

LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO A FAVOR DEL PATROCINIO PICTÓRICO FUERA DEL ÁMBITO ARTÍSTICO: *EL PINCEL* DE FÉLIX LUCIO DE ESPINOSA Y MALO



ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

alejandro.jaquero_7@hotmail.com

RESUMEN:

El siglo XVII español inaugura una etapa de prolíficos escritos y tratados sobre la «ingenuidad y nobleza» de la pintura. En ellos se barajan una importante serie de argumentos con el fin de estructurar una sólida defensa ante la Hacienda Real y las alcabalas. El arte pictórico pintura fue ganando de manera paulatina una posición muy aventajada entre las altas esferas de la sociedad, sobre todo, en el sector nobiliario. Planteamos la revisión de uno de estos textos, *El Pincel* (1681) elaborado por Félix de Lucio Espinosa y Malo. El tratado fue un texto encomiástico hacia la pintura, un discurso apologético confeccionado para terminar reivindicando la importancia del proteccionismo regio y aristocrático del arte pictórico. La intención principal de esta comunicación es observar los planteamientos utilizados por una personalidad ajena al mundo de las artes, pero interesado en salvaguardar los privilegios «históricos» de los pintores. *El Pinceles* un ejemplo más de los ideales promulgados por la teoría artística italiana del Renacimiento asimilados con cierto retraso en el reino hispano.

Palabras claves: Teoría del Arte, Pintura, Siglo de Oro, Espinosa y Malo, mecenazgo.

*THE CONSTRUCTION OF A DISCOURSE FOR THE PICTORIAL SPONSORSHIP
OUTSIDE THE ART WORLD: EL PINCEL BY FÉLIX LUCIO DE ESPINOSA Y MALO*

ABSTRACT:

During the 17th century, Spain produced a prolific quantity of writings and treaties on the «ingenuousness and nobility» of painting. All these treatises included an important series of arguments used in order to develop a solid defense against the Royal Treasury and the «alcabalas». The art of painting had begun to received a very high consideration by the upper social classes, especially by the nobility. We propose the revision of one of these texts, *El Pincel* (1681) written by Félix Lucio de Espinosa y Malo. The treatise was a praising text on painting, an apologetic speech whose main aim was to claim the necessity of Royal and aristocratic protectionism of the pictorial art. The main objective of this paper is to point out the approaches use by an outsider of the art world, but interested in protecting the «historic» privileges of painters. *El Pincel* is another example of the ideals defended by the Italian Renaissance Art Theory which were assimilated in Spain with certain delay.

Keywords: Art Theory, Painting, Spanish Golden Age, Espinosa y Malo, patronage.



No cabe duda de que la presencia del arte de la pintura como fenómeno cultural a lo largo del siglo XVII tuvo una especial relevancia en el ámbito de las letras. Así lo podemos atestiguar por medio de los numerosos estudios que han indagado en las relaciones generadas en torno a estas artes¹. Fruto de dicha relación surgieron una serie de obras dirigidas a generar discursos y argumentos variados con el fin de defender la nobleza y liberalidad del arte pictórico. Una lectura apologética de la pintura que buscaba la diferenciación social en el ámbito laboral, permitiendo a los pintores la ansiada evolución de la artesanía al arte, o como de manera excepcional estudió Julián Gállego en el caso español, la transición de artesano a artista². En estas líneas pretendemos ahondar en una de las producciones finiseculares que perpetúan los preceptos teóricos generados a comienzos del Seiscientos a favor de este debate. Hablaremos del opúsculo titulado *El Pincel*, publicado por Espinosa y Malo en el año 1681, siendo nuestra intención mostrar las particularidades recogidas por el autor en favor del proteccionismo y mecenazgo de las artes pictóricas.

Félix Lucio de Espinosa y Malo perteneció a una familia de la aristocracia aragonesa, por lo que tuvo una educación consolidada que complementarían con sus estudios en derecho. Obtuvo el galardón de caballero de la orden de Calatrava, además de desempeñar diversas labores vinculadas a la corona en territorio italiano, llegando a ser doctor en jurisprudencia por la Universidad de Nápoles. Falleció en Palermo en el año 1691, legándonos una serie de publicaciones donde demuestra sus inquietudes humanísticas³. El trabajo de Espinosa y Malo es una muestra ejemplar de lo acontecido

¹ Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947; Juan Antonio GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 33-89; Aurora EGIDO MARTÍNEZ, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990; Francisco CALVO SERRALLER, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, ed. Javier Portús Pérez, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, pp. 187-203; Adrián J. SÁEZ, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015 y Adrián J. SÁEZ, «Pintura sobre pintura: El arte en la poesía de Cervantes», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 43, 2016, pp. 77-88. Igualmente y de gran actualidad son los volúmenes dirigidos por PONCE CÁRDENAS, Jesús: «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Crítica*, 114, 2012, pp. 71 - 100 y «Artes hermanas: poesía, música y pintura en el Siglo de Oro», *Calíope* 20:2, 2015, pp. 7 - 18, dedicados al estudio de las relaciones de poesía y pintura durante el Siglo de Oro.

