"GEDICHT" ODER "TODSÜNDE" ? DIE AKTMALEREI IN SPANIEN ZU ZEITEN CALDERÓNS 1)

Felix Scheffler / Madrid

Noch zu Lebzeiten Pedro Calderóns de la Barca (1600-1681) stufte man die Maler in Spanien als Ausübende eines *oficio mecánico* und somit als Handwerker ein. Ihre soziale Stellung entsprach derjenigen von Schustern oder Schneidern und sie unterlagen der Verpflichtung unterschiedlicher Steuerentrichtungen.2) In sieben Rechtsstreiten, die auf Steuerforderungen des Finanzkollegs gegenüber den Malern in den Jahren 1600, 1626, 1633, 1636, 1639, 1671 und 1676 reagierten, verfolgten die Maler das Ziel ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Emanzipation besonders über die Aufwertung der Malerei zur "freien Kunst".3) Diese Aufwertung zur *arte liberal* hatte u. a. die Befreiung von der *alcabala*, einer Umsatzsteuer von zehn bis vierzehn Prozent auf jedes veräußerte Werk, und von der Steuer des *repartimiento* für die Einkleidung und den Unterhalt eines oder mehrerer Soldaten zum Ziel.4) Von der Nobilitierung der Malerei erhoffte man sich also unmittelbar die Steigerung der sozialen und materiellen Anerkennung. Vor diesem Hintergrund ist auch das bereits um die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzende Aufkommen kunsttheoretischer Schriften zu verstehen, welche die Malerei als eine zu den anderen Künsten gleichwertige und - im Verlauf des 17. Jahr-

---

1) Der folgende Aufsatz entspricht im Wesentlichen einem anläßlich des 12. Englisch-Deutschen Calderón-Kongresses im Juli 1999 in Leipzig gehaltenen Vortrag. Ich möchte Herrn Prof. Dr. Manfred Tietz als Mitveranstalter dieses Kongresses und Herausgeber der Kongressakten dafür danken, sein Einverständnis zur Veröffentlichung des Textes in deutscher Sprache gegeben zu haben. Weiterhin möchte ich der DFG dafür danken, mir mit einem Forschungsstipendium für Spanien die Voraussetzung geschaffen zu haben, mich mit der Aktmalerei in Spanien beschäftigen zu können.

2) Zur sozialen Stellung des Künstlers, seiner Zuordnung zu den verschiedenen Zünften und zu den unterschiedlichen Steuern, zu deren Entrichtung die Maler verpflichtet waren, siehe Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1995, S. 21-31; Karin Hellwig, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1996, S. 48-54 und dies., *Kunstliteratur in Spanien 1600-1700*, in: Spanische Kunstgeschichte: Eine Einführung, hrsg. von Sylvaine Hänsel und Henrik Karge, 2 Bde., Berlin 1992, Bd. 2, S. 80-81. Als Standardwerk zur sozialen Realität des Künstlers ist die Studie von Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976, zu bewerten. Mit stärkerer Betonung der praktischen Produktionsbedingungen hat sich Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1993, dem Thema zugewandt.

3) Zu den sieben Rechtsstreiten siehe Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica I: Theórica de la pintura*, Madrid (1715) 1988, S. 254-257.

4) Ernst Robert Curtius, *Calderón und die Malerei*, Romanische Forschungen 50, 1936, S. 89-136, hierzu S. 109. Siehe auch Hellwig 1996 (wie Anm. 2) S. 48-54; Waldmann 1995 (wie Anm. 2) S. 21-31 und die entsprechenden Kapitel bei Gállego 1976 (wie Anm. 2).

hunderts immer deutlicher und eindeutiger - überragende Kunst propagierten.5) Neben Kunsttraktaten, in denen die vermeintlich wertfreien Darstellungen maltechnischer Vorgänge und künstlerischer Ausdrucksformen den programmatischen Charakter von Streitschriften zur Gleichstellung oder Überlegenheit der Malerei erhielten, existierten auch sogenannte *memoriales informatorios*, in denen bedeutende Persönlichkeiten des kulturellen Lebens Position zugunsten der Malerei als "freier Kunst" bezogen.6) Einem solchen *memorial* entspricht auch das *deposición* genannte Gutachten von Pedro Calderón de la Barca vom 8. Juli 1677, in dem dieser, wie bei anderen Gelegenheiten bereits vor ihm Gaspar Gutierrez de los Ríos, Juan de Butrón, Juan Rodriguez de León, Juan de Jauregui, José de Valdivielso und Lope de Vega, die Aufwertung der Malerei zur *arte liberal* befürwortete.7)

In diesem Gutachten, das einer gerichtlichen Aussage diente und das uns heute als Protokoll vorliegt, bezeichnet Calderón die Malerei wie folgt:

"... es sei die Malerei gleichsam eine Nachahmung der Werke Gottes und eine Nacheiferung der Natur, da die Allmacht nichts geschaffen habe, was jene nicht nachahme noch die Vorsehung etwas erzeugt habe, was jene nicht nachbilde [...] *da ihre Geschicklichkeit dazu gelangt sei, in der Stellung der Gesichtszüge des Menschen (dieser kleinen rationalen Welt) auch dessen Seele zu kopieren, indem sie in der Mannigfaltigkeit der Mienen bald die Strenge, bald die Freundlichkeit, bald das Lächeln, bald die Trauer, bald den Zorn, bald das Mitleid ausdrücke, so dass sie das Herz auf dem Gesicht abbildend, uns das Herz in seinen Affekten noch ähnlicher vorweist als das Gesicht".*8)

Im weiteren Verlauf seiner Aussage, die im wesentlichen die Überlegenheit der Malerei über jede der Künste des Triviums und Quadriviums veranschaulicht, folgt die Argumentation auch dem bereits seit der Antike bekannten und im Mittelalter christianisierten Topos des *Deus artifex* beziehungsweise *Deus pictor*, indem sie die Malerei in letzter Instanz als von Gott ausgeübter und gestifteter Kunst legitimiert und sie als Nachahmung des göttlichen Schöpfungsaktes definiert. Die Aufgabe der Malerei ist nach Auffassung Calderóns und vieler seiner

---

5) Hierzu besonders Hellwig 1996 (wie Anm. 2), S. 39-43 u. 120-124 und Felix Scheffler, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts: Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Frankfurt a. M. 2000, S. 33-153.

6) Zu den *memoriales* siehe Hellwig 1996 (wie Anm. 2), S. 40-43.

7) Diese Stellungnahme Calderóns wurde erst 1781 durch Francisco Mariano Nipho, *Cajón de sastre literario*, Bd. 4, S. 25-43, in Madrid veröffentlicht. Sie figuriert dort unter dem Titel *Deposición de Don Pedro de Calderón de la Barca, en favor de los Profesores de la Pintura, en el Pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de Soldados*. Die erste kritische Auseinandersetzung mit dem Text ist aber Ernst Robert Curtius 1936 (wie Anm. 4) zu verdanken. Hierin sowie in der kritischen Quellensammlung von Francisco Calvo Serraller, *Teoria de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1991, S. 535-546, findet sich der Text in seiner gesamten Länge publiziert.

8) Die Übersetzung stammt von Curtius 1936 (wie Anm. 4) S. 98.

Zeitgenossen der Darstellung der göttlichen Schöpfung im Menschen mit all ihren Facetten gewidmet.9)

Angelehnt an antike Autoren aber entwickelt Calderón seinen eigenen Entstehungsmythos für die Malerei:

"Einige Knaben hatten im Meer gebadet, und als sie sich nackt an seinem Ufer fanden, bemerkten sie wie ähnlich die Sonne sie auf dem Sand abzeichnete; und übermütig spielend begann einer mit dem Finger das Profil des Schattens eines anderen nachzuzeichnen. Als sie sahen, wie die Nachahmung seiner Statur gelungen war, bestrebten sie sich um die Wette und fuhren fort, sich gegenseitig nachzubilden: die neue Tat dessen, der nachher die verschiedenen Gestalten natürlicher Körper in der Skulptur erfand (mag es nun Parrhasius gewesen sein, dem viele es zuschreiben, oder nicht), beschäftigte die Einbildungskraft mit der Frage, wie man diesen Anfang fördern könne; und gut oder schlecht, wie er es konnte, fügte er ihnen Augen und Nasen [sic] *hinzu. Befriedigt zu sehen, dass es ihm gelang, ihnen eine etwas größere Lebendigkeit zu verleihen, begann er zu hoffen, dass seine Mühewaltung die Zeichnungen verbessern könne durch Skizzen; und so fuhr er, hartnäckig in wiederholten Linien seiner Idee nachdrängend, den einprägsamen Umrissen des Unförmigen Embryos nach, welchen der Strand ihm darbot, und er vervollkommnete ihn, bis er die Ähnlichkeit erzielt hatte. Und da es leicht ist, den Weg vom einmal Erfundenen zum Hinzugefügten zu finden, folgten andere seiner Meinung, so dass durch verbessertes Studium und mit Hilfe der Zeit die Malerei zur höchsten Schätzung gedieh, in der sie sich heute befindet: derart, dass für den Erweis, die Malerei sei eine inspirierte Begabung von übernatürlicher Kraft, es zu wissen genügt, dass ihre erste Werkstatt das Licht, ihr erster Entwurf der Schatten, ihr erstes Blatt der Sand, ihr erster Pinsel der Finger und ihr erster Künstler der jugendliche Übermut eines Zufalls gewesen ist".*10)

Der Aufzählung, dass die "erste Werkstatt der Malerei das Licht, ihr erster Entwurf der Schatten, ihr erstes Blatt der Sand, ihr erster Pinsel der Finger und ihr erster Künstler der jugendliche Übermut eines Zufalls gewesen ist", ließe sich hinzufügen, dass zumindest in der Vorstellung Calderóns ihr erstes Thema die Darstellung des nackten Menschen ist. Für Calderón ist die Abbildung des nackten Menschen somit nicht ein Bildthema unter vielen, sondern Entstehungsursache und primäres Anliegen der Malerei.

