

REDESCUBRIENDO A JAIME PRADES, EL GRAN TRATADISTA OLVIDADO DE LA REFORMA CATÓLICA

BORJA FRANCO LLOPIS¹

Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida

Abstract: Jaime Prades has been an unknown writer of the Hispanic Historiography. In this article we analyse his treatise, *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud...* (Valencia, 1596) and try to prove that it clearly reflects the Counter-Reformation atmosphere all over the Crown territories. That book echoes the ideas put by Italians Paleotti and Gilio some years before, updating them and so forerunning authors such as Pacheco or Carducho. This made Prades the first great Spanish writer of treatises on the Catholic Reformation.

Key words: Jaime Prades / treatise / Catholic Reformation / images / Valencia.

Resumen: Jaime Prades es uno de los autores más desconocidos de la historiografía hispánica. En nuestro texto realizamos una aproximación a su tratado *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud...* (Valencia, 1596), demostrando como su obra es un claro ejemplo del ambiente reformista que se vivía en la corona hispánica. Recoge la ideología plasmada pocos años antes por los italianos Paleotti o Gilio en sus escritos y la actualiza, anticipándose, pues, a autores como Pacheco o Carducho, convirtiéndose en el primer gran tratadista de la Reforma en España.

Palabras clave: Jaime Prades / tratadística / Reforma Católica / imágenes / Valencia.

Tradicionalmente, cuando se alude a los grandes tratados escritos durante los siglos XVI y XVII, a través de los que podemos conocer la actitud de la Iglesia sobre cuestiones artísticas tras la finalización del Concilio de Trento (1545-1563), es inevitable citar a teólogos italianos como Paleotti (1522-1597), Dolce (1508-1568), Borromeo (1538-1584), etc.; y en el ámbito hispánico: Pacheco (1564-1654), Carducho (1576-1638) o Martínez (1600-1682), entre otros. La historiografía tradicional ha marginado uno de los textos, a nuestro

entender, más importantes del momento, posterior en pocos años a los grandes tratados italianos, pero muy por delante de los que nacieron en la Península Ibérica. Nos referimos a la *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud...* de Jaime Prades, publicada en Valencia en 1596.² Salvo algunas referencias muy puntuales realizadas por Falomir Faus, quien nos lo presenta como un ejemplo de escrito contrarreformista,³ Martínez Burgos⁴ o Igual Úbeda,⁵ entre otros historiadores, nadie ha

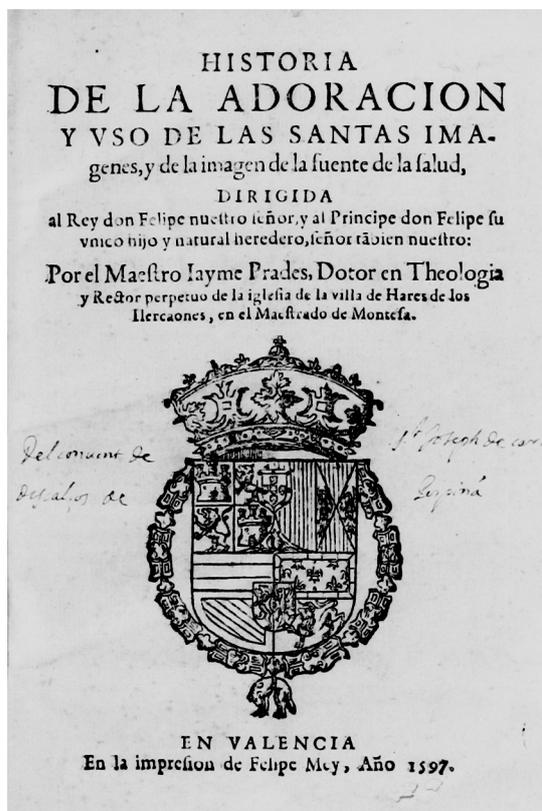
¹ Fecha de recepción: 11-1-2010 / Fecha de aceptación: 15-3-2010. Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D+I HAR2009-07740 del Ministerio de Educación y Ciencia (2009-2012): *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1435-1540)*. Investigador principal: Dr. Ximo Company.

² La edición utilizada ha sido: PRADES, Jaime. *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud...* Valencia: Impresión de Felipe Mey, 1597.

³ Falomir tan sólo nos presenta un resumen de sus ideas afirmando que "El Tratado refleja una perfecta sintonía con los ideales contrarreformistas que en Valencia personificaba mejor que nadie el Patriarca Juan de Ribera, cuya autorización, no por casualidad, acompañaba y avalaba la ortodoxia del texto. Fiel representante de la tesis de una Iglesia beligerante contra la iconoclastia protestante (el libro, dedicado al Rey, 'estaba dirigido contra los herejes de Bearne, Francia, Alemania, Reyes y reynos de Inglaterra'), la obra de Prades defendía la pervivencia del culto a las imágenes, pero preconizando para ellas una mayor dignidad y decoro que, suponemos (al fin y al cabo estamos aplicando uno de esos razonamientos silogísticos tan queridos por el escolasticismo), haría extensibles también a sus artifices". FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 89-90.

⁴ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia en el siglo XVI español*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, p. 156.

⁵ Lo hace de modo muy rápido en su decurso por la historiografía del arte valenciano, tildándolo incluso de "localista" y



dedicado un estudio monográfico a este texto ni se ha realizado una edición crítica del mismo.

Poco sabemos del autor salvo lo que nos cuenta él mismo en su introducción (ser rector de la villa de Ares, en el Maestrazgo) o la pequeña biografía que realizara Ximeno⁶ en su recopilación de literatos valencianos, de donde extraemos que fue Doctor en Sagrada Teología además de constatar su trabajo de rector en la parroquial anteriormente citada, perteneciente al Obispado de Tortosa. Ximeno también nos muestra cómo su obra fuera criticada por algunos sabios del momento como Gaspar de Escolano (1560-1619) o el Arce-diano Ballester (1624-1672) por incurrir en algunas imprecisiones históricas. Nuestra búsqueda

sobre su pasado, tratando de conocer dónde estudió o cómo conoció las fuentes a las que se refiere ha resultado infructuosa, más allá de estas referencias citadas nos ha sido imposible encontrar documento que certificara, como parece que así fue, una posible estancia en Italia para conocer de primera mano los textos teológicos y artísticos que allá circulaban o, por otro lado, alguna cláusula testamentaria en la que pudiéramos descubrir qué ejemplares se encontraban en su biblioteca, que no serían pocos, ya que su formación humanística y religiosa fue muy amplia, como demuestra el estudio que les presentamos a continuación.

