

*PUES ES CIENCIA QUE ENNOBLECE AL QUE LA PRACTICA.
LA VISIÓN DEL MECENAZGO A TRAVÉS DE LOS
TRATADOS PICTÓRICOS DEL SIGLO DE ORO*

“PUES ES CIENCIA QUE ENNOBLECE AL QUE LA PRACTICA”.
THE VIEW OF PATRONAGE THROUGH TREATISES ON PAINTING
DURING THE SPANISH GOLDEN AGE

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

Universidad de Castilla-La Mancha, España

alejandro.jaquero@alu.uclm.es

Resumen: Esta comunicación plantea realizar una búsqueda y análisis de las diversas opiniones expresadas sobre el mecenazgo por varios tratadistas y escritores de literatura artística del Siglo de Oro como Francisco Pacheco, Juan de Butrón y Jusepe Martínez, entre otros. Las experiencias narradas sobre la actividad de los mecenas nos permiten comprender hasta qué punto su labor facilitó el progreso del arte de la pintura en la España del Seiscientos. Queremos indagar en las relaciones del mecenazgo ejercido por los aristócratas sobre los pintores; la repercusión que sus acciones tuvieron para reformular la forma de comprender la práctica pictórica, no viéndola solamente como una técnica artística, sino dotándola también de un valor de ascenso social.

Palabras clave: Siglo de Oro, teoría de la pintura, mecenazgo, tratados, nobleza.

Abstract: The aim of this paper is to undergo a search and an analysis of several opinions given by Art theorists during the Spanish Golden Age, such as Francisco Pacheco, Juan de Butrón and Jusepe Martínez, among others. Their opinions on sponsorship enable us to better understand how this eased the practice of Arts in the Spanish 17th century. It is also our goal to deepen into the patron-sponsored relationships that aristocrats had with painters. Their ideas were useful for artists in regards that Art started to be seen as mean for seeking a higher status in society.

Keywords: Spanish Golden Age, Theory of Painting, Patronage, Treatises, Nobility.

El pronunciamiento que da título a esta comunicación fue uno de los principales argumentos esgrimidos en el reino hispánico por una gran parte de la élite intelectual de los siglos XVI y XVII, con el fin de alabar y defender el arte de la pintura. Un alegato que tiene su génesis en los derechos alcanzados entre los artistas italianos a lo largo del *Quattrocento*, defendidos por los tempranos trabajos de teóricos y humanistas como Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, entre otros¹. Mientras que en el siglo XVI la posición social del artista en Italia es un hecho reconocido, en el reino hispánico dichas labores artísticas continúan reconociéndose como labores artesanales bajo el yugo de los gremios y las cofradías religiosas. Durante estos primeros pasos del período que denominamos la Edad Moderna, asistimos a una circunstancia que rara vez más ha sido repetida: la defensa a ultranza que realizó una inmensa mayoría de la sociedad intelectual española por respetar los derechos de aquella “noble e ingenua arte”. Por medio de poemas, sermones religiosos, obras teatrales y, especialmente para el tema que vamos a desarrollar aquí, en los tratados. Teorizar sobre las virtudes que contenía la pintura fue un hecho común y repetido durante todo el Siglo de Oro.

La situación social del pintor en la España de los siglos XVI y XVII ha sido recuperada durante estas últimas décadas por una gran cantidad de trabajos²; de una forma similar, los estudios sobre la literatura artística española de este período han avanzado ampliamente desde las primeras investigaciones aportadas por el polígrafo español Marcelino Menéndez Pelayo y su *Historia de las ideas estéticas* (1883–1891). Las duras aseveraciones que realizó el erudito cántabro sobre la tratadística española terminaron siendo superadas por las renovadas investigaciones de autores como Francisco Javier Sánchez Cantón o Juan Antonio Gaya Nuño³. Una siguiente fase en la consolidación del estudio de estas fuentes tiene lugar a mediados del siglo XX, cuando comienzan a germinar estudios más profundos sobre estos documentos y se inician las ediciones de los mismos; sirvan como ejemplo la de Julián Gállego de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* a partir del texto de Jusepe Martínez

¹ Para contrastar este hecho sigue siendo de gran utilidad la obra de Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia. Del 1450 a 1600* (trad. de José Luis Checa Cremades). Madrid, 1990 (1940).

² Son muchos los estudios referentes a este tema en nuestro país y fuera de este. Destacaremos por su carácter paradigmático la obra de Julián Gállego, *El pintor: de artesano a artista*. Granada, 1995 (1986); desde una óptica más general, pero aportando otros matices la obra de Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1993.

³ Obras como *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (1923-1941) o *Historia de la Crítica de Arte en España* (1975), son un ejemplo de alejamiento con la mentalidad ortodoxa de Menéndez Pelayo, pese a que también estos autores generan sus propias críticas a algunos autores españoles en la línea del erudito cántabro.

(Madrid: Akal, 1988) o la de Francisco Calvo Serraller de los *Diálogos de la Pintura sobre el texto de Vicente Carducho* (Madrid: Turner, 1979)⁴.