Die nachfolgenden Bilder und Quellen sollen ansatzweise aufzeigen, inwieweit sich diese ausgesprochen liberale und die mit der spanischen Kunst Vertrauten sicherlich überraschende Überzeugung mit den kunstpraktischen Bedingungen und den kunsttheoretischen Bewertungen im Spanien des 17. Jahrhunderts deckt.11)

---

9) Zum *Deus artifex*- bzw. *Deus pictor*-Topos siehe Waldmann 1995 (wie Anm. 2), S. 37-58.

10) Curtius 1936 (wie Anm. 4), S. 98-99. In die Übersetzung von Curtius hat sich ein Flüchtigkeitsfehler eingeschlichen. Statt *bocas*, also Münder, steht in der Übersetzung Nasen, also *narices*.

11) Man spricht auch heute noch allgemein von einem Nichtexistieren der Aktmalerei in Spanien. Als einzige Aktbilder in der Hochphase künstlerischer Leistung in Spanien werden die *Venus im Spiegel* von Velázquez und die nackte *Maja* von Goya bewertet. Der Titel eines vor

Einige kurze Überlegungen über mögliche Absichten der künstlerischen Aktdarstellung im Allgemeinen sollen dem vorangehen:
Denkt man allgemein an den Akt in den bildenen Künsten, mögen einem die steingewordenen Götter und Heroen klassischer Antike oder die Protagonisten der künstlerischen Beschäftigung mit dem modernen korrumpierenden Großstadtleben in den Sinn kommen. Auf der einen Seite das Ideal der Kunst in der Harmonie und Symmetrie menschlicher Proportionen - ein Schönheitsideal, das als Spiegelung eines vorchristlichen gesellschaftlichen Wertesystems gelten mag - und auf der anderen Seite die menschliche Existenz eingebunden in die soziale Realität, in der eine Grundbedingung für das Überleben das Präsentieren und Offerieren des eigenen Körpers sein kann. Betrachtet man allein die Spanne, die zwischen dem *Apollo von Belvedere*, wahrscheinlich aus dem 2. Jahrhundert vor Christus, und der *Olympia* von Manet liegt, um zwei der berühmtesten Akte der westlichen Kunstgeschichte zu nennen,12) so bewegen wir uns in einem Zeitraum von über 2000 Jahren, in dem der nackte Körper Gegenstand des künstlerischen Interesses war.13) Es wird deutlich, dass die Darstellung des nackten menschlichen Körpers - wie es in der Auffassung Calderóns zum Ausdruck gelangt - tatsächlich weniger ein Sujet oder eine Gattung als vielmehr eine Grundbedingung der Kunst, wenn nicht sogar ihr Hauptanliegen ist.14)

Denkt man nun an den Akt in der Kunst der frühen Neuzeit, so werden einem vielleicht die *Venus* von Botticelli für die Malerei oder der *David* von Michelangelo für die Bildhauerei vor das geistige Auge treten. Hierin findet sich auch gleichsam der lange Zeit allein gültige Hand-

---

Investigaciones Científicas in Madrid zeigt aber, dass die Darstellung des überwiegend unbekleideten menschlichen Körpers keineswegs so selten ist und dass Meinungen über die Existenz bzw. die Nichtexistenz von Aktbildern in Spanien in erster Linie von der Bestimmung dessen abhängt was als Aktmalerei bezeichnet wird. Die nachfolgenden skizzenhaften Ausführungen sollen daher auch dazu dienen, eine Definition für eine gattungsgeschichtliche Behandlung des Themas vorzubereiten und einen Kanon von Bildern und Sujets für die Aktmalerei in Spanien vorzuschlagen. Die zitierten Quellen werden verdeutlichen, dass nicht nur mythologische oder gänzlich von einem narrativen Kontext befreite Darstellungen des unbekleideten menschlichen Körpers als Akte wahrgenommen wurden, sondern, dass die Tatsache, dass ein nackter Mensch in der Bildfläche erscheint, dazu führen konnte ein Bild als *pintura desnuda* oder *pintura deshonesta* zu bezeichnen, auch wenn die dargestellte Figur ein alt- oder neutestamentarischer Heiliger war oder es sich gar um Maria handelte. Im Sinne einer kunsthistorischen Näherung an das Thema, welche die kunstpraktische Realität im Spanien des 17. Jahrhunderts berücksichtigt, dürfen Darstellungen des Gekreuzigten oder des hl. Sebastian von einer Studie zur spanischen Aktmalerei sicherlich nicht ausgeschlossen werden.

12) Es handelt sich bei dieser Skulptur im Vatikan um die römische Kopie eines Werkes des attischen Bildhauers Leochares, der im 4. Jahrhundert vor Christus wirkte. - Die *Olympia* Manets von 1863 befindet sich im Musée National du Louvre in Paris.

13) Zwar mag man das Mittelalter als Epoche anführen, in dem dieses Thema vernachläßigt wurde, doch ließe sich die Zeitspanne mit Beispielen aus der attischen Kunst von 600 v. Chr. und aus der Aktualität noch erweitern.

14) Diese Überzeugung dominiert auch in bedeutenden Schriften zum Akt in unserem Jahrhundert. Siehe etwa Kenneth Clark, *El desnudo*, Madrid 1993, S. 17-18.

lungsspielraum für die Darstellung des nackten Körpers vorgegeben, die diesen antiken oder biblischen und darunter besonders alttestamentarischen Figuren vorbehalten war.15)

Denkt man nun an den Akt in Spanien, so wird einem wahrscheinlich zuerst das Bild der unbekleideten *Maja* vor Augen treten, das mit der schamlosen Negation jeglicher Bezugsetzung zu einem historisierenden Vorwand und dem Beharren auf einem tatsächlich menschlichen Körper, wie er in der Abbildung der Schambehaarung zum Ausdruck gelangt, einen radikalen Schnitt in der Tradition der Aktmalerei darstellt. Zum Skandal dieses Gemäldes, das darauf verzichtet die dargestellte Person etwa als Heldin, Göttin oder Frevlerin griechischer oder römischer Mythologie identifizierbar zu machen, trug auch bei, dass eine sehr ähnliche Replik existiert, in der die Frau auf einer identischen Chaiselongue völlig bekleidet in der volkstümlichen Tracht der Madrider *Majas* zu sehen ist. Unter Berücksichtigung einer "züchtigen" Version mußte die unbekleidete Version als besonders "unzüchtig" erscheinen.16)

Sucht man nun nach Vorbedingungen für diese provokative Darstellung, erscheint es kurios, diese in einem Bildpaar des Hofmalers Karls II., Juan Carreño de Miranda, von ca. 1680 zu finden. Wie in den 120 Jahre später entstandenen *Majas* bewegt sich der Maler auch hier zwischen den Polen von Bekleidet- und Unbekleidetsein. Erhält die nackte *Maja* aber gerade ihre Brisanz durch den unmittelbaren und gänzlich von Scham befreiten Blick - ein Blick, der zusammen mit der explizit zur Betrachtung dargebotenen Brust und dem entblößten Schoß in der absoluten Bildmitte den Eindruck von erotischer Präsentation zum Ziele sexueller Stimulation erzeugt -, so steht bei der Aktdarstellung *Eugenia Martínez Vallejos* das fast wissenschaftlich dokumentierende Interesse an menschlicher Rarität und Kuriosität im Vordergrund.17) (Abb. 1) Im Vergleich mit Goyas gänzlich nackter *Maja* ist aber auffällig, dass gerade dieses vorgeblich sachliche Interesse noch dadurch verschleiert wird, dass die dargestellte Fettleibige mit Trauben und Weinlaub im Gewand eines Bacchus erscheint.

Zur Gattung der im Bild dargestellten Ausnahmen menschlicher Erscheinungsform gehört auch das Bild, das José de Ribera von Magdalena Ventura 1631 für den spanischen Vizekönig in Neapel malte.18) (Abb. 2) Während die Darstellung der entblößten weiblichen Brust - allgemein das Nonplusultra der Lasziviät - hier zwischen imposantem Vollbart und groben Männerhänden - zur Veranschaulichung des Hermaphrodismus dient, versinnbildlicht sie in dem kompositorisch durchaus ähnlichen Typus der *Maria lactans* - etwa in einer Version von Alonso Cano (Abb. 3) - mütterliche Fürsorge und christliche Nächstenliebe.19)

---

15) Das Bild *Die Geburt der Venus* von 1482 befindet sich in der Galleria degli Uffizi und der *David* von 1504 in der Galleria dell'Accademia in Florenz.

16) Siehe dazu auch den Aufsatz von Fred Licht, *'Ya no es una diosa'. Las 'Majas' de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna*, in: El desnudo en el Museo del Prado, Madrid 1998, S. 117-131.

17) Beide Bilder Carreños befinden sich, ebenso wie Goyas *Majas*, im Museo del Prado in Madrid.

18) Das Bild befindet sich im Hospital de Tavera in Toledo.

19) Das Gemälde befindet sich in der Diputación von Guadalajara.