Obviamente, no podemos otorgarle a Prades el inicio de la tratadística hispana ni la creación de una nueva teoría artística. Como Marías nos demostró en su obra *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*,⁷ ya desde mediados del siglo XVI se produjo un aluvión de textos que fueron sedimentando en el pensamiento moderno, partiendo, por ejemplo, de la introducción realizada a la edición de Serlio (1552) de Francisco de Villalpando (1510-1561), donde nos señalaba la necesidad de conocer las verdaderas historias sagradas sin disonancias ni errores para una representación canónica. Este concepto se va uniendo al de otros autores que fueron ahondando en la idea de la defensa ortodoxa de las imágenes frente a los supuestos ataques erasmistas⁸ y, sobre todo, a los de los protestantes. Sus críticas se centraron en el abuso malintencionado (por supersticioso) de las imágenes de carácter milagroso, de ámbito popular y clara ejecución artesana (como imaginería de palo, es decir, de vestir), obras encargadas y empleadas por cofradías y asociaciones devotas que quedaban al margen del control de las jerarquías eclesiásticas. También en ellos se produjo una valoración de las imágenes como *Biblia pauperum*, como medio idóneo para fomentar la piedad, excitar las impresiones y el espíritu religioso y fórmula ideal para enseñar y catequizar a un pueblo, en su mayoría analfabeto; o, por último, la necesidad

obviando su calidad: "En la Valencia del siglo XVI no hubiéramos encontrado ningún crítico de arte propiamente dicho, ni siquiera un sistemático investigador, cuanto más, algún historiador local de iglesias o imágenes, como don Jaime Prades, rector de la villa de Ares, en el Maestrazgo." IGUAL ÚBEDA, Antonio. *Historiografía del Arte Valenciano*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 1956, p. 88.

⁶ XIMENO, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el anno MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma ciudad, hasta el MDCCXLVII*. Valencia: En la Oficina de Joseph Estevan Dolz, 1747, p. 198-199.

⁷ MARÍAS, Fernando. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex, 1992, p. 169 y ss.

⁸ Como ya hemos demostrado en trabajos anteriores, Erasmo de Rotterdam no estuvo en contra de las imágenes, sino que defendió su uso, idea que caló en la teología valenciana del XVI. Vid.: FRANCO LLOPIS, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*. Valencia-Lleida: Publicacions de la UdL y Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 108-117.

de una censura o control de la imagen por parte de la autoridad.⁹

Todas estas inquietudes también se tradujeron en una serie de sínodos y concilios que recogieron dichas apreciaciones y las legislaron, con el fin del control artístico diocesano. De hecho, en el ámbito valenciano podemos encontrar una especial atención a este hecho. En el primer Concilio Provincial posttridentino, presidido por Martín Pérez de Ayala (1504-1566) en 1565, encontramos diversos cánones dedicados a las mismas. En primer lugar se centra en las imágenes de las cofradías. Estas agrupaciones de feligreses solían tener en sus casas o locales representaciones artísticas a las que rendían culto, pero no siempre lo hacían de modo canónico, cayendo en peligro de idolatría; ni las tenían en lugares decentes y bien cuidadas, por lo que el Concilio, para evitar cualquier problema en su veneración decidió dedicar un decreto a éstas para su control.¹⁰ Además de estas recomendaciones, dedicó otro espacio importante para incidir en la importancia de las mismas dentro del culto popular, nos referimos a la disposición IX de la quinta sesión del 24 de febrero de 1566, en la que, siguiendo las recomendaciones tridentinas, incide en el valor pedagógico del arte, así como en la eliminación de todo atisbo de lascivia, y decoro en las representaciones artísticas:

Que se pinten y esculpan con decencia las imágenes de los santos. Conviene que las imágenes de los santos, que con razón se colocan en las iglesias para culto de ellos y enseñanza del pueblo, estén tan decentes y honestas, que ni puedan servir de ofensa, ni degeneren en mal lo que se instituyó con buen fin. Por lo cual, y siguiendo las huellas del Concilio Tridentino, manda el sínodo, bajo pena de excomunión, que ninguno pinte imágenes de santos con be-

leza provocativa, ni con trages lascivos y deshonestos, sino de manera que nos manifiesten la santidad de aquellos á quienes representan. Y si hubiere algunas imágenes pintadas indecorosamente, ó esculturas deshonestas, y en especial en los templos, manda severamente á los párrocos y á sus vicarios, que cuanto antes las quiten¹¹

Por su concreción sobre el tema de las imágenes, resumiendo en pocas palabras los decretos tridentinos y añadiendo ciertas particularidades, el texto de este concilio ha sido puesto como ejemplo en numerosas publicaciones artísticas y de historia social.¹² Pero aun así, no debemos pensar que estas ideas son novedosas al respecto. La anteriormente citada Martínez Burgos trató de buscar los orígenes de estas teorías en los primeros concilios convocados en los primeros años del siglo XVI que conformaron el inicio de la Reforma en España, principalmente en el provincial de Toledo, celebrado en 1536 bajo la convocatoria del Cardenal Tavera (1472-1545), considerado como uno de los propulsores del cambio social y religioso en la Península Ibérica. No anda muy desencaminada esta investigadora al atribuir el origen de la teoría artística hispánica a las recomendaciones de dicho Concilio, llegando a afirmar de modo taxativo que "Tavera, Silíceo, Ribera, García de Loaysa y Girón, Sandoval y Rojas, y un largo etcétera son un ejemplo de ese nuevo perfil en el que más que atender a la formulación plástica de la imagen, se centraron en el comportamiento de la sociedad respecto a esa imagen con el fin de erradicar de su culto la faceta más espectacular, supersticiosa y exaltada de la religiosidad vivida durante el siglo XVI. Todos ellos son, sin duda, el fruto de aquella semilla dejada por Tavera en 1536".¹³ Estas apreciaciones son importantes porque ratifican la preocupación existente en cuanto al tema de las imá-

⁹ No es nuestra intención aquí repetir todo lo expuesto por Marías ni hacer una sucesión de todos los tratados publicados en dicho periodo, por ello les remitimos al estudio anteriormente citado.

¹⁰ "De las imágenes de las cofradías. Como que algunos parece que hacen uso de sus casas privadas como si fueran templos sagrados, y esto no sea conveniente, manda el sínodo, que las imágenes de las cofradías de que suelen usar los hermanos en sus solemnidades y funerales, no se conserven en las casas particulares, como no sea dentro de urnas, y en un sitio honesto y decente. Y cuando hubiere que llevarlas á funerales, ó para otras cosas, condúzcanse dentro de las mismas urnas y con decencia; pero sin pompa." "El Concilio Provincial de Valencia de 1565". En: TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.). *Colección de cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*. Madrid: Imprenta de A. Santa Coloma, 1861, Tomo V, p. 308.

¹¹ TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.), 1861, nota 10, Tomo V, p. 308.

¹² Cabe destacar: COMPANY CLIMENT, Ximo. *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. Barcelona: Curial, 1991, p. 148. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, 1990, nota 4, p. 274. También: SARAVALA, Crescencio. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1960, XXVI, p. 129-143 y FALOMIR FAUS, Miguel, 1994, nota 3.

¹³ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536". En: VILLENA ESPINOSA, R. (coor.). *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1997, p. 299.

genes, que estuvo latente en la sociedad desde muy antiguo¹⁴ y, además, que no sea una novedad aludir a ellas en los concilios, aunque tal vez sí el modo en que se continuó haciendo en el periodo y zona geográfica que nos atañe.

