

## DE MEMORIALES ARTÍSTICOS ZARAGOZANOS (I). UNA DEFENSA DE LA «INGENUIDAD» DE LA PINTURA PRESENTADA A LAS CORTES DE ARAGÓN EN 1677

MARÍA ELENA MANRIQUE ARA \*

### Resumen

*Estudio comentado y crítico del memorial de los pintores zaragozanos (1677), escrito en defensa de la ingenuidad de su profesión. Sus fuentes de inspiración están en los memoriales del pleito de Carducho (1629-1633), de los que es casi una paráfrasis, salvo por lo que profundiza en cuestiones tales como el origen divino de la pintura, su capacidad para retratar lo invisible y su importancia como vía de conocimiento. A partir de unas precisiones etimológicas he relacionado el texto con la conflictividad social propia del Barroco. La petición de los pintores zaragozanos supuso un triunfo con respecto a esa problemática, pues fue admitida tras las deliberaciones que publico ahora. Jusepe Martínez pudo ser el autor, ya que estudió los memoriales de 1629 (según testimonio suyo), usados aquí con una especie de religioso respeto.*

*Critical and commented study of the memorial de los pintores zaragozanos (1677), written in order to defend the nobility of their profession. It is a paraphrase of the memoriales del pleito de Carducho (1629-1633), except when it goes deeply into questions such as the divine origine of the painting, its capability to depict what cannot be seen and its importance as a way of knowledge. From some etymological precisions I have connected the text with social conflicts in a baroque background. The claim of the painters of Saragossa was accepted, after the discussions I publish now, and meant a triumph regarding that problem. Jusepe Martínez should be the author, because he studied the memoriales del pleito de Carducho, used then with the greatest defference.*

\* \* \* \* \*

### El arte de la pintura: ingenuo, liberal y noble

Ingenuidad, nobleza y liberalidad son términos frecuentísimos en la literatura artística del siglo XVII. No obstante, cuando se reclaman tales títulos para una determinada actividad humana como es la pintura, debemos reparar en lo insólito del caso. Hagamos un pequeño ejercicio etimológico:

«Ingenuidad» viene del latín *ingenuus*, cuya raíz es *gen-* (de *gens, gentis*: linaje). Así, siguiendo a María Moliner, *ingenuus* es el nacido en el país y, por ello, noble<sup>1</sup>. Es decir, es noble porque se conocen sus orí-

---

\* Becaria de F.P.U. del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre teoría del arte del siglo XVII.

<sup>1</sup> MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*. t. II. Madrid: Gredos, 1991. *Vid.*, voz «ingenuo».

genes, se sabe de dónde proviene su familia, de quién desciende. «Noble», en efecto, deriva del latín *noscibilis* (cognoscible), que tiene la misma raíz que el verbo *noscere* (conocer)<sup>2</sup>. Ambos términos son sinónimos. Sin embargo, hoy, «ingenuo» ha perdido por completo esta acepción<sup>3</sup>.

Por último, «liberal» sería el resultado de la evolución fonética de *liberalis*, significando entonces «libre». Es también una de las acepciones de «ingenuo», en el sentido de «no esclavo», «libre desde que nació»<sup>4</sup>. Habrá que concluir, pues, que «ingenuo», «noble» y «liberal» remitían en la época a un mismo campo semántico y que eran usados para referirse al origen y circunstancias del nacimiento de un individuo.

Esta cuestión no era precisamente baladí en la España del Seiscientos, con un entramado social inestable y en crisis, en la que todos tenían pretensiones nobiliarias. La política real, típica de una monarquía absoluta, buscó favorecer a los nobles y grupos oligárquicos para garantizar su propia supervivencia<sup>5</sup>. De ahí que los pintores, conscientes de que ejercen una actividad que les aleja de los simples artesanos, exploten a su favor esta circunstancia para huir hacia las filas de los privilegiados por el sistema.

Por eso, bien podemos afirmar que la mayoría de estos textos apologéticos y panegíricos son auténticos «libros de linajes» de la pintura, en cuyos orígenes se bucea para demostrar que es bien nacida, de alta cuna. Nada menos que se situó a Dios como arranque de su árbol genealógico, hasta culminar en otros frutos: reyes, príncipes y «grandes que en el mundo han sido y son»<sup>6</sup>. He aquí otras tantas pruebas de que su ejercicio no puede envilecer sino, al contrario, ennoblecer.

## El memorial de los pintores presentado a las Cortes de Aragón en 1677<sup>7</sup>

El memorial<sup>8</sup> se leyó la mañana del 27 de noviembre. Los pintores zaragozanos, tras haberse librado de toda ligazón gremial (su separa-

<sup>2</sup> *Ibidem*. Vid. voz «noble».

<sup>3</sup> *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Bibliograf, 1995. Vid. voz «ingenuidad» de la parte analógica.

<sup>4</sup> MOLINER, M., *Op. cit.* Nota 1, vid. voz «ingenuo».

<sup>5</sup> MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, 5.ª ed., Barcelona: Ariel, 1990, p. 87.

<sup>6</sup> De modo parecido a como se intentó elevar la categoría del género égloga, considerado menor en las preceptivas. Vid. EGIDO, A., Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro, *Críticon*, 1985, n.º. 30, Toulouse, Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos. Universidad de Toulouse-Le Mirail, p. 49. Agradezco la observación sobre esta analogía a la profesora Egido, así como algunas precisiones bibliográficas que han contribuido notablemente a mejorar este artículo.

<sup>7</sup> El primero en dar noticias de este texto fue Palomino (PALOMINO, A., *El Museo pictórico* y

ción de los doradores zaragozanos data de 1666), daban ahora este segundo y definitivo paso: pedir el reconocimiento de que el suyo era un arte liberal, con la honorabilidad social que ello implicaba<sup>9</sup>.

La petición fue debatida por los «tratadores» de los diversos brazos, cuya resolución se dio a conocer la mañana del 13 de diciembre (y no la del 6, como dice Palomino<sup>10</sup>):

«Al Memorial dado por los profesores de la pintura que fue propuesto en los quatro brazos se ha deliberado lo siguiente:

El Brazo de los Señores eclesiásticos: que el arte de la Pintura *in abstracto* es liberal y que los profesores de ella por serlo no pierdan los honores y prerrogativas correspondientes Respectivamente a sus naturalezas.

El Brazo de los señores nobles lo admite, que no sea impeditivo el ejercicio de la pintura a la persona en quien concurrieren las calidades para los puestos honoríficos de Unibersidades y Reyno, Respectivamente, y que no puedan obligar a ningún Pintor a entrar en la cofradía de pintores.

Los Brazos de los Señores Cavalleros e Hijosdalgo y Unibersidades: que los profesores de la pintura por exercitarla no sea de obstaculo para concurrir en el brazo de Cavalleros e hijosdalgo ni para obtener oficios honoríficos de las Repúblicas.

---

*Escala óptica*. 4.ª ed., Madrid: Editora Nacional, 1947, pp. 189-190), y quien lo recuperó para la historiografía actual, publicando su facsímil en 1944, Lafuente Ferrari (LAFUENTE FERRARI, E., 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*, 1944, n.º. 61, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, pp. 89-90). Gállego reprodujo la anotación de Palomino (GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*. 2.ª ed., Granada: Diputación Provincial, 1995, pp. 174-175 y 219-220) y Calvo Serraller incluyó el memorial completo en su compendio de textos de teoría de la pintura del Siglo de Oro (CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. 2.ª ed., Madrid: Cátedra, 1991, pp. 529-533). Más recientemente, Arturo Ansón lo vuelve a publicar íntegro, subrayando el importante precedente que sentó para la enseñanza académica y reglada de las Bellas Artes en Zaragoza (ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, 1993, pp. 33-39). También Karin Hellwig lo reproduce en facsímil y lo cita entre los textos españoles del Siglo de Oro dedicados a cantar las excelencias de la pintura (HELLWIG, K., *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1996, p. 81). Pese a todo, ninguno de estos autores ha abordado su estudio monográfico, por lo que he creído necesario dedicarle este artículo cuyo grueso es el propio texto del memorial con las anotaciones críticas pertinentes. Aprovecho para agradecer sinceramente a Rolando Mix Toro su traducción del texto de Karin Hellwig.