In einer Zeit, in der sich etwa Francisco Pacheco, Schwiegervater des Velázquez, Maler, Kunstschriftsteller, und Kunstbeurteiler glücklich schätzte, dass die Inquisition nunmehr auch gegen die unschickliche Darstellung Marias mit überkreuzten Beinen und nackten Füßen vorging, verwundert es, dass sich die Kritik nicht auf Bilder wie die zwischen 1657 und 1660 von Cano gemalte *Virgen de la leche* übertrug.20) Diese wird in Bezug auf dieses Thema erst im Laufe des 18. Jahrhunderts formuliert. So forderte Interian de Ayala in seiner 1730 erst in Latein und 1782 in Spanisch erschienenen Schrift *De pintor christiano* neben der Unterlassung von Darstellungen Marias mit wallendem blonden Haar, nacktem Hals, Schultern und Füßen auch ein Verbot der Darstellung Marias mit entblößten Brüsten.21) Und Casanova weiß davon zu berichten, dass sich in einer Madrider Kapelle ein berühmtes Bild der stillenden Jungfrau befand, welches so viel - wahrscheinlich nicht immer ganz von Hintergedanken befreite - Bewunderung anzog, dass es zu Ende des Karnevals 1768 an seiner prekären Stelle übermalt wurde, woraufhin die Anzahl der Marienverehrer in dieser Kirche sank.22)

Dass stimulierende Wirkungen auf den Betrachter offensichtlich nicht nur von mythologischen, dezidiert der fleischlichen Liebe gewidmeten Bildern ausgingen, zeigt auch das von Pacheco angeführte Beispiel des Augustinermönches - eines späteren Bischofs -, der während einer Messfeier beim Anblick einer nackten Frau im 1570 gemalten *Jüngsten Gericht* von Marten de Vos sich derart von deren außergewöhnlicher Schönheit und Zügellosigkeit verführt sah, dass er meinte sein Geist sei nie stärker in Gefahr gewesen zu verderben und er sich lieber in den schlimmsten Sturm versetzt sähe, als abermals diesem Anblick ausgesetzt zu sein.23) Einer ähnlichen Bedrohung war auch ein aus heutiger Sicht überleicht erregbarer Kartäusermönch ausgesetzt, der in seiner Zelle den Reizen eines wunderschönen Marienbildnisses eines unbekannten Malers zu erliegen drohte, so dass man das Bild schnell entfernte.24)

Ähnliche Gefahr drohte auch von einem der beliebtesten Bildthemen in Spanien, der hl. Maria Magdalena. Obwohl diese in erster Linie für die jederzeit mögliche Läuterung und Rückkehr zu christlichen Tugenden stand, gab es einige Bilder, die aufgrund der Betonung der Attribute des vormals sündigen Lebens - wie es etwa die langen blonden Haare sind - oder durch den

---

20) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1649, hrsg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 300.

21) Juan de Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, 2 Bde., Madrid 1782, Bd. 1, S. 25-26. Exemplare des *Pictor christianus eruditus* von 1730 und des *Pintor christiano, y erudito* von 1782 sind in der Bibliothek des kunsthistorischen Institutes des C.S.I.C. in Madrid einsehbar.

22) Giacomo Casanova, *Memorias, traducción del francés de Gloria Camarero*, 5 Bde., Madrid 1982, Bd. 5, S. 178-179.

23) Pacheco (1649) 1990 (wie Anm. 20), S. 316. Das Bild befindet sich im Museo de Bellas Artes von Sevilla. Gemeint ist sicherlich die rechte der beiden zentralen Frauenfiguren, die von einem Dämon an ihren erhobenen Armen weggeschleift wird. Die nach oben und hinten gerichteten Arme bewirken eine besonders freizügige Zurschaustellung des weiblichen Körpers.

24) Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica II: Práctica de la pintura*, Madrid (1715), 1988, S. 261.

Verweis auf die für die Geißelung notwendige partielle Nacktheit (Abb. 4),25) bei moralisch ungefestigten Bildbetrachtern eine erotische Wirkung auslösten. Eingedenk der Versuchung, die von der Nacktheit heiliger Eremitinnen ausgehen konnte, empfahl Interian de Ayala diese Bußfertigen mit Sackleinen, Tuniken oder Palmenzweigen zu bedecken:

*"... Maria Magdalenas sowie andere Einsiedlerinnen, die überwiegend nackt oder mit wenig Schicklichkeit gekleidet sind und deren Bilder ohne Zweifel uns darauf hinweisen, dass sie sich in der Wüste befinden, wo sie Buße tun, erregen oft solche Regungen und Gefühle in denjenigen, die sie anschauen, dass sie der Seele großen Schaden zufügen, wenn sie nicht danach mit Tränen und Seufzern gelöscht werden".*26)

Aber nicht nur das "starke" Geschlecht war durch die Wirkung ikonographisch durchaus rechtfertigbarer Hüllenlosigkeit gefährdet. So konnten traditionell nur dürftig bekleidete männliche Märtyrer, besonders wenn sie ein jugendliches Antlitz hatten, auch keusche Damen ansprechen. So wird von Italienerinnen berichtet, die beim Anblick eines hl. Sebastian, der vielleicht den anmutigen Märtyrern des in Neapel tätigen valenzianischen Malers José de Ribera ähnelte, in Wallung gerieten.27)

Trotz der Gefahren, die nach dem Urteil frommer Kunstsachverständiger und Geistlicher von "zuviel" Schönheit und Nacktheit ausging, ist sich auch der bereits erwähnte Pacheco als orthodoxer Maler durchaus bewußt, dass Nacktheit nicht gänzlich aus der Malerei zu entfernen ist. So verlangt auch nach seiner Ansicht eine Eva, wie vielleicht diejenige im einzigartigen Bild des *Abstiegs Christi in die Vorhölle* Alonso Canos (Abb. 5) oder eine Susanna, wie etwa diejenige Claudio Coellos (Abb. 6), genauso ein zumindest teilweises Unbekleidetsein wie die Darstellung eines Martyriums und anderer Themen, die dem Alten und dem Neuen Testament (sowie den Schriften der Kirchenväter) entstammen.28) Um die Gefahr der Versuchung durch ein solches Bild beziehungsweise durch ein Modell, auszuschalten empfiehlt Pacheco das nachfolgende Rezept:

"... ich täte Folgendes: nach der Natur würde ich Gesichter und Hände mit der Vielfalt und Schönheit abmalen, die notwendig wären, natürlich von keuschen Frauen, von denen nach meiner Ansicht keine Gefahr ausgeht. Und für die übrigen Teile würde ich mich Bilder,

---

25) Juan Carreño de Miranda, *Maria Magdalena*, 1647, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

26) Interián de Ayala 1782 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 40. - Diese, wie alle nachfolgenden Übersetzungen stammen von mir (F. S.).

27) Interián de Ayala 1782 (Wie Anm. 21), Bd. 1, S. 27. Interián de Ayala nennt bewußt nicht den Namen des Malers, um seinen Ruhm nicht zu vergrößern. - Der *hl. Sebastian* von Ribera wurde 1638 in Auftrag gegeben und 1651 der Kartause von San Martin übergeben. Das Bild befindet sich heute im Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte in Neapel.

28) Pacheco (1649) 1990 (wie Anm. 20), S. 376. - Das Bild Canos, das wahrscheinlich zwischen 1646 und 1652 entstand, befindet sich im County Museum in Los Angeles. Das Gemälde Coellos befindet sich im Museo Ponce in Puerto Rico.

*Drucke und Zeichnungen von antiken und modernen Statuen und der exzellenten Skizzen Albrecht Dürers bedienen".*29)

Man erfährt also, dass der christliche Maler in Spanien Akte nach Statuen, Druckgraphiken und Zeichnungen anfertigte. Ergänzt sei, dass sich einige Maler auch Holzgliederpuppen und männlicher Modelle für Körperhaltungsstudien bedienten, die sie dann gemäß ihrer Vorstellungskraft beziehungsweise ihres Erkenntnisstandes verweiblichten. Der übervorsichtig erscheinende Hinweis Pachecos, selbst die Hände nur von keuschen Frauen abzumalen, kann als Kritik an Caravaggio verstanden werden, von dem bekannt war, dass er auch für seine Madonnen Prostituierte als Modelle einsetzte.30)

Das Ergebnis der von Pacheco empfohlenen Vorgehensweise läßt sich ganz gut an den Gottheiten ablesen, die er selbst für die Bibliothek der Casa de Pilatos in Sevilla schuf. Vergleicht man seine Sternenjungfrau *Astrea* mit ihrer theoretischen, aus der mediokeren Vorstellungskraft entstandenen Körperlichkeit, in der Brüste und Bauch wie aus Versatzstücken vorgefertigte Panzer auf einem mit grobgliedrigen Extremitäten versehenen Rumpf sitzen (Abb. 7), etwa mit der *Eva* des von ihm als Vorbild gelobten Dürers, wird deutlich, wohin der durch Keuschheit veranlasste Verzicht auf künstlerisches Interesse am lebenden Modell führt.31)

Die Worte Pachecos und sein eigener Hinweis auf Dürer, einen der avant-gardistischsten und perfektionistischsten Künstler aller Zeiten, zwingt die Frage nach den Ursachen für die in Spanien selbstauferlegte künstlerische Beschränkung und dem bewußt gesuchten Drang zur Mittelmäßigkeit geradezu auf. Eine Ursache läßt sich sicherlich in dem aus der protestantischen Kritik an der "Götzenverehrung" der katholischen Kirche erwachsenen Dekreten zur Einhaltung des *decorum*, also des Anstands, und der *decencia*, der Schicklichkeit, in religiösen Bildern finden, wie sie im Tridentiner Konzil von 1563 formuliert wurden. So lautet eine Forderung des Dekrets der 25. Sitzung des Konzils in Trient, dass bei der Anrufung der Heiligen, der Verehrung der Reliquien und der Fertigung von Heiligenbildern jegliche Laszivität verhindert werden müsse und diese Bilder daher nicht mit verführerischen Reizen gemalt oder ausgeschmückt werden. Schlußendlich dürfe darin nichts erscheinen, was schändlich wäre.32)

Das erste Ziel der Umsetzung gegenreformatorischer Doktrin war das *Jüngste Gericht*, das Michelangelo zwischen 1536 und 1541 in der Sixtinischen Kapelle malte. Im lustbejahenden

---

29) Pacheco (1649) 1990 (wie Anm. 20), S. 376.

30) Giulio Mancini, *Considerazoni sulla pittura, publicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento de Luigi Salerno*, 2 Bde., Rom 1956-57, Bd. 1, S. 224. Das undatierte Traktat entstand wahrscheinlich um 1620.