² Rudolf WITTKOWER y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, trad. Deborah Dietrick, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 13-26 y Julián GÁLLEGO, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

³ Miguel GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa. Aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico*, Zaragoza, Imprenta de Calisco Ariño, 1884, 2 vols., I, pp. 443-445.



en aquellos años: personajes principales del mundo de la cultura que abanderan la defensa de un arte que no practican, pero por el que sienten una admiración surgida del respeto intelectual a las creaciones artísticas y a sus artífices⁴. Asimismo, su labor se enmarca en una línea de trabajos realizados de forma expresa por letrados, siguiendo los pasos de las publicaciones de Gaspar Gutiérrez de los Ríos o Alonso de Butrón, junto a los memoriales y defensas a los colectivos de pintores llevados a cabo por Vicente Carducho y, años más tarde, por Calderón de la Barca⁵.

No obstante, la obra de Espinosa y Malo no obtuvo tan buenas valoraciones para la historiografía del arte como los casos anteriores. Dentro de los estudios de literatura artística española del Siglo de Oro se ha generado una jerarquización que ha dejado a las últimas muestras del género en un escalafón inferior. Quizá, como señaló acertadamente Aterido Fernández, los juicios críticos dados a los tratados del último tercio del siglo XVII fueron eclipsados por las primeras publicaciones de la centuria, uniéndose a esta mala recepción la situación histórica y social del reinado de Carlos II⁶. Palomino en el primer tomo de su *Museo pictórico y escala óptica* (1714) hace uso del escrito de Espinosa, en concreto en el libro II denominado «El Curioso», espacio reservado para recoger todo el material teórico sobre la liberalidad y nobleza del arte de la pintura escrito a lo largo de la centuria precedente. Lo describe del siguiente modo: «Don Felix Luzio de Espinosa, y Malo, escribió un Resumen, intitulado: *Glorias del Pincel*, con grande erudición, y

⁴ Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999, pp. 58-61 y Miguel MORÁN TURINA y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 13-45.

⁵ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600; Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626; VV. AA., «Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el Sr. Fiscal, de S. M. en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura», en *Diálogos de la Pintura*, ed. Vicente Carducho, Madrid, Francisco Martínez, 1633, ff. 164r-229v; Francisco Mariano NIPHO, *Caxon de sastre, o monton de muchas cosas, buenas, mejores y medianas*, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761, pp. 22-35. Observamos nueva documentación sobre la cuestión en Juan Antonio DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL, «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal», *Archivo Español de Arte*, 83:330, 2010, pp. 149-158.

⁶ Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, «Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: “De la Pintura, y algunos inventores y preceptos ella”», en «*Sacar de la sombra Lumbre*». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 149-150.



elegancia»⁷; sin embargo, esa visión positiva no tendrá continuidad. Después de la cita emitida por Palomino, pocos tratadistas recurren al texto y queda relegado al olvido.

A comienzos del siglo XIX se produce una excepción que ha pasado bastante desapercibida. El tratado de Espinosa y Malo fue elogiado por el grabador y poeta Juan Moreno de Tejada en su poema encomiástico *Excelencias del pincel y del buril* (1804), equiparándolo al nivel de otros profesores tales como Pacheco o Palomino⁸. No obstante, la minusvaloración de la obra se fue produciendo conforme se asentaron los estudios historiográficos de literatura artística o ideas estéticas. Menéndez Pelayo aseveró duramente que la obra de Espinosa y Malo no fue más que «una declamación de perverso gusto», excluyéndola del estudio que plantea sobre la literatura artística del siglo XVII por «carecer de toda importancia científica»⁹. No considera que el trabajo de Espinosa albergue razonamientos estéticos útiles o que no se hallan visto recogidos en otros trabajos ya citados a lo largo de su discurso. Ya en el siglo XX, esta idea persiste en el trabajo de Francisco Javier Sánchez Cantón, que lo califica como «uno de los más pedantes tratadistas». Asimismo, expresa la posibilidad de que el texto pudiese estar vinculado a los pleitos en los que participó Calderón, acontecidos en 1677¹⁰.

