



Universidad de Oviedo
Facultad de Filosofía y Letras

EL PAPEL DE LA ESTÉTICA CALVINISTA Y LUTERANA EN EL PROCESO DE AUTONOMIZACIÓN DEL ARTE

ACERCAMIENTO A LA ESTÉTICA PROTESTANTE A TRAVÉS DE SUS
CUERPOS DOCTRINALES Y PRODUCCIONES ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS A SU TIEMPO

Autor: Javier García Álvarez.

Tutora: Fuensanta Murcia Nicolás.

Grado en Historia del arte. Curso 2022-2023. Universidad de Oviedo.

Junio, 2023

Índice

1. Introducción.....	4
2. Imagen e Imago, idolatría.....	6
2.1 <i>Del uso de la imagen cristiano.....</i>	7
3. Síntesis de teorías estéticas calvinistas y luteranas.....	8
3.1 <i>Palabra e imagen en la doctrina de Martín Lutero.....</i>	8
3.2 <i>Imagen y Verdad en la doctrina de Calvino.....</i>	9
3.3 <i>El papel de la música.....</i>	12
3.4 <i>Sobre la Reforma como puente a la teoría del arte Moderno y la autonomización de la obra de arte.....</i>	15
4. Manifestación de los preceptos estéticos.....	20
4.1 <i>La palabra como símbolo de procesión de fe o apoyo necesario.....</i>	24
4.2 <i>Nuevos modelos temáticos para el arte eclesiástico evangélico luterano, Lucas Carnach y sus murales, panfletos y altares proverbiales.....</i>	28
4.3 <i>Los límites de los preceptos calvinistas.....</i>	33
4.4 <i>Emaús, Rembrandt y Calvino.....</i>	42
4.4.1 <i>Las afiliaciones religiosas de Rembrandt.....</i>	45
5. Conclusiones.....	49
6. Fuentes completas de las ilustraciones.....	50
8. Bibliografía.....	52

1. Introducción

“Los tres grandes elementos de la civilización moderna: la pólvora, la imprenta y el protestantismo.” Thomas Carlyle.

Siguiendo con la premisa del autor, es sin duda innegable el paradigmático papel de la reforma en cuanto a la articulación política, geográfica, teológica y, en general, cosmológica de la Europa cristiana del siglo XIX.

Numerosos estudios se han llevado a cabo a lo largo del tiempo de carácter retrospectivo en su mayoría enfocados en torno a la ética propia del protestantismo como germen del espíritu capitalista¹, o en sus concepciones sociológicas de dualidad absoluta entre lo público y lo privado, resumiendo de manera generalizada el discurso estético propio del movimiento como una iconoclasia virulenta y ciega², ignorando en cierta medida los cuerpos teóricos que, en ocasiones, incluso censuran estos actos.

El origen del trabajo surge tras un particular interés levantado por el texto *Teología y experiencia estética: el lugar de la imagen frente a la noción de Revelación de Martín Lutero y Juan Calvino*,³ en la cual se argumenta a función de estas doctrinas como parte de la concepción moderna de arte o imagen entendida como experiencia estética.

Esta perspectiva de estudio, enfocada en la percepción de la imagen como hecho cultural, demarcada por la relación de esta con el espectador, resulta de gran interés y será evaluada y contrastada. Para esta labor nos serviremos mayoritariamente de fuentes originales en otros idiomas ajenos a la esfera hispanoparlante, o en su defecto traducciones de estos estudios, debido a la parquedad encontrada por el autor en habla hispana en cuanto a lo que respecta a estas vicisitudes estéticas y a unas producciones artísticas que, desde la perspectiva del terreno históricamente contrarreformista, resultan desapreciadas o desconocidas.

A través de la examinación de los cuerpos doctrinales luteranos y calvinistas, nos percataremos de la pluralidad de perspectivas dentro del movimiento reformista. Partiendo del debate y explicación del concepto *imago* como práctica y de los conflictos y el uso en torno a la imagen como práctica cristiana examinaremos los cuerpos

¹ Debido a las fronteras meramente estéticas de este trabajo consúltense las investigaciones de Weber, M (1905) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

² Debido en su mayor parte a los diversos alzamientos públicos de ataques iconoclastas que a menudo solían salirse de control y a la propia oposición contrarreformista.

³ Luna Vinuesa, D. R. (2017) *Teología y experiencia estética: el lugar de la imagen frente a la noción de Revelación de Martín Lutero y Juan Calvino*.

hermenéutico-estéticos de Lutero y Calvino tratando de simplificarlos en una suerte de guía o máximas, mientras denostamos sus límites y diferencias en cuanto a cuestiones como el uso de figuración, la representación de los sacramentos o el propio uso del arte.

Asimismo, se comentará la relación entre estas propuestas, el desarrollo de la autonomización del arte y el juicio estético subjetivo y propio, y la teoría estética de la Edad Moderna. Argumentaremos seguidamente a favor del efecto positivo de estas, a la par que se mencionan propuestas sobre la autonomización del arte paralelas o anteriores a estos cuerpos doctrinales.

Una vez comprendidas a grandes rasgos sus posturas, mostraremos como se manifiestan estas doctrinas en el arte a través de la propaganda producida por Lucas Carnach y Erhard Schön, junto los nuevos modelos adecuados para el arte sacro luterano.

En la esfera calvinista, atenderemos a diferentes producciones en iglesias de tradición reformada, a la par que la producción artística de Rembrandt en torno a la representación de Emaús, en contraste a producciones tanto de sus discípulos como de artistas contemporáneos a su tiempo. Estas obras y argumentarios serán usados para darnos unas bases en tanto a la permisibilidad de colocación de una pintura de historia en un espacio reformado, esto debido a cierta evolución y posición más laxa en cuanto a la aplicación de las mismas y a la propia decoración proveniente de estas iglesias reformadas⁴.

Por lo restante agradecer a los extensos estudios realizados en la materia sin los cuales hubiese resultado imposible la realización de este trabajo y cuyas ideas centrales expongo resumidamente en las siguientes páginas.

Mayoritariamente sirviéndonos de: Leon Wencelius, iniciador de los estudios estéticos realizados con respecto a Calvino desde la perspectiva historia del arte, analizando cuidadosamente su cuerpo doctrinal y asentando una base teórica que futuros autores usarán de referencia. Richard Joby con su acercamiento más contemporáneo a estos preceptos y exhaustivo análisis de espacios eclesiásticos reformados junto con las producciones artísticas que albergan. Y por supuesto, las investigaciones de Hans Belting en torno a la imagen desde un acercamiento antropológico y social, despreocupado de vicisitudes tales como técnica, materiales, o estilo, parámetros que a grandes rasgos seguiremos en este texto.

⁴ Tras esto se evaluará rápidamente el papel de la música para ambos teólogos.

2. Imagen e Imago, idolatría

Hans Belting en su estudio *Imagen y culto*, aborda la manera en que utilizamos la palabra imagen habitualmente, refiriéndose en cierta manera a todo y nada, debido a su amplitud de usos, de manera similar al concepto de “arte”. Así, en favor de su estudio, el autor sobreentiende por imagen el retrato personal, *imago*, mostrando estos generalmente a una persona y siendo tratados, por esa misma razón, como una persona, tornándose en objeto privilegiado para la devoción⁵.

De este modo, el concepto de arte surgiría derivado de la crisis de la vieja imagen. Asociándose la novedad al Renacimiento, se aporta una nueva valoración a la imagen como obra de arte, indisoluble a la idea de un artista autónomo que participa en el debate del carácter artístico de sus creaciones. En consecuencia, mientras se llevaba a cabo la destrucción de imágenes antiguas por parte de los iconoclastas, de manera paralela, surgía un nuevo tipo de imagen para las colecciones privadas de arte, dando el pistoletazo de salida según al autor a la historia del arte que continúa a día de hoy.

Independientemente de la historiografía desarrollada por el autor, pues pretende en primer orden presentar una historia de la imagen predecesora de la historia del arte de manera unitaria, nuestro interés recae sobre el horizonte establecido por este para diferenciar ambas etapas, siendo unas barreras que, adscritas a la cronología y a nuestro campo de estudio seleccionado, resultan quizá difusas.

Así veremos, a pesar de la “innovadora” percepción artística hacia las imágenes, construida progresivamente en el trecento y cuatrocento, el debate mayoritario en torno a las imágenes y al uso de figuración en referencia al contexto sacro y devocional es cabeza de ríos de tinta, concilios y sermones en cuanto, en el primer cuarto del siglo XVI la Reforma toca a la puerta⁶.

2.1 Del uso de la imagen cristiana

Retomando el concepto de *imago* como contenedor de la propia persona representada, su función se lleva a cabo de manera intrínseca relacionada con el ejercicio de fe demostrativo, se encuentran creadas para la manifestación pública de lealtad o deslealtad. No es casualidad la preferencia a “desenmascarar” ateos o herejes acusándoles de la

⁵ Véase Belting, H. (2009), p. 5.

⁶ En relación a esta nueva imagen debida al desplazamiento dada por esta de la práctica de la *imago*.

profanación secreta de imágenes, los perpetradores del hecho se encontrarían por tanto atacando los símbolos materiales de una fe conjunta, sabotando así su unidad.

En otras ocasiones el debate puede desplazarse de eje, argumentando no sobre la validez del uso o no de las imágenes, sino de la veracidad de las mismas, su interpretación correcta o errónea, poniendo en duda no la fe, sino la pureza de la misma.

La polémica teológica reformista abordó problemáticas complejas debido a la abolición de la *imago* por parte de los calvinistas, y la depuración luterana. De manera similar a Nicea en el año 787⁷, tanto en el siglo VIII como en el XVI se abogaba la pertenencia a la tradición legítima y verdadera, incorrupta.

Debido a la imposibilidad de hallar un uso de la imagen de origen cristiano, los bandos se vieron forzados en primer lugar a establecer y definir la tradición. De manera paralela se discutía sobre el cultivo de la “verdadera espiritualidad”, el cual se encontraba amenazado bajo el “materialismo” asociado a la *imago* y a su uso por parte de los fieles. Así, diversos pintores vieron sus encargos cancelados tras la introducción de la reforma en Núremberg⁸.

Por parte de la sección católica tanto protestantes como turcos a su vez constataban una amenaza, llevándose a cabo actos de deshonra frente a las imágenes con las que el catolicismo se identificaba. Debido a la vinculación del poder institucional con estas, de manera simbólica al destruir las imágenes que la conformaban se destruía de la también a la institución.

De manera opuesta en la Contrarreforma se desarrollaron una serie de arquetipos y nuevas imágenes que sustituyeron simbólicamente a las antiguas o figuraban como nuevos ídolos de fe, como pueden ser los desarrollos iconográficos de la Inmaculada Concepción; la Virgen de los Dolores, el énfasis en los martirios o el desarrollo de los pasos procesionales; culminando la polémica en la figura de María como referente visual claro de la escisión doctrinal, incluso comenzando a venerarse de nuevo antiguos iconos de la Virgen como muestra de esa tradición.+

⁷ En este caso la justificación de las imágenes sagradas por su papel como *traslatio ad prototypum* o “intermediarias”, permitiendo una distinción entre culto y veneración. García Avilés (2010).

⁸ Véase Belting, H. (2010), p. 10.

3. Síntesis de teorías estéticas calvinistas y luteranas⁹

3.1 Palabra e imagen en la doctrina de Martín Lutero

En cuanto a lo referido a las imágenes en la doctrina luterana son mantenidas sobre todas las cuestiones la neutralidad y pérdida de función de la imagen si es contemplada por un observador instruido, junto con la primacía de la palabra sobre demás medios, diferenciada del habla. Es decir, desarrolla una teoría estética bajo la cual la imagen se desviste de cualquier tipo de poder o espiritualidad, dejando al juicio del espectador que hacer con cada imagen, una suerte de prefiguración de teoría de la belleza de Hume aplicado al uso de imágenes.

Por su parte Lutero elabora propuestas para la formulación de un arte eclesiástico evangélico cuya labor es introducir la nueva imagen. A grandes rasgos podemos dividir las propuestas luteranas en tres máximas:

I. La libertad sobre la validez de una obra convierte a estas en un *adiaphoron*¹⁰¹¹, acerca de cuyo empleo decide quien la contempla.

II. El papel emblemático de la palabra como objeto de prédica e instrumento de fe, véase un modelo de ordenación que se haya por encima de las visiones interiores y habilita el control de una comunidad; en cuanto a lo referido a la prohibición de las imágenes del Antiguo Testamento contempla una validez limitada y diferencia entre tres casos de profecías, una primera que se sirve tan solo de palabras pronunciadas, la segunda que se sirve de imágenes, pero a las que se les es añadida una explicación con palabras explícitas.

III. El papel pedagógico de estas imágenes como recordatorios o modelos es ampliado cuando contempla citas bíblicas para, canalizar y redirigir al observador a la Palabra de Dios. De esta manera las imágenes, al igual que los textos remiten a la palabra, resultan signos externos que el fiel no venera, sino interpreta.

⁹ Cabe destacar que de ambos argumentos encontramos como base el segundo mandamiento.