31) Die Ausmalungen der Bibliothek der Casa de Pilatos stammen aus dem Jahre 1604. Pacheco selbst (1649, 1990 wie Anm. 20, S. 188, 445 u. 449) berichtet von seinem Zyklus. - Die *Eva* Dürers im Museo del Prado in Madrid ist datiert. Sie wurde1507 gemalt und war danach mit dem dazugehörigen Adam Eigentum der Stadt Nürnberg. Als Schenkung geriet das Bildpaar in den Besitz Rudolfs II. Nach der Plünderung Prags 1648 gelangten die Bilder in die Sammlung der schwedischen Königin Christina, die, da sie keinerlei Vorliebe für die nordische Kunst hatte, sie dem spanischen König Philipp IV. schenkte.

32) *The Canons and the Decrees of the Council of Trent*, Rockford (Illinois) 1978, S. 216-17.

und durch Antikenfunde und Ekphrasen humanistisch geprägten Italien bewirkte allerdings der Respekt vor dem Künstlergenie Michelangelos, dass die von Daniele da Volterra 1565 ausgeführten Verhüllungen nie das radikale Ausmaß annahmen, das ursprünglich gefordert war.

Für Spanien aber galten andere Regeln. In Spanien, wo 1478 die Inquisition zur Überwachung vermeintlich nur halbherzig konvertierter Juden und Mauren institutionalisiert worden war, wo die Juden letztendlich 1492 und die Mauren 1609 vertrieben worden waren, war die Notwendigkeit sich von jeglichem Verdacht der opportunistischen Konversion freizusprechen und sich als Altchrist zu bestätigen deutlich stärker. Eine Gelegenheit, sich als Altchrist zu bekräftigen, war die wortwörtliche Einhaltung kirchlicher Doktrin, wie sie etwa auch im Verbot der unkeuschen und schändlichen Bilder im Index Papst Klemens VIII. von 1596 zum Ausdruck gelangte.33)

Nirgendwo anders als in Spanien (mit Ausnahme Portugals und der spanischen und portugiesischen Kolonien in Amerika) wurden die Dekrete des Tridentiner Konzils zur Kunst ernster genommen und nirgendwo klangen diese länger nach. Nirgendwo anders als in Spanien hätte es sich ein so mittelmäßiger Maler wie Pacheco erlaubt die Einhaltung von Anstand (*decoro*) und Schicklichkeit (*decencia*) in seinem eigenen *Jüngsten Gericht* von 1614 (Abb. 8) mit dem als Meisterwerk anerkannten aber wegen seiner überbordenden Nacktheit krititisierten *Jüngsten Gericht* Michelangelos zu vergleichen.34)

Zur engen Auslegung der tridentinischen Postulate kam hinzu, dass - abgesehen vom Nukleus des Madrider Hofs und der Geschäfts- und Adelswelt in Sevilla - die Kirche der größte Auftraggeber für die spanischen Maler war. Dies bedingte den weitgehenden Verzicht auf Bilder mythologischer Thematik. War Nacktheit bei christlichen Heiligen zuweilen noch als aufgezwunger Zustand für Passion und Martyrium, für Askese und Flagellation zu tolerieren, so war Nacktheit bei den heidnischen Gottheiten der griechischen und römischen Antike die Voraussetzung für ausgelebte Fleischeslust.

Das heißt aber nicht, dass es im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts keine Aktbilder mythologischen Sujets gegeben hätte:
Zwischen 1554 und 1562 malte Tizian sechs Bilder für Philipp II., die in der mythologischen Einbettung in die *Metamorphosen* Ovids besonders den unbekleideten weiblichen Körper zum Thema haben. Es handelt sich dabei um die *Danae* (1554, Museo del Prado) worin die Begattung der in einem Turm eingesperrten Tochter des Königs Acrisius von Argos durch Jupiter sinnlich darstellt ist, und um das Bild von *Venus und Adonis* (1554, Museo del Prado), worin die Göttin der Liebe ihren Geliebten vom tödlich endenden Aufbruch zur Jagd abzuhalten versucht. Weiterhin malte Tizian für Philipp II. die äthiopische Prinzessin *Andromeda* (ca.

---

33) Miguel Moran Turina und Javier Portús Pérez, *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid 1997, S. 233.

34) Pacheco beendete dieses Bild 1614 für die Iglesia de Santa Isabel in Sevilla. Von dort wurde es 1810 von Marschall Soult nach Frankreich gebracht, wo sich seine Spur bis heute verliert. Die Radierung von E. Boucort stammt aus dem Jahr 1869. Siehe die Kommentare von Bassegoda i Hugas in: Pacheco (1649) 1990 (wie Anm. 20), S. 307-309.

Jupiter sinnlich darstellt ist, und um das Bild von *Venus und Adonis* (1554, Museo del Prado), worin die Göttin der Liebe ihren Geliebten vom tödlich endenden Aufbruch zur Jagd abzuhalten versucht. Weiterhin malte Tizian für Philipp II. die äthiopische Prinzessin *Andromeda* (ca. 1556, Wallace Collection, London), wie sie von ihrem späteren Gatten Perseus, dem Sohn Danaes, vor dem Meeresungeheuer errettet wird, und *Diana und ihre Gefährtinnen* (1559, National Gallery, Edinbourgh), wie sie beim Bade durch Acteon überrascht werden. Weitere Bilder waren die *Diana* (1559, National Gallery, Edinbourgh), welche die von Jupiter verursachte Schwangerschaft bei Callisto entdeckt, und das Bild vom *Raub der Europa* (1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston).35)

In einem Brief von 1554, in dem Tizian Philipp II. über das Voranschreiten dieser Serie informiert, nennt der venezianische Maler diese Bilder *poesias*, "Gedichte",36) eine Bezeichnung, die besonders den literarischen Aspekt dieser Gemälde hervorhebt und die sich danach auch in zeitgenössischen Inventaren für die Benennung mythologischer Akte wiederfinden lassen wird.37) Zwar existierten bereits schon unter Karl V. vereinzelte Akte in Spanien, doch stellen diese sechs *poesias* den Grundstein und das Kernstück einer Sammlung dar, die unter den erst im Alter lustfeindlichen spanischen Königen Philipp II. und Philipp IV. zur weltgrößten Kollektion an Aktgemälden wird.38)

Nicht nur gelangten in der Nachfolge dieser sechs *poesias* immer mehr ausgesprochen freizügige Aktbilder Tizians und anderer italienischer Maler in den Besitz Philipps II., wie etwa die verschiedenen Versionen der *Venus, sich bei Musik erholend* oder die extrem gewagte, da den Geschlechtsakt darstellende *Leda mit Schwan* Correggios,39) sondern darüber hinaus versorgte auch Rubens Philipp IV. mit lustbetonten Abbildungen nackter Götter in Menschengestalt, indem er bei seinem zweiten Madridbesuch 1628 die Bilder Tizians kopierte und auch eigene Inventionen für den spanischen Hof fertigte.40) So etwa die beliebten Themen *Das Urteil des Paris* (1638-39, Museo del Prado) und *Andromeda von Perseus befreit* (um 1640, Museo del Prado) sowie die mythographisch und kompositorisch durchaus mit dem Typus der *Maria lactans* vergleichbare *Entstehung der Milchstraße* (1636-38, Museo del Prado, Abb. 9), bei der zu überlegen wäre, inwieweit dem Kunstbetrachter des 17. Jahrhunderts Analogien zu Bildern milchverspritzender Jungfrauen, wie etwa derjenigen Bartolomé Esteban Murillos (Abb. 10), aufgefallen sein mögen.41)

---

35) Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquia hispánica*, Madrid 1994, S. 98-108.

36) Ebd., S. 99.

37) Javier Portús Pérez, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554-1838*, Madrid 1998, S. 74.

38) Ebd. , S. 44, 85, 133, 292 u. 293.

39) Der Prado besitzt zwei der fünf von Tizian realisierten Bilder zum Themenbereich Venus und die Musik. - Das Bild Correggios befindet sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin.

40) Portús Pérez 1998 (wie Anm. 37), S. 98-106.

41) Das Gemälde von Murillo wird um 1660 datiert, es befindet sich im Museo del Prado.

Es ergibt sich somit das Paradoxon, dass im lange Zeit "katholischsten" und zumindest in künstlerischer Hinsicht körperfeindlichsten aller katholischen Länder die größte, variantenreichste und qualitativ bemerkenswerteste Sammlung an Bildern mit Nackten beheimatet ist. Die Mehrheit dieser Bilder befand sich immer unter Verschluß in den dafür vorgesehenen Palastgemächern der spanischen Könige. Sie dienten allein dem Ergötzen des spanischen Königs und weniger Vertrauter und wurden sogar verhängt, damit die Königin sie nicht zu sehen bekommen mußte.42) Diese Sicherheitsverwahrung führte dazu, dass sich abgesehen von einigen spanischen Malern, wie etwa Eugenio Cajés und Juan Bautista Martínez del Mazo, die im dezidierten Auftrag Philipps II., Philipps III. und Philipps IV. Kopien fertigten, nur wenige Maler an den großen Vorbildern inspirieren konnten.43)

Nur vor dem Hintergrund eines bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden und sich durch das 17. Jahrhundert hindurchziehenden massiven Sammlungsinteresses an Aktbildern, wie es heute noch bestens bei einem Gang durch den Prado überprüfbar ist, ist also eine Schriftensammlung zu verstehen, die im Jahre 1632 eine kirchlich- und staatlich-gesetzliche Handhabe dagegen fordert, dass es

" *in dieser Zeit zu einem so großen Mißbrauch kommen konnte, wie ihn nackte Bilder von profanen Männern und Frauen darstellen, die so voller Unanständigkeiten gegen die christliche Reinheit sind, dass es keine keuschen Augen gibt, die sich selbst aus großer Entfernung trauen würden, sie anzuschauen, um sie nicht mit obszönen Darstellungen zu beschmutzen und dass selbst die Schreibfeder sich beim Schreiben schämt. Voll solcher Bilder sieht man die Galerien und Kammern vieler adliger Herren, die eher Sälen des Kaisers Heliogabalus* [Elagabal] *oder eines anderen unkeuschen und lüsternen Heidenkaisers ähneln als denjenigen christlicher Ritter oder Prinzen*".44)

Der Titel dieser solcherart eingeleiteten Schriftensammlung, die sehr gut die Stimmung unter den Geistlichen und überwiegend für die Kirche arbeitenden Malern und Kunstheoretikern des gesamten 17. Jahrhunderts und darüber hinaus wiederzugeben vermag, und die im Zeit-

---

42) Mary Crawford Volk, *Rubens in Madrid and the decoration of the King's Summer apartments*, in: Burlington Magazine 942, 1981, S. 513-529, hierzu S. 526.