Pero volviendo al tema central de esta comunicación, lo que pretendemos mostrar en estas líneas es la repercusión que tuvo en los tratados de arte la defensa de las elites –eclesiásticas y nobiliarias– en el desarrollo y consolidación de la figura de los pintores y del arte de la pintura, unido a las demandas de mayor protección y del surgimiento de nuevos mecenas. Las principales exigencias que tuvieron los pintores se hallaban a nivel social y económico: una mejor equiparación social dentro de los status estamentales de la sociedad moderna y la exención del pago de alcabalas a su labor y, en algunos casos, a su producción⁵. Es por todo ello que fue necesaria la puesta en valor de la práctica pictórica y la transformación de ésta en un arte liberal. Uno de los principales argumentos utilizados en aquella labor fue su equiparación con la poesía, enumerada como arte liberal dentro de los *Studia humanitatis*. El tópico horaciano *ut pictura poesis* fue reinterpretado intencionadamente como evidencia teórica para que la pintura estuviera reconocida igual que la poesía⁶. Un debate que llegó a plantear la superioridad, por parte de algunos teóricos como el mencionado Leonardo, de la pintura sobre la poesía: “Y si tú me dices que la pintura es de por sí muda poesía, la cual no puede hacer hablar aquello que representar ¿acaso no se escucha tu libro en condición peor? En efecto, aunque en él aparezca un hombre que por sí mismo hable, no vemos cosa alguna de las que habla”⁷.

La evolución del tratado artístico con respecto al elaborado durante la Edad Media es notablemente considerable. Las recetas de medidas y mezclas para la

⁴ Un gran punto de inflexión tendrá lugar tras la realización de ediciones críticas de los textos más paradigmáticos de este período, como son los de Jusepe Martínez, Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Con la idea de potenciar el valor de la literatura artística española se realizó la exposición de *El libro de Arte en España* (catálogo realizado con motivo del XXIII aniversario del Congreso Internacional de Historia del Arte. Celebrado en Granada entre los días 3 y 8 de septiembre de 1973) a cargo de Emilio Orozco Díaz y Antonio Bonet Correa. Debe añadirse a esto el espléndido trabajo realizado por el profesor Calvo Serraller en su *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991 (1981); además, estos estudios continúan aportando nuevos datos para su estudio. Muestra de ello es la serie de conferencias sobre la teoría de la pintura en el Siglo de Oro realizadas en el Museo del Prado, que dio como resultado la publicación de RIELLO, José (ed.): “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, 2012.

⁵ Por ejemplo, la situación socioeconómica de Alonso Sánchez Coello parecía ser tan reducida que su sueldo era casi idéntico al de un maestro de albañilería, 30.000 maravedíes, siendo aquel pintor de cámara de Felipe II. Citamos de WALDMANN, Susan: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII* (trad. de José Luis Gil Arístu). Madrid, 2007 (1995), pp. 27-28.

⁶ Continúa siendo fundamental para el estudio de este tema la obra de LEE, Rensselaer W.: *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura* (trad. de Consuelo Luca de Tena). Madrid, 1982.

⁷ Una aseveración que defendió de manera tajante Leonardo da Vinci y, en esta misma línea, Francisco de Holanda en sus *Diálogos da Pintura* (1548). VINCI, Leonardo da: *Tratado de pintura* (ed. de Ángel González García). Madrid, 2010 (1989), p. 49.

elaboración de pigmentos se ven sustituidas por auténticos discursos humanistas, donde gana presencia el discurso retórico que intenta demostrar la verdad y esencia del arte a través de profundas y meditadas reflexiones⁸. Dentro de este nuevo formato textual aparece en nuestro país una de las primeras referencias a la nobleza y liberalidad de la pintura, con la curiosidad de que no aparece en un tratado propiamente de pintura. En la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, publicada por vez primera en Toledo hacia el año 1526, nos encontramos con una defensa de la pintura y escultura como artes liberales.

La obra se estructura a través de un diálogo entre Tampeso, familiar de la iglesia de Toledo y León Picardo, un pintor amigo suyo. Un texto elaborado para transmitir conocimiento teórico sobre el campo de la arquitectura, pero que contiene notables referencias –heredadas en gran parte de las ideas de Vitrubio– sobre la pintura⁹. Tampeso, tras exponer un ejemplo sobre el pintor griego Eupompo y la liberalidad de la pintura en la Antigüedad clásica, es preguntado por Picardo sobre la división entre artes mecánicas y liberales. Al explicar una relación de actividades artesanales incluidas dentro de las artes manuales, añade lo siguiente: “*Pero liberales se llaman las que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los gramaticos, logicos, retoricos, aritmeticos, musicos, gramaticos, astrologos... con los cuales son numerados los pintores y escultores, cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que aun no son por ellos acabadas de loas, diciendo que no puede ser arte mas noble ni de mayor prerrogativa*”¹⁰. Sagredo incluye tanto a la escultura como la pintura dentro del círculo de artes liberales, un aspecto de gran innovación para la época en que se desarrolla este argumento, puesto que la realidad era completamente diferente. Comienzan a darse los pasos desde los ambientes teóricos e intelectuales para que la pintura obtenga un mayor reconocimiento social.