Algunas de estas críticas se realizaron desde el desconocimiento total del texto. Es el caso de Gaya Nuño, que define al autor y su obra de la siguiente manera:

Otro librito menor es el de don Félix de Lucio Espinosa, titulado *El Pincel*, e impreso en Madrid en 1681. Faltan datos de su autor, que se titulaba «Chronista Mayor de su Magestad en todos los Reynos de la Corona de Aragón y General de los de Castilla y León», dignidad que parece del todo fantástica. Y pese a título tan afortunado, y hasta se diría que tan novecentista y actual, su contenido no es sino una de tantas representaciones sobre «la Nobleza de la Pintura y la estimación de sus artífices»,

⁷ Acisclo Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y escala óptica. Tomo I: Theorica de la Pintura*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, p. 164.

⁸ «Remito a sus famosos Profesores / A quantos europeos Escritores / Peritos de sus partes integrales, / Y de sus qualidades esenciales, / De sus premios, y honores han hablado, / Y que, ya repetidos, no he contado: / Huyendo por lo mismo de ser eco / de Lucio, Palomino, y de Pacheco». JUAN MORENO DE TEJADA, *Excelencias del pincel y del buril*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1804, p. 120.

⁹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1994, 2 vols., I, p. 907.

¹⁰ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1934, 5 vols., II, pp. 93-96. No tienen clara esta hipótesis, entre otras cosas por la ausencia de Espinosa y Malo entre los nombrados en dicho documento CALVO SERRALLER, *op. cit.*, 1991b, p. 549 y ATERIDO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 157.



incidiendo, sin la menor idea nueva, en la discusión añeja acerca de la ingenuidad de tal dedicación y lo improcedente de su tributación. Es obra de imposible hallazgo¹¹.

Tendremos que esperar hasta bien avanzado el siglo XX para encontrar estudios del texto de Espinosa y Malo con mayor profundidad y que no ridiculicen el trabajo del autor. El primero de ellos fue Francisco Calvo Serraller en su antología de *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (1981). Aporta un dato de gran curiosidad, hablándonos de una redición de la obra de Espinosa por Joseph Alonso, en Madrid durante el año 1722. Sobre todo, Calvo Serraller es firme al reconocer que el opúsculo escrito por Espinosa no merece «esa tajante actitud despectiva con que ha sido tratado por la historiografía contemporánea»¹². Asimismo, Aterido Fernández ha valorado recientemente la participación en el debate teórico-artístico de Espinosa y Malo por medio de otras construcciones literarias que servirían al escritor como «germen de ideas» de esta última, destacando entre ellas una de las misivas que componen sus *Epístolas Varias*, impresas en Madrid en el año 1675¹³; en este trabajo el juicio promulgado sobre la obra del legista aragonés dista mucho de las superadas afirmaciones de Menéndez Pelayo.

Nosotros pretendemos abordar el estudio de *El Pincel* alejados de cualquier previo juicio peyorativo del autor, analizando la obra dentro del contexto de rogativas socioeconómicas anheladas por los pintores, cuya demanda de redes de proteccionismo hizo recurrir a literatos, eclesiásticos, humanistas y, también, a expertos en leyes, para que salvaguardasen sus derechos «históricos» y motivasen las acciones de mecenazgo entre los aristócratas¹⁴. Incluso, como sucede en este caso, los propios aficionados a las artes que tienen conocimientos literarios se atreven a proclamar las virtudes del arte pictórico para contribuir a este fin.

¹¹ GAYA NUÑO, *op. cit.*, p. 50.

¹² CALVO SERRALLER, *op. cit.*, 1991b, pp. 549-550. No hemos encontrado datos sobre esta redición de Pedro José Alonso y Padilla, si bien el editor de la obra parece enumerarla en uno de sus catálogos, alterando el nombre de la publicación: «Alabanza de la Pintura, con buenas noticias de erudición, por D. Félix de Lucio», *Catálogo de la librería de Pedro José Alonso y Padilla*, Madrid, Pedro José Alonso y Padilla en la Calle de S. Thomas, 1747, pp. 10-11.

¹³ ATERIDO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 157-162.

¹⁴ Enrique LAFUENTE FERRARI, «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», *Archivo Español de Arte*, 17:62, 1944, pp. 77-103; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 77-81 y Karin HELWIG, *La literatura artística española del siglo XVI*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999, pp. 61-69.