Este tema se retomó en los diversos sínodos valencianos que se celebraron posteriormente. Tal vez el más significativo sea el quinto convocado por el Patriarca Ribera (1532-1611) en 1594, donde volvió a hacer hincapié en el tema de las imágenes de las cofradías que el Concilio Provincial de 1565 había ya citado, insistiendo en la necesidad de la decencia de las mismas y cómo debían custodiarse. En el decreto primero señala: "Todo este Sínodo lleva pesadamente y con impaciencia el que las imágenes de las cofradías insignes por muchos títulos, y hacia las cuales el pueblo es propenso a la devoción, sean tenidas sin embargo en nuestra ciudad menos decencia de la que es debida. [...] Son llevadas a las casas de los artífices de los más inferiores (zapateros) y son colocadas en sus talleres [...] y se ponen en venta mercadurías profanas. [...] y no pocas veces en las alcobas en cuyos lechos se duerme por la noche".¹⁵ Por ello, prohíbe, bajo excomunión, el guardar imágenes en casas particulares.

Este interés por el arte mostrado en las recomendaciones del Patriarca se dio en otras de diócesis cercanas. Tal sería el caso de la de Orihuela, hecho que podemos constatar con el estudio del Sínodo que allí se celebrara en el año 1600, en cuya primera sesión, capítulo XIV, se volvió a tratar el argumento de esa belleza lasciva y falta de decoro,¹⁶ mostrando una continua preocupación por este aspecto.

Toda esta larga introducción dedicada al ambiente socio-religioso y a la tradición teológica en torno a las imágenes creemos que no es peregrina, ya que explica, en cierto modo, por qué era necesario un tratado dedicado a la veneración de las imágenes, que concretara y legislara cómo debían cumplirse los cánones conciliares, en muchos casos, bastante ambiguos. Dentro de esta corriente que iniciaran en Italia autores como el citado Paleotti, debemos incluir la obra de Prades, insistiendo, una vez más, que no surgió de la nada, sino de una tradición y unas necesidades propias de la diócesis valenciana.

Una de las características fundamentales del texto del escritor valenciano es que trata de ser muy claro y conciso en sus explicaciones, argumentando cada hecho de un modo extenso y justificado. Claro ejemplo podemos encontrar en el mismo prólogo de la obra, donde explicó el porqué de sus escritos, cómo todo nació fruto de los ataques de los herejes alemanes, ingleses y franceses,¹⁷ en defensa de la ortodoxia religiosa y ante el desprecio que sufrieron las imágenes por la rebeldía y por las vejaciones de dichos disidentes religiosos.

Por ello, una de las primeras ideas que expone en su texto es la diferenciación entre latría, dulía e hiperdulía, como justificación al culto artístico. Curiosamente, si bien este aspecto fuera tratado ya en el II Concilio de Nicea y por otros escritores medievales como San Agustín (354-430), Alain de Lille (1128-1202), o Pietro Lombardo (1435-1515);¹⁸ o incluso lo encontremos en algún proceso inquisitorial como elementos de acusación del reo por no cumplir el culto debido a las imágenes;¹⁹ no aparece con tanta insistencia dentro de la tratadística postconciliar, tanto en Italia co-

¹⁴ Ella misma advierte de este hecho al analizar el texto conciliar: "Pero en el texto de Tavera se desprende otra de las funciones que se le reconoce a la imagen: la pedagógica. Hay que evitar abusos para que no conduzcan a errores. Esta sería por tanto, la segunda premisa que aporta Tavera a la teoría de la Contrarreforma. La imagen se legitima desde el momento en el que sirve de *Biblia Pauperum*. No es una novedad en el discurso eclesiástico. Desde los primeros ataques que se le hacen a la Iglesia para adorar ídolos y permitir la iconoclastia, se admite el aserto de que más vale una imagen que mil palabras, favoreciendo una vez más, insistimos, el sentido de la vista por encima de cualquier otro". *Ibidem*, p. 290.

¹⁵ *Synodus Dioecesis Valentina celebrata praeside Illustrissimo ac Reverendissimo D. D. Ioanne Ribera Patriarcha Antiocheno & Archiepiscopo Valentino, mense Maio. Anno 1594*. Valentia apud Alvarum Francum & Gabrielum Ribas. 1594.

¹⁶ "Que las imágenes de los santos no sean adornadas con vestidos profanos. [...] ni la Virgen con belleza desvergonzada y esplendor mundano [...] lascivia y lujuria. [...] Queremos que sean retiradas completamente, aquellas que tanto en las Iglesias ya seculares, ya regulares, como en las casas privadas, fueren encontradas con hábitos seculares." Cfr. SARAIVA, Crescencio, 1960, nota 12, XXVI, p. 139.

¹⁷ "Y visto que mucha parte del daño que la Iglesia padece, nace de un muy grande error, por el qual Iesu Christo, y su santa fe, y toda su santidad es desterrada del mundo, es a saber, el desprecio y abogacion de las santas imágenes, seguido y mantenido por los herejes de Alemania, Inglaterra, Francia y Bearne: pretendo contradecir con todo mi poder la doctrina tan abominable." PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 3-4.

¹⁸ Pereda nos presenta un estudio de esta terminología en el medioevo en: PEREDA ESPESO, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007, p. 92 y ss.

¹⁹ Este hecho podemos verlo en el proceso contra Bernardo Tienda, sin datar, pero por la tipografía lo situaríamos a inicios

mo en territorio hispano, de ahí la peculiaridad del texto de Prades.

Este hecho resulta aún más significativo cuando fueron varios escritores protestantes los que se centraron en exponer una definición razonada de tal terminología. Un ejemplo claro podría ser el de Cipriano de Valera (1532-1602), uno de los pocos humanistas hispánicos que se convirtió en un fiel seguidor de Lutero y Calvino. Él mismo fue el editor y traductor en castellano de la obra del segundo de ellos, en 1597. Valera se remontó a Nicea para mostrar las contradicciones de los que él llama "romanistas" (seguidores de la doctrina de Roma, por tanto, del papado), que por un lado manifestaron no adorar las imágenes, pero por el otro, ordenaron en su concilio que así se hiciera. No cree que esta distinción entre latría y dulía fuera correcta y que se llevara a la práctica entre los fieles, que no conocían bien el significado de ambos términos, de ahí que opinara que la mala situación religiosa hispánica venía dada por la gran ignorancia en la que vivía la población.²⁰

Así pues, podríamos entender las palabras de Prades como un intento de acercar al pueblo estas ideas, así como una respuesta a los ataques del mundo protestante, que, como dijimos, fue uno de sus objetivos prioritarios. De hecho, dedicó varios apartados a justificar la adoración a la cruz como representación del mismo Cristo, aceptando, en este caso, el término latría para ello, afirmando que: "la adoraremos como adoramos al mismo Iesu Christo, por quanto concurrio con El en nuestra redencion, y porque tambien es imagen y figura del Señor que fue enclavado y muerto en ella. Y de la propia manera, y con la misma adoración adoraremos tambien a las otras cruces,

en bien a las otras cruces, solo porque son figuras e imagenes de aquella, en quanto tuvo a Iesu Christo enclavado en si. Y esto postrero diremos de las otras imagenes suyas, y nos representan a el, con la misma adoracion, a la qual los Teologos llamaron *Latría*, que quiere dezir y magnifica la sugesion reverencial y servidumbre que le devemos por el titulo de la creacion".²¹

