Pío IV son los que ordenan que se cubran gran parte de los cuerpos y sólo la Academia de San Lucas logra evitar que Clemente VIII no lo destruyese por completo; la actitud pontifical se completa cuan-

³ Felipe DE GUEVARA: *Comentarios de la pintura*. Madrid, 1978. Es uno de los que en nombre del decoro acaba pidiendo una tutela para las imágenes sagradas; págs. 233.

⁴ Diego DE CABRANES: *Armadura espiritual del hombre interior*. Mérida, 1544.

do Pío IV, en 1566, hace trasladar las estatuas antiguas del Teatro del Belvedere al Capitolio para acabar sustrayéndolas definitivamente de la visión pública, retirándolas de parques, jardines y plazas.

El ejemplo lo sigue España y no hay a partir de 1560, Concilio ni Sínodo provincial que no condene las figuras deshonestas e indecorosas así como aquellas que tengan una belleza provocativa. Siendo esta la tónica general que predomina en el ambiente post-conciliar, no podemos por menos que resaltar la figura de Nicolás Sandero quien, contrariamente a lo que se viene diciendo y en nombre del rigor histórico, afirma que el desnudo es excusable e incluso permitido pues «...las imágenes de los Santos han de representarse en los actos de su vida y será suficiente cuando se le propone desnuda o casi sin ropa, con que tenga motivo, (tal es la imagen del Salvador en la cruz o incluso orando en el huerto, y otras semejantes)...»⁵. La transgresión que estas palabras suponen es bien patente si atendemos a que Gilio unos años antes —en 1565 y Sandero publica su libro en 1659— había condenado el «Juicio» miguelangelesco por los desnudos que mostraba; a pesar de reconocer que ese día resucitaríamos desnudos, antepone la necesidad de la decencia y de atender a la dignidad de cada representado, que es como él entiende el decoro. Frente a lo defendido por Sandero, al rigor se le superpone la idea de no provocar escándalo y menos en el recinto sagrado, puesto que si es necesaria la verdad, también lo es la pureza y la castidad. En esta línea el decoro hace que se eviten pudorosamente los desnudos aunque los mencione la historia sagrada; Molanus critica en los Nacimientos que al niño Jesús no se le cubra; el clímax se alcanza con el *mea culpa* que entona Bartolomé Ammannati y que debemos considerarlo como fruto genuino del ambiente más púdico que ha vivido la historia del arte. La argumentación artística de Ammannati es la de que no por hacer desnudos se demuestra ser mejor artífice, antes al contrario, las figuras vestidas suponen mayor dificultad y mayor gloria para quien las ejecuta, entre los ejemplos que cita destaca el «Moisés» de Miguel Ángel; en cuanto al discurso moral, recomienda que ningún artífice caiga en el abuso en el que él cayó, para no ofender la vida política y sobre todo a Dios, si en algo se tiene la propia salud moral⁶.

El triste arrepentimiento del artista italiano no tiene seguidores en nuestra península, aunque su juicio y criterio se mantienen en el espíritu de muchos tratadistas al condenar el desnudo. Antes de pasar a ellos convie-

⁵ Nicolás SANDERO: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*. Lovaina, 1569; cap. III, libro I, pág. 15.

⁶ Bartolomeo AMMANNATI: «Lettera agli accademici del disegno». En Paola BAROCHI; *op. cit.*, págs. 115–123.

ne que nos detengamos en una figura que se convierte en el mejor exponente de lo que es una teoría del arte en torno al decoro y a medio camino entre las directrices de la iglesia y el propio sentido artístico de uno mismo; nos estamos refiriendo al padre José de Sigüenza en quien el decoro como doctrina, a pesar de ser claramente moral, mantiene todavía ese sentido de conveniencia que hemos venido destacando, en virtud del cual excusa y aprueba las pinturas profanas que se incluyen en la decoración de la biblioteca y argumenta, contra los que las han criticado, que «a cada cosa se ha de guardar su decoro», por ello precisamente nunca las admiraría ni en la sacristía ni en la iglesia. Lo que realmente molesta a Sigüenza es que muchos artistas, por creer mostrar mejor su arte, descuidan la decencia incurriendo en una grave falta, y ve que es este un defecto achacable a los italianos en general⁷.

La teoría del decoro que desarrolla el monje jerónimo tiene en su formulación un importante vínculo con la función devocional de la imagen, hasta tal punto que su ausencia puede provocar la inutilidad de ésta, tal es el motivo por el que acaba alabando las pinturas de Fernández Navarrete «el Mudo» ya que son las que «guardan mejor el decoro sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun dan ganas de rezar»⁸.

La carga devocional que mantiene una imagen si se guarda el decoro no es una característica que encontramos sólo en Sigüenza, sino que parece ser la creencia general con que en España se aborda este aspecto. En relación con las reliquias, sabemos que uno de los principales argumentos que se maneja para acceder a las traslaciones en el interior de la península, es el poco decoro con que éstas se encuentran, lo cual repercute en la mínima devoción e interés que despiertan; por este motivo, entre otros, se sacan reliquias de la Cámara Santa de Oviedo y se excusan ricos relicarios e imágenes, así como también, en nombre del decoro, se realizan cambios arquitectónicos, lo que ocurre en la Iglesia colegial de Antequera. Igualmente lo encontramos como requisito a cumplir en determinados contratos, como en el que en 1599 se formula entre Alonso Vázquez y el Colegio de jesuitas de Marchena para la realización de un retablo; en él se dan las líneas iconográficas a seguir y se pide que se ajuste a la fidelidad y al decoro.