De hecho, Espinosa y Malo comienza de forma clara y concisa su alegato: «La Nobleza de la Pintura, y la estimación de sus Artifices, es el asunto de este papel»¹⁵. Todo el documento va dirigido a cantar las alabanzas obtenidas desde la Antigüedad clásica hasta la época actual, trabajando en un discurso apologético del arte pictórico que permita la justificación de su necesario proteccionismo y mecenazgo. Ahora bien, la estructura seguida por el autor peca de no mantener una linealidad en la exposición de sus argumentos ni de encontrarse compartimentado en capítulos, por lo que hay momentos en los que se abandona una idea y se regresa a la misma mientras se está abordando otra cuestión, generándose cierta confusión. Aclara la posición en la que se encuentra debido a las deficiencias de su «pobre numen» en lo concerniente a dicho arte, por lo que prefiere que los clásicos hablen por él. Por ello, nos da una definición de la pintura partiendo de los comentarios de Plinio el Viejo y otras autoridades clásicas, legitimando, de este modo, los primitivos orígenes del arte del pincel.

Comprobando las características que engrandecen la pintura, terminará haciéndola vencedora del parangón establecido con muchas otras de sus posibles rivales, llegando a escribir que

Historia es la Pintura, según nos lo persuade su autoridad, porque de una misma forma se dá crédito de derecho á las Pinturas antiguas en aquellos casos en que á la Historia se concede [...] Declara la Pintura con muda narración las excelentes virtudes de los Varones insignes, aun con mayores ventajas, que la pluma, y con mas propias, y seguras voces, que la lengua¹⁶.

El arte pictórico tiene, por un lado, la legitimidad necesaria para enseñar sucesos históricos, siendo reconocida entre las fuentes de rigor; por otro, un mayor alcance explicativo que las letras, mostrándose mucho más clara su interpretación y asimilación, motivo de especial interés en lo concerniente a lo religioso. El tema de la educación mediante la imagen religiosa tiene sus antecedentes en la Antigüedad y, sobre todo, en la Edad Media, pero será en el Barroco y tras la Contrarreforma donde adquiera mayor relevancia¹⁷. La idea de superioridad de la pintura aparece desarrollada por algunos

¹⁵ Félix Lucio de ESPINOSA Y MALO, *El Pincel*, Madrid, Francisco Sanz, 1681, p. 3.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁷ Isidro G. BANGO TORVISO, «Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la Iglesia», en *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 357-382 y Juan Luis



teóricos de las artes ya en el siglo XV, expresada de manera categórica por Leonardo da Vinci; sin embargo, este motivo fue desviándose hacia la equiparación y filiación de las artes, especialmente entre pintura y poesía, buscando el mismo estatus liberal del que disfrutaban aquellas¹⁸. Del mismo modo, la estructura utilizada por el autor en la que se va justificando la superioridad de la pintura sobre otras disciplinas recuerda a la empleada por Juan de Butrón en sus *Discursos apologéticos*.

A partir de este momento, Espinosa y Malo propone una multitud de ejemplos que justifican sus tesis, extraídos de autoridades clásicas, históricas, filosóficas y religiosas. Es interesante observar la forma en la que manifiesta hacia quienes van dirigidas sus loas e intenciones:

Hablo en todo este Discurso de aquellos grandes Professores que llegan à la excelencia del Arte, y a coronarse del sagrado laurel de la publica celebridad en el alto Capitolio de sus primores; no de aquellos que solo la tosca materialidad les trae violento el nombre; porque en estos apenas tiene valor lo mecanico del lienço; y en aquellos el mas excesivo precio no iguala à la grandeza de su merito¹⁹.

Las grandes figuras del arte, es decir, aquellos que reúnen todas las virtudes necesarias para elaborar buenas creaciones –a saber: dibujo, colorido, composición, perspectiva, claroscuro, decoro, etc.– merecen ser reconocidos como liberales; no obstante, aquellos autores que no progresen en su formación no valen más que la propia labor mecánica desarrollada en el lienzo. Espinosa y Malo incorpora el debate de lo liberal y mecánico en el arte pictórico, dejando claro que la labor de los grandes pintores no estaba subordinada al reconocimiento de artesanía, sino que gozaba del carácter de arte liberal. Es más, matiza que no todos los pintores deben ser reconocidos como artistas, sino solamente aquellos que trabajan en un aprendizaje constante. El lema clásico del *Nulla dies sine linea* garantizaba al artista la excelencia de los pinceles y el

GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, pp. 300-338.

¹⁸ Leonardo llegó a afirmar que «la pintura sirve a más digno sentido que la poesía y representa con más verdad que el poeta las imágenes de las obras de la naturaleza». Leonardo da VINCI, *Tratado de la pintura*, ed. David García López, Madrid, Alianza, 2013, p. 65. Una visión de conjunto sobre el tema en Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, 3 vols., I, pp. 223-234.