En esta línea van a continuar la aportación de una obra como la de Felipe de Guevara. Sus *Comentarios de la Pintura Antigua*, elaborados a mediados del siglo XVI

⁸ Véase SPENCER, John R.: “Ut rethorica Pictura. A study in Quattrocento Theory of painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, pp. 26-44.

⁹ Una idea que ya ha destacado de forma más pormenorizada Fernando Marías. Véase MARÍAS, Fernando: “Las ideas pictóricas en los tratados de arquitectura: de Sagredo a Caramuel”, en *Sacar de la sombra lumbre...*, 6p. cit., pp. 203-222.

¹⁰ SAGREDO, Diego de: *Medidas del romano, agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias...*Lisboa, 1541 (1526), fol. 14.

y que quedaron manuscritos¹¹, fueron novedosos por sus reflexiones teóricas y su recopilación de datos históricos del arte de la pintura¹². Recopila en Heródoto, Platón, Plinio, Suetonio o Diodoro de Sicilia –entre otras fuentes de la Antigüedad clásica–, una gran cantidad de datos: estudio sobre los orígenes de la pintura, los diferentes géneros utilizados, una larga compilación de pintores griegos y romanos o sobre el prestigio que llegaron a alcanzar dichos artistas. Guevara fue consciente del gran valor que las artes figurativas podían llegar a tener dentro de un contexto social y político, por eso quiso inculcar esta idea en su monarca Felipe II, al cual servía como mayordomo real. En estas líneas se expresa en la dedicatoria de su obra al monarca.

Previamente, analiza las labores de mecenas que otras grandes personalidades de la Antigüedad clásica habían realizado. Se detiene en los laureles y excelencias que Apeles consiguió por medio del gran Alejandro Magno; la actitud defensiva que tuvo Demetrio con las bellas obras de arte, que le llevó a detener el asedio de la ciudad de Rodas para salvaguardar una pintura de Protogenes; incluso los excesivos precios que pagó Julio Cesar por adquirir obras de pintores antiguos. Asimismo, mostrando a estos grandes señores de las armas busca llamar la atención sobre que el arte y la guerra son dos actividades que no se perjudican: *“Pero traygo a Cesar a cuenta entre los aficionados a la Pintura, para mostrar que la Pintura ni la afición de ella no embota la lanza, ni reprime el deleyte de ella los animos fogosos de conquistar mil mundos”*¹³. Continúa ensalzando la labor de protector de las artes liberales que Felipe II llevó a cabo durante su reinado¹⁴; no obstante, Guevara se permite hacerle unas sugerencias dentro de sus reflexiones. Aconseja fervorosamente al monarca que utilice la pintura para representar geográficamente sus dominios; debe utilizar el arte pictórico con un fin estratégico y propagandístico: saber cómo es el territorio que domina y enaltecerlo, para

¹¹ La primera edición realizada de esta obra fue en el siglo XVIII por Antonio Ponz, en el año 1788. El editor incluye una breve introducción al texto y acompaña el mismo con una serie de notas en las que expresa su opinión, realiza cuestiones aclaratorias u opina sobre temas artísticos.

¹² Guevara en su crítica hacia la pintura de su época es tajante: la pintura de la Antigüedad fue mejor, principalmente porque los pintores actuales no se esfuerzan todo lo que pudieran en sus obras; no obstante, si que demuestra ser innovador en sus alabanzas hacia la pintura de un artista tan controvertido como El Bosco: *“Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno, o purgatorio, como dicho tengo. Sus invenciones estrivaron en buscar cosas rarísimas, pero naturales”*. GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura antigua* (ed. de Antonio Ponz). Madrid, 1788, p. 42.

¹³ GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura antigua...*, óp. cit., p. 2.

¹⁴ *“Y así me movió á dirigir y ofrecer á V. M. estas cosas que tengo juntadas de la Pintura y Escultura antigua el favor con que V. M. estas artes trata, á las quales habiendo dado V. M. tan buena compañía como es la Arquitectura y Agricultura”*. *Ibidem*, p. 4.

que puedan ser admiradas las glorias de su reino¹⁵. No debemos olvidar el objetivo que persigue este tratado. Felipe de Guevara inicia una crónica sobre la pintura antigua tanto por su afán humanístico como por inculcar en la figura del monarca un espíritu artístico que le lleve a ser benefactor de las artes. Insiste repetidas veces en la idea de Alejandro Magno y el pintor griego Apeles; el mecenazgo pictórico ejercido por el rey Felipe II fue mucho mayor, ya que fue un número considerable de artistas que llegaron desde varios puntos de España e Italia para satisfacer sus deseos artísticos, sobre todo en su gran proyecto personal, San Lorenzo del Escorial.