43) Der mit acht Goyas prämierte Film *El Rey Pasmado* nach einem Roman von Gonzalo Torrente Ballester führt sehr schön die Sicherheitsverwahrung dieser Bilder und ihren ausschließlichen Genuß durch den jugendlichen König Philipp IV. vor.

44) *Copia de los pareceres y censuras de los reverendíssimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín*, 1632. - Der Text geriet schnell in Vergessenheit. Erst im beginnenden 20. Jahrhundert erwähnt Jacinto Octavio Picón ihn im Rahmen seiner Antrittsvorlesung in der Real Academia von Madrid: *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español, Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1902, S. 7-40, S. 32. Die Schriftensammlung der *Copia de los pareceres* ist vollständig veröffentlicht bei Francisco Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 235-258. Das hier angeführte und übersetzte Zitat entstammt den S. 244-245 des letztgenannten Werkes.

raum ihrer Entstehung besonders vor dem Hintergrund nach Spanien importierter und von Ausländern in Spanien hergestellter Bilder zu verstehen ist, lautet: *Kopie der Meinungen und Verbote der hochverehrten gelehrten Väter und Herren Professoren der ehrwürdigen Universitäten von Salamanca und Alcalá und weiterer gebildeter Personen. Über den Mißbrauch lasziver und unsittlicher Figuren und Bilder, worin sich zeigt, dass es Todsünde ist diese zu malen und zu skulptieren und sie dort zu bewahren wo sie gesehen werden können.*45) Als Initiator dieser Stimmungsmache gegen die Aktmalerei und Auftraggeber für die schriftlich verfaßten Meinungen von Geistlichen, die als Repräsentanten alteingesessener Lehreinrichtungen nachhaltig Autorität vermitteln sollen, hat man den Portugiesen Francisco de Bragança identifiziert.46)

Die Aktmalerei, die hier nicht etwa als *poesía* (Gedicht) oder *desnudo* (Akt), sondern vielmehr als *pintura deshonesta y lasciva*, also als unkeusche und unanständige Malerei bezeichnet wird, wird unter dem Gesichtspunkt ihrer vermeintlich aufreizenden Wirkung auf den Bildbetrachter und unter dem Aspekt der Strafe, mit der man sie belegen soll, abgehandelt. In Hinblick auf das Kunstinteresse Philipps IV. - unter diesem Herrscher gelangten 68 Aktbilder nach Spanien, die heute noch im Prado zu besichtigen sind - überrascht der Bericht Braganças darüber, dass der junge Philipp IV. die Aktmalerei ablehnte und damit dem Beispiel seines Vaters Philipp III. folgte, der, als er mit seinem Hof nach Valladolid zog, ein Bild der Susanna mit den Worten aus seinen Gemächern entfernen ließ: *No soy amigo de pinturas desnudas* - Ich bin kein Freund von Aktbildern.47)

Für das durch den Titel dieser Schriftensammlung insinuierte Außerfragestehen der Verwerflichkeit der Aktmalerei lassen sich in den Stellungnahmen der Geistlichen drei Bannsprüche ausmachen: die Todsünde - die schwere Sünde - und die Sünde gegen den Anstand. Die Verwerflichkeit der Aktmalerei besteht ebenfalls in drei Vergehen, denen drei Verursacher entsprechen: das Malen bzw. der Maler - das Besitzen bzw. der Besitzer - und das öffentlich Ausstellen bzw. der Besitzer, der seine Bilder öffentlich zugänglich verwahrt.

Die Mehrzahl der für die *Kopie der Meinungen* befragten Kirchenautoritäten gelangt zu der Überzeugung, dass besonders das Malen und das öffentlich Ausstellen als Todsünde oder zumindest als schwere Sünde zu bewerten sind. Das ausschließliche Besitzen wiederum wird seltener kritisiert. Das hat folgende Begründung: Ging man gegen das Malen vor, so legte man sich mit dem schwächsten Glied in der Kette, dem Maler, an. Dieser besaß, wenn er Spanier war oder in Spanien lebte eine ausgesprochen schwache Stellung. Lebte er im Ausland und war er etwa ein hochberühmter Flame wie Rubens, fertigte er im direkten Auftrag seiner hochherrschaftlichen Klientel in Spanien und die dortige Kritik religiöser Moralisten ließ ihn aufgrund seines Kunstverständnisses und seiner Kontakte zum internationalen Adel ungerührt. Das öffentliche Ausstellen konnte man kritisieren, weil es dazu nie oder in den allerseltensten Fällen kam. Zwar gingen die Kirchenautoritäten überwiegend darin konform, dass sie das Ausstellen unkeuscher Bilder in der Nähe religiöser Orte oder vor den Augen von

45) Ebd. S. 237.

46) Ebd.

47) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 243.

Kindern, Hausdienern und einfachen, d. h. ungebildeten Leuten verurteilten, doch ergaben sich solche Fälle gerade im Zusammenhang mit der mythologischen Aktmalerei kaum, denn diese überwiegend von ausländischen Malern hergestellten Bilder befanden sich in der Regel bestens unter Verschluß in den dafür vorgesehenen Gemächern der königlichen Paläste und in den Häusern des Hochadels. Kritisierte man aber das Besitzen, so legte man sich direkt mit der mächtigsten Instanz im Lande, dem König, an.

Tatsächlich bewirkte die *Kopie der Meinungen* mit der Kritik an den sozial schwachen Malern und an dem nicht gegebenen öffentlichen Ausstellen unter Vernachlässigung der Kritik am Besitzen keine Veränderungen, weil vom Auftraggeber als wichtigstem Glied in der Kette nur bedingt Rechenschaft verlangt wurde. Von ähnlich vagem Einfluß war auch das 1640 von der Inquisition formulierte Dekret einer Atelier- und Einfuhrkontrolle, die nie rigoros umgesetzt wurde.48)

Obwohl also die *Kopie der Meinungen* keinen anwendbaren Strafenkatalog nach sich zog, weil man dann auch die wichtigsten Männer im Staate hätte bestrafen müssen, ist sie ein wichtiges Dokument für die Bewertung der Aktmalerei. Diesem Dokument läßt sich entnehmen, welche Darstellungen zumindest von einem Teil der Gesellschaft als erotisierend, d. h. die Sexualität stimulierend, wahrgenommen wurden und welche - natürlich negativen - Wirkungen sie in dem Betrachter auslösten. Desgleichen gibt die *Kopie der Meinungen* auch Auskunft über die Mittel, mit denen diese Wirkungen erzielt wurden. Überflüssig zu wiederholen, dass in dieser Schrift selbstverständlich der Aspekt der Verwerflichkeit dieser Bereiche im Vordergrund steht.

Als Sexualität thematisierende und daher mit dem Bann der Todsünde zu belegende Bildthemen werden in der *Kopie der Meinungen* in erster Linie Bilder von nackten, heidnischen, unkeuschen und lasziven Göttern der Antike benannt. Besonders Venus, allein oder begleitet von Adonis oder Cupido, wie in dem einzigartigem Bild, das Velázquez für Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (Marqués de Eliche, der spätere siebte Marqués del Carpio) vor 1651 malte, wird als verwerflich bewertet. Zwar kann es vereinzelt auch zur Anstoßerregung durch eine nackte *Susanna im Bade* (Abb. 6) kommen, worauf die überlieferten Worte Philipps III. in Valladolid hindeuten, doch sah man größere Bedrohungen von einer Diana oder Flora oder von heidnischen Paaren wie Venus und Adonis, Danae und Jupiter oder Tarquinius und Lucretia ausgehen.49)

---

48) Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La repercusión en España del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco*, in: Studies in History of Art: El Greco: Italy and Spain 13, Washington (National Gallery of Art) 1984, S. 153-159, hierzu S. 154.

49) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança, Bernardino Rodríguez, Juan de Santo Thomás u. Pedro Gonçalez de Mendoça), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 243, 250, 254 u. 257. - Das Gemälde *Venus im Spiegel* von Velázquez befindet sich in der National Gallery in London. Zur Entstehungsgeschichte des Bildes siehe Duncan Bull und Enriqueta Harris, *The companion of Velázquez's 'Rokeby Venus' and a Source for Goyas 'Naked Maja'*, in: Burlington Magazine 1002, 1986, S. 643-655.