¹⁹ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, pp. 14-15.



reconocimiento social que se anhelaba. Este aforismo fue repetido con insistencia por tratadistas anteriores como Pablo de Céspedes, Vicente Carducho o Francisco Pacheco²⁰.

Con el fin de justificar el proteccionismo para con el arte de la pintura, el autor enumera algunas de las virtudes en las que se pueden instruir los que la estudien y valoren. Así, Espinosa y Malo afirma que «exalta la Pintura los humildes espíritus humanos, y los incita à acciones heroicas, y empresas elevadas»²¹. Destaca la gran utilidad del arte pictórico entre los estrategas militares, debido a que puede ser utilizada para plasmar diferentes escenarios con correctos elementos geográficos. Una virtud recogida en Plinio y que ya anotó un siglo antes Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la Pintura*, demandando a Felipe II la representación gráfica de diversos espacios del territorio hispano²². También retoma la cuestión de la capacidad emotiva de las pinturas a la hora de procurar la evangelización de las gentes, ejemplificada en la labor de San Lucas:

Y es opinión antigua, que donde no llegó el Evangelio de San Lucas, llegaron las pinturas de su mano; y siendo traslados de Christo Salvador, y de su Madre Virgen, movieron prodigiosos fervores, à que dió principio este Evangelista, à instancia de San Dionysio Aeropagita, que procurò predicasen los Retratos à los que no conocían los Originales²³.

A lo que se suma la ventaja de ser estos «unos caracteres tan francos, y universales, que no solo pueden los Doctos leerlos, sino que también bastan los ignorantes à descifrarlos», dando numerosas sentencias de autoridades eclesiásticas que lo avalan²⁴. La pintura asiste, de este modo, tanto a la aristocracia militar en sus labores primordiales de logística como a la iglesia en la expansión del mensaje de la evangelización. Todos esos grandes motivos fueron usados contra los detractores surgidos de la Hacienda Real, sirviendo a su vez de elementos propagandísticos con los que ampliar los círculos de mecenas y protectores.

²⁰ Jesús RUBIO LAPAZ y Fernando MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998, p. 378; Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 25 y Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 268-272.

²¹ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 18.

²² Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura y pintores antiguos*, ed. Elena Vázquez Dueñas, Madrid, Akal, 2016, pp. 269-270.

²³ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.



Continuando la línea de estimación por las afirmaciones de los antiguos, Espinosa otorga a las valoraciones de los griegos casi un grado de dogma. Es por ello por lo que escribe:

Por ser tan eruditos los Griegos; dieron à la Pintura mas atento nombre, que las otras Naciones; y como obra tan viva, y de tanta alma como los escritos, la llamaron *Zographia*, que es lo mismo que *Escritura viva* [...] y para venerarla, es menester, como los Griegos, conocerla²⁵.

Pablo de Céspedes, tal y como apuntó Rubio Lapaz, también denominó a su *Poema de la Pintura* con este nombre²⁶. Es importante este juicio porque abre el debate sobre la liberalidad de la pintura, ya que «en los mismos elementos tiene la Pintura la jurisdicción, è imperio que se les ha negado a las demás Artes Liberales»²⁷. Además, Espinosa y Malo no se olvida de incluir la ley generada por los griegos por la cual los jóvenes estaban obligados a aprender los rudimentos del arte del diseño, mejorando una incipiente formación artística, su estimación por las artes y, en cierto modo, engrandeciendo la «mayor nobleza» del arte de la pintura²⁸. Buen ejemplo de la educación artística para la aristocracia la observamos en la relación mantenida por el pintor aragonés Jusepe Martínez y el infante don Juan de Austria²⁹.

Después de haber determinado las dignidades del arte pictórico y sus utilidades, comienzan a nombrarse los grandes protectores de los artistas aparecidos en la Antigüedad, puesto que «dieron los antiguos Griegos, y Romanos repetidos premios, y excesivas honras à los profesores del Arte»³⁰. Así, el primero en entrar en escena es Alejandro Magno, cuya relación de mecenazgo y proteccionismo ejercida sobre Apeles de Cos fue un recurso estilístico muy usual entre los literatos del Barroco español³¹. Tras

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ Jesús RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 111.

²⁷ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹ Roberto GONZÁLEZ RAMOS, «Artistas espurios en la Edad Moderna. Creadores al margen del oficio: reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios», en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Erizalde y Wifredo Rincón García, Madrid, CSIC, 2008, p. 479.

³⁰ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 40.