¹⁰ *Adiaforia*, tratada en la *Formula de la Concordia*, donde se define el término de la siguiente manera: “respecto a las ceremonias religiosas que la palabra de Dios no ordena ni prohíbe”.

¹¹ Fórmula de La concordia es declaración de carácter autoritario luterano. Sus dos secciones (*Epítome y Declaración Sólida*) constituyen el segmento final del *Corpus Doctrinae* o *Libro de la Concordia*

3.2 Imagen y Verdad en la doctrina de Calvino

Enmarcado en una fe ciertamente más dogmática, la figura en cuyo estudio nos centraremos más detenidamente recorre un sendero diferente en algunos sentidos al de Lutero. A ojos de Calvino, tanto en sentido filosófico como ético, no es tolerable enturbiar de manera alguna en el dualismo establecido entre espíritu y materia. El objeto de su ataque no recae meramente la veneración, sino que abarca toda producción de una imagen que pretenda representar a Dios.

Siguiendo los pasos de Lutero, pero de draconianas interpretaciones, recoge que tan solo la escritura figura como espejo en el que el Dios invisible puede hacerse visible. Calvino desarrolla una teoría estética de la imagen, en ocasiones de límites vaporosos, que en cuanto a producción artística se limita a modelos visibles, y con respecto al contenido posee solo una función didáctica.

Al igual que Lutero de manera general percibimos varias máximas:

I. A causa del pecado original el ser humano es imposibilitado para percibir a Dios en la creación, teniendo que recurrir de manera obligatoria a las escrituras como única autoridad divina.

II. El sacramento se conforma como un signo radicalmente separado del Cuerpo de Cristo, al cual hace referencia¹².

III Imágenes de Dios no puede referir a otra cosa que un ídolo antropomorfo, representando así una ofensa para Dios, transgrediendo su segundo mandamiento explícito [...] “Él, que es incorpóreo, es asemejado a una cosa corpórea; invisible, a una cosa visible; espíritu, a un ser muerto; infinito, a un pedazo de leña, o de piedra u oro” [...] (Calvino, 1536, Instituciones, p. 90)

[...] no solamente prohibió Dios hacer estatuas que lo representasen, sino también consagrar monumentos o piedras que diesen ocasión de ser adorados. Por esta misma causa en el segundo mandamiento de la Ley se manda que las

¹² Encontramos en este caso otra diferencia radical para con las teorías de Lutero, quien le concedía a la palabra la cualidad de convertir el “elemento en sacramento”. Para Calvino tan solo figura como un símbolo incapaz de transformarse en lo que representa, es meramente una figura retórica. La distancia entre el mundo espiritual y físico es tajante, no se acepta ninguna concesión que ponga en tela de juicio el monopolio de la palabra.

imágenes no sean adoradas. Porque desde el momento que se hace alguna forma visible de Dios, en seguida se le atribuye su potencia. Tan necios son los hombres, que quieren encerrar a Dios doquiera que lo pin tan; y, por tanto, es imposible que no lo adoren allí mismo. Y no importa que adoren al ídolo o a Dios en el ídolo, porque la idolatría consiste precisamente en dar al ídolo la honra que se debe a Dios, sea cual fuere el color con que se presente. Y como Dios no quiere ser honrado supersticiosamente, toda la honra que se da a los ídolos se le quita y roba a Dios [...] (Calvino, Institución de la religión cristiana, 1536, p. 57)

Esta idea se ve reforzada en el *Catecismo de Ginebra*¹³, que se desarrolla a modo de diálogo entre catecúmeno y alumno, a estilo de la *República* de Platón, en la cual el discípulo responde con respuestas modélicas a las preguntas del sabio. En el fragmento dedicado al segundo maestro realiza una pregunta en torno a la prohibición sobre realizar pinturas y esculturas:

Maestro: Pasemos al segundo mandamiento.

Discípulo: No te harás imagen esculpida, ni semejanza alguna de las cosas que están arriba en el cielo, o abajo en la tierra, o en las aguas debajo de la tierra. No las adorarás ni las honrarás.

Maestro: ¿Veda del todo que se pinten ni se hagan de talla algunas imágenes?

Discípulo: No, empero defiéndenos hacer alguna imagen para representar a Dios, o para adorarle en ella. (Calvino, 1550, p.17)

Mantuvo una postura similar en el año 1563 en sus *Comentarios*, por lo que a grandes rasgos se puede asumir que mantuvo una doctrina clara y definida en torno a que prácticas imagineras se opone.

IV. Calvino no solo aborda los problemas en torno a la representación corpórea de Dios, sino también el problema del culto de la imagen, examinando la somera distinción entre

¹³ Texto publicado originalmente en 1550, posteriormente a Instituciones.

respeto y veneración, la diferencia entre *dulía* y *latría*, para concluir que ambas prácticas desembocan en el mismo hecho, el culto a Dios en el culto a la imagen.

V. Finalmente expone si la existencia de otras imágenes se encuentra permitida, tocando con ello la función del arte:

Sin embargo, no llega mi escrúpulo a tanto que opine que no se puede permitir imagen alguna. Mas porque las artes de esculpir y pintar son dones de Dios, pido el uso legítimo y puro de ambas artes, a fin de que lo que Dios ha concedido a los hombres para gloria suya y provecho nuestro, no sólo no sea pervertido y mancillado abusando de ello, sino además para que no se convierta en daño nuestro. Nosotros creemos que es grande abominación representar a Dios en forma sensible, y ello porque Dios lo prohibió, y porque no se puede hacer sin que su gloria quede menoscabada. Y para que no piensen que sólo nosotros somos de esa opinión, los que leyeren los libros de los antiguos doctores verán que estamos de acuerdo con ellos, pues condenaron todas las figuras que representaban a Dios. Así pues, si no es lícito representar a Dios en forma visible, mucho menos lo será adorar tal imagen como si fuese Dios o adorar a Dios en ella. Según esto, solamente se puede pintar o esculpir imágenes de aquellas cosas que se pueden ver con los ojos.

Por tanto, la majestad de Dios, la cual el entendimiento humano no puede comprender, no sea corrompida con fantasmas que en nada se le parecen. En cuanto a las cosas que se pueden pintar o esculpir las hay de dos clases: unas son las historias o cosas que han acontecido; las otras, figuras o representaciones de las personas, animales, ciudades, regiones, etcétera, sin representar los sucesos. Las de la primera clase sirven en cierto modo para enseñar y exhortar; las de la segunda, no comprendo para qué sirven, a no ser de pasatiempo. No obstante, es notable advertir que casi todas las imágenes que había en los templos de los papistas eran de esta clase. Por donde fácilmente se puede ver que fueron puestas allí, no según el juicioso dictado de la razón, sino por un desconsiderado y desatinado apetito. Omíto aquí considerar cuan mal y deshonestamente las han pintado y formado en su mayoría, y cuánta licencia se han tomado en esto los artistas, como antes comencé a decir. Ahora solamente afirmo que, aunque no hubiese defecto alguno, no valen en absoluto para enseñar. (Calvino, Del arte de pintar y de hacer esculturas, Instituciones, 1536).

El propio Calvino en sus escritos en latín utilizaba la palabra *imago*¹⁴, de manera algo ambigua. Se sirve de ella tanto para describir imágenes que hablan de la relación del espectador para con Dios o que lo representan¹⁵, como de las imágenes utilizadas para la mera recreación, consistente de los géneros correspondientes al retrato y a lo que actualmente denominaríamos como paisajes¹⁶.

Por tanto, podemos extraer una proposición de un uso de la imagen más allá de las fronteras de la religión, correcto bajo una función didáctica o para el disfrute estético cuando su referente era la naturaleza visible, pues no deja de referirse a las creaciones que producen goce estético y a las habilidades de las personas que manifiestan estas obras como regalos divinos.

3.3 El papel de la música

La figura de Calvino en Ginebra es equiparada con Lutero en Alemania en cuanto al canto congregacional. Lutero en cierta medida utilizó la música sin reproche con intención devocional y de captación de fieles, mientras que el teólogo suizo debido a su concepción de la espiritualidad proyectada hacia el interior y la intimidad mantenía ciertos reparos para con la utilización de esta.

A diferencia de Lutero, Calvino no era músico, por lo que se rodeó de profesionales como Claude Goudimel. Estos crearon un repertorio completo de melodías donde se incluían salmos trasladados al verso métrico francés por el poeta Clement Marot, quien tradujo los versos al idioma franco (Fig. 1).

Louise Bourgeois realizó diversas adaptaciones de melodías preexistentes, varias de ellas tomadas tanto del patrimonio religioso tradicional o popular como también del patrimonio profano; adaptándose métricamente para facilitar el canto congregacional de estilo silábico, con una intención de lenguaje objetivo y universal de estrofas uniformes, transformando la apariencia de los salmos en una suerte de himnos¹⁷.

¹⁴Joby, R. (2005), p.3.

¹⁵ Totalmente prohibidas pues tratan de capturar la imagen incognoscible de Dios

¹⁶ Más adelante, Richard Joby se servirá de estos preceptos para argumentar a favor de la introducción de cuadros de paisajes en espacios de eclesiásticos reformados, presentando únicamente lo que el ojo ve. A esta doble concepción se le suma a su vez las obras sobre historia, con cierto valor epistemológico

¹⁷ Véase *Salterio de Ginebra*, 1539.

Las interpretaciones se realizarían *a capella*, pues para Calvino el uso de instrumentos era considerado como un servicio ostentoso y un placer estúpido, de esta manera ordenó la destrucción de la totalidad de los órganos en la iglesia en Ginebra, para ser arrojados a un lago. los salmos cantados se hicieron con un lenguaje objetivo y universal y sus estrofas eran de duración uniforme, o métricas ritmas e idénticas pareciendo más a himnos.

El eje fundamental de la música como vehículo transmisor de la teología se mantiene vigente en la contribución de los dos reformadores. Pero una vez más a pesar de coincidir en el papel necesario de la música para la iglesia y la adoración, poseían ciertas diferencias.

I. Calvino: La predicación y procesión de fe se daba desde un cierto recelo y unión total para con el mundo a través de la individualidad, procesaba la vida desde una perspectiva un tanto austera y disciplinada¹⁸. Estos hechos junto con la aspiración a recuperar la pureza de la Iglesia origina decide seleccionar principalmente lo antiguo, de nuevo melodías existentes y salmos traducidos del latín¹⁹, transformados en patrones métricos rígidos.

II. Lutero: Contemplaba lo nuevo y lo antiguo, según su opinión la música debía ser adecuada y relevante, por lo que tomaba prestado del ámbito profano contemporáneo sin cambiar nada. Permitía también el uso de órganos, desarrollándose eventualmente el coral luterano²⁰.

Por tanto, observamos que las composiciones seguirían enmarcadas dentro de una hegemonía vocal propia de la música religiosa, hallando novedades en la traducción de los textos a lenguas vernáculas, y el rechazo a los instrumentos o desarrollo de nuevos modelos musico-eclesiástico dependiendo de donde depositemos nuestro interés.

Debe denotarse que contextualmente en la música, el canto gregoriano blandía absoluta hegemonía que, debido a su carácter provisional y conservador según Kyuper en sus *Exposiciones sobre calvinismo*; cerraba en cierta medida el camino hacia un futuro desarrollo musical²¹. En contraposición a este canto imponente se encontraba el canto

¹⁸ Es un enfoque dado desde la contención y separación pues tanto en el prefacio del salterio ginebrino como en sus escritos Calvino siempre habla de la música con pasión, pero recelo, pues considera que su poder para conmover las pasiones humanas puede desviar al fiel del culto.

¹⁹ En evidente oposición a los principios de Trento, además de la consideración de los mismos como un instrumento romanista para la distracción del pueblo.

²⁰ Género vocal a capella homofónico, corrientemente de 4 voces mixtas con acompañamiento instrumental.

²¹ Kyuper, A, (1898).

libre del pueblo, frecuentemente inspirado por la adoración de Venus²², con una connotación negativa e indigna.

Incluso encontrándose en el mismo oratorio, escuchando la música sagrada, el pueblo común tenía prohibido participar en el canto. De este modo, la música como arte no tenía ninguna existencia independiente, encontrándose sus límites demarcados por la utilidad que la iglesia pudiese darle.

De manera generalizada, como en las demás áreas de la vida, el protestantismo, y el calvinismo de manera más consistente, frenaron la tutela de la iglesia y emanciparon la música, allanando el paso a su desarrollo moderno.

De acuerdo a Kyuper:

[...] El solfeggio, o sea el cantar por notas, la reducción del número de acordes, la distinción más clara de las diferentes escalas, etc, todo lo que simplificó tanto el conocimiento de la música, se debe a la perseverancia de este compositor calvinista. Y cuando Goudimel, su colega calvinista, antes en Roma el profesor del gran Palestrina, al escuchar el canto de la gente en la iglesia, descubrió que las voces más agudas de los niños dominaban sobre el tenor, que siempre había sido la voz dominante, entonces dio por primera vez la voz principal al soprano; un cambio de gran alcance que se ha mantenido siempre desde entonces [...] (Kyuper, Exposiciones sobre el calvinismo, 1898)

²² Ídem.