Siguiendo este repaso por las demandas de protección de la pintura en los tratados artísticos, debemos prestar atención a la aportación de dos juristas a este debate. La contribución elaborada por Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan de Butrón desde el campo del derecho jurídico sentó una base teórica que durante el siglo XVII fue utilizada por todos los teóricos de la pintura más relevantes. En el año 1600, Gutiérrez de los Ríos publica su *Noticia General para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*. Un trabajo exhaustivo de búsqueda entre las fuentes bíblicas y del derecho antiguo, que le lleva a catalogar y diferenciar las artes mecánicas de las liberales. Previamente, al igual que hiciera Guevara, la dedicatoria de su obra va destinada a una persona de la aristocracia a la que le plantea una serie de súplicas. Concretamente, al señor D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, valido de su majestad Felipe III. Basándose en Plinio, pide al valido real que ejerza de interventor y convenza al monarca de que debe continuar ejerciendo como el gran mecenas de las artes de su república: "*Siendo tan propio de los Reyes y Principes favorecer qualquier genero de trabajo, en que consiste la vida de sus Reynos y Coronas, y restaurar las Artes, que no ay, o se van perdiendo, como dezia Plinio a los principios de su Imperio al Emperador Trajano: no es sin causa dirigir a V. S. este libro, para que represente negocio tan justo y necesario a su Magestad*"¹⁶.

Con todo ello, incluye un matiz nuevo hasta lo ahora expuesto. No exige simplemente al monarca perpetuar la estela de protector de las artes que viene siendo

¹⁵ Una labor que el autor reconoce que ha emprendido Felipe II, a través del maestro Pedro Esquivel, y Pedro Juan de Lastanosa. No obstante, Guevara también opina que puede ser una práctica contraproducente, pues quedan a la vista los puntos débiles del territorio en que se realicen estas obras. Admite que ello no es un problema para el reino de España por la gran extensión de territorio que se cubre y sus difíciles accesos. *Ibíd.*, pp. 219-221.

¹⁶ 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, 1600, p. 3.

habitual en su línea dinástica, sino que debe animar a que surjan nuevos mecenas dentro de su aristocracia: *"Bien ciertas estan las artes y sus profesores, que su Magestad las ama y favorece, imitado en esto y otras cosas a sus claros y Reales progenitores [...] pero con todo temen los pantanos y escuridad, que algunas vezes ay en el camino, hasta llegar a su Real presencia: y asi para perderse no pueden dejar de acudir al que estan claro y facil, como el de V. S. Poco le valiera a Augusto Cesar su buena intención y el ser amigo de buenos ingenios, sino tuviera al lado a un Mecenas que se los encaminara"*¹⁷. Gutiérrez de los Ríos conforma una alabanza de la figura del Duque de Lerma con el fin de que, además de que alimentase la motivación protectora en el monarca, se convirtiese en firme defensor de las artes, insistiéndole en las ventajas que ello podría reportarle¹⁸.

Su defensa de las artes del diseño la hallamos en el libro III: "En que se defiende que las artes del dibuxo son liberales, y no mecánicas". Entre la gran variedad de argumentos que se exponen, destaca aquí que el pintor no busca la recompensación económica con su labor, sino que únicamente desea alcanzar la fama, al igual que los pintores clásicos¹⁹. La principal función de la pintura como arte liberal fue su capacidad de ensalzar a aquellas personas que la han practicado de una forma excelente; el reconocimiento social y la fama deben ser las grandes aspiraciones del artista. Se entendía que era de una gran complejidad llevar a cabo de una forma correcta el arte de la pintura. Tanto es así que Gutiérrez de los Ríos apunta una curiosa anécdota a través de un refrán latino: *"Praestat medicum esse, quám pictorem, es a saber, mejor es ser medico que pintor"*²⁰. No se entiende por qué un arte de tanta dificultad y cuya principal meta es el reconocimiento social y la fama inmortal debe de estar gravada con

¹⁷ *Ibidem*, p. 3. La historiografía ha sido crítica con el papel de mecenas emprendido por Felipe III. Ciertamente que no consiguió equipararse a los fastuosos niveles de su progenitor, pero también colaboró en la proyección de empresas artísticas. Como ejemplo de ello "Felipe III y las artes" en MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, 1997, pp. 63 y ss.

¹⁸ Una idea que el Duque de Lerma supo aprovechar inteligentemente, puesto que comprendió que su patrocinio artístico conllevaba un reconocimiento social y político para su persona. Véase MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1993, pp. 144-145.

¹⁹ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia General para la estimación de las artes...* óp. cit., pp. 119-121.

²⁰ *"De un famoso pintor (por quien se dixo el refran) se dize, que esmerándose de dia y de noche en sus pinturas, viendo al enseñarlas que nunca faltava quien dexase de ponerle una falta por pequeña que fuesse, se vino a aborrecer tanto, que dexando su profesion, se puso a aprender, con ser tan dificultoso, la ciencia de la medicina. Espantados desio todos sus amigos, se dixe, que le dixeron, que novedad es esta? Porque dexays profesion que soys tan estimado? Y que el les respondio, nunca acabo de dar contento de todo punto con esta arte. Las faltas della siempre se ven, y muchas vezes las ponen donde no las ay. Mejor es ser buen medico, po que si acertase a dar salud todos me honraran y alabaran. Y si errare, con la tierra se cubre todo, y luego se olvida"*. *Ibidem*, pp. 153-154.

impuestos, concretamente con la alcabala. Es más, si se niega el carácter liberal de la pintura, se estaba contradiciendo al aforismo horaciano *ut pictura poesis*: “Pues si así es, quien niega ser arte liberal la pintura y el dibuxo, por la misma razón niega que lo es la Poesía”²¹. Para terminar esta parte, añade una relación de pintores que bajo el mecenazgo de monarcas han conseguido dicha fama y reconocimiento nobiliario: Fernando del Rincón fue caballero de Santiago gracias a la intervención de Fernando V; también Carlos I ennoblecó a varios pintores apreciados por él como Alonso de Berruguete o Tiziano²².