<sup>8</sup> Registro del brazo de Caballeros hijosdalgo, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), manuscrito 734, ff. 1809 v. - 1812 v.

<sup>9</sup> Vid. ANSÓN NAVARRO, A., *Op. cit.* Nota 7, pp. 23-45; REDONDO VEINTEMILLAS, G., *Los gremios en Aragón durante la Edad Moderna*. Zaragoza: Alcorces, 1981; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La Cofradía de San Lucas de Pintores, Zaragoza*, 1967, XXV, Zaragoza, pp. 175-190.

<sup>10</sup> PALOMINO, A., *Op. cit.* Nota 7, p. 189.

Ha parecido a los Señores Tratadores conformes Proponer a Vuestra Señoría admita este cavo, declarando que el ejercicio de la Pintura es arte liberal y no oficio mecánico, y que los profesores de ella teniendo las calidades requeridas por los fueros puedan entrar en las Cortes que se celebraren en este Reyno sin que les sea de impedimento dicho ejercicio»<sup>11</sup>.

El 25 de enero de 1778 dio su aprobación don Pedro de Aragón, en nombre del rey<sup>12</sup>. Así quedaba reconocido que a los pintores no se les podía obligar a pertenecer a ningún gremio, pues profesaban un arte liberal. Liberal, aun cuando los eclesiásticos introdujeran el matiz *in abstracto*, lo que prueba que todavía para ellos la ejecución práctica de una imagen en un lienzo obstaba a este reconocimiento.

### ¿Escribió Jusepe Martínez este memorial?

Desde Lafuente Ferrari, los investigadores que se han referido a este texto han sugerido la posibilidad de que el autor fuera el pintor Jusepe Martínez, teórico aragonés del arte, que escribió además, hacia 1673, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, cuya edición crítica constituye el centro de mi tesis doctoral en curso. Por edad, por prestigio, por inquietudes, por formación intelectual, es verosímil que así fuera. Pero, desgraciadamente, carecemos de la certeza absoluta. No obstante, tras haber estudiado monográficamente el memorial y las fuentes en las que se inspira (los memoriales del pleito de Carducho), creo poder afirmar con relativa certeza que Martínez lo dictó y presentó en las Cortes. En mis anotaciones al memorial de 1677 pongo de manifiesto las deudas evidentes que mantiene con respecto a sus precedentes, que, según testimonio de propia mano de Martínez (cfr. *Discursos*), fueron estudiados concienzudamente<sup>13</sup>.

Extraña, empero, no encontrar ideas originales en quien anduvo preocupado por cuestiones de teoría de la pintura. Quizá su ceguera y sus muchos años fueran los responsables, o bien una especie de religioso respeto por su admirado Carducho y los memoriales promovidos por él, que contribuyeron a sentar jurisprudencia.

<sup>11</sup> ADPZ, manuscrito citado, ff. 2013 r. y v.

<sup>12</sup> ADPZ, manuscrito 732, f. 332 v.

<sup>13</sup> «Volviendo a nuestro Vicencio Carducho (...) queriendo la villa de Madrid poner cierta imposición sobre el arte de la pintura, salió a la defensa nuestro gran Vicencio en juicio contradictorio donde alegaron seis de los mejores ingenios que se hallaron en la corte, (...) El curioso que quiera ver estas alegaciones y testigos, con la sentencia las hallará en un libro que ha compuesto este autor, que es intitulado *Diálogos de la Pintura*». En MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (estudio introductorio de Julián Gállego). Madrid: Akal, 1988, p. 190. El subrayado es mío.

## Teoría del arte escrita en pliegos de cordel

Efectivamente, el memorial se imprimió en pliegos de cordel (de dos hojas). No obstante, estamos ante un ejemplo de literatura culta que tiene poco que ver con las composiciones poéticas que vendían los ciegos de plaza en plaza. El uso de este soporte fue, de todos modos, apropiadísimo para lo que se pretendía, pues quien no tenía dinero para comprar un libro, tenía en el pliego suelto una alternativa. Esto contribuía a que el texto tuviera la mayor difusión posible<sup>14</sup>. Así, la lucha de los pintores por ver reconocida la liberalidad de su arte obtenía el eco social necesario para su triunfo.

Entrando más propiamente en el análisis del texto, nos encontramos una paráfrasis de los memoriales del pleito de Carducho. Aun así profundiza inteligentemente en algunas de sus tesis. Nuestro autor copia a veces textualmente, pero sabe mucho más de lo que aparenta y desde luego entiende perfectamente lo que «parafrasea». Esto se aprecia sobre todo cuando habla del origen divino de la pintura, de su capacidad para retratar lo invisible y de su importancia como vía de conocimiento.

---

<sup>14</sup>GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C., *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973, p. 18.

(fol. 1) Ilustrísimo señor:

Los Profesores<sup>i</sup> de la Pintura, habiendo entendido que en este ilustrísimo estamento<sup>ii</sup>, tratándose de las Artes Liberales, que han de ser admitidas a honores, se ha hecho algún reparo en la ingenuidad y nobleza de aquélla, han juzgado inexcusable el representar a vuestra señoría ilustrísima, con rendimiento y en breve, algo del incomparable crédito y lustre que en todos los siglos, con todas las naciones, con todos los grandes y sabios del mundo ha tenido.

Bien lo acredita el sublime concepto que éstos hacen de ella: Filóstrato la llama «invención de los dioses»<sup>iii</sup>; la Academia Romana, en tiempos de Federico Zucaro, la apellida «centella de la divinidad»<sup>iv</sup>; Aristóteles en su *Política*, «honrosa disciplina»<sup>v</sup>; san Basilio Magno, «sabiduría», y a sus Profesores, «doctores espléndidos»<sup>vi</sup>; Natal Comite en su *Mythologia* los llama a cada paso «nobles»<sup>vii</sup>, y Tiraquelo

(Filóstrato, *in Iconibus*)  
(San Basilio, *Homilia in Barlaan*)  
(Filón, libro 6,

<sup>i</sup>Nótese el uso de esta palabra en lugar de «oficiales», que correspondería a los pintores si ejercieran un oficio manual o mecánico. Usada aquí no en el sentido de «docente» sino de quien «profesa» algún arte o ciencia. En COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. 2.ª edición, Madrid: Castalia, 1995. Hoy se habla de profesionales liberales.

<sup>ii</sup>Naturalmente se refiere al de caballeros hijosdalgo, en cuyo registro se halla este documento. Se presentó en las Cortes de Aragón el 27 de noviembre de 1677: «Y después de lo sobredicho se leyó en este brazo un memorial dado por parte de los profesores de la pintura, el cual es del tenor siguiente».

<sup>iii</sup>Esta cita y las que figuran al margen forman parte de la colección de tópicos que se arrastraban de texto a texto por nuestros teóricos del siglo XVII. En concreto, la que ahora nos ocupa procede de otro memorial publicado en 1629 e incluido (junto a otros seis) en el apéndice a los *Diálogos* de Carducho, que vieron la luz cuatro años después. *Vid.* concretamente el de Juan de Jáuregui en *Memorial informativo por los pintores en el pleyto que tratan con el Real Consejo de Hacienda sobre la exemption del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629. En CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. 2.ª ed., Madrid: Cátedra, 1991, p. 353.

Este apunte de las ΕΙΚΟΝΕΣ (*Imágenes*) de Filóstrato el Viejo, escritor y sofista griego de los siglos II-III d. C., recoge el «tópico del inventor» (habitual de los panegíricos de las artes en la Antigüedad) formulado en su concepción «teológica». Jáuregui se la apropió en consonancia con esa metafísica teocéntrica propia de la poética y de la teoría del arte del Siglo de Oro español. *Vid.* CURTIUS, E. R., *La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII*, en *Literatura europea y Edad Media latina*, t. II, Madrid: F.C.E., 1976, pp. 760 y 774.

Con buen criterio, el autor del memorial zaragozano utilizó dicho tópico al comienzo de su *narratio*, pues por ahí solían comenzar los panegíricos clásicos.

<sup>iv</sup>También en este caso la conocida denominación de Zuccari se tomó del memorial de Jáuregui. En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.*, Nota iii, p. 353. Sobre su significado en relación con otros argumentos utilizados en este mismo memorial, *vid.* nota xliii.