Während eine Stellungnahme in der *Kopie der Meinungen* rundweg das Verbot fordert, "nackte Frauen zu malen, da sie verstärkt zum Geschlechtsakt anregen"50), differenziert ein anderer Theologe diffus, dass diejenigen Bilder verwerflich sind, "die nach dem Urteil tugendhafter und kluger Männer unsittliche Wünsche in all denen auslösen, die sie betrachten" und in denen über "häßliche Haltungen oder anderen Wiedrigkeiten" "unsittliche Handlungen zum Ausdruck gelangen".51)

Interessant ist die differenzierte Meinung von Fray Benito de la Serna, der unter einer *"lasziven Figur diejenige versteht, die es von sich aus ist und die auf irgendeine Weise eine unehrenhafte Handlung ausführt, und nicht nur diejenige, die lasziv ist aufgrund der bösen Absicht desjenigen, der sie betrachtet"*.52)

Außer dem Maler, Besitzer und Aussteller wird hier deutlich auch der Rezipient mitverantwortlich gemacht. Letztendlich dient diese Argumentation zur Abwendung der Kritik an religiösen Aktdarstellungen, indem suggeriert wird, dass nur derjenige dadurch erregt werden könne, der von vornherein "böse" ist. Vergleicht man diese Überzeugung mit dem Bericht, den Pacheco von der erregenden Wirkung des *Jüngsten Gerichtes* von Marten de Vos auf den späteren Bischof gibt, so erhält man zwischen den Zeilen Auskunft über die moralische Integrität einiger Kirchenführer.53)

Als Bilder, in denen Nacktheit keine Sünde ist, werden allgemein die Darstellungen von "Märtyrern und alttestamentarischen Geschichten" angesehen "in denen die Schönheit uns zur Lobpreisung Gottes anregt, oder die Qualen in der Nachahmung des Leidens" vorgeführt werden. Neben der moralischen Belehrung und der christlichen Erbauung, die man sich von der Darstellung "Adams und Evas im Paradies", von der "Geschichte der Könige, dem Zwang, den Amun seiner Schwester antat, der Überredung Josefs zum Ehebruch durch seine Herrin, von Susanna, welche die Alten versuchten zu zwingen" oder von "irgendeiner heiligen Jungfrau, die nackt gemartet wird", erhoffte, galt Nacktheit bei der hl. Maria Magdalena und der hl. Maria von Ägypten sowie "bei den heiligen Sebastian und Lorenz und bei allen Heiligen, die schön und nackt gemalt werden", nicht als Sünde.54)

Bragança selbst, der Auftraggeber der Meinungsumfrage, zeigt sich begeistert von der Idee ein heidnisches Sujet in ein christliches, beispielsweise eine Venus in eine Magdalena oder in eine Vanitasallegorie zu verwandeln.55) Im weiteren Sinne dieser Idee, aber nicht so radikal

---

50) *Copia de los pareceres* (Manuel García), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 257.

51) *Copia de los pareceres* (Francisco Cornejo u. Félis de Guzmán), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 247-248.

52) *Copia de los pareceres* (Benito de la Serna), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 251.

53) Pacheco (1649) 1990 (wie Anm. 20), S. 316.

54) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança, Francisco Cornejo, Angel Manrique u. Ioseph de la Cerda), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 244, 248, 249 u. 251.

55) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 244. - Eine solche Verwandlung hat wahrscheinlich die *Maria Magdalena* Tizians im Palazzo Pitti (Florenz) hinter sich.

in der thematischen Veränderung, verfahren spanische Künstler wie Sebastián Herrera Barnuevo und Antonio Castillo, wenn sie die Figuren des Sujets *Venus und Cupido*, die *sui generis* nackt sind, in antikisierende Gewänder hüllen.56) Desweiteren konnte der christliche spanische Künstler auch immer noch eine bereits gemalte freizügige oder unbekleidete weibliche Figur an problematischen Stellen bedecken oder bekleiden, wie dies nachträglich bei der rechten Wade der *hl. Margarita* Tizians im Escorial geschah. Massiver ist die Veränderung, die der spanische Künstler José Antolínez vollzog, als er die Komposition für seine *Andromeda* (Abb. 11) direkt von einem Stich Agostino Carracis (Abb. 12) übernahm, aber die in der Vorlage vollständig nackte Prinzessin vom Schienbein bis zum Hals verhüllte.57)

Wenn man sich fragt, welche Wirkungen die unveränderten und in der *Kopie der Meinungen* als unkeusch und lasziv bezeichneten, da Sexualität thematisierenden Akte auf den Betracher haben, beziehungsweise welche Sehnsüchte und Wünsche sie entstehen lassen, so findet man eine Antwort in der Aussage Fray Cristoval de Torres. Dieser meint, dass Aktbilder "mit großer Wirksamkeit Gefühle erzeugen, zu deren Absicht sie gemalt werden".58) Darin stimmt er mit Bragança überein, der behauptet, dass die Seele oder Gemütsverfassung durch das, was man sieht, beeinflußt wird. D. h. wenn man lustige Sachen sieht, wird man lustig; wenn man traurige Sachen sieht, wird man traurig; wenn man erregende Sachen sieht, wird man erregt!59) Daraus folgt wiederum für Fray Cristoval de Torres, dass öffentlich zugängliche Bilder von Nackten genauso schlimm sind wie Nackte selbst,60) da sie, wie es bereits Manuel García beteuert hatte, zum Geschlechtsverkehr anregen.61)

Der unkeuschen Aktmalerei werden "stimulierende, appetitanregende, zur Unkeuschheit aufreizende, ausgesprochen schmutzige und zu unnatürlichen Dingen provozierende" Eigenschaften unterstellt.62) "Diese Bilder sind wie sensible, von außen kommende Versuchungen, denen man genauso entfliehen muß wie den Versuchungen der Einbildungskraft".63) Sie wirken deshalb stimulierend und gefährlich, weil "sie uns nicht das Schreckliche und Ekelhafte

---

56) Siehe Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985, Abb. 106 u. 107.

57) Das Gemälde von Antolínez befindet sich im Museo del Prado und der Druck von Carraci in einer Privatsammlung.

58) *Copia de los pareceres* (Cristoval de la Torre), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 241.

59) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 246.

60) *Copia de los pareceres* (Cristoval de la Torre), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 241.

61) *Copia de los pareceres* (Manuel García), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 257.

62) *Copia de los pareceres* (Pedro Gonçalez de Mendoza, Gaspar Hurtado, Agustín de Castro, Hernando de Mendoça u. Luis de Torres), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 257-258.

63) *Copia de los pareceres* (Juan de Santo Thomás), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 253.

des Körpers" zeigen, sondern "vielmehr das, was gefällig sein kann".64) "Diese Bilder" verursachen "eine unkeusche Wallung, die alle moralisch versucht und sie verführen zum Fall" und sie sind "voller Unanständigkeiten gegen die christliche Reinheit".65)

Neben diesen Gefährdungen des Einzelnen erzeugen diese Bilder eine Gefährdung der Verantwortung, die jeder Christ seinem Nächsten gegenüber hat. Besonders öffentlich ausgestellte Bilder wirken als Sünde gegen den Anstand (*escándalo*) und werden aufgefasst als "Stolpersteine" die "einer seinen Nächsten in den Weg" legt, "damit diese fallen".66) Aktbilder sind eine "große Versuchung, in die sie viele schwache Personen führen, die mit dem Blick auf solche Figuren ihren Seelen schreckliche Schäden zufügen".67) Hinzu kommt nach Ansicht Braganças der Aspekt der Beleidigung Gottes.68) Diese Beleidigung wird durch die künstlerische Qualität dieser Werke, mit der sich manche Besitzer von Aktbildern aus ihrer Verantwortung reden wollen, nach Ansicht Fray Juans de Santo Thomás nicht abgeschwächt, sondern vielmehr verstärkt. Er sagt:

" es ist keine Entschuldigung sie [die Aktbilder] *mit der Begründung auf die herausragende künstlerische Qualität der Malerei zu besitzen, vielmehr ist es gerade diese, die zur Verschlechterung und zu großem Schmerz und Schaden führt".*69)

Auch ein anderer Theologe hält die Wirkung besonders gut gemalter Bilder für "aufs Deutlichste aufreizend" und "wenn der Pinsel begabt ist, gibt es keinen Farben der Rhetorik, die so überreden, wie eine solche Leinwand".70) Nach Ansicht eines weiteren Meinungsgebers stellen die unkeuschen Aktbilder eine bedrohliche "moralische Gefahr zur Lüsternheit" dar, und umso größer die Vollkommenheit der Kunst, umso größer die Gelegenheit und die Gefahr.71)

Die Mittel, mit denen die Aktmalerei unkeusche Sehnsüchte erzeugt, liegen nach Ansicht der Theologen im Medium selbst. Zur Veranschaulichung der Gefährlichkeit und Allgegenwärtigkeit der Aktmalerei konstruieren die Theologen eine Pervertierung des *ut pictura poesis*-Topos, die ihrer Logik nicht entbehrt. Der von Horaz überlieferte, die Feinheiten dichterischer Wirkung beschreibende Satz "Wie ein Bild sei das Gedicht" wurde seit dem 16. Jahrhundert

---

64) Ebd., S. 254.

65) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 244.

66) *Copia de los pareceres* (Francisco Cornejo), in: Calvo Serraller 1991(wie Anm. 7), S. 247.

67) *Copia de los pareceres* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 245.

68) Ebd., S. 246.

69) *Copia de los pareceres* (Juan Santo Thomás), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 252.

70) *Copia de los pareceres* (Antonio Calderón), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 250.

71) *Copia de los pareceres* (Pedro de Tapia), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm.7), S. 254-255.

in immer stärkerem Maße zur Analogiesetzung von Dichtkunst und Malerei und als Vehikel für die Nobilitierung der Malerei zur freien Kunst eingesetzt, um die eingangs erwähnten Verbesserungen für die Maler zu erzielen.