Estas palabras deben entenderse no sólo dentro de una crítica nacida en el seno de la Iglesia católica, sino también como una respuesta a los ataques musulmanes ante el culto al crucificado, ya que debemos tener presente que, cuando Prades escribió su tratado, Valencia estaba sumida en los procesos de aculturación y conversión de los moriscos; quienes tildaron una y otra vez a sus coetáneos de "adoradores de trozos de palo", acusación que se repitió una y otra vez dentro de la documentación inquisitorial consultada.²² Por ello, con el intento de convertir y convencer de los errores de la secta mahomética, así como responder a la actitud beligerante del mundo protestante, instó a los propios rectores o sacerdotes a que cada vez que fundaran una Iglesia, siguiendo el modelo de San Pablo, situaran una de ellas en su altar para adorarla²³ y, al mismo tiempo, como muestra para los iletrados de lo que fue la Pasión del Salvador.

Este mismo culto a la cruz lo magnificó con la explicación de todas las victorias conseguidas en las guerras de religión gracias a su intervención, del mismo modo que hiciera el también valenciano Jaime Bleda (c. 1550-1622) en su libro *Qvatrocientos milagos*,²⁴ que rezuma una teología de la imagen, si bien mucho más radical, acorde con la expuesta en su tratado, años antes, por el autor

del s. XVI, en el que nos presenta una explicación muy similar a la expuesta en los tratados medievales sobre el culto que debían seguir las imágenes. *Vid.*: Archivo Histórico Nacional de Madrid, Inquisición, Legajo 558, Número 27, Proceso contra Bernardo Tienda.

²⁰ "Ahora sale á la luz por la misericordia de Dios en lengua Española, en la cual yo la he trasladado para servir á mi nación, i para adelantar el reino de Jesé Christo en nuestra España tan miserablemente anegada en un abismo de Idolatría, ignoranzia y supersticiones mantenidas por la tiranía de los inquisidores contra la Lei i palabra de Dios, i con grandísimo agravio de todos los fieles Cristianos: los cuales siguiendo la doctrina de Cristo desean como varones prudentes edificar su casa y fundar su fé sobre la firma peña de la verdad i no sobre arena, que son las doctrinas i tradiciones inventadas de los hombres." VALERA, Cipriano de. "A todos los fieles de la nación española. Prólogo de la traducción de la *Institución de la Religión cristiana* de Calvino". En: CALVINO, Juan. *Institución de la religión cristiana*. Rijswijk: Fundación Editorial de literatura reformada, 1968 (1597), p. XXI.

²¹ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 170.

²² Sobre la actitud del musulmán ante la cruz hemos escrito algunos artículos, la mayor parte de ellos en prensa, que analizan dicho aspecto, a destacar: "Imágenes de palo: el papel del arte en la evangelización del morisco valenciano". En: *L'Expulsion des morisques. Quand? Pourquoi? Comment?* París, 2009. [En imprenta]. Este hecho también lo estudiamos en nuestra tesis doctoral, consultable en red: "Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)", p. 501-514. En: <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-1030109-134228//FBFLL_TESIS.pdf>

²³ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 143.

²⁴ BLEDA, Jaime. *Qvatrocientos milagos y muchas alabanças de la Santa Crvz: con vnos tratados de las cosas mas notables de esta divina señal*. Valencia: En casa de Patricio Mey, 1600.

que estamos analizando. Además, entroncó con la teología medieval de la imagen, su uso en la conversión y la importancia para la fe cristiana. Podemos tomar como referente, en primer lugar, a Ramón Llull (c. 1232-1315), que en sus escritos también nos recuerda la historia de la recuperación de la cruz de territorio infiel y advierte que ésta puede ser un elemento de catequesis fundamental. El autor mallorquín se lo recordaba a su hijo, a quien iba dedicado su *Libre de doctrina pueril* (1274-1276), de la siguiente manera: “Sàpies fill, que los Apòstols convertiren tot lo mon ab preycacio e ab escampament de lagrimes e de sanch e ab molts trebayns e ab greus morts, e la terra quels sarrayns ténen, ells la convertiren; e per assò Jhesu Christ dona per la creu significansa, e estenen dos brassos, que venguen los benuyrats savis qui son en lo poble dels crestians, remembar la sua sancta passio, e que abressará aquells, si ells preycuen als sarrayns e als infidels”.²⁵ Idea que compartió Ludolfo de Saxonia (1314-1378), quien exaltó las virtudes de la cruz como estandarte de la Iglesia militante contra la herejía y elemento fundamental para entender la Pasión de Cristo.²⁶

También con esta defensa de su culto se aproximó

a tratadistas coetáneos italianos como Bellarmino (1542-1621), que en sus escritos nos indicó la triple funcionalidad de la misma: como reliquia, signo e imagen;²⁷ o, por citar otro ejemplo, con Baronio (1538-1607),²⁸ en respuesta a las críticas surgidas de cierta facción del mundo protestante, que no todo él en sí, ya que opinar que la teología reformada estuvo en contra de la cruz sería participar de una visión sesgada, pues Lutero estuvo a favor de rendir un homenaje a la cruz como símbolo de la redención, al igual que opinaron ciertos coetáneos suyos.²⁹ De hecho, Zwingli (1484-1531) afirmó que quien combatía la cruz, también estaba atacando la Divinidad de Cristo, hecho que concordó totalmente con el caso de los moriscos, éstos atacaban la cruz porque era símbolo de un dogma falso para su religión.³⁰

En cuanto a la Virgen, Prades opina que a ella no debemos adorarla como a Cristo, sino rendirle un acto de hiperdulia como honra al encontrarse cerca de Dios, pues “no adoramos la imagen de Nuestra Señora la beneditísima siempre Virgen Maria, con esta adoracion, porque ninguna de estas cosas tuvo, sino con otra menor, pero mayor que la que hacemos a todos los otros santos, y assi

²⁵ LLULL, Ramón. *Libre de doctrina pueril*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2006 [1274-1276], p. 179.

²⁶ “E así una devota religiosa en contemplar la passió del Senyor se transportava que mirant lo crucifici cabent en terra que amor e compassió defallia. És menster donchs que lo cristià pressent se transporte ab affectio a tots los actes e misteris que en la passió del Senyor stenen [...] que aquells que en lo cos entrar volen, és mester davall al creu passen que daquesta militant Iglesia algú a la triumfant sino per la creu no s’entra.” SAXONIA, Ludolfo de. *Meditaciones vitae Christi: Lo quart del Cartoxà, arromançat per Johan Roiç de Corella*. Valencia: Lope de Roca, 1496, p. 2-3.