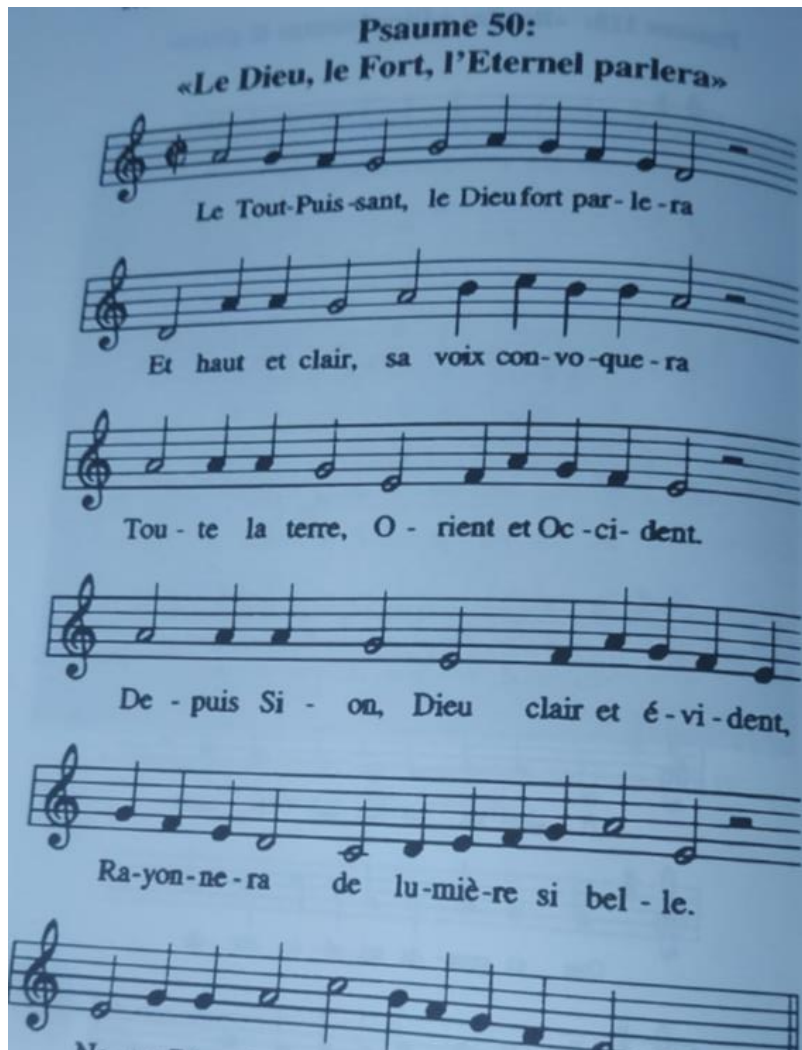


Figura 1: Autor: Clement Marot (1525) *Salterio de Ginebra*, *Salmo 50*, (Transcripción a notación moderna).

3.4 Sobre la Reforma como puente a la teoría del arte Moderno y la autonomización de la obra de arte

Según se aplican progresivamente estas doctrinas surge, como ya se ha mencionado un nuevo concepto, responsable en cierta medida de añadirle esa dualidad, el biomio imagen-arte. Progresivamente se desmarcan una de las otras debido a la pérdida de función de las imágenes en las iglesias y su trasvase a colecciones de género y artistas, cuyos observadores contemplaban las obras desde otra óptica, es decir, bajo los parámetros del nuevo “arte”.

La cultura privada se desarrolló aceleradamente, en tanto que se daba una crisis de la esfera pública representada por la iglesia y los terratenientes; así estos círculos privados comenzaron a interesarse por pinturas y bronce de pequeño formato con temas no conflictivos²³.

Estos “dos tipos de imágenes” comienzan a coexistir durante la Edad Moderna, se traza la línea divisoria entre la imagen religiosa y profana, separándose las convenciones antiguas y nuevas de la imagen. En la esfera católica, a pesar de no haber recibido el culto a las imágenes como práctica condena alguna, no se impidió la conversión de estas hacia la obra de arte. Mientras tanto, Lutero admitía la participación cada vez más reducida de la religión en la vida cotidiana, a pesar de la fiereza con la que se pudiese presentar el lugar que ocupaba ya no era el mismo²⁴.

En este respecto, el arte no se enmarca ni se niega en la religión, pero su concepción se ha alejado de ser un fenómeno eminentemente religioso. En el campo del arte por tanto las imágenes comienzan a recibir un grado de especialización en formación y percepción estética, el antiguo concepto de la imagen/*imago* no resultaba adecuado para la Edad Moderna, se da paso a una novedosa determinación estética de la imagen, la cual opera bajo las “reglas del arte”. Imágenes artísticas y no artísticas conviven y se dirigen a varios observadores de diversa formación.

Testimonio del desarrollo esto son los diversos textos versados sobre el carácter artístico de las imágenes que comienzan a proliferar contemporáneamente a la Reforma, aproximadamente desde el año 1500. Estas producciones analizan la imagen como obra de arte, tratan de medir su valor por el logro artístico, belleza y rango²⁵.

La consideración del pintor como poeta le suministraba la libertad poética de sus compañeros, apta para interpretar verdades religiosas, tan solo el artista resultaba capaz para inventar el tema religioso, pues no podían ser representados de la misma manera que objetos mundanos. El concepto y la presencia de la *obra* es distinto a la tradicional

²³ Beting, H (2009), p. 611.

²⁴ Ídem.

²⁵ Véase: La Dedicatoria de Alberto Durerero en *Instrucción para la medida* (1525); *De los pintores famosos* de D. Johannes Butzbach (1505); *El Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci (1482 y 1499); *la Carta de Jacopo de Barbari al príncipe elector de Sajonia* (1502); o las *Misivas de Franz con Sickingen* (1522) en: Beting, H (2009), pp. 718-719.

presencia del santo *en* la obra, la nueva presencia radica en la idea del arte, o la idea del artista realizándose a través de su arte.

Esta nueva pintura, que no había necesitado de justificación previa a excepción de los textos de la antigüedad, requería de un nuevo cuerpo hermenéutico del arte que le fuese aplicable, al igual que como se realizaba con la poesía. Se trataba de colocar a la pintura en un nuevo escaño, no tan solo como la poetización de un tema, sino como una contribución al progreso de arte en sí misma.

La diferencia anterior para con la imagen se va haciendo evidente, la nueva imagen no era una epifanía de la persona sagrada, ahora debía rendirle cuentas a nuevas leyes como la óptica, se había tornado en la ventana simulada albertiana, en el punto intermedio entre la plasmación de la naturaleza, la corrección de la misma por parte del artista y su propia invención, su propio *concepto*, configuraba la nueva comprensión de arte.

En cuanto al impacto de la Reforma en el desarrollo de esta nueva teoría del arte debido al impacto de lo que Werner Hoffmann denomina como una “nueva teoría del arte basada en la negación”²⁶ es altamente controversial. Por otro lado, el autor Götz Pochat descarta esta tesis debido a que, bajo su juicio, las preocupaciones y posturas estéticas de los reformadores de por sí coinciden tanto con anteriores mantenidas en la propia iglesia, como las expresadas en el *Libri Carolini*²⁷.

En segundo lugar, argumenta que la condición de la imagen como recurso didáctico no fue único en la Reforma, aplicándose del mismo modo a los esquemas contrarreformistas, aunque en este último lugar la imagen goza de mayor confianza y representan otro contenido de la fe²⁸. De cualquier modo, el autor afirma que, en el arte plástico, al menos por lo que respecta al aspecto iconográfico, el efecto de la Reforma resultó claro y evidenciado tanto en diversas ilustraciones y grabados en volantes y panfletos portando virulentos ataques a la figura del Papa y la Iglesia²⁹ (Fig. 3 y 4).

²⁶ *Lutero y las consecuencias para el arte*, Catálogo de exposiciones. Hamburger Kunsthalle 1983, en Götz, P (2008) p. 284.

²⁷ Véase el rechazo de varios argumentos a favor de la adoración a las imágenes, como la procesión de la *imago*, posteriormente recogidos por Calvino y otros escritores protestantes.

²⁸ Götz, P (2008) p. 284.

²⁹ También se encontró en espacio eclesíástico, por parte luterana, gusto y permisibilidad frente a imágenes cuya temática orbitase en torno a diversos sacramentos o representaciones simbólicas de Dios que serán tratadas más adelante.

En cuanto a la selección de modelos encontramos diversas opiniones, pero resulta curiosa la interpretación según la cual la doctrina de la elección solo por gracia contribuyó a gestar un interés sobre lo mundano o insignificante como merecedor de atención³⁰. Es decir, si un hombre totalmente común, es tenido en cuenta e incluso seleccionado por Dios, esto tiene que llevar al artista a encontrar también un motivo de arte en lo que es común y trivial, en los sucesos de la vida diaria. Se toma interés por el jornalero, el cargador, a diferencia de tan solo profetas, la personalidad del hombre común, y la expresión humana de todo tipo y nivel³¹³².

Vemos como, paulatinamente para los luteranos y los calvinistas la imagen debe sufrir una metamorfosis tanto en su relación con ella como en la práctica de su creación. Incapaz de ocupar su anterior espacio, de representar los anteriores modelos que la justificaban, debe transformarse en una experiencia estética.

La apreciación de una imagen se debe dar en términos de los recursos técnicos que exhibe, del mismo modo que el artista debe explorar el mundo visible por medio de esos recursos. Es posible que las consecuencias de la teología de Lutero y Calvino ayudasen a los artistas de la época a desprenderse de

los temas religiosos para explorar, como lo afirma Gombrich³³, las posibilidades de la expresión, la perspectiva, las reglas de la óptica, las matemáticas y la anatomía.

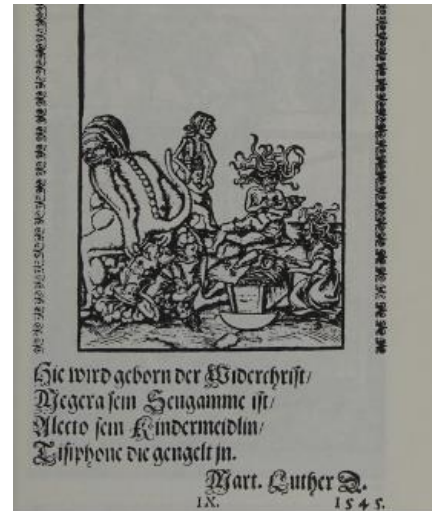


Figura 2: Autor: Taller de Lucas Carnach (1545) *El origen del Papa*.



Figura 3: Autor: Taller de Lucas Carnach (1545) *Besándole los pies al Papa*.

³⁰ Kyuper, A. (1898). *Sobre el calvinismo y las artes*.

³¹ Ídem.

³² Esta concepción, independientemente de su veracidad, apuntaría hacia una tesis en la que el protestantismo hubiese provocado en el siglo XVI una libertad de práctica total a los artistas, la cual no es nuestro cometido si bien pretendemos establecer un nexo entre la separación de arte y religión en occidente a través de la interpretación de las obras teológicas luteranas y calvinistas.

³³ Gombrich, E. H (1999), pp. 293-341

Calvino afirma que, a pesar de que los seres humanos no pueden conocer la voluntad de divina, pueden en su lugar tener algunas señales que apuntan hacia el futuro de su vida tras la muerte. La más importante de ellas es la posibilidad de ejercitar de forma efectiva los dones entregados por Dios; en otros términos, se trata de la posibilidad real de cumplir las órdenes de la Palabra³⁴.

Así la figura del creador toma un matiz fundamental, para Calvino el artista virtuoso ejercita sus dones de forma excelente, correcta y efectiva, para mayor gloria de Dios, eso sí, un creador cuyas imágenes tan solo son correctas con contenido secular. El artista que Calvino tiene en mente es una persona que crea, corporales, de nula carga sagrada.

Al tratarse de una experiencia autónoma con respecto al culto, manifestada en la percepción y la creación de las obras de arte, comienza a cobrar sentido hablar del placer de la apreciación, la belleza, los recursos técnicos del artista y el genio. De esta manera podría interpretarse que, en su lucha contra los ídolos, Lutero y Calvino le abrieron las puertas a un nuevo tipo de imagen, imbuida en su propio modo de percepción y concepción para con su creación; una nueva clase de imagen, precisamente, la obra de arte

Luna-Vinueza advierte que, tanto Gombrich como Belting muestran al proceso de autonomización del arte y la imagen como adelantado a la intervención teológica protestante, como a su vez ya hemos apuntado con los diversos textos que remarcaban este hecho³⁵.

En su caso sirviéndose del paradigmático *Autorretrato* de Alberto Durero del año 1500 (Fig. 2), en el cual se representa de frente y con un gesto particular, postura y signo reservados de manera exclusiva a Cristo en la iconografía medieval y cuya obra le podría haber acarreado incluso la



Figura 4: Autor: Alberto Durero. (1500) *Autorretrato*.