Der vom Auftraggeber der *Kopie der Meinungen* insinuierte und von einigen Theologen ausgearbeitetete Vergleich von Literatur und Malerei läßt nun unzüchtige Bilder gefährlicher als unzüchtige Bücher erscheinen, weil letztere nur "Schäden an den Seelen verursachen, wenn ihre Besitzer sie öffnen, während der Schaden der unzüchtigen Figuren permanent ist, weil sie immer sichtbar sind [...]":72)

"Wie Bücher denjenigen nutzen, die lesen können, so nutzen Bilder denjenigen, die keine Buchstaben und Schrift kennen. Es ist offenkundig, dass wenn die Lektüre lasziver Schriften Todsünde ist und sie wegen des Schadens, den sie zufügt, gerechtfertigtermaßen verboten ist, diese unkeuschen Bilder mit noch größerer Rechtfertigung verurteilt werden müssen, da sie wie ein offenes Buch für alle sind. [...] *Und obwohl einige Bücher von antiken Autoren, die laszive Dinge behandeln, wegen ihrer Eleganz und des Stils, den sie aufweisen, erlaubt sind* [...] *und es daher so scheint, dass auch einige dieser Bilder erlaubt sein könnten, um die Einzigartigkeit und die künstlerische Einmaligkeit zu veranschaulichen, so besteht doch ein großer Unterschied zwischen dem einen und dem anderen, da jene Bücher nur in Latein erlaubt sind, und nicht in der gewöhnlichen Sprache (lengua vulgar), die alle verstehen und in der auf gar keinen Fall Bücher erlaubt sind, die solche Dinge behandeln. Bilder aber kann jeder sehen und schon allein das Sehen fügt den Schaden zu, ohne dass größere Kenntnisse notwendig wären".*73)

Vor diesem Hintergrund eines ausgesprochen körper- und lustfeindlichen Klimas im Spanien des 17. Jahrhunderts muß die Überzeugung Calderóns, dass die erste Werkstatt der Malerei das Licht, ihr erster Entwurf der Schatten, ihr erstes Blatt der Sand, ihr erster Pinsel der Finger, ihr erster Künstler der jugendliche Übermut eines Zufalls und ihr erstes Thema die Darstellung des nackten Menschen sei, außerordentlich provokativ erscheinen. Allerdings darf man nicht vergessen, dass Calderón - wie auch die orthodoxen Kunsttheoretiker und die Kirchenautoritäten des 17. Jahrhunderts - in der Malerei die Nachahmung der göttlichen Schöpfung im Menschen sah. Anders aber als die orthodoxen Maler und Kirchenautoritäten, die in der Wahrung von Anstand und Schicklichkeit besonders die religiöse Kunst vor protestantischen Anfeindungen schützen wollten, wobei sich das körperfeindliche Klima auf die gesamte Kunst ausweitete, orientierte sich Calderón als Künstler, der er selber war, deutlich an der Kunstpraxis. Während Kirchenautoritäten und Kunsttheoriker dem heilig gesprochenen Menschen als dem in der christlichen Realität am meisten geschätzten Individuum den höchsten Rang auch innerhalb der Malerei zugestanden und die Aufwertung der Malerei zur *arte liberal* folgerichtig über ihre Funktion als didaktischer Vermittlerin christlicher Heilswahrheit anstrebten, scheint Calderóns Überzeugung deutlicher von einem Rückblick auf die Kunstgeschichte seit der Antike und auf das beliebteste Thema der bildenden Kunst geprägt.

---

72) *Copia de los parecers* (Francisco de Bragança), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 246.

73) *Copia de los pareceres* (Juan de Santo Thomás), in: Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 252-253.

Sein plastisches Beispiel von der Entstehung der Malerei, in dem sich intellektuelle Unruhe, kreativer Drang und vor allem Interesse am lebenden nackten Modell als wesentliche Faktoren seiner Kunstauffassung erkennen lassen, zeugt deutlich vom tiefen Verständnis der Malerei und vom Austausch mit hochbegabten Malern, die auf der Suche nach künstlerischen Ausdrucksformen auch die besonders in Spanien eng gesteckten Grenzen von Anstand und Schicklichkeit zuweilen überschritten.74) Sein Urteil ist damit eher von der Innovation suchenden Kunstpraxis als von der nachträglich zensierenden Kunsttheorie geprägt. In dem nur scheinbaren und sich in der Person des Künstlers aufhebenden Widerspruch von katholischer Moral und kreativem Erkenntnisdrang steht Calderón dem Madrider Benediktinermönch und Künstler Fray Juan Rizi nahe. Dieser hatte seinem um 1660 für die Duquesa de Béjar fertig gestelltem *Tratado de la pintura sabia* einen Anatomieatlas beigefügt, indem u. a. 12 Zeichnungen weiblicher und männlicher Akte zu bewundern sind.75) (Abb. 13) Solch einen weniger theoretischen, d. h. religiös-moralischen als vielmehr praktischen, d. h. künstlerisch-wissenschaftlichen Umgang mit der Malerei und der ebenfalls mit ihrer Hilfe realisierten Darstellung des nackten Menschen scheint auch der Titel des Traktates *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* des Malers und von der Inquisition beauftragten Bildbegutachters José García Hidalgo von 1693 zu versprechen. Im Zusammenhang mit den darin enthaltenen deutlich erotisierenden Drucken heidnischer Gottheiten wie Venus (Abb. 14), läßt sich die gleichfalls im Traktat García Hidalgos ausgesprochene Empfehlung, sich nicht am lebenden weiblichen Modell zu orientieren, weil dies die bekannten Gefahren mit sich bringt, allerdings nur als logische Inkonsequenz, Heuchelei, oder individuelle Opferbereitschaft interpretieren.76) Letztere könnte darin bestehen, dass der fromme García Hidalgo die Gefahr auf sich genommen hat Akte zu erstellen, damit nachfolgende Maler nicht den Risiken ausgesetzt sein müssen, die lebende Modelle mit sich bringen.

Die Empfehlung García Hidalgos sich nicht dem lebenden Modell zuzuwenden einerseits und der private Verwendungszweck des Traktates von Rizi andererseits sind Ausdruck des vorsichtigen Umgangs mit der Darstellung des nackten Menschen im Spanien des 17. Jahrhunderts. Die selbstauferlegten Beschränkungen beider Künstler führten dazu, dass die in ihren jeweiligen Traktaten enthaltenen Aktdarstellungen nicht anregend auf die spanischen Maler bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkten und dass diese trotz der erfrischenden Position

---

74) Calderóns Interesse an der Malerei ist Thema verschiedener Publikationen. Als maßgebliche Studie zur „Bildsprache" in seinen Werken sei an dieser Stelle das Buch von Helga Bauer, *Der Index Pictorius Calderóns: Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg 1969 erwähnt. Auch einige der Veranstaltungen im Rahmen seines vierhundertsten Geburtstages haben die Jubiläumsfeier zum Anlaß genommen diesen wichtigen Bereich zu beleuchten. So u. a. die Ausstellung Calderón de la Barca y la España del Barroco vom 16. Juni bis zum 15. August 2000 in der Nationalbibibliothek in Madrid.

75) José María López Piñero und Felipe Jerez Moliner, *Clásicos españoles de la ilustración morfológica. IV. El atlas anatómico de la 'Pintura sabia' (ca. 1660), de Juan Rizi*, in: Archivo Español de Morfología 2, 1997, S. 7-16.

76) Siehe José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), Madrid 1965, S. 64 u. 65 und Francisco Calvo Serraller 1991 (wie Anm. 7), S. 587-616, hier besonders S. 608.

Calderóns und der bahnbrechenden *Maja* von Goya nur selten Gelegenheit hatten sich an lebenden Modellen oder wissenschaftlichen Anatomiestudien zu orientieren.

Resúmen español

¿ "Poesía" o "Pecado Mortal"? La Pintura de Desnudo en la España de Calderón

En la España de Pedro Calderón de la Barca los pintores continuaban siendo considerados artesanos y su rango social era parecido al de los sastres o los zapateros. Los pintores tenían que pagar la *alcabala* y el impuesto de *repartimiento*. Una de sus mayores preocupaciones para conseguir una mejoría de *status* profesional, social y económico consistía, por lo tanto, en elevar la pintura al rango de *arte liberal*. Con este fin de ennoblecer la pintura Calderón afirma, en su *deposición* del 8 de julio de 1677, no sólo que la pintura es de origen divino sino también que el tema originario y principal de la pintura es el desnudo.

Calderón choca en este concepto con la opinión vigente, tal como la formula, por ejemplo, Francisco Pacheco, pintor, tratadista y veedor de pinturas, que en su *Arte de la pintura* de 1649 se expresa tajante con respecto a la representación de la más mínima desnudez: "que cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen Nuestra Señora que, pintándola asentada, ponerle la una rodilla cargada sobre la otra, y muchas veces los sagrados pies descubiertos y desnudos? (gracias a la Santa Inquisición que manda corregir esta libertad)."

Una causa para un ambiente tan severo se puede ver en un decreto de la vigésimoquinta sesión del Concilio de Trento de 1563, en el cual se exigía "que en la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso sagrado de imágenes [se ha de evitar] toda lascivia, por lo cual no deben las imágenes ser pintadas o adornadas con encantos seductores [...] Finalmente [...] no debe aparecer nada que sea profano".

En España, donde en 1478 se había institucionalizado la Inquisition como órgano de control sobre las conversiones supuestamente no sinceras y donde los judíos fueron expulsados en 1492 y los musulmanes en 1609, existía la necesidad de librarse de toda sospecha de una conversión por razones oportunistas y de confirmarse como cristiano viejo. Una oportunidad de esta confirmación era la aceptación de la doctrina de la Iglesia, doctrina que había sido tambien expresada en la prohibición de las pinturas deshonestas y lascivas en el Índice Expurgatorio Romano del papa Clemente VIII, en 1596.

A los postulados tridentinos, tomados al pie de la letra, y al *status* artesanal de los pintores, se sumaba el que los artistas españoles - excepto los pocos que trabajaban para la Corte en Madrid o, por ejemplo, para un restringido núcleo de nobles de Sevilla - dependían en mayor parte de la Iglesia como comitente. Eso llevaba consigo la renuncia a pinturas mitológicas, que en otros países solían ofrecer el marco narrativo y contextual dentro del cual era legítimo representar desnudos.

Pero esto no significa que en España no existiera el desnudo. Entre 1554 y 1562 el pintor veneciano Tiziano pintó una serie de seis desnudos para Felipe II, que tenía como tema principal el desnudo femenino en el contexto mitológico de las metamorfosis de Ovidio. En una carta que en 1554 escribió Tiziano a Felipe II, el pintor veneciano llama a esas pinturas *poesías*. Estas *poesías* son tan importantes porque forman el meollo de una colección que durante los reinados de Felipe II y Felipe IV iba a llegar a constituir la colección de pinturas de desnudo más grande del mundo. Nos encontramos, por lo tanto, ante la paradoja de que, en el país más "cátolico" y más hostil - en lo que al aspecto artístico se refiere - a los deleites corporales de toda la cristianidad, se reunía el mayor número y la mayor calidad de pinturas de desnudo. El hecho de que estos cuadros se encontraran siempre guardados en lugares dedicados al uso exclusivo del rey y algún miembro de la nobleza, traía consigo el que pocos artistas españoles pudieran inspirarse en ellos.