²⁷ Este hecho ha sido ampliamente estudiado por Scavizzi: “As Bellarmine reminds us, the cross meant three different things for the Catholic on a conceptual level: relic, sign and image. [...] The cross expels demons; it expels illnesses that cannot be dealt with in any other way; it sanctifies and is therefore for the benediction of people, houses and land. Bellarmine even asked himself whether the sign of the cross should be considered a sacrament, but reached a negative conclusion.” SCAVIZZI, Giuseppe. “The Cross: A 16th Century Controversy”. *Storia dell’arte*, 1989, n° 65, p. 33-34.

²⁸ El anteriormente citado Scavizzi, también se ocupa de la postura baroniana, explicando que en sus escritos: “Molta attenzione è data per questo culto della croce, che proprio per i suoi significati magici era stato oggetto di un attacco frontale da parte dei calviniste; la croce viene esaltata per il suo enorme potere contro il diavolo, un potere che ne avrebbe giustificato la venerazione fin dai primissimi tempi dell’era cristiana.” SCAVIZZI, Giuseppe. “Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento”. *Storia dell’arte*, 1987, n° 59, p. 44.

²⁹ Scavizzi, una vez más, nos habla de esta doble postura dentro de los reformadores: “Between 1522 and the middle of the 16th century the position of the Protestants against the cross took two divergent paths: Luther refused to follow the radical Reformers on the issue of the cross (as well as on many other issues) and actually showed a greater and greater affection for the image of the crucifix, while the Swiss Reformers followed the ideas of Karlstadt and included the cross among those images which had to be destroyed.” SCAVIZZI, Giuseppe, 1987, nota 28, p. 28-29. Lo mismo remaró Segesvary: “Aux yeux des Réformateurs, la négation de l’œuvre de la rédemption accomplie par le Christ sur la croix est la conséquence la plus grave de la négation de la Trinité. Il est évident pour Zwingli, Bullinger, Bibliander ainsi que pour Luther et pour les autres, que la polémique sur le dogme de la Trinité n’est pas une controverse purement doctrinale : il s’agit en réalité, du message central du christianisme ; si Jésus Christ n’est pas Fils de Dieu, son sacrifice ne peut valoir la rémission des péchés à ceux qui ont cru et qui croient en lui et l’homme ne peut espérer le pardon divin que par les ‘opera’, les bonnes œuvres qu’il accomplit durant sa vie.” SEGESVARY, Victor. *L’Islam et la Réforme. Etude sur l’attitude des réformateurs zurichoïses envers l’Islam (1510-1550)*. Lausanne: Editions l’Age d’Homme, 1978, p. 132.

³⁰ “Ecco dunque Zwingli affrontare il tema del crocifisso, ‘questa arma tremenda con la quale i difensori delle immagini ci combattono’. Essi affermano: chi combatte il crocifisso combatte la divinità di Cristo ed è ariano. Ma noi diciamo: proprio perché crediamo che Cristo è Dio rifiutiamo la sua immagine che rimane vietata dalla scrittura. Se si rappresenta Cristo contro il primo comandamento, perciò stesso si nega ch’egli sia Dio e si cade nell’arianesimo.” SCAVIZZI, Giuseppe. *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*. Roma: Casa del Libro Editrice, 1981, p. 12.

la llamaron los Teólogos *Hyperdulia*, que significa la manera en la que servimos, aventajandola en honra y reverencia por el grado que tuvo mas preminente, y ser mas encumbrado y cercano a Dios".³¹ Además, para glorificarla, recuerda la devoción que se le rendía en tierras valencianas, cómo el propio Jaime I, con el redescubrimiento de la Virgen del Puig la fue utilizando como estandarte de reconquista, consagrando más de 2.000 mezquitas bajo su advocación, volviendo a comprobarse, una vez más, como no tiene presente sólo la amenaza protestante, sino también la morisca.³²

Para finalizar, a los santos les corresponde la "dulia", tal y como afirma, por ser amigos de Dios y favorecidos por él.³³ Creando, de este modo, una clasificación basada en la cercanía a Cristo, en los cánones de Nicea y en la tradición medieval, que ratifica, una vez más, el conocimiento de diversas fuentes que empleó en la redacción de su tratado.

Si bien esta exposición de los distintos grados de adoración o actitudes ante las imágenes es una de las características propias de la obra de Prades, que lo distinguen de otros tratadísticas coetáneos, en el resto de los temas sigue, en gran medida, la estructura de los escritores italianos que le antecedieron, principalmente el Cardenal Paleotti y su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*³⁴ publicado en 1582. No sabemos si Prades se basó en él para la redacción de su tratado, pero sin duda, tienen muchos puntos en común, por ello, hemos decidido hacer un estudio conjunto como síntesis de las principales fuentes tratadísticas de la Época Moderna.

Ambos comienzan sus libros definiendo qué es la imagen. El cardenal italiano es mucho más sintético en sus razonamientos, aunque especifica bastantes más tipologías. Para él es: "ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla".³⁵ Dentro de esta definición diferencia entre lo que es una imagen sagrada³⁶ y los ídolos, entendidos éstos como "imagini che, con falsa somiglianza figurando cose di religione, ricevono dagli uomini culto che non si deve perché, si come nelle cose naturali et artificiali altre sono vere, altre false [...] così nelle cose morali e nelle virtù si trova la medesima differenza".³⁷

Por su parte, Prades no se detiene en explicar tantas tipologías de imagen ni diferenciarlas de estos ídolos, tal vez porque en la Valencia del momento era innecesario o, casi con toda seguridad, porque creyó que con su exposición terminológica de las ideas de *dulia*, *latría* e *hyperdulia*, era más que suficiente. Por ello sólo nos aporta una definición de la misma y su función:

Que todo el ser de la imagen no es otra cosa sino representar aquello de lo qual es imagen, y assi todo el ser de la imagen del hombre no sera otra cosa sino representar al hombre, cuya imagen es, y de la del león, representar al león, y la del cavallo, al cavallo, y de todas las demas, aquello de que son imágenes, porque el artifice que las hizo, por medio de la composición de partes y lineamientos en su entendimiento concebida les dio tal forma con que representasen el dechado de donde fueron sacadas.³⁸

Por otra parte, ambos insistieron en que las imágenes no se debían prohibir por mucho que parte del

³¹ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 176.

³² PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 297 y ss.

³³ "Las imagenes de los santos adoramos no como alguna de las adoraciones dichas, porque ninguno de ellos tuvo tales títulos ni merecimientos, sino con otra menos, que los Teologos llamaron *Dulia*, la qual significa la veneracion y honra que les devemos porque fueron amigos de Dios, y favorecidos del y el moró en ellos en esta vida en su alma y cuerpo por gracia y en la otra por Gloria." PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 176.

³⁴ La edición consultada ha sido: PALEOTTI, Gabriele. "Discorso intorno alle imagini sacre e profane". En: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*. Prólogo y notas de P. Barocchi. Bari: Gius Laterza & Figli, 1961, volumen 2, p. 117-509.