³⁴ Luna Vinueza, D. R. (2017) p. 251.

³⁵ Ver página 17

pena de muerte al artista alemán, prosiguen así que la autonomización de la obra de arte fue el hecho por el cual no le acarreó problema alguno.

Es posible que el proceso pudiera consolidarse gracias a la Reforma, pues dos de los géneros más significativos de la historia del arte, los cuales dieron lugar a importantes experimentaciones como el retrato y la pintura de naturaleza, tomaron fuerza en ese período³⁶; la estética recoge las aspiraciones en ámbito privado tras la exclusión de la imagen del espacio sagrado.

4. Manifestación de los preceptos estéticos

Una de las primeras manifestaciones visuales de este desagravio se manifestaron a través de diversas figuras reformadas protestantes, quienes desempeñaron un papel propagandístico-ideológico destacado como Karlstadt, Urbanus Rhegius y Felipe Melanchthon. Las colaboraciones con Martín Lutero produjeron una densidad de obra mucho mayor que cualquier otro reformador destacado.

De las impresiones de sus obras estiman alrededor o más de 2200 impresiones (con reimpressiones) en 1530, y prosiguiendo con su labor hasta su muerte 1546, de las cuales se estiman 3183, esta inmensa producción hermenéutica-pictórica deriva en cierta medida, además del propio control de influencias derivado de la propaganda, de la creencia luterana del sacerdocio de todos los creyentes, la autodeterminación y autocontrol religiosa del fiel que necesitaba tener acceso a las escrituras.

La prevalencia de Lutero sobre cualquier otro autor significó una campaña de propaganda protestante con un mensaje claro, coherente y accesible. Entre su producción divulgadora se cuentan: sermones, distribuidos por las iglesias del Imperio; traducciones al alemán del Nuevo Testamento mayoritariamente; una doctrina referente a como llevar un comportamiento apto dentro de la iglesia y la sociedad; junto con variedad de cartas y tratados.

A su vez, y como varios autores modernos cultivarán, a menudo Lutero practicó el género epistolar retórico en respuesta a diversas figuras que habían criticado sus obras o habían solicitado al autor una aclaración o justificación sobre diversos temas³⁷.

³⁶ Gombrich E. H (1999) p. 379.

³⁷ Edwards, M (1994) p.27.

Con respecto a la crítica de las imágenes, las quejas venían sucediéndose desde la Baja Edad Media, donde se acumularon varias voces denunciando el descrédito que experimentaban las imágenes debido al exceso de iconolatría y al estar siendo utilizadas como objetos de inversión de capital³⁸, en relación al abuso de las bulas.

Como ya ha sido tratado las percepciones e inquietudes con respecto a las imágenes varían según viremos de cabeza teórica, así Karlstadt fomentó la destrucción como ocasión para el activismo, mientras Lutero lo afrontó como peligro de una revuelta general, encontrándonos a pensadores como Zwingli en un estado intermedio entre destructores y protectores.³⁹

Esta destrucción iconoclasta no era solo cuestión teológica, aglutinó a su vez levantamientos contra el capital y la autoridad, indiferentemente de su cáliz, terratenientes, ostentosos monasterios exentos del pago de impuestos o el imperialismo y ocupación español.

Remarcando la heterogeneidad de la Reforma, las reservas de Lutero para con la destrucción de las imágenes indiscriminadamente desembocó en una severa crítica a estos actos. En su faceta más moralista argumenta que la belleza de estas imágenes, presentada con gracia divina, no son sino creaciones del ser humano, quien deposita sobre ellas la idolatría. Critica a su vez la indiscriminada destrucción de estas obras en espacio eclesiástico, especialmente por parte de personas que, de manera paradójica, viven un estilo de vida a su entender cortesano y pecaminoso.

Esto puede verse en la xilografía realizada por Erhard Schön⁴⁰, acompañada de un texto en una hoja volante⁴¹. La *Lamentación de los pobres ídolos e imágenes perseguidas de los tempos* como reza el título (Fig. 5), presenta un texto compuesto de 383 versos en el cual las imágenes critican el castigo que se les ha impuesto, pues fueron ellos mismos quienes las habían levantado y venerado.

Los supuestos ídolos son reducidos a cenizas, mientras que los verdaderos son venerados sin miramientos. Las imágenes presentadas como Dios habían escuchado cada ruego y

³⁸ Al respecto, véase: Baxandall, M. (1980) p., 51.

³⁹ Belting, H (2009), p. 610.

⁴⁰ Belting, H. (2009), p.614.

⁴¹ Baxandall, M (1980), pp. 79-83.

lamento, ahora convertidas ahora en ídolos por parte del ser humano expresan su incapacidad de curarse a sí mismas mientras este siga levando el mismo modo de vida.



Figura 5: Autor: Erhard Schön (c. 1530) *Queja de los pobres ídolos bajo persecución*.

Lutero viene a decir que los verdaderos ídolos son los pecados que permanecen en la doctrina, así las imágenes no son más que apariencia externa de sus imágenes interiores. “El autor de la Edad Moderna puede inventar las imágenes, pero esto no indica más allá que la verdad que él mismo les quiera conceder”⁴².

Así para Lutero la imagen consta como tan solo un medio sobre cuyo uso correcto o erróneo depende del observador, son innecesarias pero libres, en una concepción similar a las palabras finales expresadas Boccaccio en el cierre de su *Decamerón*.

Sin contar con que a mi pluma no debe concedérsele menor autoridad que al pincel del pintor, al que sin ningún reproche (o al menos justo), dejamos que pinte no ya a San Miguel herir a la serpiente con la espada o con la lanza y a San Jorge el dragón cuando le place, sino que hace a Cristo varón y a Eva hembra, y a Aquel mismo que quiso morir por la salvación del género humano sobre la cruz, unas veces con un clavo y otras con dos, lo clava en ella.

Además, muy bien puede conocerse que estas cosas no en la iglesia, de cuyas cosas con ánimos y palabras honestísimas se debe hablar (aunque en sus historias muchas se encuentren de sucesos más allá de los escritos por mí), ni tampoco en las escuelas de los filósofos, donde la honestidad se requiere no menos que en otra parte, se cuentan; ni entre clérigos ni entre filósofos en ningún lugar, sino en los jardines, y como entretenimiento, entre personas jóvenes aunque maduras y no influenciadas por las novelas, en un tiempo durante el cual el ir con las bragas en la cabeza para

⁴² Belting, H (2009), p.615.

salvar la vida no sentaba tan mal a las personas honestas. Las cuales, sean quienes sean, perjudicar y mejorar pueden tal como pueden todas las demás cosas, según sea el oyente (Boccaccio, 2004⁴³)

El impacto y consecuencias de los relatos en el oyente, su daño o utilidad, dependían enteramente de la condición del mismo. Esta suerte de perspectiva pragmática sobre el valor extraído de las obras es la cual aplica Lutero a las imágenes, desembocando, como veremos pronto, en necesidad de dar ejemplos apropiados de su uso.

4.1 La palabra como símbolo de procesión de fe

En Ginebra la destrucción de las imágenes el día 8 de agosto del año 1535⁴⁴ conformó la pieza fundamental de la consolidación reformista. Se expulsó al obispo de la ciudad bajo el mando de Calvino, estableciendo un régimen tecnocrático en 1541 de nula diferenciación entre los límites de la vida social y a religiosa. Por decirlo de alguna manera, una nueva era cuyo origen radica en la depuración de las iglesias, conmemorada a través de una inscripción cuadrada de bronce (99cm²) la cual versa de la siguiente manera:

*“En el año 1535 fue vencida la tiranía del Anticristo romano. Hemos eliminado la superstición y restaurado la sacrosanta religión de Cristo en su estado original, así como llevado su iglesia a un mejor orden. La ciudad, a cuyos enemigos hemos puesto en fuga, ha recuperado la libertad, no sin un milagro del Cielo. El senado y el pueblo de Ginebra han mandado levantar el monumento en este lugar en eterno recuerdo de estos hechos. Ojalá para los descendientes sea un testimonio de su agradecimiento a Dios”*⁴⁵ (Fig. 7)

El monumento recogía tan solo por su tipología varias consignas, primeramente, es una inscripción conmemorativa escrita en latín clásico resulta un icono de la palabra en oposición a un icono de la figuración, a una memoria figurada; por segundo es un

⁴³ Boccaccio, G (1531), pp. 623-624.

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Martín, C (1910), *St-Pierre, Cathédrale de Genève*, en Belting, H. (2009), p. 611. La placa fue trasladada del ayuntamiento a la catedral en 1835. En la muralla de la ciudad se encontraba una inscripción pétreo con el mismo texto.

manifiesto de la formación humanista por la que, el espíritu representado por la palabra debe triunfar sobre la materia e imagen externa. La religión encontraba cabida tanto en la vida pública como en la privada a través de la Palabra divina.

En diversas localizaciones las destrucciones, aunque con diversas formas, poseían a priori los mismos motivos, demostrar la falta de poder real que a las imágenes se les había atribuido junto con, de nuevo, retirar el poder y desenmascarar a las instituciones las cuales habían ejercido su poder sobre el pueblo a través de estas.

La destrucción de imágenes se conformaba, por tanto, como un acto enormemente simbólico y ritual, pues en ocasiones la eliminación de estas no cobraba tanta importancia como el escarmiento que sufrieran. Conservar imágenes mutiladas era posible convencer al observador que aún poseía respeto hacia ellas de su absoluta normalidad.

Ejemplo emblemático del predominio absoluto de la palabra fue el encargo realizado en el año 1537, a ubicarse en la iglesia del hospital de Dinkelsbühl⁴⁶ (Fig. 8). Una de las primeras imágenes de altar para la nueva doctrina, un altar tríptico rematado por un frontón curvo en la sección superior, tipología proveniente de la tradición pictórica pero desvestida de la misma, ausencia que se encuentra reforzada por la presencia de un texto donde la imagen debería ubicarse

En el año 1526, Durero establece una formulación dualista del cuerpo textual (obra escrita), diferenciado del cuerpo figurado (retrato) en su grabado sobre Erasmo de Rotterdam (Fig. 6). Contemplamos teóricamente dos retratos, primeramente, la copia física del natural, y segundamente una placa compuesta por dos inscripciones, en latín y griego, en consonancia con los valores humanistas.

En latín, el artista declara que nos encontramos frente a un retrato de Erasmo realizado por él. Seguidamente, en griego, la inscripción dicta: "la mejor imagen de Erasmo, sus textos la proporcionarán", manifiesto del mayor grado de relevancia de la palabra escrita sobre que cualquier imagen pintada o esculpida.

⁴⁶ Baviera, Alemania.



Figura 6: Autor: Alberto Durero (1525) *Retrato de Erasmo de Rotterdam.*



Figura 7: Tabla de bronce del ayuntamiento de Ginebra, San Pierre tras 1535.



Figura 8: Altar (1537), Dinkelbühl.

El altar contiene una afirmación en consonancia con las teorías de la justificación luteranas, a su vez de los conceptos de “Ley” impartida en el Antiguo Testamento, en contraposición a la “Gracia” del Nuevo, de esta manera la obra enmarca las palabras de la Última Cena junto con el Decálogo

Escritos cuyos límites se encontraban contenidos por los libros ahora se exponen en los lugares que les correspondían a las imágenes, y con la misma pretensión, la veneración. En especial los diez mandamientos se pintaron en gran número sobre paredes o altares, en esta línea Karel van Mander informa desde Bélgica de que una crucifixión del pintor Hugo Van der Goes fue perdonada por parte de los protestantes, pero debido a que la iglesia en la que residía iba a ser un espacio reformado la tabla fue sobrepintada con los diez mandamientos. Plasmando segundo ejemplo plasmó en sí mismo la antítesis de texto e imagen en una misma obra⁴⁷.

4.2 Nuevos modelos temáticos para el arte eclesiástico evangélico luterano, Lucas Carnach y sus murales, panfletos y altares proverbiales

Retomando la tercera máxima luterana, la historia resulta la alternativa más viable para el uso de a imagen alejado de un concepto idolátrico, los crucifijos y figuras de santos a su vez se encuentran admitidos bajo consideración de “Imágenes conmemorativas y testimoniales”, procesa la imagen como historia pasada y hechos como en un espejo de dios, contraste de nuevo denostado con las doctrinas calvinistas para las cuales tan solo la palabra figura como espejo de Dios.

Ciertamente las pinturas de historia bajo temática religiosa, ciertamente, no presentaban novedad alguna, pero es el acercamiento a las mismas quienes demarcan la mutación. Lutero no permite la colocación de este género en espacio eclesiástico, sino que reorienta el emplazamiento las obras hacia los modelos habitaciones como cámaras o gabinetes de la esfera privada.

Paralelamente aconseja que estas imágenes sean acompañadas por “proverbios”, pasajes literales de las sagradas escrituras “a fin de tener en todas partes la obra y a palabra de Dios siempre presentes ante los ojos” (Lutero, Contra los Profetas Celestiales, 1525).

⁴⁷ Van Mander, K. (1618), p. 204, en Freedberg, D. (1977), p. 174.

