

Antonio Sánchez Jiménez, Adrián J. Sáez, Juan Luis González
García y Antonio Urquizar Herrera

Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura

Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2018, 248 p.

ISBN 978-84-8489-077-5 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-714-0 (Vervuert)

Adolfo R. Posada

Universitatea de Vest din Timișoara

adolfo.rodriquez.posada@gmail.com

De las plumas de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez proceden los principales estudios que han visto la luz en la última década acerca de la relación fraternal de poesía y pintura en el Siglo de Oro. Tanto *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* (2011) de Sánchez Jiménez como *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* (2015) firmado por Sáez, sumados a la caterva de artículos, ediciones críticas y reseñas que avalan la trayectoria investigadora de los autores, han revitalizado el estudio clásico en torno a la influencia y proyección pictórica en la literatura aurisecular.¹

No solo es útil esta perspectiva, explorada con ejemplaridad por numerosos hispanistas inspirados por los trabajos pioneros del profesor Orozco Díaz, únicamente para comprender, a la luz del arte y su teoría, el origen y desarrollo de formas, géneros, recursos, estilos y temáticas literarias de clara inspiración plástica; sino que permite profundizar por igual en el papel desempeñado por la poesía y sus autores en la defensa de la liberalidad de la pintura en el Barroco español.

1. Sería injusto dejar de señalar que, además de Sánchez Jiménez, Sáez o González García, investigadores como Aurora Egido, Ana Suárez Miramón, Frederick A. de Armas, Jesús Ponce Cárdenas o Marta Cacho Casal, entre otros muchos que podrían citarse, han contribuido enormemente con sus trabajos, ediciones y conferencias a ahondar en el estudio comparado de literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro.

A fin de favorecer un mejor entendimiento de este último debate, ambos investigadores han decidido sumar fuerzas y formar un tándem con ocasión de la edición crítica de un material valioso para el seguimiento de la hermandad de las artes en la España de los Austrias: el *Memorial informativo por los pintores* de 1629. Acompañan a Sánchez Jiménez y Sáez para completar el equipo investigador dos historiadores del arte: Juan Luis González García, profesor de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, y Antonio Urquizar Herrera, titular de Historia del Arte de la UNED-Madrid. Colaboración interdisciplinaria necesaria sin duda a tenor de la naturaleza del material editado, pues se trata de un conjunto de documentos que «se centra en problemas muy concretos que atañen no solamente a la filología y la historia de la literatura, sino principalmente a la historia del arte» (p. 12).

Así pues, nos encontramos ante uno de los textos fundacionales de la literatura artística en España, imprescindible para remontarnos a sus albores en el contexto aurisecular, pero también ante un material de gran valor tanto historiográfico como filológico para la comprensión del concepto artístico de la época y la consolidación del pensamiento estético altomoderno previo a la fundación de la teoría del arte a finales del siglo XVIII. Los testimonios del pleito y el éxito de sus alegatos prueban el enorme avance que supuso la implicación y contribución de diferentes actores humanistas para la consolidación del arte pictórico como profesión liberal.

En efecto, en las páginas del *Memorial* se ejemplifica la ayuda prestada por Lope de Vega y su círculo —Juan Rodríguez de León, José de Valdivielso, Lorenzo Vanderhamen o Juan de Jáuregui— a los pintores de la época en su peculiar batalla con el fisco, por cuanto esgrimieron, merced a las dotes retóricas y la erudición de los interrogados, diferentes argumentos a favor del carácter liberal del arte pictórico. Razón por la cual el *Memorial* ha sido desde siempre del interés de los tratadistas e historiadores del arte españoles, pero también de los críticos literarios que han rastreado la hermandad de plumas y pinceles en el Siglo de Oro a raíz del protagonismo que adquiere la figura de Lope en el litigio.

El texto base empleado por Sánchez Jiménez y Sáez para la edición del *Memorial* ha sido la *princeps* de 1629 conservada en la Biblioteca Nacional de España y no así la variante del documento que Carducho incluyó en los *Diálogos de la pintura* (1633). La decisión es acertada toda vez que presenta al lector el texto original del *Memorial* sin transducciones. Como bien anotan los editores, las versiones de los alegatos incluidos en la versión de Carducho presentan «rescrituras profundas de los textos (el caso del ‘Dicho’ de Valdivielso) o de adiciones significativas a los mismos, como en el caso de la contribución de Butrón» (p. 67). Por consiguiente, el objetivo no sería otro que poder «examinar los cambios y las relaciones en unos breves comentarios textuales» (p. 67), recogidos tanto en las notas a pie de página del texto como en la sección «Variantes».