En la misma línea se articula el texto del abogado Juan de Butrón. Los *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) tienen la particularidad de referirse específicamente al arte de la pintura. Repitiendo la estructura de los ejemplos expuestos, la dedicatoria de la obra fue dirigida a una persona de la aristocracia. El benefactor de las artes es ahora D. Fernando de la Hoz, “gentilhombre de la casa de su magestad”. Parece ser que una de las principales motivaciones para que realice esta labor laudatoria de la pintura estuvo en la intervención de dicho caballero: “Ofrezco a V. M. la Apologia que me mandó escribiesse por la Pintura: sino sazoados frutos por atrevidos; flores al menos de mis deseos, que con afectos de lograrse salieron tempranas a las inclemencias de los maldicientes. Si V. M. las abriga con el amparo que a mi amistad debe, alegre aguardaré felice cosecha de mis trabajos, siendo bien recibidos estos desuelos. La afición que tiene a la pintura, la que me debe en los deseos de servirle, y la nobleza que no usurpa, quando la hereda de la Noble Casa de la Hoz”²³. Desde los propios círculos aristocráticos de la sociedad española comenzaba a cristalizar la presencia del arte de la pintura y su coleccionismo como un signo de prestigio social²⁴. Hemos de esperar hasta el siglo XVII para que se produzcan estos avances en torno al arte pictórico. Una situación que en Italia se haya superada, donde los debates teóricos sobre las artes se dirigen hacia otras inquietudes²⁵. No obstante, no

²¹ *Ibid.*, p. 140.

²² *Ibid.*, pp. 219-226.

²³ BUTRÓN, Juan de: *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid, 1626., “dedicatoria a Fernando de la Hoz”, s/n.

²⁴ Un tema que vemos muy interiorizado por la élite intelectual de la época. Por ejemplo y tal como observa Portús Pérez en la obra literaria de Lope de Vega: “La idea de Lope de que lo más valioso que poseía, amén de sus hijos, era su jardín, su biblioteca y sus obras de arte”. PORTÚS PÉREZ, Javier: *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Madrid, 1992, p. 249.

²⁵ Para evaluar la situación del mecenazgo en Italia a lo largo del siglo XVII, véase HASKELL, Francis: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca* (trad. de Consuelo Luca de Tena). Madrid, 1984 (1964), pp. 21-40.

hemos de fijarnos solamente en el mecenazgo que ejerció la monarquía y el sector nobiliario en el campo de la pintura, también el estamento religioso jugó un papel importantísimo en nuestro país y en la Europa contrarreformista. La red de mecenazgo, por ejemplo, que una gran cantidad de órdenes religiosas obró sobre los artistas permitió el progreso de la pintura religiosa de una manera formidable, pese a ello, es un tema que se aleja de la óptica que nosotros queremos abordar, aunque es imposible no mencionar el peso que tuvo²⁶.

El tratado de Butrón se haya compuesto en torno a 15 discursos, algunos de ellos con subdivisiones, en los que se exponen una larga serie de alegatos a favor de la pintura. Establece muchos paralelismos con la obra de Gutiérrez de los Ríos, pero se presentan muchas más reflexiones y alcanzan mayor profundidad sus argumentos. En su discurso XV, “Donde se muestra la veneracion [sic] en que los antiguos tuvieron la Pintura, los Príncipes que la profesaron, y algunas de las muchas honras, y mercedes que le hicieron”. Vuelve a citar ejemplos aparecidos en los tratados anteriores como el de Guevara o Francisco de Holanda e introduce algunas novedades propias de su tiempo, como el gusto por practicar la pintura del monarca Felipe IV²⁷. Para terminar sus exigencias de protección a la pintura, determina de manera muy concreta cuál es el problema de las artes en el reino español: “Finalmente nuestra España necesita de amparos, de premios, de protección, no de ingenios ni estudios”²⁸. El florecimiento del arte de la pintura no es culpa de la falta de ingenios en nuestro territorio, sino de la falta de aliento propio por parte de mecenas que patrocinen a los artistas y exigencias tributarias que dañen el prestigio de “la noble e ingenua” arte.

El conglomerado de argumentos recopilados tanto por Butrón como Gutiérrez de los Ríos conformó una base importante para los grandes tratados sobre la pintura que vieron la luz en el siglo XVII. Vicente Carducho hace uso de ellos en sus *Diálogos de la Pintura* (1633). El autor va introduciendo pinceladas sobre el tema del mecenazgo regio y aristocrático en la mayoría de sus diálogos, formulados por el aprendiz y el maestro.