En cuanto a la plasmación de esto en las obras, el taller de Carnach poseía experiencia tratando el tema desde el año 1529; mientras que en el altar de Dinkelsbühl el objetivo principal consistía en la sustitución de la imagen, volátil y de poca confianza, en Wittenberg el lazo de amistad entre el artista y Lutero supuso el desarrollo de una imagen doctrinal evangélica de la dualidad Ley – Gracia (Fig. 9 y 10).

Las diversas versiones, aunque heterogéneas en detalle, son enmarcadas dentro de una misma formulación compositiva y discurso iconográfico. Primeramente, la forma misma de la imagen invita a ser leída como un texto, asemejándose a un libro abierto, dividida en su eje centra por un tronco, del cual tan solo brotan hojas en la sección correspondiente a la “Gracia”. La partición de la imagen resalta el contraste y comparación que debe llevar a cabo el espectador, la intención consiste en pasar de una imagen a otra y relacionar de esta manera las palabras de Dios.

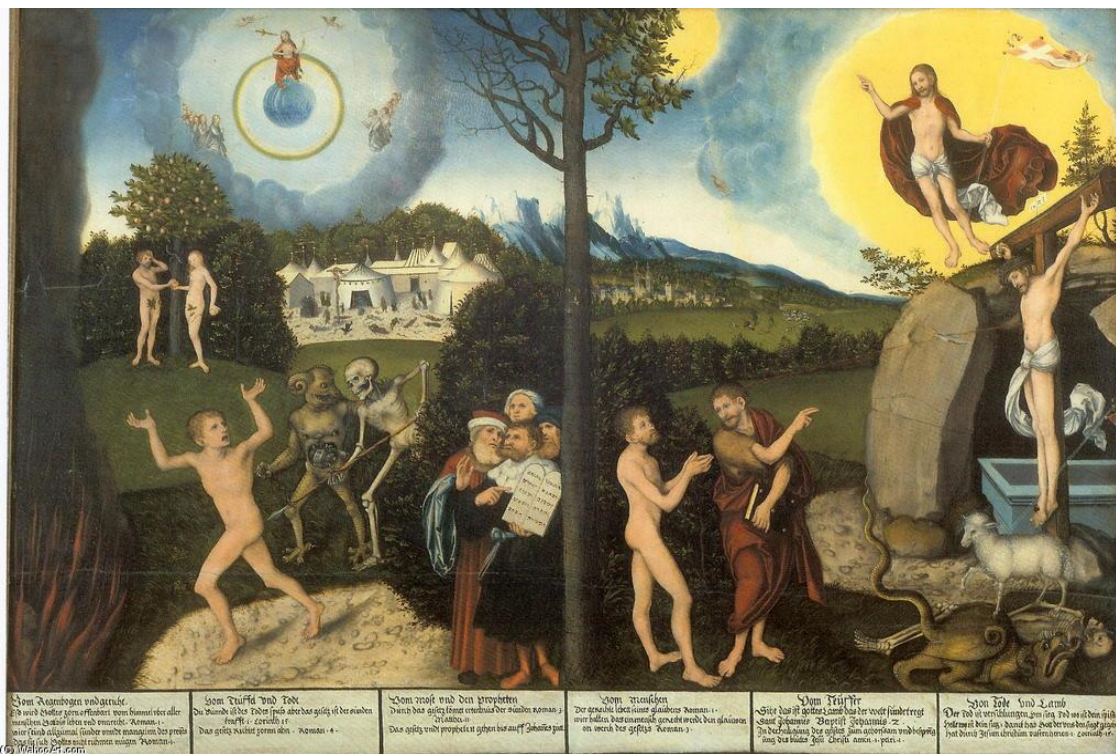


Figura 9: Autor: Lucas Carnach el Viejo (1529). *Allegoría de la Ley y la Gracia.*

En lo que respecta a la iconografía, la sección izquierda recoge a Adán en primer plano, siendo juzgado por sabios y conducido por figuras demoníacas hacia el infierno. Observamos el Juicio Final en el horizonte, acompañado de una representación eminentemente renacentista del pecado original. En el segmento derecho, guiado por San Juan Bautista, se encomienda hacia Jesucristo en la Cruz, vencedor de pecado y muerte, en ambas versiones se puede observar al cordero de cristo o *Agnus Dei*, sobre el dragón de pecado y un esqueleto simbolizando la muerte o armado acompañando al crucificado.

Lutero comprendía la figura de San Juan como un “intermediario entre Moisés y Cristo” que “llevó el espíritu al texto y unió la Ley y el evangelio”⁴⁸. La obra resulta una tesis de imágenes que pretenden implicar al observador, no se selecciona por tardo la reproducción de una imagen vívida con la cual poder identificarse, no se remite a una unidad espacial, sino a una síntesis de figuras alegóricas, reforzadas por los dichos que las acompañan.

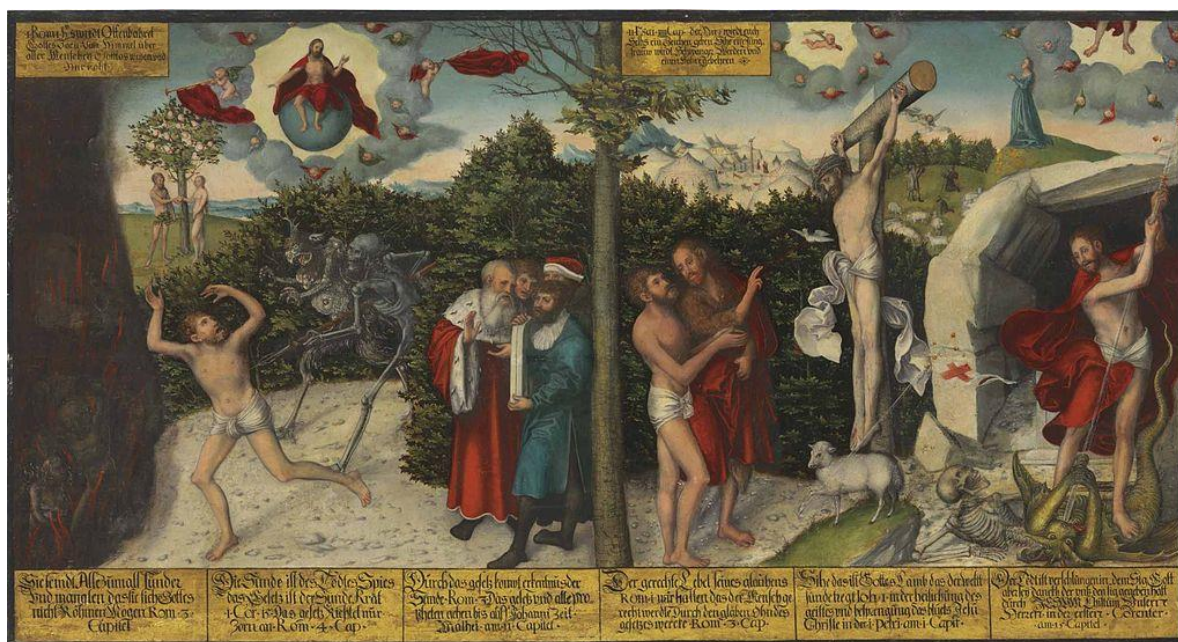


Figura 10: Autores: Lucas Carnach el Viejo e hijo (1536) *Alegoría de la Ley y la Gracia*.

⁴⁸ Belting, H (2009), p. 610.

De manera más evidente, en los retablos encargados en Sajonia desde el año 1539 se percibe el enorme carácter doctrinal, reservando para la imagen central una *Crucifixión* en Weimar (1555) (Fig. 11), remitiendo al sacramento de altar al igual que el tema de la *Última Cena* en Wittenberg (1547) (Fig. 12), acogido en sus hojas laterales por el bautismo y la confesión.

Las imágenes encuentran su justificación como parte del altar al remitir tan sólo a lo que Lutero atribuía como acciones visibles de la fe. Resultan esquemas doctrinarios, el título de la imagen responde a un compendio esquemático, la cual se reviste de una autoridad prestada por la palabra.

Posturas tan críticas con respecto a la imagen condujo por el camino de la reflexión sobre estos temas por parte de la Iglesia, lo cual produjo tanto una renovación como una reanimación del arte religioso además de una acentuada didáctica contrarreformista.

De manera general, pues el objeto de nuestro estudio pretende precisamente ampliar la lente más allá de la Contrarreforma, se codificaron sus propias reformas. A modo de reacción a la iconoclastia manifestó su postura favorable frente a las imágenes religiosas.

La postura meditativa en torno a estas imágenes, expuesta en los *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola* (1540), recoge como tesis que el recogimiento conduce finamente a una unión mística del sujeto con el objeto de la contemplación⁴⁹.

La liturgia acompañó estas modificaciones, siendo la primordial la inclusión e intervención de integrantes laicos en la misa, finalizando la separación física y tácita entre clérigos y laicos en entorno eclesiástico, es decir, apelaba a la participación en contraposición al tradicional distanciamiento frente a lo sagrado.

⁴⁹ Götz, P (2008), p 286.



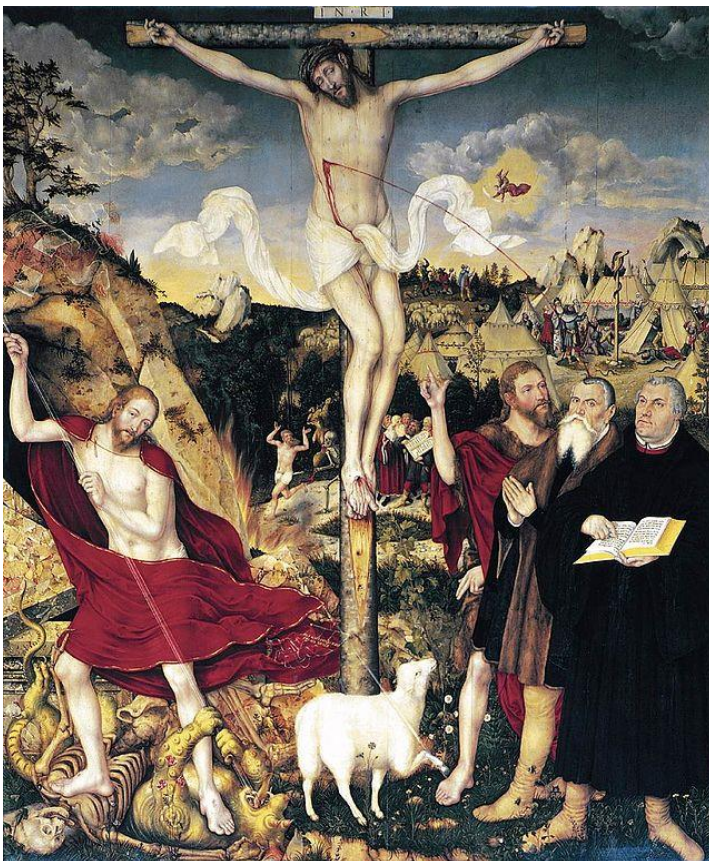
Figura 11: Autores: Lucas Carnach el Viejo e hijo (1547). *Última Cena*.



Detalle del tríptico.



Figura 12: Autor: Lucas
Carnach el Viejo (1555)
Crucifixión.



Detalle del panel central.

4.3 Los límites de los preceptos calvinistas

A pesar de la coherencia y consonancia seguida por Calvino en cuanto al desarrollo de su hermenéutica estética, no dejan de quedar en cierto sentido cabos sueltos debido a inexactitudes o ambigüedades.

Examinando la prohibición frente a la representación de Dios, a priori quizás podría entenderse como la representación de una figura antropomorfa barbuda masculina, recogida por nubes en el cielo, siendo esta ciertamente este tipo de imágenes se percibía como especialmente ofensiva para los calvinistas⁵⁰.

Esta categoría puede ampliarse con representaciones de Cristo⁵¹, a su vez una tercera y entera parte de Dios, encontrándose el teólogo particularmente predispuesto en contra de representaciones de crucifixiones. De esta manera, pintores calvinistas como Jan Victors (c. 1619-76), discípulo de Rembrandt Van Rijn (c. 1660- 69), no representarán en momento alguno a Cristo en sus obras.

A su vez se ha mostrado como representaciones de referentes naturales como peces a primera vista, serían aptos para la representación. Esta permisión se vería inmediatamente revocada en el caso de que ese referente de la naturaleza recibiese un culto explícito. Por tanto, independientemente de la capacidad de representar todo lo visible dentro de nuestros parámetros visuales, la adscripción de poderes divinos a la imagen de índole cualquiera enturbiaría la distinción entre Dios e imagen, requiriendo ser retirada.

Para ilustrar esta incertidumbre nos resulta de utilidad recurrir a los escritos de otra figura reformada ya citada, Huldrych Zwingli (c. 1448- 1531), aunque se encuentran en debate las influencias del uno para con el otro sus posturas estéticas tienen mucho en común⁵².