<sup>v</sup>Toma esta cita del memorial de Lorenzo van der Hamen y León, en CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (edición de G. Cruzada Villaamil). Madrid: Manuel Galiano (imp.), 1865, p. 423.

<sup>vi</sup>*Vid.* el memorial de Jáuregui en CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.*, Nota iii, pp. 358-359.

<sup>vii</sup>Natal Comite es el mitógrafo Natale Conti. La obra a la que se refiere el memorial es *Mythologia, sive explicationis fabularum in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur*. La edición príncipe es del año 1551 (Venecia). Hubo otras: 1602 (Lyon) y 1616 (Venecia). Esta última contenía ilustraciones («elegantísimos Deorum imagines»), razón de más para ser libro de consulta de cualquier pintor docto.

El carácter de esta cita podría hacer pensar que el autor la tomó directamente de la *Mytho-*

notó la singularidad de darles este título<sup>viii</sup>; Filón, «ciencia grande», «obra sagrada»<sup>ix</sup>; el jurista Paulo dijo eran sus obras el «ornamento de la República»<sup>x</sup>.

*De somniis*)

(Paulo, *in lege 2*,

*De loco publico*)<sup>x</sup>.

*logia*. En efecto, es más bien una conclusión que se deduce de la lectura de varios pasajes del texto. Concretamente del capítulo XVI del libro VII, dedicado a Dédalo. Allí se hacen varias consideraciones sobre la pintura y se esboza una nómina de pintores y escultores de la antigüedad. Los apelativos encomiásticos dedicados a éstos son muy variados, pero desde luego abunda el «non fuit ignobilis» (Antífilo, p. 775, los Cíclopes, p. 781, Leocares, p. 782, Nicearco, p. 786, Pánfilo, p. 787, Taurisco, p. 793), «nobilis» y «nobilissimus» (Androbio, p. 774, Onatas, p. 787, Fidias, p. 789, Protógenes, p. 792). El hecho de que no se encuentre una apreciación similar en los citados memoriales del 29 ni en Carducho (otra de las fuentes usadas recurrentemente), vendría a corroborar el uso de Conti como fuente directa.

<sup>viii</sup>Con respecto a la apreciación inspirada por Conti introduce una matización: si bien el mitógrafo subraya continuamente la *nobleza* de los artifices, el jurista Tiraqueau se aparta del común al darles ese título (de ahí su *singularidad*). De ese modo escribe: «Sed cessante consuetudine, prima occurrit ars pictoria, quae tametsi alias moechanicis artibus annumeretur, ut videre licet apud Senecam epistola ad Lucilium, 88 (...) Quem secutus Iulius Firmicus liber 9, capitulus 9, in 7 loco, videtur pictores inter sordidos posuisse». En TIRAQUEAU, A., *De nobilitate et iure primigeniorum*. París: Jacobus Kerver (imp.), 1549, p. 213. Los subrayados son míos.

Como en el caso de Conti, no estamos ante una transcripción literal de un fragmento del texto, sino más bien ante una apreciación derivada de su lectura. Tiraqueau, junto a Alciato o Pedro Lombardo, era una de las autoridades recurrentemente citadas cuando se trataba de defender la ingenuidad de la pintura con argumentos jurídicos. Es posible que el autor del memorial zaragozano contara con el asesoramiento de un jurista experto. De hecho, es ésta quizá una de las pocas fuentes consultadas directamente para la redacción de esta paráfrasis. En la hipótesis de que nuestro autor fuera Josepe Martínez, sabemos que durante su prolongada vida disfrutó de la compañía de doctores en derecho como Victorián Esmir. Sobre la relación del linaje Esmir y Martínez, *vid.* MANRIQUE ARA, M.<sup>a</sup> E., *Jusepe Martínez, un pintor aragonés en la Roma del Seicento*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, en prensa.

<sup>ix</sup>Estas observaciones de Filón de Alejandría sobre la pintura han sido tomadas del memorial del capellán José de Valdivielso. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 346.

En las ediciones latinas del siglo XVII de la obra filoniana se tradujo del griego «et non mirabimur picturam ut magnam scientiam, cuius sacratum opus extat?». Sin embargo, en lugar de *pictura*, la palabra original de Filón fue ποικιλτικὴν, que se refiere más propiamente al arte del bordado. Será necesario tener en cuenta esta observación para comentar la siguiente cita de Filón en el texto del memorial. Los pasajes aludidos proceden del libro II de *De somniis*. En *Opera Philonis Iudaei. Exegetica in libros Mosis, De Mundi Opificio, Historicos et Legales, quae partim ab Adriano Turnebo, Professore et Typographo Regio, ex Christianissimi Regis Bibliotheca, partim a Davide Hoeshelio ex Augustana, edita et illustrata sunt*. Amberes: Ioannes Keerbergium, 1614, pp. 414-415.

Al parecer *De somniis* constaba de tres libros (de los que el primero se perdió). *Vid.* Filón de Alejandría. *Sobre los sueños. Sobre José* (estudio introductorio y notas por Sofía Torallas). Madrid: Gredos, 1997, p. 34. Es por tanto incorrecta la ubicación de estos fragmentos en el «libro 6», según rezan ambos memoriales, el de Valdivielso y el zaragozano.

<sup>x</sup>De Julio Paulo, jurista romano, da noticias Sebastián Antonio de Ortega y Melgares en sus *Octo libri Pithanon seu verisimilium a iuriconsulto Antistio Labone proculaiana sectae principae conscripti et a iuriconsulto Iulio Paulo in epitomen redacti ac veris simul notis illustrati*. Salamanca: Gregorio Ortiz (imp.), 1688. Allí dice que vivió en tiempo del emperador Septimio Severo (146-211) de cuyo Consejo fue miembro. Escribió cinco libros de sentencias dedicados a su hijo: *Receptarum sententiarum ad filium*. Del quinto proviene la cita del memorial. *De loco publico fruendo* es en realidad una norma, si bien nuestro autor la extrajo del *Corpus Iuris Civilis* Justiniano, concretamente del Digesto, libro XLIII, título IX, ley 2.<sup>a</sup> (*lege 2*), pues las obras de Paulo fueron usadas abundantemente en esta recopilación de la jurisprudencia romana. En *Corpus iuris civilis Iustinianei universum in quo Pandectae, ad Florentinarum exemplar fideliter expressae: codex, et caeteri libri, quos docet pagina quarta, ex optimarum quarumque editionum collatione nunc emendationes prodeunt, cum summariis, argumentis, epitomis, et indicibus Cl. V. Dionysii Gothofredi iuriconsulti*. t. I. *Sine loco*: Ioannes Vignon (imp.), 1620, col. 1233.

Por tanto, el fragmento está bien citado en el memorial zaragozano. No así en el de Juan

Los griegos la coronaron por reina de las Artes Liberales, según Plinio<sup>xi</sup>. Filón<sup>xii</sup> dice la sirven como a reina la gramática, poesía, retórica, arismética<sup>xiii</sup>, perspectiva, geometría, astrología, música, filosofía y anatomía<sup>xiv</sup>.

Los honores que ha merecido en sus Profesores son de primera magnitud: Parrasio llegó a tanta excelencia por ella que iba vestido con insignias reales, con púrpura y corona, según Eliano<sup>xv</sup>; la familia clarísima de los Fabios en Roma, siendo así que descendía de Hércules, hizo nuevo lustre de el renombre de Pintores que llevaba<sup>xvi</sup>; el empe-

(Plinio, libro 35, capítulos 17 y 18) (Tiraquelo, *De nobilitate*, capítulo 34) (Filón, *ubi supra*) (Eliano, libro 9,

---

Rodríguez de León (otro de los que publicó Carducho junto a su tratado), pues ubica esta norma en un supuesto «libro 2». En CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 518.

<sup>xi</sup>La deuda con el memorial de Valdivielso es aquí bien manifiesta, puesto que atribuye a Plinio palabras de aquél, que escribió: «Que sea Arte, no sólo liberal, sino la más de todas (...) Y Filon Iudio elegantemente la pondera Architectónica dellas, con quien tiene estrecho parentesco, y dependiente conexión (...) calificando en la misma conformidad Plinio (...) a la cual llamara yo Maestra en Artes, por graduada en todas y mejor, *Reina jurada dellas, pues todas la sirven y la tributan*». En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 345.