²⁶ Sirva como ejemplo del patronazgo realizado por las diversas organizaciones eclesiásticas los múltiples datos enumerados por Émile Mâle en su *El arte religioso de la Contrarreforma* (trad. de Ana M^a Guasch). Madrid, 2001 (1932), pp. 407 y ss.

²⁷ “De los Príncipes, y Reyes modernos ha avido muchos de que no hago memoria: basteros el exemplo del Rey nuestro Señor don Felipe III, que oy reina, y por largos años gobierné el mundo, exercio este arte siendo príncipe (exemplo bastare para calificar, y dar nobleza a la pintura; pues el Principe que en estos Reynos la comunica a todos, tomó el lápiz, y pincel con la mano, y obro muchas pinturas, y dibuxos que hoy se guardan”. BUTRÓN, Juan de: *Discursos apologéticos...* óp. cit., p. 103. Para el tema de Felipe IV y su práctica pictórica véase GÁLLEGO, Julián: “Felipe IV, pintor”, en *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, 1979, vol. 1, pp. 533-540.

²⁸ BUTRÓN, Juan de: *Discursos apologéticos...* óp. cit., p. 122.

En el Diálogo I de su tratado, presenta la reiterada idea de que la monarquía tiene la obligación de proteger a la pintura, de la que pueden surgir grandes figuras para la Historia. Para ello, se sirve de una anécdota falsa basada en la muerte del pintor Leonardo da Vinci; parece haber expirado su último aliento a los brazos del monarca francés Francisco I, para el que se encontraba trabajando. El rey, abatido por la gran pérdida de su protegido, responde lo siguiente: *“Yo puedo hacer Monsiures y Pares, mas no de estos hombres, y así les debo mayor estimación”*²⁹. En el Diálogo VIII, tras haber anotado una lista de términos y consejos para la práctica pictórica, especula sobre las lacras que sobrevienen a la pintura y la labor que realizan los mecenas: *“Yo considero nuestra Pintura como una bella y olorosa flor, que con las intempestivas influencias, el descortés viento, y el aguacero arrojado la deshojó, y postró por el suelo (perdiendo el debido respeto á su hermosura) hasta que el Sol de nuevo le restituye su sér, inspirando como nueva vida con superior fragancia. Este mismo efecto hace el disfavor con sus desaires: mas como soles (los curiosos y aficionados á las virtudes, y á nuestro Arte, huyendo de la ociosidad, ocupados en ciencias, y ejercicios nobles) las buscan, estiman, honran (cuando parece que escasamente está favorecida)”*³⁰. Gracias a la labor que emprenden estos patrocinadores de las artes, la pintura puede resplandecer y, a su vez, estas personas se ennoblecen al practicar tan ilustre ciencia.

Todo lo anterior le da paso a hablar de las colecciones de pintura que en el reino español se hallaban. Además de las pinturas que poseía la monarquía en la corte, describe las grandezas que ve en la casa del Marqués de Leganés; se admira de igual forma cuando habla de la colección pictórica del Conde de Benavente, el príncipe de Esquilache, el duque de Medina de la Torre, el Marqués de Villanueva del Fresno o el Marqués de la Torre, entre otros. Incluso nos habla de un caballero de la aristocracia que practica el arte de la pintura: *“Fuimos á casa de D. Gerónimo Fures y Muñoz, Caballero de la Orden de Santiago, Gentil-hombre de la boca del Rey nuestro Señor, y de su Consejo Supremo de Italia. Conservador general de su Real Patrimonio de los Reinos de Nápoles, Sicilia, y Estado de Milan, y le hallamos pintando una de las muchas empresas morales, que tiene hechas, en que muestra cuán perito está en esta Filosofía, y cuán bien la practica, y entiende”*³¹. Una información que pone de

²⁹ CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (ed. de Francisco Calvo Serraller). Madrid, 1979, p. 98.

³⁰ *Ibidem.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, pp. 421-422.

manifiesto el carácter aristocrático que comenzaba a tener la pintura entre las élites³². Lamenta gravemente que no se haya podido asentar una Academia artística que, junto al respaldo real, pudiera haber defendido los intereses de la pintura contra los abusivos impuestos alcabaleros³³.