En el texto epistolar, Zwingli habla sobre dos estatuas del emperador Carlomagno, emplazadas en el Grossmünster de Zúrich, una de las cuales permite mientras que la otra censura y sus opiniones para con el desarrollo de la ciudad⁵³. La primera estatua se encontraría frente a una de las torres del Grossmünster, esta representa a Carlomagno en

⁵⁰ James R. T (1999) en: Joby, R. (2005), p. 12.

⁵¹ Wencelius, L. (1937). Wencelius provee una variedad de notas para apoyar esta afirmación en las notas 50 y 51, p. 183.

⁵² Joby, R. (2005) p 13.

⁵³ Huldrych, Z. (1525), pp. 48-159.

su faceta secular, sentado en su trono, habla del mito fundacional legendario de la ciudad⁵⁴, actualmente en la cripta del Grösmuster, Zúrich⁵⁵.

Seguidamente avisa de un panel en el altar que representaría a un Carlomagno arrodillado, junto con una réplica de la catedral⁵⁶ (Fig. 13 y 14). Para Zwingli esta representación se centraba en el rol religioso del emperador, como fundador legendario de la iglesia, panel el cual debido a su colocación daba lugar a interpretaciones religiosas, argumentando a favor de su retirada. De esta manera, es interesante pensar que si la estatua de Carlomagno, ubicada en el exterior de la iglesia, hubiese comenzado a ser adorada también se hubiese dado su retirada.



Figura 13. Autor: anónimo (ca. 1200-1300) Escultura pétrea adornada con orfebrería de pan de oro de Carlomagno.

⁵⁴ Garside, C. (1966), p. 150.

⁵⁵ El espacio donde se encontraba figura como un nicho elevado en la sección central de la torre Este, la Torre de Carlos.

⁵⁶ Garside, C. (1966), p. 150



Detalle de figura 13: Escultura de Caromagno emplazada en la torre Sur.

La situación es útil para mostrar como bajo estos preceptos, la distinción entre imágenes religiosas, y el resto de producciones artísticas de diversa índole, no se encuentra basada meramente en el sujeto representado, sino de manera empírica en las acciones humanas y su relación para con la imagen.

Profundizando con mayor detalle en cuanto a las atribuciones específicas de Calvino en torno a la representación de Cristo si atendemos a su *Inventario de reliquias* (1543). Aquí, nuevamente en oposición directa a las doctrinas luteranas se deja claro la aversión en torno a los crucifijos⁵⁷.

En una tónica similar a la dicotomía imagen/imago rechazaba representaciones de Cristo a las cuales de manera similar a las reliquias se les adscribieran poderes sobrenaturales (Fig.14):

Una imagen de nuestro Señor, se dice haber sido tomada al tiempo en que tenía doce años... [y] ... otra en Lucca, y otros lugares, y los cuales pretenden haber sido pintados por ángeles y es llamado "El Volto Santo"⁵⁸.

⁵⁷ También conocido como "Un Tratado de Reliquias", p.133.

⁵⁸ *A picture of our Lord, said to have been taken at the time when he was twelve years old...[and]... another at Lucca, and other places, and which they pretend were painted by angels and is called "The Holy Countenance"⁵⁸. (Calvino, A, Teatrise on Relics, p. 187).*

Nuevamente, parece hacer una distinción entre las obras que pueden ser percibidas como imágenes religiosas, *imago*, y el resto de imágenes, ordinarias y mundanas:

*... atendamos ahora a lo dicho en torno a las imágenes [de Cristo], no me refiero a aquellas comúnmente hechas por pintores, escultores y artistas... [sino] aquellas que claman poseer algún poder especial a respetar, y son consideradas como singulares y preciosas, por ser la naturaleza de reliquias*⁵⁹.



Figura 14: *Volto Santo de Lucca* (c.1200).

Por lo que, teniendo a su vez en cuenta el uso dado a estas representaciones, parece ser que encontraría ciertas plasmaciones de Cristo aceptables. De hecho, con unas pocas excepciones como la catedral de St.- Janskerk, Gouda⁶⁰, los templos influenciados por Calvino parecen, a primera vista, haber excluido cualquier representación de Cristo.

⁵⁹ “...let us now attend to what is said of images [of Christ], I mean not those which are usually made by painters, sculptors and artists... [but] those which possess some special claim to respect, and are regarded as singular and precious, as being of the nature of relics”. (Calvino, A Teatrise on Relics, p. 247).

⁶⁰ Joby, R (2005), p. 200. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=jJpx5jmwWuQ> . Joby también atiende a que, de manera inicial uno de los mayores rasgos característicos de una iglesia reformada vista desde el exterior sería la presencia de vidrieras transparentes, contándose en la iglesia otra excepción.

Sin embargo, podemos encontrar alusiones bastante tempranas a Cristo en la decoración de las iglesias reformadas. Por ejemplo, el púlpito de St.-Bavokerk, Haarlem⁶¹ (Fig. 15), construido en 1679, junto con la utilería que lo acompaña (Fig. 16), muestran alusiones a Cristo en forma de águila, grifos y granadas⁶².

Varios órganos portan estatuas del rey David, como el órgano Müller (Fig. 17), también en St.-Bavokerk, Haarlem, construido alrededor del año 1735⁶³. Su presencia en estas piezas se debe principalmente a su tradicionalmente asumido papel como músico y compositor de varios Salmos, pero debe denotarse que a su vez el propio Calvino y discípulos veían a David como la prefiguración de Cristo⁶⁴.



Figura 15 (izquierda): *Púlpito de madera de la Iglesia de St. – Bavokerk.*

Figura 16 (derecha): *Atril de bronce y pan de oro. Iglesia de St. – Bavokerk.*

⁶¹ No confundir con la Catedral de San Bavón católica de Haarlem, construida en el siglo XIX.

⁶² El caso de las aves puede llevar a una discusión iconográfica, pues Bavón de Gante, a quien se encuentra dedicado el templo, de manera usual se representa como un caballero acompañado de un águila. En este caso y a mi parecer debería descartarse la interpretación de las producciones de atributos aviares como representación del santo en este espacio posteriormente al año 1578.

⁶³ Joby, R. (2005) p. 210.

⁶⁴ Calvino, J. (1536). Encontramos alusiones a este hecho desde el inicio del capítulo IV hasta el final del texto.

De manera más reciente, hemos comenzado a ver representaciones de Cristo encarnado. Sobre la puerta del brazo este de la cruz griega inscrita en el Nieuwe Kerk⁶⁵, Haarlem, presenta una vidriera del bautismo de Cristo, realizada por Jaap Pronk en 1936⁶⁶(Fig. 18), y frente a la entrada pública de St.-Bavokerk, Haarlem, Joby advertiría precisamente de una pintura de historia representando el lavatorio de pies por María Magdalena.

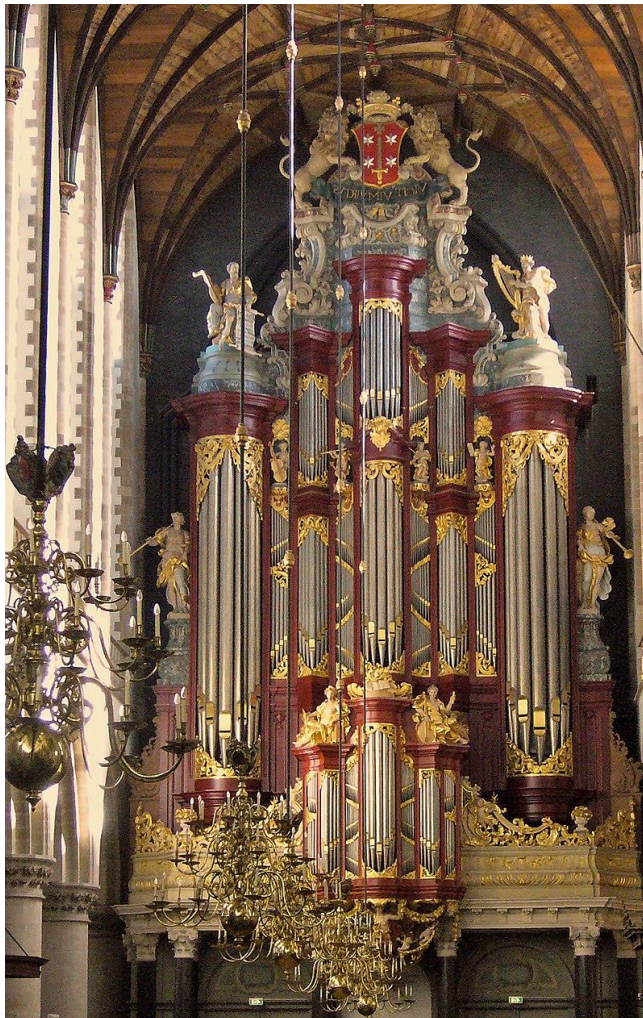


Figura 17: Autor: Christian Müller. Órgano Müller, St. - Bavokerk, 1735-1738.

⁶⁵ Nieuwe Kerk o Nueva Iglesia de Haarlem, 1649. Primera iglesia pétrea construida ex proceso para e culto protestante sobre los restos del antiguo edificio de planta fractura gótica, de la cual se conserva la torre del año 1613.

⁶⁶ Joby, R. (2005), p. 201.

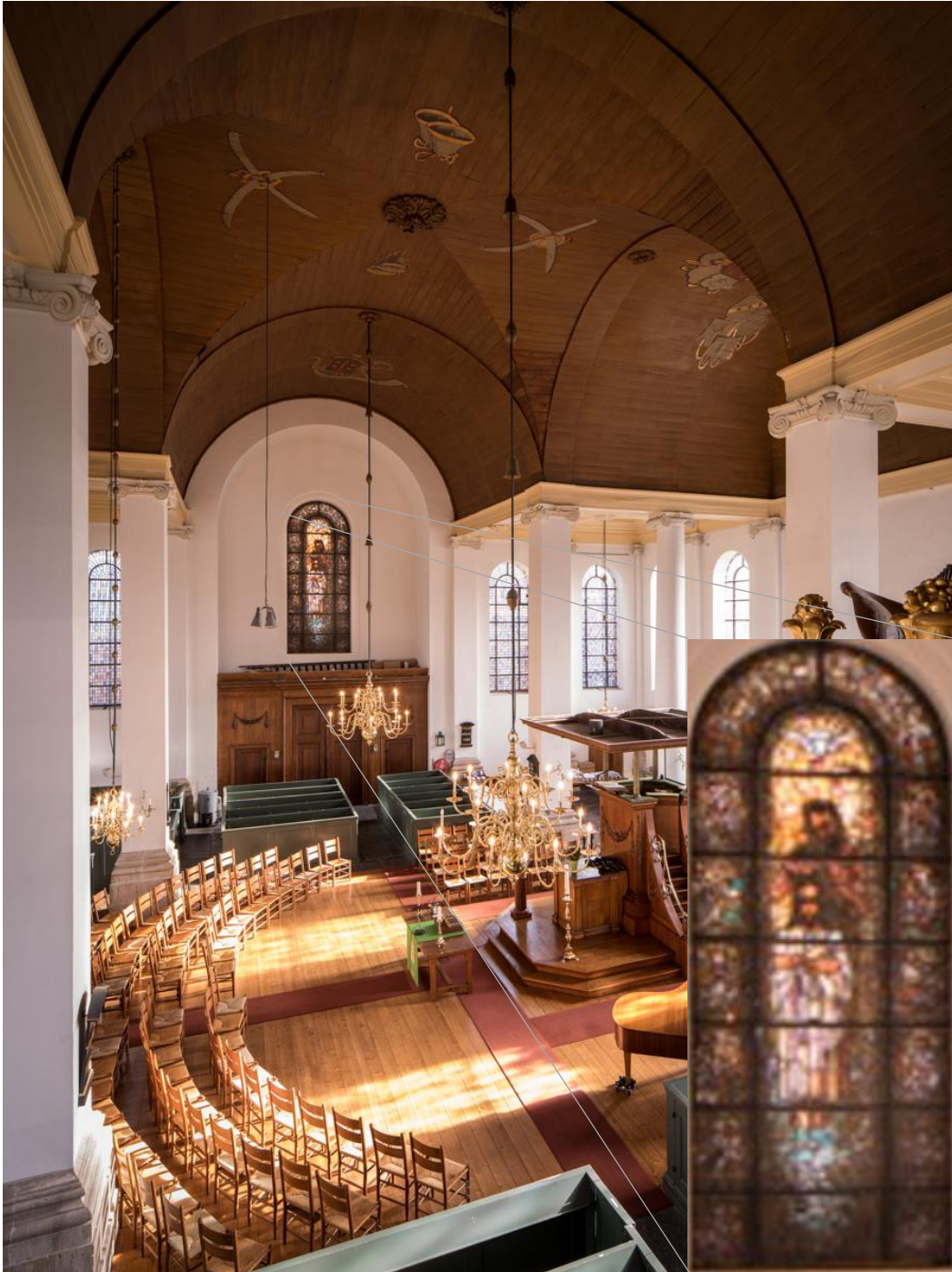


Figura 18: Autor: Jaap Pronk (1936), *El Bautismo de cristo.*

Percibimos por tanto que, progresivamente se ha dado una relajación gradual en ciertas secciones de la Iglesia Reformada hacia la representación figurativa de Cristo en las artes visuales. Si consideramos que el papel del artista no es representar la divinidad, sino más bien para aludir a ella,, entonces las representaciones de él debería ser aceptable para aquellos en la tradición reformada y en segundo lugar , con respeto a su Inventario de reliquias (1543), la preocupación particular de Calvino yacía no tanto con todas las representaciones de Cristo, sino, más bien, con ciertos tipos de representaciones como crucifijos⁶⁷ y aquellos a los que la gente atribuía poderes especiales.