La edición del *Memorial* viene acompañada por una serie de materiales complementarios, no presentes en la edición *princeps*, pero que vieron la luz

con motivo de la empresa conjunta formada por los defensores de la pintura. Además de los siete textos que componen el documento, se ponen a disposición del lector dos apéndices: la versión ampliada del alegato de Valdivielso, «En gracia del arte noble de la pintura» (Apéndice 1, pp. 223-233), y la silva de Lope de Vega «Si cuanto fue posible en lo imposible» (Apéndice 2, pp. 235-248), incluidas ambas en el tratado de Carducho. También es de agradecer que se haya modernizado el texto para facilitar su lectura «siguiendo criterios fonéticos que regularicen las fluctuaciones en las grafías típicas de los impresores de los siglos XVI y XVII» (p. 67), detallados todos ellos en el apartado 5 del capítulo introductorio.

Recapitulando la información adelantada, la presente edición se estructura, en definitiva, en cuatro secciones: I. Introducción, II. Textos del *Memorial*, III. Variantes y IV. Apéndices. La primera sección introductoria se encuentra a su vez dividida en seis epígrafes —contando el apartado reservado para las referencias bibliográficas—, donde los investigadores se turnan en el empleo de la pluma para analizar de forma crítica los materiales editados a la luz de la defensa de la ingenuidad de la pintura. Mientras Sánchez Jiménez y Sáez se hacen cargo de los apartados primero (1. La *querelle* de la pintura), tercero (3. La andanada del *Memorial*) y quinto (5. Historia del texto, criterio de edición y estudio textual), a Urquizar Herrera le corresponde la redacción del segundo (2. La ingenuidad de la pintura y la teoría jurídica y social de los clásicos), quedando reservado para González García el cuarto (4. De “siete Cicerones españoles” y un predicador indiano). No obstante, se alega que la labor en todo momento ha sido colaborativa y unos y otros han aportado «sugerencias y correcciones —a veces decisivas— al trabajo de los demás» (p. 13).

Concuerdan todos ellos en considerar el *Memorial* como un texto decisivo para el seguimiento de la trayectoria sobre el reconocimiento social del arte pictórico, ya no como oficio manual y mecánico sino como una disciplina liberal, a semejanza de la poesía, la retórica o la filosofía, profesada por los pintores doctos de la España de los Austrias. Sin embargo, uno de los principales escollos que encontró el pintor en su paso de artesano a artista fue la imposición de la alcabala: el impuesto que gravaba todas las transacciones comerciales de las artes mecánicas en la época. Aunque como recuerdan Sánchez Jiménez y Sáez, «en la práctica no se pagaba ese impuesto, el aumento de la presión fiscal bajo los Habsburgo llevó a los alcabaleros a buscar nuevas fuentes de recaudación» (pp. 11-12), el fisco puso sus miras en los pintores, cuyas obras despertaban el entusiasmo de coleccionistas y alcanzaban gran valor por la estima que se les tenía. El conflicto se resolvió con la celebración del sonado pleito, cuyos testimonios se recogen precisamente en estos *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*.

La circunstancia contribuyó a conformar, en palabras de Sánchez Jiménez y Sáez, «la conciencia de los artistas que se organizaron y resistieron a los alcabaleros» (p. 12), dando lugar a un conjunto de textos de gran valor, como

se viene diciendo, no solo para el análisis de la estima social de la pintura en el Barroco español y las relaciones fraternas entre poesía y artes, sino asimismo para indagar en los principales fundamentos del pensamiento estético en la España postridentina. Los editores del volumen subrayan que es «en este contexto de la hermandad de la poesía y la pintura, por un lado, y de lucha por la dignidad de la pintura, por otro, en el que tenemos que entender el *Memorial*» (p. 12).

Dicho contexto social y legislativo en que se inscribe el *Memorial* es analizado en detalle por Urquizar Herrera en el apartado segundo de la Introducción, en cuyas páginas se incide en el profundo carácter reivindicativo del pleito para los pintores, dado que «no estaba en juego únicamente el pago de un porcentaje de sus ventas, sino también, en cierta medida, su ubicación en la escala estamental» (p. 17). De hecho, el rechazo del pago de la alcabala desbordó la causa jurídica y por ello los testimonios tanto abogan por una defensa de los intereses económicos de los pintores como presentan en conjunto una suerte de tratado estético altomoderno sobre el arte pictórico. El pleito sentó un precedente legal que fue decisivo para impulsar definitivamente el desarrollo de la literatura artística en la España barroca, y «esta complementariedad entre los argumentos jurídicos y los literarios se mantuvo de manera constante» (p. 21).

