

Julián Gállego

*Visión y símbolos  
en la pintura española  
del Siglo de Oro*

CATEDRA

ENSAYOS ARTE

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
<p>Objeto de este estudio (13). El Siglo de Oro de la pintura española (14). Los tres centros de producción (15). La primera generación del Siglo de Oro: Navarrete (16), el Greco (17), Pacheco (17), Céspedes (19), Herrera (20), Ribalta (20). El Siglo de Oro coincide aproximadamente, en la Pintura, con el siglo xvii (21).</p>	
PRIMERA PARTE: LA CULTURA DE LOS SÍMBOLOS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVII....	23
Capítulo I: Terminología y fuentes de una cultura simbólica.....	25
<p>a) <i>Terminología</i>: Signos y símbolos (25). Dificultades de lenguaje (25). Emblemas (26). Empresas o divisas (28). Jeroglíficos (30). Símbolos, alegorías y atributos (31).</p>	
<p>b) <i>Fuentes de la cultura simbólica española</i> (32). Examen de tres bibliotecas: una del siglo xvi, la de Lázaro de Velasco (33); otra del xvii, la de Diego Velázquez (34); otra del xviii, la de Preciado de la Vega (36). A través de sus libros vemos la evolución de la cultura simbólica (37). Bibliografía propuesta por Juan de Horozco (38). Las fuentes extranjeras: Ovidio (39), Horapolo (41), Valeriano (43), Colonna (43), Alciato (45), Giovio (47), Ruscelli (47), Ripa (48). Otras fuentes (49).</p>	
Capítulo II: La Alegoría contra la Mitología. Triunfo de la cultura simbólica..	50
<p>Antinomia entre poesía y pintura: relativa rareza de la pintura mitológica en España (50). En cambio, en la Poesía triunfa el Mito: papel de las Academias literarias (55). Su abundancia (56), sus jardines (58) y su lenguaje (60). La poesía pastoril (61). Reacción satírica contra la Mitología (62): sus razones sociales (63), religiosas (66) y teóricas (67). Horror al desnudo (68) en relación con los encargos de pinturas (69) y las ideas motivadas por el Concilio de Trento (70). Alegoría contra Mitología (71). Antigüedad de la alegoría literaria en España: León Hebreo (72). Los tratados mitológicos italianos y españoles: Giraldi (74), Conti, Cartari, Pérez de Moya (74), Vitoria (76) y Aguilar (78). El Mito cristianizado (79).</p>	

Los libros ilustrados (80). Papel del grabado en la propagación del gusto y de los emblemas (81). Libros para educación de los Príncipes (81). Las colecciones de refranes (85). Las obras religiosas (86). Examen de los libros más destacados por sus ilustraciones: Arias Montano, Chaves, Borja (87), Covarrubias (89), Pineda (92), Soto (93). La influencia de Vaenius: el erotismo sacralizado (95). Pérez de Herrera (96), Villava (97) y Remón (98). Alonso de Ledesma y la contaminación de lo sacro y lo profano: el *pasatiempo* religioso (99). Vulgarización de los temas sacros (101). Postura de la Inquisición (102). Hermann Hugo y su traductor español, Pedro de Salas (104). Decadencia de la imagen simbólica y aumento en la afición a la alegoría: Carducho (105), Saavedra Fajardo (105), Baños de Velasco y Núñez de Castro (108). Otros libros de emblemas (109).

Libros de descripción de fiestas y ceremonias, como instrumentos de difusión de la cultura simbólica. Libros alegóricos no ilustrados (114).

Capítulo IV: Símbolos y alegorías en la vida española. Su importancia en las ceremonias y en las fiestas..... 116

La afición a las ceremonias y al teatro en la España del Siglo de Oro (116). Aspecto teatral de la cultura española (117). Importancia del gesto (118). El espectáculo y la transformación del escenario y del decorado (120): progresos de la técnica, acaso acompañados de empobrecimiento intelectual (122). La cultura teatral al servicio de la monarquía (125). Interferencias borgoñonas y moriscas (125). Intercambios entre España e Italia (126). El formalismo español (128). Estructura de la Corte: el Rey (129) y el Valido (130). Los viajes y entradas reales (131). Calvete de Estrella, cronista del viaje de Felipe II a Alemania y Países Bajos (132). Creciente afición a jeroglíficos y emblemas: la Mitología al servicio del soberano (134). Viajes de Felipe II y Felipe III a Portugal (136). Viaje de Felipe IV a la frontera de Francia: contraste entre las dos culturas, francesa y española (138).

*Ars moriendi*: las exequias reales (139). Felipe II y El Escorial (140). Los cátafalcos o *monumentos* (140). El de la emperatriz María de Austria en los Jesuitas de Madrid (142). Otros ejemplos destacados de pompas fúnebres (143). Influencia española en las exequias francesas (144). El culto de las reliquias (145). Las procesiones (146). Fiestas de Canonizaciones: la de San Fernando en Sevilla (147) y la de Santo Tomás de Villanueva en Valencia (148). Propagación por todas las manifestaciones culturales de un lenguaje visual simbólico (149).