Por otra parte, y, tras haber visto que ciertas representaciones o producciones artísticas en espacios eclesiásticos y profanos ello nos podría llevar a la incógnita de por qué el calvinismo no pudo, o veremos mejor no quiso, desarrollar un estilo artístico propio. Para esto nos serviremos de las conferencias realizadas por Abraham Kyuper⁶⁸ (1837-1920) en torno al calvinismo, en particular su quinta exposición *Sobre el calvinismo y las artes*.

Comienza comentando el debate en torno a la tradicional concepción del fallo en la creación de un modelo de arquitectura calvinista, su Santa Sofía o San Pedro, asumiéndose que la intención del calvinismo sería a su vez ascender al mismo lujo artístico con el que plasmar en una estructura monumental sus ideales, cosa que no logró y que se evidencia como prueba de pobreza estética, pues fue su propia inflexibilidad la cual no permitió un desarrollo estético superior⁶⁹.

En contra de esta acusación declara que era la propia intención de movimiento no desarrollar un estilo arquitectónico propio, considerando a la adoración divina como el lazo que unía las diferentes artes el estilo artístico y el estilo de la adoración coincidían. Trata de argumentar la alianza entre religión y artes como un nivel inferior del desarrollo religioso y humano, del cual por tanto el calvinismo se llevaría la victoria en cuanto a falta de modelos.

⁶⁷ En completa oposición a las doctrinas luteranas.

⁶⁸ Teólogo, primer ministro de Holanda y fundador de la Universidad Libre de Ámsterdam, las conferencias fueron realizadas en el año 1898 en la Universidad de Princeton.

⁶⁹ Se centra particularmente en la arquitectura partiendo de su concepción de los centros de adoración cristianos como germen del resto de las artes las cuales lo revestirían.

Véase a su entender:

[...] En el siglo XVI, Europa se acercaba lentamente a este nivel superior del desarrollo espiritual; y no fue el luteranismo con su sujeción de la nación entera bajo la religión del príncipe, sino el calvinismo con su concepto profundo de la libertad religiosa, que inició la transición. En cada país donde apareció el calvinismo, llevó a una multiformidad de tendencias de la vida, quebrantó el poder del estado en el dominio de la religión, y en gran medida puso fin al sacerdotismo. Como resultado, abandonó la forma simbólica de la adoración, y se negó a manifestar su espíritu religioso en monumentos espléndidos a pedido de las artes [...] (Kyuper, Conferencias sobre el Calvinismo, 1898)

Prosigue argumentando a favor de esta tesis sirviéndose de las concepciones de Hegel y Von Hartmann, ambos defensores de que las etapas iniciales del arte, la religión se pierde en su forma estética y en su etapa más evolucionada se encontrará en el ámbito invisible y espiritual, indicando al calvinismo en origen como su etapa más elevada de desarrollo.

Concluyendo que sí, a día de hoy las iglesias calvinistas resultan frías e incómodas, deseándose introducir nuevamente referentes simbólico en entornos de culto, es debido a la pérdida de fortaleza del pulso de la vida religiosa en nuestros días.

Tras esto comenta una cuestión de gran interés, pues advierte que la interpretación exaltada de la naturaleza de las artes permitió e incentivó el progreso de estas, y en cierta medida su liberación, teniendo en cuenta el carácter reflexivo y nueva relación individual del ser humano con la imagen.

4.4 Emaús, Rembrandt y Calvino

Rembrandt van Rijn realizó numerosas escenas históricas, entre las cuales se cuentan varias de temática bíblica⁷⁰. Uno de los pasajes al que prestó mayor atención y representó con mayor regularidad es el relato de Lucas de la “*Cena en Emaús*”, de cual

⁷⁰ De acuerdo al autor Jakob Rosenberg su producción artística de temática bíblica (pinturas, dibujos y grabados) se cuenta en alrededor de ochocientos cincuenta obras. El número de retratos ascendería alrededor de quinientos. Ver: Rosenberg, J (1980) *Rembrandt: Life and Work*, op. cit., p. 169.

seleccionaremos para el análisis la versión del año 1648 (Fig. 21), parte de la colección del Museo del Louvre.

Siguiendo las pautas de Richard Joby, abordaremos una interesante cuestión: si resultaría apropiado colgar esta pintura u otras de cáliz similar en una iglesia de tradición reformada en la actualidad. Por lo pronto el género de la obra podría designarse como pintura de historia, como ya ha sido señalado, género al cuál Juan Calvino presentó menos objeciones.

Seguidamente, a pesar de que Calvino en cierto momento argumentó a favor de la retirada de todas las obras de arte visual de espacios eclesiásticos, paulatinamente se han ido introduciendo en las iglesias de la tradición reformada una serie de pinturas, en particular pinturas históricas.

Nos serviremos de una obra de la misma temática del contemporáneo holandés Jan Havicksz Steen (c. 1622-1679), este era católico, además de considerarse en sus obras una muestra de la doctrina ortodoxa católica en cuanto a la representación de la Eucaristía⁷¹, por lo que la comparación nos resulta de gran interés.

De nuevo, de acuerdo a Calvino, se encontraba permitido representar materia con materia, es decir la carne humana con pintura, pero prohibido tratar de representar el espíritu con materia, aludiendo tan solo a su divinidad; retornando al *Catecismo de Ginebra*:

Maestro: ¿Por qué está prohibido representar a Dios en forma visible?

Catecúmeno: Porque no hay semejanza entre él, que es Espíritu eterno e incomprensible, con corpóreas, corruptibles y muertas figuras... [...] (Calvino, 1550, p. 17)

⁷¹ Arthur K. Wheelock Jr.; Perry, H.; Kloek, W (1996), p 200.

De acuerdo a la interpretación de Joby, Rembrandt trata de insinuar o aludir a la divinidad de Cristo a través de su paleta y nada más, jamás presentándolo como una aparición. Se sirve de la luz, el color y la altura de la alcoba tras a cabeza de Cristo para sugerir su divinidad, junto con el contorno de una nube sobre la cabeza de Cristo con el mismo propósito como en la gran mayoría de sus dibujos representando la temática⁷² (Fig. 22).

Apoyando este argumento se encontrará también la versión del artista, realizada en 1629 (Fig. 23), en la cual de plano no encontramos figura alguna de Cristo, sino una plasmación de las actitudes de asombro de los fieles en el momento tras la desaparición, encontrándonos la silueta de una figura agitada en penumbra, probablemente personal de la taberna, para añadirse agencia junto con la silla caída en la sección bajo-izquierda.

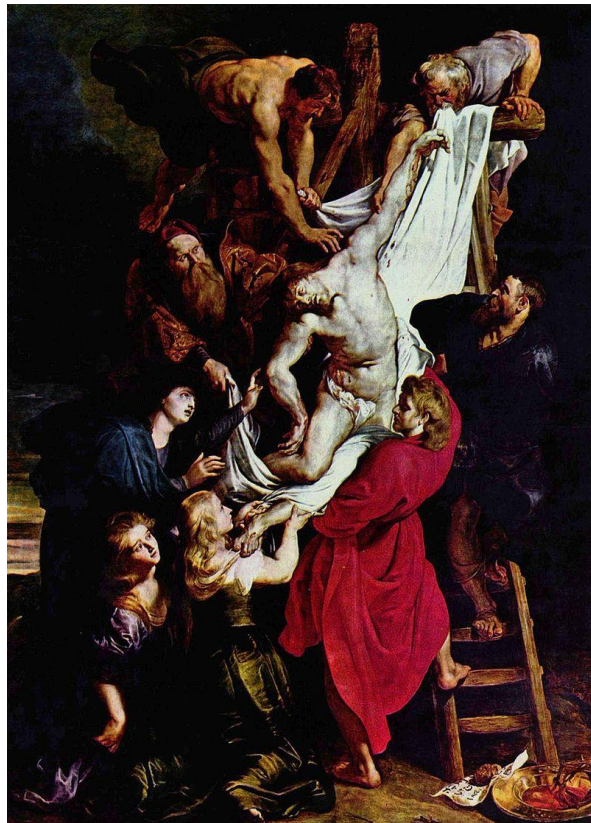


Figura 19: Autor: Pedro Pablo Rubens (1611-1614) *El descenso de la cruz*.

Podemos contrastar este enfoque para tratar la divinidad de Cristo en el arte con el contemporáneo y rival flamenco de Rembrandt, Peter Paul Rubens (c. 1577-1640). En muchas de sus pinturas, como *La deposición de Cristo* (1611-14) (Fig. 19), Rubens plasma a Cristo como una suerte de dios olímpico y trata de convencernos de su divinidad trayendo el cielo a la tierra.

La diferencia reside en que, mientras que él trata de representar a Cristo como un ser sobrenatural y, en cierto sentido, presentar su divinidad en el lienzo, Rembrandt sigue el camino opuesto, tratando de plasmar a Cristo sin representar de ninguna manera su divinidad.

⁷² Véase el dibujo *Cristo y los dos discípulos de camino a Emaús* (Fig. 20)

A su vez, desde mediados de la década de 1640 en adelante Rembrandt usarán un modelo judío con barba y pelo largo, apuntando hacia la verosimilitud y exactitud con la naturaleza, Trata de hacer pensar al espectador en Cristo hombre. Así, por ejemplo, en algunas de estas obras lo representa mirando hacia abajo, para exaltar la humildad de su faceta humana El objetivo del pintor, por tanto, consistiría en representar su materialidad y aludir a su divinidad⁷³.

En cuanto a lo que respecta a Steen (Fig. 24), bajo preceptos reformistas resultaría una producción totalmente impensable. En ella se muestra el momento en el cual Cleopás y un segundo discípulo⁷⁴, acompañados en esta composición por dos sirvientas de la taberna, tras encontrarse a un viajero de camino a Emaús y tomar asiento en el establecimiento acaban de partir el pan, reconociendo en ese momento a su acompañante como Cristo, quien se esfuma en el mismo instante. Steen al contrario que Rembrandt trata de plasmar la divinidad incorpórea en forma de aparición que se desvanece en contraposición a la materia y a hombre.

De manera paralela las versiones de Caravaggio contemplarían la representación puramente humana, dejando de lado el carácter divino y la dualidad de representación calvinista, esta hiper verosimilitud y humanización de personajes bíblicos se vio causó problemas al autor incluso en terreno contrarreformista, realizando una segunda versión de la obra tras el inicial rechazo del comitente.

4.4.1 Las afiliaciones religiosas de Rembrandt

Por lo pronto comentar que Rembrandt no era un miembro activo de la Iglesia Reformada (*lidmaat*), sino más bien un mero partidario (*Jiefhebber*) de la iglesia⁷⁵. Entre otras cosas esto supondría cierta libertad sobre la disciplina y regulación eclesiástica.

⁷³ Al considerar este proceso artístico a la hora de realizar una obra también evitamos otro problema potencial. Calvino estipula la permisibilidad de pintar lo que podemos ver, pero a su vez prohíbe la representación de Cristo debido a la imposibilidad de representar su naturaleza sacra. Sin embargo, todo ser humano tiene un alma. Calvino no prohíbe la representación de humanos, pero si se aplicara su razonamiento para la prohibición de la representación de Cristo consistentemente, tendría que, de la misma manera prohibir la representación de humanos. Esto se debe a que de acuerdo a las doctrinas calvinistas el alma humana es espíritu, siendo de la misma manera por ser espíritu que se censura el arte visual de Dios y Cristo. Esto quizás ilustre que no es particularmente apropiado aplicar dicotomías rígidas como la establecida materia/espíritu en tanto que se tratan cuestiones muy sutiles en el campo de la estética.

⁷⁴ Podría tratarse de Simeón, pero no es seguro.

⁷⁵ Joby, R (2005), p. 212.

Podemos servirnos de comparaciones a su vez entre su obra y la producida por uno de sus alumnos más acérrimo a los mandatos calvinistas sobre el arte visual, Jan Victors (1619-1676). Realizó numerosas escenas bíblicas, basadas en su totalidad en el Antiguo Testamento evitando así representar a Cristo, mientras se enmarca como autor del género de “historia”, aprobado por Calvino (Fig. 20).

Esto, por supuesto, contrasta con Rembrandt, quien representó a Cristo en muchas de sus obras. El debate sobre la afiliación religiosa de Rembrandt sigue abierto, sin determinar de manera concluyente si Rembrandt era calvinista o no. Pero, aunque Rembrandt no sigue las directivas de Calvino, como su prohibición de las representaciones de Cristo, produce, intencionalmente o no, obras que están en consonancia con temas centrales en el pensamiento del reformador⁷⁶ y, a día de hoy, podría ser colgado en uno de sus espacios reservados para el culto.