Tomando el testigo dejado por Urquizar Herrera, quien no deja de remarcar en su contribución el decisivo papel de Butrón en el sonado pleito de las alcabalas, emprenden Sánchez Jiménez y Sáez el análisis de los testimonios recogidos en el *Memorial*. Por la diversidad de sus protagonistas, sopesan sus editores que el documento pasa «por ser una de las pruebas más claras de la alianza entre plumas y pinceles» (p. 29). De la comunión de pintores y poetas, retóricos y tratadistas encabezados por Lope de Vega —quien, como se recuerda, sintió una especial predilección por la pintura, pues así lo atestiguan sus obras—, se deduce la pluralidad y diversidad de argumentos reunidos en los siete memoriales: «ideas de religión, poesía, historia y derecho entran en juego desde diferentes perspectivas» (p. 31). Se trata, por consiguiente, de una aportación colectiva, total e integradora en defensa del arte pictórico.

Esta premisa acerca del carácter integral del *Memorial* vertebra el análisis dedicado por Sánchez Jiménez y Sáez en el tercer epígrafe del capítulo introductorio a los testimonios de las personalidades que intervienen a favor de la pintura en el litigio. Debido a la distinta naturaleza de los alegatos, unos se caracterizan por el «dominio de la oralidad» (p. 40), como es el caso de los dichos y deposiciones de Lope y Lorenzo Vanderhamen; mientras que en otros prevalece «la alternancia entre voz y letra» (p. 41), apreciada en las elaboradas defensas de Juan de Jáuregui y Juan Alonso de Butrón.

De los pareceres de Rodríguez de León que abren el pleito (pp. 95-112), sobresale la forma en que se exalta el vínculo histórico establecido entre la pintura y las autoridades humanas y divinas. No duda en recurrir el predicador de la corte a la figura del *Deus pictor* y la afición pictórica de San Lucas para reivindicar la ascendencia sacra de la pintura. Pero se alaba ante todo, en

sintonía con el espíritu contrarreformista de la época, el papel doctrinal que cumple la pintura por «la capacidad de conversión de algunas imágenes, como continuación visual de la palabra de Cristo» (p. 32).

Acto seguido, se examina la genealogía de la pintura trazada por la intervención de Lope de Vega (pp. 113-119), partiendo de las *auctoritates* más relevantes de la Antigüedad clásica, hasta aquellas artes liberales que recurren al arte pictórico para exponer sus fundamentos, entre ellas las artes militares. Circunstancias que son útiles al Fénix para reivindicar la nobleza de la pintura y en especial el atraso de España con respecto a otras naciones extranjeras en cuanto a la consideración de su estima. Por otra parte, Sánchez Jiménez y Sáez valoran la defensa pictórica de Lope, toda vez que en ella se cristalizan los fundamentos estéticos esbozados en paralelo en diferentes pasajes de su obra poética, como es el caso de «la analogía de la exención de la pintura y la Inmaculada Concepción» (p. 37).

El testimonio da paso al texto del poeta José de Valdivielso (pp. 121-129), donde los argumentos religiosos alcanzan mayor peso si cabe, debido a su condición de sacerdote. Conviene destacar en este punto que resulta imprescindible cotejar el testimonio del toledano presente en el *Memorial* con la defensa ampliada y titulada «En gracia del arte noble de la pintura», que el poeta elaboró posteriormente y que fue añadida a los *Diálogos de la pintura* de Carducho. Como se ha mencionado, los editores incluyen el documento en el Apéndice 1 como lectura complementaria al testimonio original de Valdivielso recogido en el *Memorial*, remarcando así la importancia del pleito para la eclosión y desarrollo de la teoría artística en España durante el siglo xvii.

Subrayan Sánchez Jiménez y Sáez que el encomio del autor del *Romancero espiritual* se asienta sobre tres pilares: «la identificación de la pintura con la historia»; «el poder de la pintura para fomentar pensamientos virtuosos» y «el poder creador de la pintura» (p. 38). No obstante, no será esta la única clasificación que estructure la defensa de Valdivielso, sino que es preciso prestar atención por igual al argumento adelantado por Lope acerca de la consideración de la pintura como base para numerosas artes liberales —pues como se alega, la mayoría de ellas se basa en el dibujo, como en el caso de la anatomía o la astronomía— y su gradación escalonada como disciplina «liberal, noble, regia y divina» (p. 38).