³⁵ PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 132.

³⁶ "Si dice prima una imagine sacra, per essere stata commendata da Dio [...] Secondo, si dirà sacra, perché abbia toccato il corpo o le taccia o altro del Signor nostro o d'alcuno de'suoi santi [...] Terzo, perché sia stata fatta da persona santa [...] Quarto, perché sia stata fatta miracolosamente [...] Quinto, perché Iddio abbia operato manifestamente segni e miracoli in tale imagine [...] Sesto: si demandavano sacre anticamente quando, secondo il costume vecchio dei padri, si ungevano col sacro crisma [...] Settimo, si chiamano sacre, quando sono benedette nel mondo o con l'orazioni che ancor oggi serve la Santa Chiesa [...] Ottavo, si piglia ancora più largamente per ogni pittore che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto: però che e per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra, e per al fede di chi l'ha formata, e per lo fine a che è stata destinata, subito acquista una certa santificazione e separazione delle altre cose meramente profane [...] ma segni di cose, onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano." PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 197-201.

³⁷ PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 179.

³⁸ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 13.

ganado descarriado (fueran los gentiles, los protestantes o moriscos) las criticaran, ya que son buenas y útiles. El razonamiento de Paleotti es bastante curioso, que las compara con el vino, que es bueno para la salud, pero siempre hay gente que abusa de él y termina siendo nocivo.³⁹ Mientras que Prades aludió a cómo Cristo plasmó su faz en la Verónica, justificando, por tanto, la representación visual de la divinidad;⁴⁰ y la importancia que tienen como modelo de conducta, en este caso sí, aludiendo a la actitud errónea de los gentiles en su adoración evitando la posible asimilación con los ídolos:

Todas las imágenes ajenas de deshonestidad, en todo tiempo y lugar nos han sido permitidas a los Christianos, no para que las adoremos creyendo haber en ellas alguna deidad, como los gentiles errando dixerón, sino para que usemos dellas haciendo esta diferencia, que las que no fueran de santos, nos sirvan para que adornemos nuestras casas, y para que en ellas como en los libros leamos las historias de los antepasados; y como si los tuvieramos presentes, procuremos imitar a los buenos, y atribuirles la honra que les hizieramos bivos, y provemos tambien con ellas, en quanto justamente nos perteneciere nuestro derecho y jurisdicción y las imágenes santas, como son las de Iesu Christo, y de su madre benedictísima, y de sus Angeles y santos, las tengamos para que levantando nuestros espiritus a contemplarlas, nos inciten a santidad y devocion, y adoremos a Dios y a sus santos en ellas.⁴¹

Esta idea de la imagen como didáctica es fundamental, ambos autores parten pues de la idea medieval de la *Biblia pauperum*,⁴² de cómo nos ayudan a comprender las verdades de fe. De hecho, el valenciano recurre al típico símil entre imagen y escritura señalando cómo gracias a ellas podemos

conocer a Dios, tanto los ignorantes como los doctos, de ahí que los profetas y doctores enseñen e insistan en tener imágenes en los templos con fin pedagógico:

Una de las doctrinas mas importantes de quantas nos enseñan la divina Escritura, y sagrados Doctores, es la reverencia y adoración de las santas imágenes, que los Christianos desde su principio han acostumbrado tener pintadas por los templos: a causa que por ellas son conservadas las religiones y estado sacerdotal, y tanto los doctos como a los ignorantes nos traen por la mano a conocer a Dios invisible; por ellas ensalzamos a Iesu Christo, y reverenciamos a sus santos, a los quales ellas nos representan, y por ellas adoramos al mismo Dios que los hizo tales, y es en ellos glorificado. Ellas nos sirven de libro, y nos ponen delante los ojos (aun mas claramente que nos lo representan los Evangelios y Escrituras santas [...] el inmenso e incomparable misterio de nuestra redención, el qual es Iesu Christo enclavado y muerto en la cruz⁴³

Obviamente, no podemos afirmar que fuera el único tratadista hispano de la época que insistiera en esta función adoctrinadora, en el valor del arte como enseñanza de los idiotas o rústicos. Quizás, uno de los que lo hiciera de un modo más incisivo fuera Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1566-1606), que en su tratado expuso:

En las pintadas y relevadas las consideramos y vemos como presentes, que es cosa que tiene más fuerza [...] Las historias pintadas y relevadas son generales para todos los del pueblo ora sean curiosos, ora no, a los que leen y a los que no leen, si no es a los que son ciegos; y aun éstos están oyendo lo que los otros veen y dizen, y assí su provecho no es tan general. El rústico y otros hombres ydiotas, y los mudos [...] cómo

³⁹ "Per quali cose concludiamo che, quando pure qualche errore potesse in ciò occorrere in alcuni, questo pericolo non è tale che, per fugarlo, si abbiano a proibire le imagini; imperò che, quando una cosa per sé stessa è buona, o anche indifferente, non deve ella essere vietata, se bene alcuni di quella si servissero male: perché in questa maniera, si averia da vietare il vino, che a molti causa ebrietà, e l'uso delle armi, perché ne vengono spesse volte omicidii ingiusti, e l'uso dell'oro e dell'argento, perché induce gli uomini alla avarizia. Anzi, la lezione dei libri sacri e dottrina evangelica per questo porteria pericolo di essere proibita, perché per lo abuso di molti, da quella tutto di veggiamo nascere nuove eresie, la qual cosa che altro saria che eradicare il grano, perche non vi nascesse zizzania, contro il precetto del Salvatore?" PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 263.

⁴⁰ "Y quiso también por este medio enseñarnos a todos que a semejança de aquel doloroso retrato, aora que su Magestad esta sentado en los cielos a la diestra del Padre Eterno, hagamos nosotros otras imagenes para que por ellas le tengamos como preferente, y ellas nos den a entender, poniendonos ante los ojos, y representando aun mas el bivo que no lo declaran los Evangelios (porque este es el fin de la pintura) los grandisimos trabajos que toda aquella noche havia padecido, y quan falto de fuerças y lleno de agonía, iva al Calvario a dar su vida por nuestra redencion." PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 61.

⁴¹ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 48.

⁴² Como ya vimos al tratar los sínodos y concilios, estas ideas se repiten en la Historia del Arte. Son muchos los autores que han estudiado este concepto de modo diacrónico. Por ejemplo, Freedberg nos hace un recorrido por la historia de las ideas justificando su uso didáctico en el medioevo partiendo de Santo Tomás y sus *Commentarium super libros sentiarum: Commentum in librum III* y concluyendo con la figura de San Buenaventura. Vid.: FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992 [1989], p. 197-198. Scavizzi, partiendo de estas premisas, hizo un análisis de la reinterpretación del concepto de *Biblia Pauperum* en la Edad Moderna. Vid.: SCAVIZZI, Giuseppe, 1981, nota 30, p. 187-188: "La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo".