El autor de las *Historiae Mundi* no valora en términos tan hiperbólicos la pintura. Le concede, eso sí, el primer grado entre las artes liberales: «ars ea in primum gradum liberalium». En Plinio Segundo, Cayo. *Historiae Mundi*. t. 35. Lyon: Bartholomaeus Honoratus (imp.), 1587. Capítulo X, f. 846.

<sup>xii</sup>Esta referencia filoniana procede también del fragmento anterior del memorial de Valdivielso.

Obsérvense de nuevo aquí los términos con que se adoba el texto original de los autores clásicos, procedentes de los elogios a la poesía (*vid.* introducción a las *Diversas rimas* de Espinel por Alonso de Valdés, en Madrid, 1591). Filón no hace del resto de las artes liberales *ancillae picturae*. Aun así, tampoco Valdivielso hace una interpretación ortodoxa del original griego. Dice, en efecto, que la pintura es «architectónica» de las artes liberales, «como trascendente a todas: a la Gramática, Poesía, Retórica, Aritmética, Perspectiva, Geometría, Astrología, Música, Filosofía y Medicina». Ya apunté (nota ix) que en el original griego el término usado en lugar de «pintura» era «bordado». Con una labor textil se compara la tarea del sabio que entretuje todos los conocimientos y las artes. Estamos, por tanto, ante una metáfora, si bien teóricos anteriores como Gutiérrez de los Ríos se habían aplicado a discernir la *competencia* que tenía la pintura con el resto de artes liberales.

En su enumeración se observan variaciones con respecto al texto de Valdivielso, que incluye, por ejemplo, la medicina. En el memorial zaragozano, aparece *anatomía* en lugar de medicina, disciplina más propiamente relacionada con la práctica de los artistas.

<sup>xiii</sup>Covarrubias recoge esta variante más coloquial de la palabra, frente a la culta de «arismetica». Según el *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1739), «es voz puramente griega, y por esto se debe escribir con la th. Hállase muchas veces escrito Arismética; pero es error del vulgo».

<sup>xiv</sup>Covarrubias recoge las dos gráficas: anatomía y anatomía. Considera ambas correctas, aunque la segunda es corrupción de la primera. Según el *Diccionario de Autoridades*, «es voz griega, que muchos por error pronuncian Anatomía».

<sup>xv</sup>El texto de Jáuregui trae esta cita con los datos de su ubicación en la obra original (CALVO, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 364), así como la aprobación inicial de los *Diálogos de la pintura* de Carducho, otro de los autores citados en este texto. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (estudio introductorio y notas por Francisco Calvo Serraller). Madrid: Turner, 1979, pp. 4-5.

La referencia bibliográfica, sin embargo, está equivocada. La noticia acerca de Parrasio está tomada del libro IX, capítulo XI, De Parrhasio pictore. En Eliano. *Variae Historiae*. Lyon: Ioannes Tornaesio (imp.), 1587, p. 240.

<sup>xvi</sup>La fuente de esta noticia es Plinio (*Historiae Mundi*. t. 35. Capítulo X, p. 833). Ni en los *Diálogos* de Carducho ni en los memoriales del 29 se refiere, sin embargo. El autor del memorial zaragozano pudo extraerla de dicha fuente original pero, según hemos visto (cfr. nota xi)



rador Maximiliano hizo grande a Alberto Durero<sup>xvii</sup>; la casa de Gaddi en Florencia quedó nobilísima por las tablas de Angelo Gaddi<sup>xviii</sup>; León X daba un capelo a Rafael Urbino, que no lo admitió<sup>xix</sup>; Urbano VIII dio el hábito de Christus a Diego de Rómulo<sup>xx</sup>; el señor rey don Fernando dio un hábito de Santiago a Rincón<sup>xxi</sup>; el señor emperador Carlos V, la llave de su cámara a Berruguete<sup>xxii</sup>; y la estimación que hizo de el Ticiano ocupa muchas páginas del Vasari<sup>xxiii</sup>; Leonardo de Avinzi murió en brazos de el rey de Francia<sup>xxiv</sup>; y el padre del que hoy reina hizo caballero

capítulo II)

no parece muy verosímil. Si conoció de primera mano el texto de Tiraqueau, como he señalado, pudo basarse en él cuando trae a colación la anécdota en el mismo capítulo 34 (*vid. supra*): «Siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis». En TIRAQUEAU, A., *Op. cit.* Nota vii), p. 213.

Vasari pudo proporcionar también este dato. Entre los tratadistas españoles es Felipe de Guevara (gentilhombre de Carlos V) en sus *Comentarios de la Pintura* quien primero reseña el hecho.

La referencia a esa supuesta descendencia del linaje de Hércules pudo ser tomada del *Arte da Pintura* (Lisboa, 1615), escrito por el portugués Felipe Nunes. Afirma Gállego que este libro hubo de conocerse ampliamente en España, cuando estuvo unida con Portugal. Cfr. GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*. 2.<sup>a</sup> ed. Granada: Diputación Provincial, 1995, p. 142.

<sup>xvii</sup> Este hecho, y buena parte de los que se relatan a continuación en el memorial zaragozano, lo refiere Valdivielso. *Vid.* CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 349. Antes ya lo había anotado Butrón en sus *Discursos apologeticos* (*vid.* CALVO SERRALLER, F., *Ibidem*, p. 215) y en la *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores* (*vid.* *Ibidem*, p. 225). El origen de esta concesión de título al maestro de Nuremberg parece que está en el portugués Juan de Barros, en la apología a la cuarta de sus *Décadas* (publicadas en 1552, 1553 y 1563).

<sup>xviii</sup> Cita textual del memorial de Juan Rodríguez de León, publicado también por Carducho a la vez que su tratado. En CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 516. Vasari es la fuente. *Vid.* *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino...* [facsimil de la edición de 1906]. t. I. Florencia: Sansoni, 1981, p. 635.

Dice así el aretino: «Di quanto onore e utile sia l'essere eccellente in un'arte nobile, manifestamente si vide nella virtù e nel governo di Taddeo Gaddi; il quale essendose procacciato con la industria e fatiche sue, oltre al nome, bonissime facultà, lasciò in modo accomodate le cose della famiglia sua quando passò all'altra vita, che agevolmente potettono Agnolo e Giovanni suoi figliuoli dar poi principio a grandissime ricchezze e all'esaltazione di casa Gaddi, oggi in firenze nobilissima e in tutta la Cristianità molto reputata». La familia Gaddi acumuló nobleza y riqueza por el ejercicio de la pintura.

<sup>xix</sup> También Valdivielso da la noticia, a continuación de la referente a Agnolo Gaddi (*vid. supra*). Añade, sin embargo, que rechazó el capelo cardenalicio. Tampoco Butrón hace esta observación. En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 216. La fuente original es Vasari. *Ibidem*. t. IV, p. 381.

<sup>xx</sup> *Vid.* el memorial de Valdivielso (*Op. cit.* Nota iii), p. 349. Si el autor del memorial zaragozano es Jusepe Martínez, tuvo que ser testigo de este hecho cuando estuvo en Roma. Cfr. MARIQUE ARA, M.<sup>a</sup> E., *Op. cit.* Nota viii.

<sup>xxi</sup> Del memorial de Valdivielso. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 349. Parece que el primer autor en consignar tal noticia fue Hernando de Ávila en su tratado titulado *Arte de la Pintura* (del que sólo conocemos algunos fragmentos a través de Diego de Villalta, autor de un *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos*). En él aludía a un Juan del Rincón, pintor y caballero del hábito de Santiago. En GÁLLEGO, J., *Op. cit.* Nota xvi, p. 61.

<sup>xxii</sup> Cfr. memorial de Valdivielso, en CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 349.

<sup>xxiii</sup> Frase textual copiada del memorial de Juan Rodríguez de León. En CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 517. Vasari relata cómo fue hecho caballero y conde palatino por Carlos V. En Vasari. *Op. cit.* Nota xviii. t. VII, p. 449.