Al alegato del sacerdote toledano le sucede el testimonio del historiador Lorenzo Vanderhamen (pp. 131-136), hermano del afamado pintor barroco. La suya es la menos desarrollada de las intervenciones, puesto que se limita a prestar declaración y no llega a ampliar los argumentos retóricos y estéticos más allá de «las ideas principales esgrimidas por sus compañeros en el *Memorial*» (p. 40). Con la excepción quizás de su defensa de «la efectividad de las imágenes por encima del oído» (p. 41), argumento que tantísima disputa generará en el siglo xvii entre los partidarios de las ideas de Leonardo Da Vinci en favor de la visión y los defensores del poder de la imagen interior defendida por Comanini en *Il Figino*.

Este mismo argumento será retomado por Juan de Jáuregui (pp. 137-159) en su defensa de la plástica dentro del conjunto de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Al contrario que el testimonio de Vanderhamen, el alegato del poeta y pintor forma de por sí una suerte de tratadillo sobre el arte pictórico y su valoración social en la época. Para enmarcar la discusión recurre Jáuregui al tópico de inspiración horaciana *ut pictura poesis*. El pintor es al mismo tiempo poeta y encarna a la perfección por tal motivo la figura del talento doble. No muestra reparo alguno, por ser natural en su actividad, en «usar la literatura en defensa de la pintura» (p. 42). Y siguiendo el habitual argumento avalado por Horacio, reivindica el poeta-pintor el origen común de las artes.

Según Sánchez Jiménez y Sáez, «el tratadillo de Jáuregui aporta una mirada a la polémica con gran alarde de erudición artística y literaria, que favorece la renovación aplicada de la hermandad entre *pictura* y *poesis*» (p. 43). Destaca de la intervención de Jáuregui, en especial, la forma en que se reivindica la superioridad de la pintura en virtud del «alto coste que pueden alcanzar algunas pinturas» (p. 42). A diferencia de las líneas maestras que guían los argumentos estéticos que se exponen y desarrollan en el *Memorial*, esta última observación aportada por Jáuregui entronca con un aspecto novedoso como lo es el valor socioeconómico de la obra de arte pictórica, el cual servirá como piedra angular para la defensa razonada de Butrón. Máxime cuando la contribución del jurista, como informan los editores, «fue esencial para la resolución favorable del pleito de los pintores contra el Consejo de Hacienda» (p. 43).

Desde luego, la reclamación de Juan Alonso de Butrón (pp. 161-187) sobresale por el importante arsenal de «argumentos y citas que debió de abrumar a los contrarios y contribuir en buena medida a la victoria de la causa» (p. 44). En tanto que los anteriores testimonios eran de corte humanístico, el de Butrón plantea su rechazo a la injusta alcabala en términos jurídicos y en función de la diferencia entre locación y venta. El jurista articula su defensa en la distinción mercantil entre contratos nominados e innominados para alegar finalmente que los contratos de los pintores no pueden ser considerados de compraventa, sino que se trata de un claro caso de arrendamiento de servicios. Se demuestra así la liberalidad de la pintura frente a la tasa de la alcabala no tanto mediante argumentos humanísticos cuanto desde un punto de vista legal. Como observan los editores, el jurista demuestra que la valía de las obras pictóricas no reside, al contrario que la artesanía de los plateros y orfebres, en «la materia prima que trabajan», sino que «en el caso de la pintura lo que se apreciaba era claramente la habilidad del artista, no los materiales (colores, lienzo) con que había obrado» (p. 45). De ahí la contundencia del argumento legal de Butrón.

Los documentos que en origen formaban el *Memorial* se ven acompañados en la edición de los *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura* por el testimonio jurídico de León Pinelo (pp. 189-205), el cual como anotan Sánchez Jiménez y Sáez, se incluyó en la versión posterior del registro del pleito presente en los *Diálogos de la pintura*. El tándem de hispanistas fechan

el documento en 1629, «por un detalle del texto, que señala la fecha de 1342 y señala que hasta el presente han transcurrido 287 años» (p. 47). Al igual que Butrón, León Pinelo interpreta como prescrita la alcabala por haber estado los pintores históricamente exentos de su pago. Concluyen los editores del volumen reivindicando que «la deposición de León Pinelo se presenta como un perfecto complemento de los textos del *Memorial*, en especial porque se cuida de dialogar con los pareceres de Butrón, Jáuregui y Rodríguez de León» (p. 48).