⁴³ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 5-6.

mo se acordarían de Dios y de sus santos si no viesen pintadas sus imágenes, e historias en los templos? [...] las historias pintadas y relevadas, bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender, y que es más cierto su provecho. Estas se ven casi sin querer a un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más; las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oírlas, lo qual se halla en pocas gentes [...]. El leer cría melancolía y cansa. El ver, y particularmente en estas artes nunca se harta.⁴⁴

Pero tal vez nos interese, para ratificar la importancia de esta idea dentro de la teología valenciana del momento, recuperar otro de los textos artísticos olvidados por la historiografía tradicional. Se trata del opúsculo añadido a *El Estudioso de la Aldea* (1571)⁴⁵ de Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579) titulado *Declaracion de lo que el cristiano vee en los sagrados templos*, pequeña obra que fue mencionada por primera vez por Marías en su trabajo sobre el siglo XVI⁴⁶ a colación de las explicaciones que nos dio el autor sobre las tipologías de plantas, los ornamentos, la función de la pintura y de dónde se colocaban ésta (puertas, espaldas de altares, casullas sacerdotales...); y que ejemplifica a la perfección el valor que se le dio al arte en Valencia, esto es, una función didáctica, que el escritor valenciano relacionó, de nuevo, con el mayor problema que preocupaba a sus coetáneos, esto es, la integración del musulmán y las críticas que de ellos partieron contra la Iglesia Católica. Palmireno escribió:

Las pinturas è imagines llámanse, Laicorum lectiones scripturae. Y dunque nos reprehenden los de Mahoma porque parecemos ydolatras, seguimos la Sancta Yglesia Romana segun los versos: Na Deus est, quod imago docet, sed non Deus ipsa, Hanc videas, sed mente colas quod cernis in ipsa. Dios es lo que la ymagen representa; mas no es ella Dios ni tal se

piense; con los ojos corporales mira su figura, y con la alma adora a lo que sientes.⁴⁷

Volviendo al parangón que estamos realizando con la obra de Paleotti, señalemos que el autor italiano también partió de esta relación entre oratoria (escrita u oral) con la imagen⁴⁸ para continuar tratando cómo por su finalidad didáctica y belleza sería una injusticia privar al pueblo de su contemplación, basándose en la epístola VII de San Gregorio. Por ello, para él, las representaciones artísticas serán útiles tanto a hombres como a mujeres, a grandes como a niños, a doctos como a ignorantes:

Che le pitture servono come libro aperto alla capacità d'ogniuno, per essere composte di linguaggio comune a tutte le sorti di persone, uomini, donne, piccioli, grandi, dotti, ignoranti, e però si lasciano intendere, quando il pittore non le voglia stroppiare da tutte le nazione e da tutti gli intelletti, senza altro pedagogo o interprete [...] Et oltre ciò spesso dei libri avviene che quello che con gran difficoltà si è imparato, con gran facilità si scorda; dove le imagini quello che insegnano lo scolpiscono nelle tavole della memoria si saldamente, che vi resta impresso per molti anni. E di più, le imagini in poco spazio, senza voltare volumi o fogli, abbracciano ampissimi e gravissimi concetti, come si può vedere nel mistero della annunciazione gloriosa Vergine...⁴⁹

A través de estas ideas comprobamos cómo tanto Prades como Paleotti hablaron de una utilidad universal. Partieron, pues, de una misma ideología basada en la tradición para justificar el uso de las mismas. De todas maneras, el valenciano tiende a ser más escueto en sus razonamientos, a diferencia del Cardenal italiano que en cada capítulo vuelve una y otra vez sobre el mismo tema, añadiendo pequeñas esfumaturas, como por ejemplo, el hecho de que la calidad de la pintura no importa para que fueran útiles o, por el contrario, para que originaran fenómenos de idolatría.⁵⁰

⁴⁴ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar. *Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrival, 1600, p. 175.

⁴⁵ La edición utilizada ha sido: PALMIRENO, Lorenzo. *El estudioso de la aldea. Añadiose en esta segunda impresion el borrador y la declaracion de lo que el cristiano vee en los sagrados templos*. Valencia: Impreso en casa de Pedro de Huete, 1571.

⁴⁶ MARÍAS, Fernando, 1992, nota 7, p. 186.

⁴⁷ PALMIRENO, Lorenzo, 1571, nota 45, p. 91.

⁴⁸ "Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combatuttuta e nell'altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la devozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo." PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 227-228.

⁴⁹ PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 221 y ss.

⁵⁰ "La terza sorte di persona, a chi necessariamente si ha da soddisfare, sono gl'idioti, che è la maggior parte del popolo per servizio de'quali principalmente furono introdotte le pitture sacre; onde, se essi ancora non restano, quanto comporta la capacità loro, appagati, non si consegue in gran parte quello che si dovrai. Perché sappiamo noi bene ch'essi, riguardando le

Otra de las peculiaridades del texto de Prades es el retorno a las fuentes originales para justificar sus ideas. Este hecho, por sí mismo, no sería un "único" dentro de la literatura postconciliar, la importancia radica en que mientras que el resto de tratadistas se basaron en Nicea o en el tridentino, Prades, tal vez por la influencia de escritos anteriores como el de Martín Pérez de Ayala,⁵¹ que fuera arzobispo de Valencia en el periodo en el que vivió el autor que nos ocupa, buscó las raíces en el Ilibertano (305-311), retomando sus ideas y explicando por qué en aquel momento no eran aceptables. Para ello, comenzó dando una visión un tanto personal de lo que dictaminó aquella reunión⁵² indicando que el hecho de que se hablara de pintar imágenes en la pared, suponía que era una tradición extendida en toda la Península.⁵³ Opinó que este hecho no se prohibió por incurrir en idolatría sino para evitar que los gentiles, recientemente convertidos, fueran seducidos por este pecado, ya que estaban habituados a cometerlo. Esto lo expresa de la siguiente manera:

Procedieron aquellos Padres a decretar esta prohibición, no porque sintiesen mal de las imagenes, porque no se dexa creer que tales y tan doctos Padres [...] ignorasen lo que a todos era público, y que no havia en todos ellos autoridad para abrogar lo que con autoridad de Iesu Christo y de sus Apostoles estava introducido, y por toda la Iglesia aprovado y recibido. Sino que considerando aquellos Santos Padres, que los Gentiles de aquellas regiones nuevamente convertidos a la fe, eran inclinados a idolatrar, y venerar las imágenes de la manera que acos-

tumbraban en la Gentilidad, y como si huviera deidad en ellas, y que no podian sin quitarselas remediar, bien este mal, juzgaron que para la cura de aquella enfermedad en estas gentes, y en tiempo semejante, seria medicina conveniente vedarlas y romperlas, usando deste rompimiento como de medio para enseñar adaqueellos hombres, que no se havian de adorar ellas, pues assi las rompian, sino solamente lo figurado por ellas.⁵⁴

En resumen, Prades justificó las decisiones de Elvira como una reacción ante un caso concreto de idolatría no por parte de los cristianos sino de los gentiles. Partiendo de esta premisa, realizó un ataque a aquellos protestantes que se basaron en el sínodo citado para criticar el uso de imágenes, indicando que "han afirmado algunos mas adelante, que si hoy día huviesse en los creyentes generalmente el mismo peligro y error, se haurian de quitar y romperse todas las imagenes de las iglesias".⁵⁵ Esta acusación nos indica que conocía perfectamente las teorías calvinistas, bien de la mano del propio reformador francés o de las traducciones que hiciera Cipriano de Valera. Por tanto, podemos deducir que Prades era una persona bastante letrada y que estaba al tanto de todos los tratados, no sólo los católicos, como el de Paleotti, sino también de los protestantes, a fin de hacer una crítica correcta; ratificando la importancia que le hemos atribuido a esta obra.