³¹ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix: revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 1, 2010, pp. 39-65.



la explicación de la anécdota, se enumeran varios pintores griegos, tales como Protógenes o Arístides, junto a otras figuras del ambiente romano clásico. También llega a citarse a algún escultor, en concreto a Praxíteles, con la idea de justificar aún más las inquietudes culturales de los mecenas. Y es que con razón llega a expresar el que «la estimación que han hecho della los mayores Principes del Mundo [...] ha sido no desdeñarse de tener el pincel en la misma mano con que manejaban la espada, y empuñaban el Cetro»³². Una reivindicación, de nuevo, de raigambre clásica³³.

En la línea trazada por Espinosa, tuvo una especial relevancia el proteccionismo de los pintores bajo el amparo de una institución que debía favorecer el progreso de las acciones que se desempeñasen. Nos estamos refiriendo a la academia, de la que el autor del tratado indica que

Las Academias grandes que han tenido en el Mundo los Profesores desta Arte, son tantas, que no pueden reducirse a la brevedad deste Discurso, y actualmente se celebran muchas en la Europa, siendo muchos los Principes que las tienen en sus mismos Palacios, que las adelantan a sus expensas Reales, y que han querido gozar también del título, y nombre de Academicos, para acreditar la estimación que hazian desta nobilísima habilidad; teniendo a su patrocinio toda aquella ilustre y primorosa tarea, juntando con su protección sus Profesores³⁴.

Esta idea ya la encontramos en los tratadistas españoles de comienzos del siglo XVII, en especial en Vicente Carducho. El pintor florentino tuvo una especial predilección por llevar a cabo este proyecto académico, dejando constancia de ello en sus *Diálogos de la pintura*³⁵. De igual modo, a mediados de esta centuria asistimos a los primeros movimientos con intenciones académicas en los principales focos culturales del territorio español, con las particularidades precisas de cada una de estas áreas³⁶. El alegato

³² ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 46.

³³ En los «Comentarios» de Guevara también aparece esta circunstancia, especificando la acción en Julio César: «Pero traygo a Cessar a quenta entre los affiçionados a la pintura, para mostrar que la pintura ni la affiçion de ella, no embota la lança, ni reprime el deleyte de ella los animos fogossos de conquistar mil mundos, como deseaua Alexandro que ouviera, segun la opinion de algunos philosophos». GUEVARA, *op. cit.*, p. 166.

³⁴ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, pp. 49-50.

³⁵ CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 440-442. Véase Zygmunt WĄZBINSKI, «Los Diálogos de la Pintura de Vicente Carducho. El manifiesto del academicismo español y su origen», *Archivo Español de Arte*, 63:251, 1990, pp. 435-448.

³⁶ Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, «La academia madrileña de 1603 y sus fundadores», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 48, 1982, pp. 281-290. También se debe consultar los



generado por Espinosa demandaba el establecimiento de una institución capaz de, por un lado, gestionar el aprendizaje, la formación y la estima de los artistas y aquellos aficionados a las Bellas Artes y, por otro, mantener una red de mecenazgo más férrea, que permitiese una óptima gestión de los recursos y aumentase el número de protectores, ya fueran agentes propios de la burguesía, la nobleza, la monarquía o los estamentos eclesiásticos.

Como paradigmas de esta relación entre protectores y artistas, se enuncia en el documento a una serie de personalidades: Julio II, León X y Urbano VIII, notorias autoridades en la reforma de la Roma papal. Estuvieron relacionadas con una directa protección y predilección de artistas durante el Renacimiento y el Barroco, destacando nombres de la talla de Miguel Ángel, Rafael, Bramante o Bernini. Las redes de proteccionismo papal no se limitaban a la figura de la cabeza de la Iglesia, sino que ampliaban su campo de actuación a toda la cohorte de sirvientes, amigos o interlocutores. Aquellos buscaron equiparar su posición social mediante la contratación de obras artísticas similares a las llevadas a cabo por las jerarquías eclesiásticas³⁷.

También se recurre al ámbito de la monarquía hispánica. El primero en ser citado fue Fernando el Católico, cuyos intereses en la culminación de diversos espacios reales, como la Capilla Real de Granada, lo hicieron partícipe de la realidad artística de su tiempo; especialmente, según ha investigado Martín García, con la ayuda del conde de Tendilla³⁸. El siguiente en aparecer fue Carlos I, el cual llegó a ennoblecer a varios pintores de su círculo, recalcando los casos de Tiziano o Alonso de Berruguete³⁹. También a Felipe IV, en especial con la relación mantenida con Diego Velázquez. No se olvida,

comentarios sobre la academia incluidos por Francisco Calvo Serraller en la edición española de Nikolaus PEVSNER, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 209-221.