⁷ Fray José de SIGÜENZA: *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963, pág. 381, discurso XVII. En concreto afirma que «Los pintores de Italia, aún los muy prudentes no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas».

⁸ *Ibidem*; pág. 245.

En el terreno concreto de la pintura, la carga devocional y moral que implica este término se deja sentir en el ataque radical del desnudo y, en consecuencia, se revisan aquellos temas que lo aceptaban en su repertorio y que daban pie a exhibiciones anatómicas, como ocurría con algunas figuras de santos penitentes, sobre todo esas Marías Magdalenas que comienzan a cubrirse de largos cabellos —así la presentan Luis de Morales y el Greco a diferencia de la de Yáñez de la Almedina (ver Figs. 1, 2 y 3)— o algunos San Jerónimos, excesivamente obsesionados en la mortificación y poco atentos al recato de su vestimenta —el de Fernández Navarrete sería de los que cumplen, en cambio, los requisitos devocionales alabados por Sigüenza, (Fig. 4)—; lo mismo ocurría con el tema de la Virgen de la leche, que en la mente de algunos pintores cobraba proporciones cuya exhuberancia no coincidía precisamente con los criterios de los censores (Fig. 5). Lo lascivo de algunas de estas representaciones no se mantiene sólo en el campo de la pintura, y es en las llamadas imágenes procesionales donde con mayor insistencia se recomienda acabar con aquellos aspectos que rozaban excesivamente el límite de lo mundano. San Juan de la Cruz, por ejemplo, denunciaba el ornato y atavío de algunos oratorios nobles, en los que, más que una auténtica religión, veía un mero adorno de muñecas.

Lo cierto es que, aún cuando en algunas historias religiosas se refleja el peso del ataque ejercido contra el desnudo, es en el ámbito de la pintura mitológica donde el problema supuso un auténtico efecto decisivo, acabando con un tema incipiente que ni siquiera en la literatura llega a cobrar un desarrollo propio. Por supuesto que existió un género alegórico e histórico que recogía la fábula antigua, pero en el terreno de la pintura, al menos, le fue imposible resistir la censura. Un buen ejemplo es el que nos trae Vicente Lleó al hablar de lo ocurrido en Sevilla, ciudad en la que no cabe duda de que existió una pintura profana, como lo demuestran muchos inventarios y contratos, pero posiblemente todas sufrirían un fin parecido al que tuvo la Casa de Pilatos en donde, excepto el techo, pintado por Francisco Pacheco, el resto de las pinturas que decoraban muros y paredes habrían sido cubiertas por la cal y retiradas a lugares menos visibles.

Sin lugar a dudas, Francisco Pacheco se ha erigido en el mejor tratadista del decoro concebido como concepto válido para reclamar la decencia, la honestidad y la propiedad; concepción que ha recogido y formado a través del conocimiento de tratadistas como Dolce y moralistas como Gilio y Paleotti. Pacheco, que se convierte en el asesor de la Inquisición en materia de decoro, permite con muchas limitaciones ciertas libertades en las historias sagradas, y sin embargo, lo proscribía de las paganas, en las que muchos grandes pintores de los que reconoce su fama no le mere-

cen consideración precisamente porque «se han extremado con la licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas y leyendas y hecho estudio particular dellas con tanta viveza como lascivia en debuxo o colorido»⁹. Este ambiente se completa con la publicación de una carta, en 1632, en la que colaboran distintos obispos condenando los desnudos. El tono general del documento eclesiástico es el de rechazo a las pinturas mitológicas, así como a todas las esculturas que los nobles introducen como decoración en galerías, camarines y oratorios, y consideran que, aún en estos lugares, eminentemente privados, se peca de torpeza al poner tales imágenes, cuando no de escándalo; afirman que con ello no sólo incurren en falta quienes las poseen, sino el propio artífice, y acaban recomendando que todas esas Venus y Dianas bien podían convertirse en santas, pues «la pérdida sería ninguna, antes grande ganancia en transformarse una Venus en Santa María Magdalena, una Diana en Santa María Egipciaca, y otras santas, o como mejor se pueda acomodar»¹⁰.

En definitiva, no escandalizar ni degradar, en ello radica toda la fuerza del decoro, y de este modo quedan las recomendaciones consignadas como testimonio de una corriente del pensamiento que, partiendo de la función devocional y didáctica que ha de cumplir el arte, acaba concibiendo el decoro como un concepto moral forjado a raíz de un tema determinado —el «Juicio Final» de Miguel Angel y los desnudos— aplicable a toda la plástica religiosa y profana, perdurando durante siglos como un principio de la teoría artística¹¹.

⁹ Francisco PACHECO: *Arte de la pintura*. Madrid, 1956. Libro II, cap. II, págs. 276 y ss.

¹⁰ *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos Padres...sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas*. En concreto quien sostiene este juicio es D. Juan de Velasco y Acebedo. Pág. 7 y ss.

¹¹ Schlosser lo incluye como principio dominante de la crítica del arte durante el período manierista, y en siglos posteriores el decoro siguió funcionando como exigencia a cumplir, si bien su significado pasa a ser más amplio y confuso. Ver Julius SCHLOSSER: *La literatura artística*. Madrid, 1976.

Fig. 1. Luis de Morales. *Maria Magdalena*.

Fig. 2. El Greco. *María Magdalena*.

Fig. 3. Yáñez de la Almedina. *Maria Magdalena* (colección particular).

Fig. 4. Juan Fernández Navarrete.
San Jerónimo penitente. El Escorial.

Fig. 5. Juan de Juanes. *Virgen de la leche*.