<sup>xxiv</sup> Cfr. memorial de Juan Rodríguez de León. En CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 517. De nuevo la noticia procede de Vasari. *Op. cit.* Nota xvii. t. IV, pp. 48-49.

del Espíritu Santo a Ioseph de Arpina, pintor romano a quien // (fol. 1 v.) Inocencio X erigió su sepulcro en San Juan Laterano, con estatua y grandeza suma, en iglesia donde sólo se entierran pontífices y cardenales<sup>xxv</sup>; y Roma levantó sepulcro en San Pablo a Guyoto, pintor florentino<sup>xxvi</sup>; el señor rey don Felipe IV (de gloriosa memoria) honró tanto a Diego Velázquez que, después de haberle dado todos los honores que se saben, pasó a visitarle a su casa a la hora de su muerte<sup>xxvii</sup>; y Selín Gran Turco pidió a Venecia hiciese su patricio (dignidad hoy la mayor en aquella república) al Ticiano, por el primor del retrato que hizo de Rosa Solimana<sup>xxviii</sup>.

Véase, señor ilustrísimo, si Arte que produce honores tales en los que la profesan, entre todos los príncipes, tiene innata nobleza; y si debieron engañarse o hallaron en

---

<sup>xxv</sup>Sobre la veracidad de esta noticia escribió Lafuente Ferrari a propósito de este mismo memorial: «Algo hay de cierto y mucho de confuso en tales afirmaciones. Arpino murió en 1640, y no fue Inocencio X, sino Clemente VIII quien le hizo Caballero del Cristo; por otra parte, recibió de Luis XIII («el padre del que hoy gobierna»; se entiende en Francia) la distinción de hacerle Caballero de la Orden de San Miguel (no del Espíritu Santo). Arpino había pintado cuadros para Enrique IV y decorado en el Luxemburgo por orden de Richelieu. En 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*, 1944, n.º 61, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, p. 89.

<sup>xxvi</sup>Este dato es erróneo y se debe a una mala lectura de Juan Rodríguez de León. En su memorial es a Pietro Cavallini a quien atribuye esta honra.

Vasari así lo confirma. En VASARI, *op. cit.* Nota xvii. t. I, pp. 542-543.

La castellanización del nombre de Giotto por «Guyoto» es original del autor del memorial zaragozano.

<sup>xxvii</sup>Dice Calvo: «parece una trasposición a la española de la leyenda vinciana y no es recogida por Palomino». Cfr. *Op. cit.* Nota ii, p. 532, nota 6.

Este último señala que «asistieron muchos títulos y caballeros de la Cámara y criados de Su Majestad». Es decir, gentes de su misma condición. Vid. GÁLLEGO, J., *Op. cit.* Nota xvi, p. 36, y BONET CORREA, A., La Iglesia de San Juan y las exequias de Velázquez. En *Varia Velazqueña*. t. I. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de BB.AA, 1960, pp. 706-707.

Lázaro Díaz del Valle tampoco la recoge, y es extraño que quien mostraba tanta admiración y aprecio por Velázquez (le llama «su amigo») no consignara algo que honraba tanto al pintor santiaguista. En el folio 175 v. de la *Historia y nobleza de el Reyno de León y Principado de Asturias*, Díaz escribió: «Viernes, a las tres de la tarde, 6 de agosto, murió en Madrid Diego de Silva y Velázquez, Pintor de Cámara del Rey Nuestro Señor y su Ayuda de Cámara y Aposentador de Palacio, a quien Su Magestad quería bien, así por superior en el arte de la pintura, como por otras buenas partes con que había servídole, por todo lo qual Su Magestad le honró con el Avito del orden militar de la Caballería de Santiago, con que este grande artífice honró su pecho, y tuvo el premio que mereció por su virtud y servicios que por muchos años hizo a Su Magestad. Fue insigne varón en la Pintura y singular en hazer Retratos. Yace en la bóveda de la parroquia de San Juan desta villa de Madrid. Yo perdí en él un buen amigo porque correspondía a mi voluntad». En VV.AA. *Varia Velazqueña*. t. II, p. 387.

<sup>xxviii</sup>Tomado del texto de Lope de Vega. En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 342. VASARI recoge la noticia en *Op. cit.* Nota xviii. t. VII, p. 456: «[ritrasse] la Rossa moglie del gran Turco, d'età d'anni sedici».

ella<sup>xxxix</sup> alguna indignidad las provincias todas, todos los sabios y monarcas que por ella sola elevaron tanto [a] sus Profesores; y si al que por su persona no desmerece las honras, se le han de quitar porque la profesa<sup>xxx</sup>.

Los que se emplean en este Arte también acreditan su nobleza. Quién negará que Dios fue el primer Pintor<sup>xxxii</sup>, dibujando en este mundo mayor un vestigio de sus perfecciones, y en el menor, que es el hombre, pintando su misma imagen<sup>xxxiii</sup>. Los ángeles lo han sido en las imágenes

<sup>xxxix</sup>Se refiere al Arte, que, entonces, en singular, era de género femenino. Más abajo escribe, no obstante, «este Arte», por ser más eufónico.

<sup>xxx</sup>Este párrafo está plagado de hipérbatos que hacen su lectura entrecortada. Dificultan su comprensión pero ralentizan y dan una cierta solemnidad, muy adecuada al acto público de su exposición en unas Cortes.

<sup>xxxii</sup>Argumento utilizado prolijamente en la obra de Carducho y en los memoriales apéndice a ésta. Así escribió el florentino: «¿Qué es todo esto si no imágenes y pinturas de la mano y pinzel de Dios, que nos habla en este language (...) y que no se escusan hombres que le imite a aquella universal Pintura de los cielos (...) que nos da a advertir la soberanía de su Autor, y su grande poder y saber, para realzar en nuestro conocimiento la estimación de su ser? (cfr. *Op. cit.* Nota xiv, p. 355).

Y Lope de Vega: «Dios le hizo [el mundo]: que fue el Pintor primero de su fábrica». Recuerda los dos primeros versos de su romance *A la creación del mundo* (Sevilla, 1604): «Aquel divino Pintor / de la fábrica del orbe». Vid. EGIDO, A., Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica, 1990, pp. 199-215. Con respecto a Gutiérrez de los Ríos, va más allá por cuanto el teórico afirmaba con Dante que las artes son nietas de Dios e hijas de la naturaleza. Su genealogía, a diferencia de la que le otorga Lope y con él nuestro memorial, es estrictamente humana. En BERGMAN, E., *Art inscribed: Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1979, pp. 28-29.

Valdivielso y Jáuregui afirman otro tanto. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, pp. 341, 346 y 358, respectivamente.

Y Juan Rodríguez de León nombra en su apoyo la autoridad de Renato Laurencio, quien dice: «fue Dios el primer Pintor, copiando su retrato en el hombre. Y así en la formación de Adán (...) no dejó de significar que le había pintado; porque la tierra tuvo mezcla de colores, luciendo semejanza de bermellón en la parte rúbea (...) y aún el mundo, decía San Antonio (...) que era una tabla, o pintura de mano de Dios». Cfr. CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, pp. 502-503.

El autor del memorial zaragozano es más teológico y, en la línea de Carducho, da argumentos menos pueriles que los de los memorialistas. He aquí un ejemplo de ese ir más allá al que me refería al hablar de la hondura argumental del texto. Se aproxima al pensamiento agustiniano, concretamente a la teoría de los *vestigia divinitatis*, que tiene implicaciones estéticas. Dicha teoría sostiene que aun en las cosas que tenemos por feas, encontramos huellas (*vestigia*) de la belleza. En este caso la belleza sensible no es sino símbolo de la divina. Para el hiponense ésta es la verdadera, que además sólo puede percibirse con los ojos del alma, señalando el importante contenido intelectual de la experiencia estética.

El autor de nuestro memorial da aquí uno de los fundamentos que le permiten defender constantemente la pintura como *cosa mentale*, objetivo clarísimo de toda su disertación.

Sobre la cuestión de Dios como pintor, vid. el estudio ya clásico de E. R. CURTIUS. Dios como artífice. *Op. cit.* Nota iii, pp. 757 y ss. El tópico fue tan traído y llevado que entró en crisis. Vid. LARA GARRIDO, J., Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora). *Edad de oro*, 1987, VI, Madrid: Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 133-147.