³⁷ Francis HASKELL, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 22-23.

³⁸ Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993; Juan Manuel MARTÍN GARCÍA, «Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España», *Cuadernos de Arte de Granada*, 36, 2005, pp. 37-41; Juan Manuel MARTÍN GARCÍA, «Para el rey nuestro señor... Fernando el Católico, el conde de Tendilla y la cultura de su tiempo», *Tiempos Modernos*, 34, 2017, pp. 177-190.

³⁹ Juan de Butrón señala al respecto de Alonso de Berruguete: «Pintor insigne destes Reynos, dio la llave de su Camara en honra del Arte, el señor Emperador Carlos V». BUTRÓN, *op. cit.*, f. 121v. Sobre Carlos I y el mecenazgo artístico véase Alfred KOHLER, «Representación y propaganda de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coords. Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 4 vols., III, pp. 13-22 y Matteo MANCINI, «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano», en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, coords. Miguel Angel Zalama Rodríguez y María José Redondo Cantera, Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2000, pp. 221-234.



pues, del ejemplo más paradigmático del territorio español en el cual un pintor asciende a la cima de la alta sociedad gracias a la recompensa recibida por su magnífico trabajo: el otorgamiento del título de caballero de Santiago por parte del monarca. Una anécdota generada durante el primer período de la tratadística barroca, en especial con Francisco Pacheco y Lázaro Díaz del Valle para justificar la protección de las artes, y que se consolidaría tras la biografía elaborada del personaje por Palomino⁴⁰. Este elenco escogido por Espinosa y Malo tiene el objetivo de constatar cómo los reyes habían enriquecido a los pintores con todo tipo de «de honras, dignidades supremas, Abitos Militares»⁴¹.

El autor no comprendería, pues, que si durante la larga trayectoria de la pintura este arte había sido dignificado por los altos estamentos, llegase un momento en que dicha tradición desapareciese. Así, haciendo efectivo el refrán de que «la costumbre tiene fuerza de ley», todo este constructo busca ejemplificar a los lectores lo necesario que se presenta ejercer el mecenazgo de artistas, puesto que

causa instrumental de la Pintura es su Profesor, y fuera mal visto, que aquella gozase los gajes de la inmortal fama. Y este no tuviera aun los cortos alimentos de vivir entre los créditos de noble, por su habilidad, quando tiene Hijos prodigiosos que ilustran el Mundo⁴².

Con esta sentencia se cierran en el breve tratado *El Pincel* las ideas expresadas a favor del proteccionismo y del mecenazgo pictórico. Pese a que advertimos que constantemente las referencias están haciendo evocaciones al pasado clásico, es ese aspecto donde radica su principal virtud reivindicativa. Todos los discursos a favor de los artistas y de su protección generados en el Barroco español recurren al anecdotario de la Antigüedad grecorromana, extraído en su mayoría de los escritos de Plinio y otras autoridades del ámbito filosófico o literario. Sin olvidarnos de las referencias religiosas, medievales y modernas, que justificaron los ejercicios de proteccionismo desde la perspectiva de los eclesiásticos o los monarcas españoles. Todo el constructo generado

⁴⁰ Karin HELLWIG, «De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 20-21, 2007-2008, pp. 85-112.

⁴¹ ESPINOSA Y MALO, *op. cit.*, p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 52.



buscaba justificar una antiquísima disciplina que debía continuar practicándose y cuyos privilegios no podían ser vulnerados. De esta forma aparece en el alegato recogido al final del texto:

Esta (repito) es la Pintura, estos sus honrados atributos, estos sus grandes Profesores, estos sus primores maravillosos, estas sus dignidades excelsas, estos sus Protectores soberanos, y este, enfin, el credito singular, aunque no el encomio supremo, de que se haze digno lo elevado de su grandeza, y que merecia lo grande de su elevacion⁴³.