Bajo el punto de vista de esta paradoja hay que entender un conjunto de textos que, en 1632, fue publicado bajo el título *Copia de los pareceres*, y en el que se exigía una legislación estatal y eclesiástica contra "el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas".

En la *Copia de los pareceres* la pintura de desnudo es tratada bajo el punto de vista de su abyección y de las sanciones que merece. Se pueden distinguir tres interdictos que se aplican a ella: el pecado mortal, el pecado grave y el pecado de escándalo. Asimismo la abyección de la pintura de desnudo consiste en tres aspectos: el pintar, el poseer y el exponer.

La mayoría de las autoridades eclesiásticas que fueron encuestadas para la *Copia de los pareceres* estaba conforme en que el pintar y el exponer, sobre todo, eran pecado mortal. El poseer se criticaba menos porque en comparación con la crítica al pintor, que tenía una posición bastante débil, y con la crítica al exponer, que prácticamente no se daba porque los cuadros estaban en lugares reservados para los reyes y la alta nobleza, el criticar la posesión de tales cuadros significaba el enfrentamiento directo con el rey, que era el mayor coleccionista de desnudos.

En la *Copia de los pareceres* se pueden distinguir como pinturas que contienen sexualidad y que, por lo tanto, eran pecado mortal, a las pinturas de gentiles y deshonestos dioses desnudos de la antigüedad como Venus (sola o acompañada por Adonis o Cupido), Diana o Flora y parejas como Dánae y Júpiter o Tarquino y Lucrecia. Según un *parecer* tajante es "pecado mortal pintar mugeres desnudas, por lo mucho que conducen a actos venéreos" y otro clérigo define la pintura que expresa sexualidad de esta manera: "asentando que por figura lasciva se entiende la que de suyo lo es, y de alguna manera

represente acto deshonesto, no la que sólo es lasciva por mala intención de quien la mira". Tambien existía la opinión de que eran pecado mortal "aquellas pinturas en que se manifiestan actos torpes, y deshonestos, o sobradamente en la proporción y disposición de los miembros".

Los deseos y afectos que causa la pintura del desnudo "son horrendos, y innumerables los exemplos de personas a quien ha provocado a cosas sucíssimas, y contra la misma naturaleza" porque "no ofrecen estas pinturas a la vista lo que un cuerpo puede dar horror, y asco, sino lo que puede tener de apacible". Estas "pinturas desnudas de hombres y mugeres profanas, llenas de tantas indecencias [son] contra la pureza Christiana".

Aparte de este peligro, la pintura de desnudo también fue considerada "tropieço que [se] pone a los próximos para que caygan". A eso se suma "que Dios se da por gravemente ofendido, como lo ha mostrado en muchos castigos que ha dado a personas que tienen tales figuras". Esta ofensa de Dios no disminuye por la calidad artística de tales cuadros: "y no sólo no se escusa el tenerlas por causa de excelencia, y el arte de la pintura, sino que esto mismo es lo que más suele agravar, y ser de causa de mayor daño, y ruyna". Finalmente se afirmaba, comparando libros y pinturas, que el "daño que a las almas causan" los libros lascivos es "imcomparable" y "es mayor el de las figuras deshonestas, porque están siempre patentes".

La hostilidad a los placeres físicos y eróticos que contiene la *Copia de los pareceres* asímismo se encuentra recogida en las opiniones de la mayoría de los tratados religiosos y artísticos del siglo XVII. Así el concepto de Calderón, quien dice que el primer tema de la pintura debía ser la representación del ser humano desnudo, se hace extremadamente provocativo. Sin embargo, no hay que olvidar que Calderón, al igual que los ortodoxos teóricos del arte y las autoridades eclesiásticas veían en la pintura la imitación de la creación divina, que tenía como obra cumbre al hombre. Pero en comparación con la Iglesia y los pintores que contrataba, ambos guardianes de un *decoro* y una *decencia*, con los que trataban de defender el arte religioso - y la pintura en géneral -de las acusaciones de los protestantes, Calderón se orientaba más bien a la práctica del arte. El ejemplo que da del origen de la pintura, en el cual se manifiestan la inquietud intelectual, el afán creativo y, sobre todo, el interés por el modelo desnudo como criterios esenciales de su concepto artístico, da testimonio de un conocimiento profundo de la pintura y de un intercambio con pintores dotados, que en la búsqueda de nuevas expresiones artísticas a veces traspasaban los estrechos límites impuestos por el *decoro* y la *decencia*. La opinión de Calderón está marcada más por una práctica artística interesada en innovaciones creativas, que en una teoría del arte cuyo fin era en muchas ocasiones la censura *a posteriori* de hechos artísticos ya establecidos.

Selección de textos tratados

Deposición de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 8 de julio de 1677):

Salían de bañarse en el mar unos muchachos, y hallándose desnudos en la orilla, notaron quán parecidos los semejaba el Sol en el arena; y traviessamente jugando, empezó uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra de otro. Viendo quán imitada dejaba su estatura, porfiando a quál mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos a los otros: [...] de modo, que para argumento de ser la Pintura inspirado Numen de sobrenatural aliento, baste saber, que fuese su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lamina la arena, su primer pincel el dedo, y su primer Artifice la joven travesura de un acaso.

Copia de los pareceres y censuras de los reverendíssimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas (Madrid 1632):

No sé cómo por nuestros pecados se ha introduzido en estos tiempos un abuso tan grande, como son pinturas desnudas de hombres y mugeres profanas, llenas de tantas indecencias contra la pureza Christiana, que no ay ojos castos que aun a larga distancia se atreven a mirarlas, por no mancharlos con representaciones obscenas, que aun la pluma se corre de escrivirlas. Destos quadros se ven llenas galerías, y camarines de mucha gente principal, que más parecen salas del Emperador Heliogávalo, o de algún otro Emperador Gentil, torpe y deshonesto, que de un Cavallero, o Principe Christiano, religioso o modesto, qual pide la Fe que professa.

Francisco Pacheco, Arte de la pintura (Sevilla 1649):

Paréceme que oigo alguno que dice: - "Señor pintor escrupuloso, que poniéndonos exemplos de antiguos que desnudaban las mujeres para pintarlas perfectamente, y obligándonos a pintarlos bien, qué remedio nos da?" Diré, señor licenciado, lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver, no tiene peligro; y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero; de manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles [...].



Abb. 1: **Juan Carreño de Miranda, Eugenia Martínez Vallejo "Das nackte Monster" oder Bacchus**, um 1680, Madrid, Museo del Prado (Abb. 1-14: Archiv des Autors)



Abb. 2: **José de Ribera, Magdalena Ventura "Die Bärtige"**, 1631, Toledo, Hospital de Tavera



Abb. 3: **Alonso Cano, Maria lactans,** zwischen 1657-1660, Guadalajara, Diputación



Abb. 4: **Juan Carreño de Miranda, María Magdalena**, 1647, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias



Abb. 5: **Alonso Cano, Abstieg Christi in die Vorhölle**, zwischen 1646-1652, Los Angeles, County Museum



Abb. 6: **Claudio Coello, Susanna im Bade**, Puerto Rico, Museo Ponce



Abb. 7:
Francisco Pacheco, Astrea, 1604, Sevilla, Casa de Pilatos



Abb. 8:
Francisco Pacheco, Das Jüngste Gericht, 1614, Aufenthaltsort unbekannt, nach einem Stich von E. Boucort, 1869 (Pacheco, *Arte de la pintura*, 1649, 1990, S. 308)



Abb. 9: **Peter Paul Rubens, Die Entstehung der Milchstraße**, zwischen 1636-1638, Madrid, Museo del Prado



Abb. 10: **Bartolomé Estéban Murillo, María erscheint dem hl. Bernhard,** um 1660, Madrid, Museo del Prado



Abb. 11: **José Antolínez, Andromeda,**
Madrid, Museo del Prado



Abb. 12: **Agostino Carraci, Andromeda,**
Privatsammlung

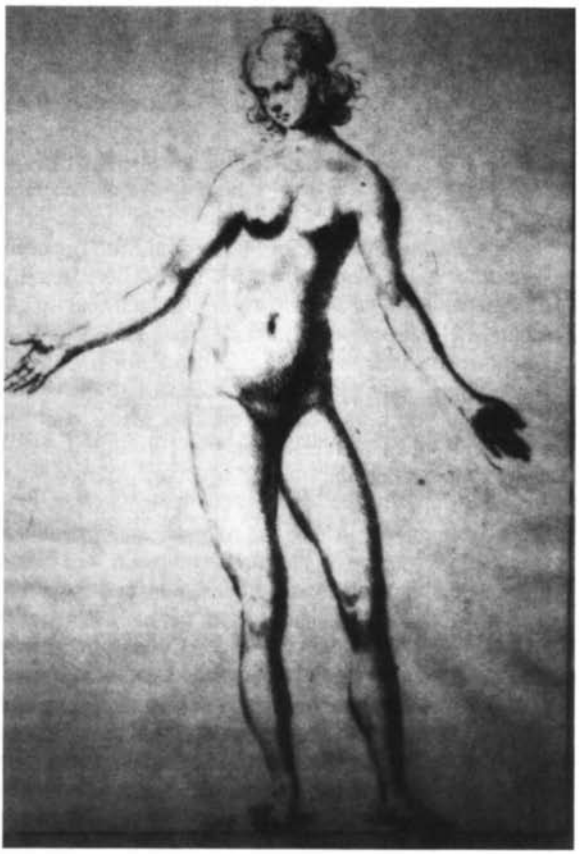


Abb. 13: **Fray Juan Rizi, Weiblicher Akt,** um 1660, *Tratado de la pintura sabia*

Abb. 14: **José García Hidalgo, Venus,** 1693, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*