<sup>xxxiii</sup>La idea del mundo y del hombre como macrocosmos y microcosmos, respectivamente, tiene una larga tradición que se inicia con el pensamiento griego y brilla en los albores del Renacimiento. Aquí se distingue entre «mundo mayor» y «menor, que es el hombre». Calderón de la Barca en un memorial en defensa de la pintura, de la misma época que el zaragozano (pre-

que hay bajadas del cielo<sup>xxxiii</sup>. Los emperadores, reyes, príncipes, grandes y nobles, y las personas de lustre de que están llenas las historias (y se omite su narración), se han ocupado en la Pintura. Siempre fue ocupación de reyes y esplendor de la nobleza y lo ha sido siempre. Los griegos mandaron con edicto público no la aprehendiese ningún esclavo, y tenían por insipiente<sup>xxxiv</sup> e ignoble<sup>xxxv</sup> al que no la sabía y aprendía<sup>xxxvi</sup>. Las majestades de nuestros serenísimos señores reyes Felipe II, III y IV, de feliz memoria, la ejercitaron, y el serenísimo señor don Juan de Austria no se dedigna<sup>xxxvii</sup> aplicar su mano al lienzo<sup>xxxviii</sup>. Diga-

---

sentado el 8 de julio de 1677, pero publicado en 1781), habla del «hombre (racional mundo pequeño)». En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 541. Antes que él lo hizo Lope en el romance citado (*vid.* nota anterior): «hizo otro mundo pequeño (el divino pintor)». También Gracián, más próximo al ámbito que consideramos, afirma que «mundo, aunque pequeño» es el hombre. Cfr. *El Crítico*n (estudio introductorio y notas de Santos Alonso). Madrid: Cátedra, 1993, p. 92.

*Vid.* RICO, F., *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia, 1970.

<sup>xxxiii</sup>Idea tomada del memorial de Juan Rodríguez de León, predicador. Cfr. CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 503.

Este punto del memorial zaragozano, que trata sobre los orígenes divinos de la pintura, es bastante deudor del texto del predicador, y sus palabras no tienen nada de metafórico. En efecto, se refiere a verdaderas imágenes (*verae effigiei*) milagrosas, como la de Santo Domingo in Soriano, entregada por la Virgen al convento calabrés. Este tema lo llevó al lienzo Alonso Cano (Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta).

Sobre la postura de los teóricos españoles del arte ante dichas imágenes, *vid.* CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota xiv, p. 367. Escribe el autor de los *Diálogos*: «que bien vemos, que las que ai [las imágenes] hechas milagrosamente *por mano de Angeles*, que no faltava ciencia para hazerlas con toda excelencia, y sin embargo las vemos con poquísima [excelencia] (...) de donde confirmo mi opinion, en que Dios nos quiere enseñar, que el milagro es de su poderosa mano, hecho por medio de la imagen santa, sin atender a arte, ni ciencia».

<sup>xxxiv</sup>Ignorante. *Vid.* COVARRUBIAS.

<sup>xxxv</sup>Ni Covarrubias ni el *Diccionario de Autoridades* recogen esta variante. Es cultismo que proviene del latín «ignobilis».

<sup>xxxvi</sup>La fuente original es Plinio. *Op. cit.* Nota xi. t. 35. Cap. X, p. 833. Este argumento lo toma del memorial de Lorenzo van der Hamen. Cfr. CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 423.

<sup>xxxvii</sup>No desdena. Lo contrario de «dignarse». Antes existía la forma «deñarse». *Vid.* COVARRUBIAS OROZCO, S., *Op. cit.* Nota i. El *Diccionario de Autoridades* sí que trae esta voz.

<sup>xxxviii</sup>En los memoriales del 29 se reseña insistentemente el amor de los reyes de España por la pintura. En Valdivielso y Jáuregui (CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, pp. 346 y 364). También en Antonio de León, Butrón y Juan Rodríguez de León (CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, pp. 389, 496 y 500).

Como en el memorial zaragozano, Lázaro Díaz del Valle da la nómina completa de los tres Felipes. Cfr. *Origen yllustracion del nobilissimo y real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epilogo y nomenclatura de sus más yllustres, más insignes y más afamados Profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores Príncipes del Orbe. Y juntamente se da razón de los Príncipes que han exercitado el pintar*, manuscrito reproducido en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes para la historia del arte español*, t. II. Madrid: Bermejo (imp.), 1933, pp. 349-350. De Jusepe Martínez escribió: «vecino de la ciudad de Zaragoza, pintor de S. M. y de mucha opinión. Vive este presente año de 1657». En *ibidem*, p. 365.

¿Trató Díaz al zaragozano? Lo que sí está claro es que había llegado a forjarse un concepto de él, según se desprende de esas breves palabras. Que además trasluzcan respeto y estimación lleva casi a pensar que compartía con él muchas opiniones acerca de su profesión. Siendo el texto de Díaz uno de los más representativos de las aspiraciones sociales de los pintores espa-

mos pues ya, señor ilustrísimo, que, si alguna ignobilidad en la Pintura se considerara, por tratarla tales personas la perdiera.

Los efectos de la Pintura son tan nobles, que sólo por ellos debieran estimalla los hombres. Todos naturalmente deseamos la inmortalidad, el nombre, la memoria, la fama. ¿Quién, señor ilustrísimo, la eterniza mejor y la pasa de un siglo a otro que la Pintura? ¿No es artificiosa<sup>xxxix</sup> vida de los que ya murieron? ¿No redime del fatal golpe de la muerte y del olvido [de] las hazañas [y] las virtudes de los mayores héroes, dando que admirar y que imitar a la posteridad y ennobleciéndolas todas por este medio, tanto que dice Cicerón que Alejandro no por otra razón quiso que Apeles sólo pintase sus retratos, sino porque conoció que la sublimidad de su Arte había de acrecentarle al mismo Alejandro mucha gloria?<sup>xi</sup> Pues quien ennoblece a los que están en el trono del honor, ¿carecerá para sí de nobleza? // (fol. 2)

(Cicerón, epístola 12, libro 5)

Añádase este otro efecto más divino y provechoso: ¿no es la Pintura, señor ilustrísimo, en las imágenes sagradas y líneas<sup>xli</sup> de los divinos misterios, visible copia de lo invisible de Dios, que levanta nuestro espíritu de lo que conocemos a lo que no conocemos<sup>xlii</sup>? ¿No es eficaz principio a la per-

---

ñoles del XVII (más parece un catálogo de honores concedidos a los artífices), nos da cumplida cuenta de lo que pudieron ser estas conversaciones entre asiduos y visitantes de palacio, como afirma Julián Gállego (*Op. cit.* Nota xvi, p. 152). Me inclino a pensar que las noticias que da sobre los pintores aragoneses las recabara de Martínez, que sabemos que en 1634 viajó a la Corte, donde residía desde hacía sólo un año el leonés.

También constata la afición al dibujo de don Juan José de Austria. ¿Fue de nuevo Martínez quien dio a conocer a Díaz los progresos artísticos de su protector y alumno? La noticia no aparece en ningún otro escrito teórico que se publicase antes de 1677 (la obra de Díaz del Valle quedó manuscrita). Esta es otra de las razones por las que sugiero, junto a Lafuente Ferrari, que sea Jusepe Martínez el autor del memorial que nos ocupa. *Vid. Op. cit.* Nota xxv, p. 90, de ese mismo autor. En efecto, no olvida Martínez la figura de su mecenas en relación al «honor» que hace a la «nobleza de la pintura», pues la practica. Cfr. dedicatoria de los *Discursos...* (estudio introductorio de Julián Gállego). Madrid: Akal, 1988, p. 64.

<sup>xxxix</sup>Préstamo de Valdivielso que afirma «es la Pintura exquisito pensamiento del arte, invención de paternal providencia, muchas *vidas artificiales a una muerte natural*». En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 349. Nótese aun así el cambio en el memorial zaragozano del término *artificial* por el de *artificioso*. Covarrubias lo define como «el que tiene en sí artificio», y, a su vez, «artificio» como «la cosa hecha con arte». Cfr. *Op. cit.*, nota i. «Artificial», por contra, es lo que simplemente «se opone a lo natural» (*ibidem*), por lo que la valoración de Valdivielso contiene un elemento de contraste implícito. El memorial zaragozano está aquí más cargado de poesía, pues considera la pintura, no como sustituto o remedo de la naturaleza, sino como vida hecha arte, *encarnada* en un lienzo y pigmentos.