En un tono casi idéntico se expresa el pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco. En el *Arte de la Pintura* (1649) y en la misma línea legitimadora del valor de la pintura se redacta el capítulo VI del libro I: “de las honras y favores que han rescibido [sic] los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo”. De nuevo, el recuerdo de la gloria alcanzada en el pasado por los pintores sobradamente renombrados –Apeles, Protógenes– y los monarcas que los protegieron –Demetrio, Alejandro Magno, Julio César–³⁴. En el tránsito al Renacimiento, enumera a los pintores que gozaron de protección y prestigio de la alta sociedad: Leonardo, Tiziano y Miguel Ángel. A partir de aquí el humanista sevillano comienza a enumerar datos de la biografía del florentino, con el fin de demostrar las honras y favores que recibió de magnas figuras de la vida italiana, aunque termina perdiendo el hilo de su tema principal³⁵; a tanto llega su elogio que se ve obligado a continuar la labor de los mecenas al comienzo de su capítulo VIII. Retoma su particular defensa introduciendo densas biografías de Pedro Pablo Rubens y Velázquez, pintores de los que conoce datos de primera mano³⁶. Pacheco nos muestra la grandeza a la que puede llegar el buen manejo de los pinceles acompañados del debido amparo por parte de las élites. No podía haber mayor victoria para la pintura que un monarca quedase embelesado de su elaboración; Felipe IV se recreaba enormemente viendo trabajar a Velázquez³⁷. La fama alcanzada por el yerno de Pacheco fue un ejemplo paradigmático de lo que la pintura podía llegar a conseguir, como un eco de la pretérita relación entre Apeles y Alejandro.

³² Hasta tal punto llega el compromiso adquirido por los intelectuales que Vicente Carducho incluye al final de su tratado el “Memorial informatorio 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 el que Lope de Vega, Juan de Jáuregui, José de Valdivieso, Lorenzo Van der Hamen, Antonio de León, Juan Rodríguez de León y Juan Alonso de Butrón declararon a favor de la ingenuidad y nobleza de la pintura, además de que se pedía la exención de la alcabala.

³³ *Ibid.*, p. 446. Sobre los proyectos academicistas en Madrid durante el siglo XVII, véase CALVO SERRALLER: “Las Academias artísticas en España”, en *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid, 1982, pp. 209-239.

³⁴ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid, 1991, pp. 142-146.

³⁵ Datos que extrae casi en su totalidad de la biografía elaborada por Giorgio Vasari. *Ibidem*, pp. 148-163.

³⁶ *Ibid.*, pp. 193-213.

³⁷ En estos términos se expresa Pacheco sobre admiración que despierta la labor de su yerno en el monarca: “No es creible la liberalidad y agrado con la que es tratado de un tan gran Monarca; tener obrador en su galería y Su Majestad llave dél, y silla para verle pintar de espacio, casi todos los días”. *Ibid.*, p. 209.

Ya en el capítulo IX vemos un tema expuesto por Carducho: la pintura ejercida por grandes figuras de la nobleza. Volviendo a fundamentar su base en la autoridad que las fuentes clásicas le daban, menciona una lista de caballeros españoles que la practicaron³⁸. Llama la atención del elenco ofrecido por Pacheco que todas las autoridades citadas forman parte de una orden de caballería o administran puestos estratégicos dentro de la aristocracia. No había mejor muestra de que la pintura había sido siempre un arte liberal e ingenua, ejercida desde antaño por lo más distinguido de la nobleza como distracción intelectual. Una tesis de gran peso a favor de su patrocinio.

Pacheco utiliza para fortalecer la teoría artística de su tratado los fragmentos del *Poema de la Pintura* del racionero cordobés Pablo de Céspedes. Otro texto más de nuestra literatura artística en el que podemos atender una sutil referencia hacia el mecenazgo aristocrático. En sus versos, Céspedes alaba el papel de protector de las artes del Marqués de Priego: “No menor gozo tienta el pecho amado / Ver tú salir de ti tales varones, / Cuya virtud, qual el celeste fuego / Reluce, y mas el gran marques de Priego / Este, por quien de gloria coronada / Viste de eterno honor mil ornamentos / Córdoba, de laureles adornada / Y de palmas sus altos fundamentos: / Luz de su ilustre patria levantada / Encima á qualesquier merecimientos; / Y es bien razon que en serlo della sea / De quanto alumbra el sol, y el mar rodea”³⁹. Céspedes elogia mediante sus versos el mecenazgo dirigido por este noble cordobés, cuya intervención ha hecho posible que en su ciudad luzcan los beneficios de las artes, enriqueciéndose toda la sociedad⁴⁰.

Situándose como broche final al repaso que comenzamos en estas líneas, hemos de presentar la aportación al debate de Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, obra compuesta a mediados del siglo XVII y que

³⁸ “Uno de estos fue Juan Pérez de Florián, del hábito de Cristo, secretario de don Cristóbal de Mora, y de la cámara del rey Filipo II; don Gerónimo de Ayanza, tan conocido por su ingenio y buenas partes; don Gerónimo Muñoz, digno de mayor elogio por el lugar que tiene en lo especulativo y práctico de esta profesión; uno con hábito de Alcántara y otro con hábito de Santiago. Y don Juan de Fonseca y Figueroa, hermano del marqués de Orellana, maestro escuela y canónigo de Sevilla, y después sumiller de cortina del rey Filipo IV, que con la agudeza de su ingenio y mucha erudición, no tuvo en poco el ejercicio noble de la pintura”. *Ibid.*, p. 216.

³⁹ Citamos los versos de Céspedes a partir de la edición realizada por RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando: *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica*. Córdoba, 1998, pp. 392-393.