Aunque Sánchez Cantón llegase a indicar que el texto debería estar incluido en algún memorial jurídico para defender a los pintores, nosotros pensamos que su utilidad fue diversa. La brevedad no puede ser un argumento válido en esta hipótesis, puesto que ya en Italia tenemos textos iguales o más breves y que apoyan esta causa, sirviéndonos de ejemplo el *Trattato della nobiltà della pittura* (1585) de Romano Alberti, obra que habría que confrontar con la de Espinosa y Malo por sus muchas similitudes. El opúsculo surge para sintetizar todo un ideario encomiástico que había tenido su auge a comienzos del siglo XVII, buscando la consolidación social y económica de los pintores. Ninguna de las otras artes generó durante estos años tanta literatura apologética a su favor como lo hizo la pintura. El amplio debate formado en España durante el siglo XVII sobre la nobleza y liberalidad del arte de la pintura tuvo un impacto literario cuyo eco influyó incluso en los temas de literatura artística posteriores, siendo el principal implicado en la recuperación del género Acisclo Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica*. Por medio de este tipo de escritos encomiásticos se buscó el establecimiento de una demanda sociocultural que potenciase las relaciones de mecenazgo entre los pintores y la aristocracia. El trabajo de Félix de Lucio Espinosa y Malo se une a la labor de los intelectuales del Barroco que buscaron, desde la posición del aficionado, los intereses socioeconómicos del noble y liberal arte de la pintura.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: “De la Pintura, y algunos inventores y preceptos ella”», en «*Sacar de la sombra Lumbre*». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 149-171.
- BANGO TORVISO, Isidro G., «Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la Iglesia», en *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 357-382.
- BAROCCHI, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, 3 vols.
- BUTRÓN, Juan de, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- CALVO SERRALLER, Francisco, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, ed. Javier Portús Pérez, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991a, pp. 187-203.
- , *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991b.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Catálogo de la librería de Pedro José Alonso y Padilla*, Madrid, Pedro José Alonso y Padilla en la Calle de S. Thomas, 1747.
- DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL, «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal», *Archivo Español de Arte*, 83:330, 2010, pp. 149-158.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ESPINOSA Y MALO, Félix Lucio de, *El Pincel*, Madrid, Francisco Sanz, 1681.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.



- GÓMEZ URIEL, Miguel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa. Aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico*, Zaragoza, Imprenta de Calisco Ariño, 1884, 2 vols.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, «Artistas espurios en la Edad Moderna. Creadores al margen del oficio: reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios», en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Erizalde y Wifredo Rincón García, Madrid, CSIC, 2008, pp. 475-485.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura y pintores antiguos*, ed. Elena Vázquez Dueñas, Madrid, Akal, 2016.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- HASKELL, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1984.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, trad. de Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999
- , «De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 20-21, 2007-2008, pp. 85-112.
- KOHLER, Alfred, «Representación y propaganda de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coords. Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 4 vols., III, pp. 13-22.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», *Archivo Español de Arte*, 17:62, 1944, pp. 77-103.
- MANCINI, Matteo, «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano», en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, coords. Miguel Angel Zalama Rodríguez y



- María José Redondo Cantera, Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2000, pp. 221-234.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, «Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España», *Cuadernos de Arte de Granada*, 36, 2005, pp. 29-47.
- , «Para el rey nuestro señor... Fernando el Católico, el conde de Tendilla y la cultura de su tiempo», *Tiempos Modernos*, 34, 2017, pp. 167-201.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, CSIC, 1994, 2 vols.
- MORÁN TURINA, Miguel, y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- MORENO DE TEJADA, Juan, *Excelencias del pincel y del buril*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1804.
- NIPHÓ, Francisco Mariano, *Caxon de sastre, o monton de muchas cosas, buenas, mejores y medianas*, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO, Acisclo Antonio, *El Museo Pictórico y escala óptica. Tomo I: Theorica de la Pintura*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «La academia madrileña de 1603 y sus fundadores», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 48, 1982, pp. 281-290.
- PEVSNER, Nikolaus, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114, 2012, pp. 71 - 100
- , «Artes hermanas: poesía, música y pintura en el Siglo de Oro», *Callope* 20:2, 2015, pp. 7 - 18
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999.



- RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993.
- RUBIO LAPAZ, Jesús y Fernando MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998.
- SÁEZ, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- , «Pintura sobre pintura: El arte en la poesía de Cervantes», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 43, 2016, pp. 77-88.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923-1943, 5 vols.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix: revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 1, 2010, pp. 39-65.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, ed. David García López, Madrid, Alianza, 2013.
- VV. AA., «Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el Sr. Fiscal, de S. M. en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura», en *Diálogos de la Pintura*, ed. Vicente Carducho, Madrid, Francisco Martínez, 1633, ff. 164r-229v.
- WĄZBINSKI, Zygmunt, «Los Diálogos de la Pintura de Vicente Carducho. El manifiesto del academicismo español y su origen», *Archivo Español de Arte*, 63:251, 1990, pp. 435-448.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, trad. Deborah Dietrick, Madrid, Cátedra, 2015.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993.



<https://doi.org/10.14643/71.J>

RECIBIDO: MARZO 2018
 APROBADO: JUNIO 2018