<sup>xli</sup>Cita correcta. Ha sido tomada del memorial de Butrón (cfr. CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 495) que trae el texto original en latín.

<sup>xlii</sup>Significa aquí secuencia u orden en la transmisión de linajes. *Vid.* esta voz en el *Diccionario de Autoridades*.

<sup>xlii</sup>Copia casi textual, aun siendo muy consciente de lo que escribe, del memorial de Lorenzo van der Hamen. *Vid.* CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, pp. 425-426. Se solía exaltar la pintura

fecta noticia del entendimiento<sup>xliii</sup>? ¿No es alimento de divinos afectos y efectos de mociones<sup>xliv</sup> santas en infinitos que a vista de las Pinturas, ya del Juicio, ya del infierno, ya de la hermosura de la Reina de los Ángeles, ya de lo lastimoso de la Pasión de Cristo, nuestro bien, han logrado bienes inestimables en sus almas, honra y gloria en el cielo<sup>xlv</sup>? ¿Pues cómo se puede desestimar Arte que es fuente de tantos bienes, que nos le franqueó Dios por especial beneficio y providencia suya?

Finalmente, señor, el común consentimiento de todas las naciones, que con singular aprecio en todos los siglos la han honrado y estimado, y la inclinación universal de todos los hombres de buen gusto, que se pagan sumamen-

---

como vencedora sobre la naturaleza misma, a quien no sólo copia sino que además perfecciona. Van der Hamen y otros le atribuyeron otra capacidad más alta incluso: la de retratar lo invisible y celestial. De ese modo, encuentra aquí su complemento mutuo la idea expresada más arriba de «Dios como primer pintor» o, según se dice a continuación, la de la pintura como provisión divina. Estas ideas son ilustrativas de la actitud crítica del barroco ante la mimesis: si el arte es superior a la naturaleza esto no se debe a que pueda remedarla fielmente, sino a que da expresión a la «intelectual sustancia pura» (la idea). De ese modo, Lope de Vega alaba la habilidad de Rubens en el retrato ecuestre de Felipe IV porque ha sido capaz de expresar las cualidades heroicas y espirituales del rey (su alma invisible). *Vid.* el comentario a la *Silva al retrato de Felipe IV por Rubens* de Lope de Vega en VOSTERS, S. A., *Rubens y España*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 210 y ss.

Concluye Vosters que «el pintor, como en el sudario de Verónica, debe *hacer visible la verdadera imagen, el retrato divino, preexistente en todo lo creado*» (*ibidem*, p. 238). Seguimos, pues, en la misma línea de probar que la pintura es una actividad intelectual y no una copia mecánica de la naturaleza (cfr. nota xxx).

<sup>xliii</sup>Cita textual del memorial de Valdivielso (*vid.* CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 349). El capellán del cardenal-infante don Fernando afirma haber tomado esta idea de «un papel que llegó a mis manos, del ya nombrado Reverendísimo padre maestro Fr. Cristóbal de Torres [predicador del rey]».

Se aproxima al pensamiento de Zuccari cuando, durante la quinta «academia» del 17 de enero de 1594, dijo a propósito del dibujo: «io stimo ch'egli [el dibujo] sia la causa di *luce generale del nostro intelletto*, come spero di mostrare appresso, *non solo nelle nostre dette professioni, ma in tutte l'intelligenze, o cognitioni humane*, che capir possa il nostro intelletto, e alimento e vita delle nostre operationi, cioè quel primo motore interno speculativo humano, che alluma, e muove l'intelletto, e da la cognitione di tutte le cose». Dice asimismo en otro lugar: «il disegno entro di noi è il *primo e prossimo interno principio*, formale motore *delle nostre istesse cognitioni*, e operationi». Cfr. ALBERTI, R./ZUCCARI, F., *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno de Pittori, Scultori, e Architelli di Roma*. Pavia: Pietro Bartoli (imp.) 1604, pp. 17-18. Los subrayados son míos.

El dibujo (léase en nuestro memorial la pintura) es el primer e inmediato principio de nuestra cognición. Para Zuccaro el *disegno interno* es una suerte de concepto visualizado o «materializado» en la mente, que opera así, a imagen y semejanza de la divina. En suma, un relámpago de la divinidad (*scintilla divinitatis*).

Como en la teoría escolástica del conocimiento, Dios es el garante del mismo («che Iddio non solo è la prima causa di tutte le cose in questo Mondo (...) ma anco che è primo motore (...) delle nostre humane cognitioni).

<sup>xliv</sup>De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*: «metaphoricamente significa la alteración del ánimo, que se mueve o inclina a alguna especie a que le han persuadido. Dícese freqüentemente de las cosas devotas».

<sup>xlv</sup>Párrafo inspirado en el memorial de Valdivielso o en el Lorenzo van der Hamen y León. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 347, y CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 425, respectivamente.

te de sus primores, han de suponer y probar necesariamente su nobleza.

Pero respondiendo a lo que puede oponerse contra su ingenuidad<sup>xlvi</sup>: es cierto, señor ilustrísimo, que la ocupación de manos y lo material della no la disminuye, porque es nada esto respecto de lo inmenso de lo teórico que encierra, y se habría de decir [de lo contrario] que la Pintura cedía al lienzo que la ocupa, lo cual tuvo por redículo Iustiniano<sup>xlvii</sup>, y si esto le dañase, todas las Artes Liberales fueran mecánicas. El geómetra, el astrólogo se valen de instrumentos más materiales, el músico de voces más sensibles, el orador y el filósofo de tinta y pluma, y no pierden aquéllas [artes] su ingenuidad<sup>xlviii</sup>.

(Iustiniano,  
*Instituta, De  
rerum divisione*)

El vender sus lienzos el Pintor no es de ofensa a su nobleza porque la acción de recibir la vemos admitida en ciencias tan nobles como la jurisprudencia y medicina, sin perder por eso sus cultores<sup>xlix</sup>, porque han de vivir con ellas<sup>1</sup>; y como en estas ciencias no se aprecia lo material del trabajo de las consultas y alegaciones, así en la Pintura [tampoco se aprecian] ni el lienzo ni los colores, porque esto es nada, sino el ingenio, la idea y el primor della.

Sabido es cuán excesivas sumas de dinero se han dado por pinturas cuya materia no valía un ochavo<sup>ii</sup>. Las histo-

<sup>xlvi</sup>A partir de aquí el memorial zaragozano sigue básicamente los de Jáuregui y Butrón. Para el planteamiento del tema (lo que obsta a la declaración de nobleza de la pintura) *vid.* concretamente Jáuregui. En CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 354. Hasta aquí llegan los tópicos epideícticos o panegíricos y comienzan los apologeticos. De estas dos partes se compone un tipo de discurso retórico clásico: el potréptico. Según Curtius, se inspira también en él un anónimo *Panegyrico por la poesía* (Sevilla, 1627). *Vid. Op. cit.* Nota iii, p. 762, de este autor.

<sup>xlvii</sup>Butrón en su memorial cita a Justiniano. *Vid.* las *Institutionum seu elementorum D. Iustiniani sacratissimi Principis*, libro 2.º, título I, De rerum divisione, et adquirendo ipsarum Dominio, ley 34, De pictura.

<sup>xlviii</sup>Cfr. memorial de Jáuregui (CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 355). Trae los mismos ejemplos del geómetra y el astrólogo, el músico, el orador y el filósofo.

<sup>xlix</sup>Cultivadores. El *Diccionario de Autoridades* no trae esta acepción y, de acuerdo con la R.A.E., sólo puede aplicarse al labrador o jardinero, y al que «da culto, adoración y reverencia». Su uso responde al gusto del autor, patente a lo largo del texto, por los cultismos de origen latino.

<sup>1</sup>Escribe Jáuregui (en CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 356): «Siendo pues arte tan sublime, no puede obstar a los pintores de la República el vender sus lienzos, para que por eso los obliguen a ningún gravamen, y sean igualados con otros artifices tan inferiores; pues si les dan por liberal su arte, como lo es en primer grado, la acción sola de recibir interés no ofende por sí misma, antes la vemos admitida en ciencias tan nobles como la Abogacía, en los médicos y preceptores de estudios y Cátedras. Y también es cierto que muchos si tuviesen con qué vivir, holgarían más de dar sus pinturas, que de ponerles precio y venderlas».