Figura 20: Autor: Jan Victors (1642) *Abraham e Isaac en el momento anterior al sacrificio*.

⁷⁶ Podría argumentarse de la misma manera el hecho de que debido a lo imbuidos que se encontraban los países bajos del espíritu reformista en el s XVII resulta natural que un artista como Rembrandt reflejase esto en sus obras.



Figura 21: Autor: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1648) *La cena en Emaús*.



Figura 22: Autor: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1657)
Cristo y dos discípulos de camino a Emaús.



Figura 23: Autor: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1629) *Los discípulos de Emaús.*



Figura 24: Autor: Jan Havicksz. Steen (1665-68) *La cena en Emaús*.

5. Conclusiones

Independientemente de los argumentos en conflicto expuestos, ya sea una nueva “teoría del arte de la negación”, “una continuación del *Libri Carolini*” o “el estado final de evolución religioso-espiritual”, coinciden en su totalidad en aportar a reforma o contrarreforma su papel clave dentro de la escisión de la iconografía religiosa y secular a principios del s XVI, la *persuasio* propia del arte barroco⁷⁷, en donde religiosidad e ideologías políticas se unen en una nueva síntesis⁷⁸.

Este texto sugiere la tesis del radicalismo de calvinista respecto a las producciones religiosas provocó un empuje final el para las bases conceptuales para la autonomización del arte, a pesar de recalcar los muchos puntos de desencuentro entre Calvino y Lutero, pues es tan sólo una hipótesis, pero esta lectura puede ser útil para darle un contenido conceptual al proceso de autonomización artística y musical.

De la misma manera, se ha visto como, partiendo de propias ambigüedades o límites de los cuerpos doctrinales estéticos protestantes; y sirviéndonos de producciones provenientes de iglesias protestantes a modo de decoraciones en órganos, vidrieras y utilería, se ha tratado de mostrar la posibilidad de mostrar una pintura de género de historia en un espacio reformado, además de habernos encontrado ya de por sí referencias o de plano representaciones figurativas de Cristo.

Como campos de estudio a proseguir, junto con la profundización del ya tratado, las consecuencias políticas de la relación entre la imagen, la palabra y la política que tanto Pochat como Luna Vinueza mencionan, y que someramente hemos mencionado, de la cual Santa María Novella, en su reordenación estética. litúrgica y musical sería referente.

Pues sí bien para Pochat a unión entre religiosidad, ideas políticas y arte es evidente, para Vinueza las consecuencias parecen desglosarse por un lado en la pérdida de la función sacra de la imagen que supondría la pérdida de sus funciones políticas, dejando paso a las estéticas; o por el contrario a una nueva fusión estético-política en la cual las diferencias y definición de valores estéticos podrían desembocar en un enfrentamiento de comunidades a través de la exclusión y el miedo, ideas que tan solo deja al aire y que por

⁷⁷Véase: Argán, G. C. (2010).

⁷⁸ Véase al respecto como paradigmática representación en la arquitectura: Hall, H (1979) *Renovation and counter-reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577*.

igual, mencionaremos de acuerdo a los intereses del lector y como futuras líneas de investigación a seguir.

Animar a su vez la continuación de este campo de estudio en territorio en habla hispana, pues si bien la cercanía para con las producciones contrarreformistas y sus derivaciones nos resultan familiares y virtuosas, educando en cierta medida nuestra mirada. En ocasiones parecemos olvidaron de las producciones y hermenéutica ajenos a la Europa católica, que con su avance pusieron también su grano de arena en la construcción de la sobreentendida como Historia del Arte.

Espero así que este texto sirva para evidenciar la pluralidad de perspectivas protestantes. Una evolución siguiendo su propio camino y bajo sus propias reglas del Arte, lejanas de ser un páramo creativo y estético infranqueable, como en ocasiones parecen quizás transmitir, o mejor dicho, solemos sobreentender.

6. Índice de figuras

- Fig. 1: Joby, R. (2005) Calvinism and the Arts. A Re-assessment, Plates: “Salterio de Ginebra, Salmo 50” (1525). Autor: Clement Marot [Pentagrama] Fotografía propia.
- Fig. 2: Durero, A. (1500) “Autorretrato” [Óleo sobre tabla] Fotografía: Alta Pinacoteca, Múnich.
- Fig. 3: Scribner, R. (1987) Fotografía: Popular culture and popular movements in reformation Germany.
- Fig. 4: Carnach, L. (1545) “Besándole los pies al papa” [Xilografía] Fotografía: Wikipedia Commons.
- Fig. 5: Schön, E. (1530) “Queja de los pobres ídolos bajo persecución” [Xilografía] Fotografía: Wikipedia Commons.
- Fig. 6: Durero, A. (1521) “Retrato de Erasmo de Rotterdam” [Estampa, buril] Fotografía: Biblioteca Digital Hispánica.
- Fig. 7: Belting, H. (2009). Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte, Religión y arte. La crisis de la imagen a comienzos de la edad moderna. [Tabla de bronce del ayuntamiento de Ginebra] Fotografía propia.

- Fig. 8: Belting, H. (2009). Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte, Religión y arte. La crisis de la imagen a comienzos de la edad moderna. [Altar en Dinkelsbühl] Fotografía propia.
- Fig. 9: Carnach, L (1529) “Alegoría de la ley y la gracia” [Óleo sobre papel] Fotografía: Museo de Herzogliches, Gotha, Alemania.
- Fig. 10: Carnach, L (1536) “Alegoría de la ley y la gracia” [Óleo sobre papel] Colección privada. Fotografía: Wikipedia Commons:
- Fig. 11: Carnach, L (1547) Altar de la “Última Cena” [Óleo sobre tabla] Wittenberg, Fotografía: Iglesia de Santa María.
- Fig. 12: Carnach, L (1555) Altar de la “Crucifixión” [Óleo sobre tabla] Fotografía: Weimar, Iglesia de San Pedro y San Pablo.
- Fig. 13: Escultura de Carlomagno en la cripta de la Grossmünster de Zúrich, [Escultura pétrea] Fotografía: Grossmünster de Zúrich.
- Fig. 14: Talla de madera de la Santa faz de Lucca Fotografía: Catedral de San Martín de Lucca.
- Fig. 15: Púlpito de madera de San Bavón, Harlem Fotografía: Catedral/Gruta de San Bavón, Haarlem, países Bajos.
- Fig. 16: Atril de bronce y pan de oro. Iglesia de St. – Bavokerk, Fotografía: Catedral/Gruta de San Bavón, Haarlem, Países Bajos.
- Fig. 17: Müller, C. (1735-1738) Órgano Müller. Fotografía: Catedral/Gruta de San Bavón, Haarlem, Países Bajos.
- Fig. 18: Pronk, J. (1936). Detalle de la vidriera. Fotografía: Nueva Iglesia/Nieuwe Kerk, Haarlem.
- Fig. 19: Rubens, P (1611-1614) “El descendimiento de la cruz” [Óleo sobre tabla] Fotografía: Panel central del tríptico conservado en la Catedral de Amberes.
- Fig. 20: Victors, J. (1642) “Abraham e Isaac en el momento anterior al sacrificio” [Óleo sobre lienzo]. Fotografía: Museo de arte de Tel Aviv.
- Fig. 21: Van Rijn, R. (1648) “La cena en Emaús” [Óleo sobre tabla] Fotografía: Museo del Louvre.
- Fig. 22: Van Rijn, R. (1647) “Cristo y dos discípulos de camino a Emaús” [Técnica mixta de tinta y bistre con pintura blanca].

- Fig. 23: Van Rijn, R. (1629) “Los discípulos de Emaús” [Óleo sobre tabla].
Fotografía: Museo Jacquemart-André.
- Fig. 24: Steen, J. (1665-68) “La cena en Emaús [Óleo sobre lienzo] Rijks
Museum.

7.BIBLIOGRAFÍA

- Argán, G. C. (ago. 2010) La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2010.96.2301>
- Baxandall, M. (1980) *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven: Yale University Press.
- Belting, H. (2009). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst* (trad. C. Díez y J. Espino). Ediciones Akal / Arte y Estética, Madrid. (Or. Ed. 1990).
- Boccaccio, G. (2004) *El Decamerón* (Dir. M. Perazolo Dir.) Libros en red, Amertown International S.A (Ed. Or. 1351).
- Calvino, J. (1999) *Institutes of the Christian Religions* (trad. L. De Ilsoz y Ríos.) Fundación editorial de literatura reformada, Barcelona. (Ed. Or. 1536).
- Calvino, J. (2010) *A Treatise on Relics*. (ed. Valerian K.), Edinburgh: Johnstone, Hunter & Co. (Ed. Or. 1543).
- Calvino, J. (1958) *Calvin: Commentaries*, (trad. J. Haroutunian) Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library. (Ed. Or. 1563).
- Edwards, M. (1994) *Printing, propaganda, and Martin Luther*, Berkeley: University of California Press.
- El catecismo de la Iglesia de Ginebra*, Presbiterioemmaus.org.
https://www.presbiterioemmaus.org/files/Catecismo-de-Ginebra.pdf_. [25-04-2023]
19:17.
- Freedberg, D. (1977) *The structure of Byzantine and European iconoclasm* (A. Bryer and J. Herrin, Eds.) pp 165-177.
- García Aviles, Alejandro (2010), "Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente Medieval", *Imágenes Medievales de Culto* (ed. G. Boto Varela), Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia, pp. 25 - 35.

- Garside C. Jr. (1966) *Zwingli and the arts*, (David Horne, Ed.) New Haven: Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (1999) *The history of art* (trad. Rafael, S.) Título original: *The story of art*, Editorial Diana, México. (Ed. Or. 1950).
- Grosse, C. (ene. 2010) The Aesthetics of Song in Calvinist Piety in the Early Reformation (1536–1545), *Revue de l'histoire des religions*. <https://doi.org/10.4000/rhr.7557>
- Hall, M. (1979) *Renovation and counter-reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- Herbert Baiton, R. (1956) *The Age of the Reformation*. New York: D. Van Nostrand Company, INC.
- Huldrych, Z. (1525), Obras completas de Huldrych Zwingli, vol. 4. *Una respuesta dada por Valentin Compar*, Corpus Reformatorum 9, Instituto de la Reforma Suiza. <https://www.irg.uzh.ch/static/zwingli-werke/index.php?n=Werk.53>. [03-05-2023] 16:13.
- Joby, R. (2005) *Calvinism and the Arts. A Re-assessment*. Peeters Publishers, Leuven.
- Kyuper, A. (1898) Conferencias sobre el calvinismo, Sobre el calvinismo y las artes, *Iglesia Reformada*. http://www.iglesiareformada.com/Kuyper_Expo_Calvinismo.html [29-04-2023] 13:18.
- Lutero, M. (1971) Contra los profetas celestiales acerca de las imágenes y los sacramentos en C. Witthaus (ed. M. Vallejo Díaz) *Obras de Martín Lutero* (1ªed., Vol. 5, pp. 248-399) Publicaciones El Escudo, editorial Paidós.
- Luna Vinuesa, D. R. (Enero – Junio, 2017) Teología y experiencia estética: el lugar de la imagen frente a la noción de Revelación de Martín Lutero y Juan Calvino. *Revista Co-herencia*, Vol. 14, No. 26, pp. 237-256.
- Marcia Ercilla, I. y Castro Rodríguez, S. J (2019) *La Iconoclasia positiva de Calvino*. Universidad de Valladolid, Departamento de Filosofía. Valladolid (Citado 28/03/2023). Recuperado a partir de: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39834/TFG_F_2019_207.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Noriega, E. H.; Rodríguez, M.; Días, A. (2019) *Calvino y la música*, Corporación universitaria adventista, licenciatura en teología, Medellín, Colombia.

- Pochat, G. (2008) *History Of Aesthetics And Art Theory* (trad. J. Chamorro) Ediciones Akal / Arte y Estética, Madrid. (Ed. Or. 1986).
- Rosenberg, J. (1980) *Rembrandt, life and work* Ithaca. New York: Cornell University Press.
- Scribner, R. (1987) *Popular culture and popular movements in reformation Germany*, London; Ronceverte, WV, U.S.A.: Hambledon Press.
- Van Mander, K (1604) *Het Schilder-Boeck* (1ªed.)- [E.Pub] Getty Research Institute, Amsterdam, Países Bajos.
- Weber, M. (1991) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. (trad. J. Martínez Cházvez,) Premiá editora de libros, S. A. Tlahuapan, Puebla. (Or. Ed. 1990).
- Wencelius, L. (1937) *L'esthétique de Calvin*. Les Belles Lettres, París.
- Wencelius, L. (1937) *Calvin et Rembrandt*. Les Belles Lettres, París.
- Wheelock, A. K.; Perry, H.; Kloek, W. (1996) Jan Steen: Painter and storyteller, *Supper at Emmaus* (ed. J. Guido) Washington: National Gallery of Art.



Universidad de Oviedo
Facultad de Filosofía y Letras