⁴⁰ La referencia al marqués de Priego es más que una simple cuestión estilista, puesto que responde a la estructuración clásica de los poemas didascálicos al estilo de Virgilio. El poeta latino construye un elogio a su protector Mecenas en sus *Geórgicas*. Del mismo modo, Céspedes encumbra la figura de Fernández de Córdoba y Aguilar, del que sabemos por fuentes como Pacheco que tuvo gran admiración por el humanista cordobés, actuando como su “protector”. HERREROS TABERNERO, Elena: “Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española”, *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, 25, 2005, pp. 12-13.

permaneció manuscrita hasta bien entrado el siglo XIX⁴¹. Todo su estudio erudito va dedicado al virrey de Aragón don Juan José de Austria y así mismo lo declara: *“Serentísimo señor: No con estilo elegante y energía relevada con que otros an dedicado sus obras a vuestra alteza dedico esta tan mínima, aunque no de menos importancia para el estudio, siendo vuestra alteza el assilo della. No puedo hallar puerto más seguro ni abrigo más importante que la sombra y el amparo de vuestra alteza, pues servirá a mi obra de claro realce, y más con el seguro de la grande inteligencia y práctica que en este noble arte exercita con sus reales manos”*⁴². El tratado se organiza de forma progresiva en una serie de discursos que intentan guiar al inexperto por las pautas básicas de la pintura. Martínez comienza mencionando la gloria alcanzada por magníficos pintores a partir de su “tratado IX: D’el historiar con propiedad”, repitiendo el esquema que hemos visto en Pacheco y añadiendo algunos autores más.

La singularidad con respecto a los anteriores autores vendría dada de la consideración que reclama para con el arte pictórico español. Los artistas locales se ven eclipsados, dada la gran cantidad de obras de arte y artistas que llegan del extranjero⁴³; acusan una falta de patrocinio y publicidad de ellos mismos que estaba injustificada, porque la obra pictórica de éstos era de gran valor. Para Martínez el problema se debía solucionar generando una cultura visual de la pintura española e iniciando la creación de grabados que pudieran traspasar fronteras y llegar a cada rincón de Europa, al estilo de la labor de flamencos e italianos. Sin embargo, el pesimismo sobre la cuestión queda patente ante el testimonio que le demuestra el pintor Ribera durante la estancia italiana de Martínez, donde lo visita en Nápoles: *“Amigo carísimo, de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento que es ser el primer año recibido por gran pintor, al segundo año no hacerse caso de mí porque viendo presente la persona se le pierde el respeto, y lo confirma esto el constarme haver visto algunas obras de excelentes*

⁴¹ Formato que permitió una variedad de adiciones al original “La transmisión manuscrita de los *Discursos* desde su ingreso en Aula Dei y durante todo el siglo XVIII favoreció el añadido de notas y apéndices que, sin embargo, fueron bastante respetuosos con el original”. MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed. De María Elena Manrique Ara). Zaragoza, 2008, p. XXXIII.

⁴² *Ibidem.*, p. 3.

⁴³ Como el propio autor cita a través de una carta que encuentra en Roma: *“todos los señores que van fuera de España procuran traer de las provincias estrangeras mucha cantidad de pintura, y de España no llevan cosa alguna; que, a llevarlas, fuera conocido el valor de los ingenios de acá”*. *Ibid.*, p. 190.

*maestros d'essos reynos de España ser mui poco estimadas. Y assi juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelissima madrastra de los propios naturales*⁴⁴.

A lo largo de los testimonios recogidos en los diversos tratados de arte hemos querido mostrar las exigencias que teóricos e intelectuales anhelaban para con su arte. Los pintores buscaron el auspicio aristocrático y monárquico porque eran los escalafones más altos de la sociedad y, por lo tanto, los que aseguraban una verdadera protección de su trabajo; de ellos dependía que los proyectos artísticos pudieran llevarse a cabo. La infinidad de anécdotas sobre la nobleza de la pintura y su práctica por parte de caballeros y reyes quería justificar que aquella arte no servía solamente como un entretenimiento, sino que fue una herramienta de ascenso social; los paralelismos de Alejandro y Apeles con Felipe IV y Velázquez así lo demuestran. Aun podríamos seguir ahondando en otros tratados, como *El Pincel* de Félix de Lucio Espinosa y Malo (1681) o el gran tratado de Palomino *Museo pictórico y escala óptica* (1715 y 1724) que, pese a ser una obra de principios del siglo XVIII, fue un gran recopilatorio de las doctrinas aportadas en los tratados anteriores; no obstante, las exigencias que encontramos son similares. El papel del pintor arranca en el siglo XVI anclado a su grado de artesano, si bien este tipo de discursos intelectuales demuestran que comenzó a abrirse una fisura en el estancado sistema estamental y económico de la sociedad moderna. Las continuas e infatigables demandas de la élite cultural española del Siglo de Oro permitieron que el pintor recibiese la protección necesaria de aquellos que podían ofrecerla, consiguiendo a su vez el florecimiento del arte de la pintura. Los ejemplos que recogen los diversos tratadistas son fórmulas de propaganda que cumplieron con su cometido: asentar el legado de aquella “ingenua y noble arte”.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 51.