Tiene razón Gállego en afirmar que muchos de los argumentos esgrimidos por estos memorialistas eran contradictorios: ¿no tenían los nobles sus rentas y señoríos que les permitían vivir sin trabajar?

<sup>ii</sup>Butrón se vale de este argumento para apoyar el anterior de que, según Justiniano, la obra de pintura es más valiosa que su soporte. *Vid.* CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 480. *Vid.* también Valdivielso, en CALVO SERRALLER, F., *Op. cit.* Nota iii, p. 357.

rias<sup>lii</sup> están llenas de precios increíbles en que se han apreciado. Y en nuestros tiempos, el señor rey Felipe II mandó se le diese al Ticiano mil escudos por cada pintura que hiciese<sup>liii</sup>. El señor rey Felipe IV situó cuatro mil escudos de renta al convento de Sancti Spiritus de Palermo, por el cuadro que está en la capilla de su majestad, que le trajo de allí<sup>liiv</sup>. No pudo ser precio éste de la materia ni es venta, señor ilustrísimo, la que hace el Pintor de sus pinturas, sino locación o contracto<sup>liv</sup> inominado llamado *do ut facias*<sup>lvi</sup>. Que es acomodar el ingenio con este Arte al objeto que se pinta, y con este motivo tiene pronunciado el Consejo Real de Hacienda, en una sentencia de revista en once de enero de mil seiscientos treinta y tres, que deben ser los Pintores libres de alcabalas y // (fol. 2 v.) diezmos en sus pinturas, lo cual prueba claramente su ingenuidad, hidalguía y excelencia<sup>lvii</sup>.

(Refiérela  
Vicencio  
Carducho al fin  
de sus *Diálogos*)

<sup>lii</sup>De entre las fuentes citadas en este memorial, Plinio y Natale Conti, por ejemplo. El primero relata el caso de una tabla de Arístides vendida a Atalo VI en 6.000 sextercios (*op. cit.*, nota xi, f. 826). Conti refiere este mismo hecho (*op. cit.*, nota vii, p. 777), el que acació con otra obra de Bularchus (*ibidem*, p. 779), etc.

<sup>liii</sup>Esta noticia la trae Juan Rodríguez de León (*vid.* CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 517). La fuente es Vasari: «Ritrasse più volte, come s'è detto, Carlo V; e ultimamente fu per ciò chiamato alla corte, dove lo ritrasse, secondo che era in quegli quasi ultimi anni: e tanto piacque a quello invittissimo imperatore il fare di Tiziano, che non volse, da che prima lo conobbe, essere ritratto da altri pittori: e ciascuna volta che lo dipinse, ebbe mille scudi d'oro di donativo». En VASARI, G., *Op. cit.* Nota xviii. t. VII, p. 449.

<sup>liiv</sup>La obra es *Cristo camino del Calvario* o *El pasmo de Sicilia*, de Rafael. Ni Carducho ni los autores de los memoriales mencionan este hecho. Vasari relata todas las peripecias del lienzo, pero no la adquisición por el rey de España (cfr. VASARI, G., *Op. cit.* Nota xviii. t. IV, pp. 357-358).

El convento de Palermo no es el de «Sancti Spiritus» sino Santa Maria dello Spasimo, de los hermanos olivetanos. Felipe IV inició las gestiones para adquirirlo por medio del virrey español don Fernando de Fonseca, conde de Ayala, quien trató con el prior del convento, el padre Staparoli. Por fin, en 1661, la obra fue cedida a cambio de una renta anual de 4.000 escudos para el convento y 500 para el prior, que se encargó de su transporte a Madrid. Allí se destinó, como señala el memorial zaragozano, al altar mayor de la capilla real (sin duda el lugar más importante). Cfr. VV.AA. *Rafael en España* (catálogo de la exposición, Museo del Prado, mayo/agosto de 1885). Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 14-16.

<sup>lv</sup>Según el *Diccionario de Autoridades*: «viene del Latino Contractus, por cuya razón escriben algunos contracto; pero el uso común ha suprimido la c para suavizar la pronunciación». Como «cultor», es típico del gusto de nuestro autor. Por contra, la palabra siguiente es un vulgarismo, transcrito de acuerdo con la pronunciación coloquial.

<sup>lvi</sup>El memorial de Butrón se extiende ampliamente en estas cuestiones jurídicas. *Vid.* el «primer fundamento» en CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 465. El jurista viene a decir que, cuando se adquiere una pintura, no estamos *comprando* un objeto sino que pagamos el esfuerzo que hace el pintor poniendo a nuestra disposición su capacidad y su saber. Es un arrendamiento de servicios (locación). Por ello escribe a continuación que por medio del arte de la pintura se acomoda el ingenio al objeto representado (*ibidem*, p. 461) y susceptible de ser adquirido. Se trata de insistir en el alto contenido intelectual de la labor del pintor, minimizando en todo momento lo material de ella.

<sup>lvii</sup>La trae Carducho, en efecto, al final de los memoriales que publicó junto a sus *Diálogos* (*vid.* CARDUCHO, V., *Op. cit.* Nota v, p. 519). El texto completo es como sigue: «Fallamos, que la sentencia definitiva por algunos de nos en este pleito dada, de que por parte de Vicencio Car-



Han manifestado los suplicantes a vuestra señoría ilustrísima en estos períodos<sup>lviii</sup> una sola centella del inmenso piélagos<sup>lix</sup> de luces que bañan la hermosura y majestad de esta facultad, de cuyos esplendores se puede ver mucho en infinitos autores y libros que se embarcaron en él, que por la prolijidad no se citan; y no desconfían hallarán en vuestra señoría ilustrísima la aceptación que en todas las naciones [han hallado], y le suplican humildemente se sirva alentar [a] sus Profesores admitiendo a sus honores a los que por sí no los desmerecen y ejecutan sus primores en lo secreto de un obrador sin mezcla de empleos mecánicos<sup>lv</sup> con la decencia debida a tal Arte, que, fuera de haber de ser de estímulo de los buenos ingenios, será de la gloria de vuestra señoría ilustrísima favorecer las Artes y premiar [a] sus hijos. Así lo esperan de la benignidad y grandeza de vuestra señoría ilustrísima.

---

duchi y consortes fue suplicado, es buena, justa, y a derecho conforme, y como tal, sin embargo de las razones a manera de agravios contra ella dichas y alegadas, la debemos confirmar y confirmamos en todo, como en ella se contiene. Con declaración que los dichos Pintores no paguen alcabala de las pinturas que ellos hicieren y vendieren, aunque no se las hayan mandado hacer; y con que se haya de pagar alcabala de las que vendieren no hechas por ellos en sus casas, almonedas, y otras partes: y por esta sentencia definitiva en grado de revista así lo pronunciamos y mandamos». El 13 de noviembre de 1630 se había dado la sentencia de vista que eximía a los pintores de pagar alcabala sólo por las pinturas que hubieran hecho mediante contrato, no por las que se hubieran hecho sin encargo previo. Carducho y sus compañeros no debieron quedar satisfechos, presentando un recurso de agravio. De ahí que el 13 de enero (no el 11) de 1633 se emitiera la sentencia de revista aludida en el memorial zaragozano, según la cual los pintores quedaban libres de pagar alcabala, excepto en el caso de que vendieran pinturas no hechas por ellos. *Vid.* GÁLLEGO, J., *Op. cit.* Nota xvi, pp. 136-137.

<sup>lviii</sup> La cláusula rodada y entera, según Covarrubias. Es decir, en un texto, la razón que contiene en sí entero sentido.

<sup>lix</sup> Lo profundo del mar. Más adelante sigue con esta bella metáfora, al hablar de los autores y libros que se *embarcaron* en él.

<sup>lv</sup> Es importante esta observación por cuanto se insiste en que los pintores no tienen tienda abierta. Esta era una de las pruebas de que se ejercía un oficio vil. Butrón en sus *Discursos Apologéticos* afirma que es lógico que los pintores tengan un taller donde trabajar pero «siempre en secreto y no en tienda publica como los demás oficios». *Vid.* GÁLLEGO, J., *Op. cit.* Nota xvi, p. 79.