SEGUNDA PARTE: ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LA PINTURA ESPAÑOLA..... 151

Capítulo I: La pintura de programa: visualización de conjuntos y de tipos simbólicos previamente establecidos..... 153

Equivalencia entre Pintura y Poesía (153). Valores permanentes y valores transitorios del cuadro (154). Dificultades de *lectura* de la obra de arte (156).

Ejemplos de interpretaciones simbólicas en el Siglo de Oro (156). Ambigüedad de la pintura simbólica (158). Decadencia del enigma y triunfo de la alegoría a finales del siglo XVII (158).

La pintura programática. Los conjuntos de pinturas de contenido simbólico: a) La decoración de El Escorial y el papel del P. Sigüenza (159). El emblema I-H-S en los cuadros del Greco (162) y de Roelas. b) La *Merced Calzada* de Sevilla, ejemplo de simbolismo en la distribución de los temas monásticos (164). c) El Salón de Reinos del Buen Retiro, apología monárquica, en sus elementos como en la disposición de éstos (164); el Hércules Español (166). d) El Hospital de la Caridad de Sevilla, sermón plástico de Murillo y Valdés Leal (168). Hacia la gran alegoría de tipo internacional (171): Palomino y el Sagrario de la Cartuja de Granada (172). Papel de los tratadistas en el establecimiento de una iconografía simbólica (173). Importancia de Carducho (174) y de Pacheco (176). El influjo de la Compañía de Jesús: la «composición de lugar» de San Ignacio (179) y el supuesto *realismo* de la pintura española. ¿Existe un arte tridentino? (181). ¿Cabe hablar de estilos particulares a las diversas Órdenes religiosas? (185). Elaboración de un repertorio de imágenes después de Trento: ventajas e inconvenientes de la fijación de la iconografía (186).

## Capítulo II: Interpretación simbólica del objeto real. . . . . 188

Proyección figurativa de las ideas en España: de la idea al objeto (188) y del objeto a la idea (189). Uso simbólico del objeto cotidiano (190). Plurivalencia de la obra de arte (191). La realidad trascendente (192). El significado de los colores (193). La *fisiognomía* (194). Degradación progresiva del sentido simbólico (195). Los *bodegones* españoles (196). El lenguaje de las flores (197) y de las frutas (200). Objeciones de los tratadistas (203). La «vanidad» o naturaleza muerta sacralizada (204). Examen de los cuadros de Pereda (206) y de Valdés Leal (208).

Los atributos de los Santos: su doble aspecto (210). La panoplia del penitente (211). Empleo del vestido y del desnudo (212). El traje de Cristiano (213); el traje de Moro en la pintura religiosa española (219). Influencia en la pintura de las imágenes de vestir: el traje de Pastor (215) y las causas de su éxito iconográfico (215). Objetos de doble sentido (216). Empleo del retrato (217). Sus accesorios significantes: la mesa (218), el reloj (220), el espejo y sus diversas significaciones, en lo sacro y en lo profano (223), el sillón (226), el perro de caza, emblema de un ejercicio regio (227), el caballo en corveta o al paso (229). Otros accesorios (230). Sentido de la *belleza* regia (231).

## Capítulo III: Sistemas de organización simbólica del cuadro. Relaciones entre el personaje y la composición. . . . . 233

Breve resumen de las posiciones tomadas en los precedentes capítulos y de las posibilidades significantes de la composición de un cuadro (233). Calderón y Herrera atestiguan el sentido simbólico que cabe dar a la composición (234). Formas de presentación del tema. El *cuadro de exterior* (236). El paisaje como accesorio (237). El paisaje invadiendo el cuadro. Consideración de los paisajes

de Velázquez (238). El paisaje de teatro (240): Maino y la *Recuperación de Bahía* (241). El paisaje sacro (242). La gruta y la noche (243). Velázquez y sus *Santos Ermitaños* (244). El *fondo neutro*: el santo-estatua (245), el santo-apoteosis (246), el santo-andarín (247). Escasez de las Santas Conversaciones en la pintura española (247). Elementos significantes en la figura de un santo: piernas y manos (248); ojos (249).

El *cuadro de interior* (251). La escena bipartita (252). Introducción de un espacio ideal en un espacio real; la *Visión* (252) y sus diversas soluciones. Talento de Murillo (253).

El *cuadro dentro del cuadro* (255). Un cuadro colocado al fondo de la escena pintada explica el sentido de ésta (255): en Zurbarán, en Valdés Leal (257), en Velázquez (258), etc. Consideraciones sobre «Las Meninas» (261) y «Las Hilanderas» (263) e hipótesis respecto a otros dos cuadros de Velázquez: la «Coronación de la Virgen» (266) y la «Venus del espejo» (268).

CONCLUSIÓN: El aparente *realismo* de la pintura española del Siglo de Oro no es, en la mayor parte de los casos, sino la clave de un idealismo trascendente (270).

BIBLIOGRAFÍA..... 273