El estudio crítico preliminar que acompaña la edición del *Memorial* se clausura con el estudio «De ‘siete Cicerones españoles’ y un predicador indiano», a cargo de González García. En sus páginas se examina el vínculo de los testimonios con respecto a la retórica, la cual posee un protagonismo en la época que conviene no pasar por alto, para una comprensión más completa de la causa y su desarrollo. Conforme a lo debatido por el historiador del arte, la doctrina retórica no solo ilumina al pintor docto en su formación como artista liberal, sino además inspira a los defensores de la pintura en sus alegatos.

La contribución de González García ayuda a enmarcar la defensa pictórica del *Memorial* en el contexto de la teoría española de la imagen sagrada en la España postridentina. No por nada recuerda el historiador que, sin ir más lejos, uno de los argumentos aportados por Rodríguez de León se escuda en que las imágenes de Dios, la Virgen o los Santos debían quedar exentos de gravámenes, de igual modo que sucede «con los retratos regios, exentos de alcabala» (p. 51). Prueba de que no se debe perder de vista la influencia de las principales directrices culturales que definen la época barroca: tanto el papel desempeñado por la retórica en la consolidación del pensamiento humanista como el control de la imagen en el contexto de la Contrarreforma.

Por último, cabe destacar que tras la presentación del texto y sus variantes recogidas en las secciones II y III, comentadas por el equipo investigador en el estudio introductorio, concluye esta edición de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura* con un estudio crítico que antecede la silva lopesca «Si cuanto fue posible en lo imposible», recogida en el Apéndice 2 (pp. 235-248). El trabajo tiene como base las ideas adelantadas por Sánchez Jiménez en publicaciones anteriores, y como bien se aclara, se incluye en el volumen para facilitar la comprensión de los textos de Lope en defensa de la pintura. Si en la silva se ven reflejados algunos de los argumentos esgrimidos por el poeta en su defensa y parece oportuno leer la composición a la luz del *Memorial*, el «Dicho y deposición» de Lope sirve a la par como inspiración al poema, proyectando en la práctica literaria una síntesis perfeccionada de las ideas esbozadas con anterioridad. A través del prisma poético de la silva del Fénix, la deposición del pleito entra en diálogo con la poesía lopesca en un claro ejercicio de iluminación recíproca. De ahí la decisión de incluirlo con el resto de documentos editados, a fin de ofrecer una visión poliédrica de la cuestión debatida.

Así pues, el comentario de la silva de Lope centra su atención en la relación que establece con «uno de los grabados del libro de Carducho» (p. 236).

Como suele ser habitual en estas pinturas verbales del Barroco, se construye cada una de las partes «sobre una serie de hipotiposis, es decir, de imágenes vívidas apoyadas en *circunstanciae* o *accidentia*» (p. 238), de forma que los versos acaban por invocar la imagen de la pintura «como reina de las artes» (p. 244). En todo momento resuenan en las estrofas los ecos del *Memorial* que inspiran la figuración de la pintura como «arquitectónica», por ser principio y fundamento de las artes del diseño y concentrar en torno a sí misma elementos de diversas disciplinas (geometría, perspectiva, óptica), en «una suerte de *summun* del arte» (p. 40). Tal es la caracterización ofrecida por el poema y defendida en su mayoría por los testimonios del *Memorial*: la imagen de la pintura como «reina de las artes» (p. 244).

Por todas las razones alegadas no es exagerado aplaudir la publicación de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Sobrados motivos existen para valorar con entusiasmo el trabajo realizado por el equipo de investigación. Así lo avala la acertada toma de decisiones: optar por partir de la edición *princeps* como texto base, pero sin renunciar por ello a incluir las rescrituras de los textos localizados en los *Diálogos de la pintura* de Carducho; como por añadidura recopilar diferentes materiales complementarios que favorezcan un entendimiento riguroso del *Memorial informatorio por los pintores*. Se ofrece de este modo la oportunidad de cotejar las diferentes versiones, observar los cambios realizados y sus variantes, amén de consultar los textos posteriores que vinieron inspirados por la defensa de la nobleza de la pintura llevada a cabo por Lope de Vega y su círculo en el pleito de las alcabalas.

Fruto de las virtudes de un trabajo colaborativo ha sido la presente edición del *Memorial informatorio por los pintores*. El equipo investigador interdisciplinar formado por Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquizar Herrera ha sabido sacarle provecho de manera ejemplar a las posibilidades que conlleva hermanar, a imitación de la labor conjunta de poetas y pintores en el Siglo de Oro, la filología y la crítica literaria con la historiografía y la teoría del arte bajo el signo fraternal de lo interartístico. Animamos, pues, a que no se agote el interés de los investigadores implicados en empresas colaborativas como la presente, sino que continúen la senda iniciada con la publicación de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*.