Curiosamente, uno de los aspectos que Prades trató muy someramente en sus escritos y que resulta fundamental en la ideología de Paleotti, es el del arte como persuasión. El Cardenal italiano le dedi-

pitture non minutamente ciascuna da sé, ma tutte amassate insieme, come scrisse Plutarco, spesse volte sogliono lodare più un'opera mediocre o rozamente fatta, che un'altra di eccellente mano; né per questo intendiamo che il pittore debba rimettere punto della dovuta industria e diligenza, né essere meno compito nelle cose sue, ma diciamo che desiderarissimo ch'accompagnasse l'uno e l'altro e che con l'artificio et accuratezza del disegno, e col fare l'opere sue ben finite, aggiungesse ancor quella grazia tanto commendata da Apelle, onde con al vaghezza e varietà de'colori, or chiari, or scuri, or delicati, or rozzi, secondo la qualità de'soggetti, e con la diversità d'ornamenti, leggiadria de'paesi, dove il luogo comporta, et altre belle invenzioni traesse gli occhi degl'imperiti a rimirarle." PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 500.

⁵¹ PÉREZ DE AYALA, Martín. *De divinis apostolicis atqve ecclesiasticis traditionibus deque autoritate ac vi earum sacrosancta adsertiones ceu libri decem aucti & correcti...* Parisiis: apud Gulielmum Iulianum..., 1562. En él rechazó la idolatría tergiversando, en cierto modo, algunos decretos del Concilio de Elvira, todo ello para defender la veneración de las reliquias de los santos, de sus sepulcros y de las imágenes.

⁵² "Lo que dice el Concilio es lo que se sigue: Hanos parecido, que las pinturas e imagenes no deven estar en las iglesias porque Dios y sus santos, a los quales adoramos, no estan pintados en la pared, las quales palabras son como si dixeran, Hanos parecido que sean sacadas de las Iglesias." PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 103-105.

⁵³ "Del qual modo de hablar se sigue muy bien y necesariamente se colige lo dicho, y que no las ponian, ni començavan entonces a poner en las iglesias, sino que estavan dentro dellas pintadas en la pared denfrente, contra los idolos y contra los ludios, según la constitución del sínodo alegada mas atrás. Y como el sobredicho decreto no habla de una iglesia en particular, sino en general de todas las de la provincia, havemos de entender necessariamente por el, que a toda España era comun esta costumbre, y florecia en ellas esta verdad, y que tenian en todas las iglesias pintadas en la pared las imágenes de nuestro señor Iesu Christo y de sus santos, conforme a lo que ordenava la sobredicha constitución y el canon del Concilio responde." PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 103-105.

⁵⁴ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 103-105.

⁵⁵ PRADES, Jaime, 1597, nota 2, p. 106.

có el capítulo XXI de su libro primero, donde expuso que:

E questo fine, se bene sempre è uno, che è di persuadere, nondimeno, secondo vari soggetti che si hanno alle mani, può riguardare diverse cose [...] parlando delle imagini cristiane, dicemo che il fine di esse principale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio, perché, essendo queste imagine sacre cose di religione e richiedendo la virtù della religione che si renda il debito culto a Dio, ne segue che lo scopo di queste imagini sarà di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezione a Dio, se bene possono con questo ancora concorrere altri fini particolari e più prossimi, come è d'indurre gli uomini alla penitencia, o al patire volentieri, o alla carità, o allo sprezzo del mondo, o altre simili virtù, che sono nondimeno tutte come istrumenti per unire gli uomini con Dio, che è il fine vero e principale che si pretende in queste imagini.⁵⁶

Este cometido del pintor como persuasor o difusor de unos dogmas fue habitual tras la finalización del Concilio de Trento. La Iglesia necesitaba reaccionar ante los peligros que la acechaban y utilizó el arte como propaganda. Esto mismo lo podemos encontrar en otros tratados del momento como, por ejemplo, en el de Baronio⁵⁷ o, en el ámbito hispánico, el de Pacheco,⁵⁸ por lo que resulta curioso que Prades no haga ningún comentario, cuando fue tan específico en algunos aspectos que atañían a la práctica más rudimentaria del arte.

Estos son algunos de los múltiples aspectos que ejemplifican las virtudes y carencias de la obra de Prades. Hemos querido presentar una selección de aquellas ideas que creemos son más significativas para realizar una aproximación crítica a una de las figuras injustamente olvidadas por la historiografía artística y que creemos que, con su detenido estudio, podríamos entender mejor el desarrollo no sólo de la pintura valenciana sino de toda la corona hispánica. Prades fue capaz de recoger toda la tradición escriturística medieval y del primer renacimiento, completándola con la ideología más vanguardista de su periodo, fueran los tratados de Paleotti, Baronio y otros tantos escritores del XVI europeo; o con la misma propia legislación sinodal y conciliar que se promulgó durante su vida. Podemos conocer cuáles eran los temores y las necesidades de la Iglesia postconciliar valenciana, fuera la posible incursión de la ideología protestante o el temor a los ataques moriscos, que, desgraciadamente, muchas veces acabaron en constantes altercados iconoclastas. Nuestra intención ha sido la de recuperar y poner en valor unos fragmentos e ideas que merecen ser estudiadas con detenimiento, pues el injusto ostracismo al que han sido sometidas nos ha privado de un conocimiento completo de una sociedad tan compleja como fue la valenciana en los siglos XVI y XVII.

⁵⁶ PALEOTTI, Gabriele, 1961, nota 34, p. 215.

⁵⁷ Se dedicaron dos Congresos internacionales a tratar la relación entre Baronio, el Arte y la Reforma católica. El resultado de los mismos puede encontrarse en: *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Baronio Storico e la Controriforma*. 6-10 de octubre de 1979. Sora: Centro di Studi Sorani, 1982. Y en: *Baronio e l'arte. Atti del Convegno Internazionale di studi*. 10-13 de octubre de 1984. Sora: Centro di Studi Sorani, 1985.

⁵⁸ "No se puede cabalmente declarar el fruto de las imágenes se recibe: amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas [...] hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión. [...] Más, hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción. [...] si vemos varios exemplos de personas que habiendo leído un solo libro de repente mudaron la vida, ¿por qué no nos persuadiremos que mucho más eficazmente procederá esto de una imagen sagrada hecha devotamente?" PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugàs. Madrid: Cátedra, 2001, p. 252-258.

