

LA QUERELLE DE LA PINTURA

Uno de los fenómenos más característicos del llamado Siglo de Oro español fue el enorme salto cualitativo que experimentaron en el país tanto la práctica de la pintura como la consideración social de esa actividad y de los que la profesaban. Un hito en este avance fue el texto que aquí presentamos, el *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura* (1629), que preparó un conjunto de intelectuales del círculo de Lope de Vega liderados por el propio Fénix. El *Memorial* no se puede entender fuera del contexto de la polémica sobre la naturaleza (la ingenuidad o liberalidad) de la pintura, por una parte, y sobre el problema concreto y pecuniario de la alcabala, por otra. Ya el célebre trabajo de Julián Gállego sobre la evolución del pintor español del estatus de cortesano al de artista reveló que, al menos desde la llegada de los pintores italianos que trajo Felipe II para trabajar en El Escorial, los artistas españoles anhelaban alcanzar un reconocimiento social paralelo al de sus colegas transalpinos, esto es, que la pintura se considerara un arte, y no un oficio manual y mecánico¹. Sin embargo, sus ansias de prestigio se veían amenazadas por una humillación tributaria a la que, en teoría, estaban sujetos: la alcabala, el impuesto sobre la compraventa que gravaba todas las transacciones y que arrojaba sobre lo que tocaba el baldón que acompañaba en la sociedad áurea a las profesiones mecánicas. Aunque en la práctica los pintores no pagaban ese impuesto, el aumento de la presión fiscal bajo los Habsburgo llevó a los alcabaleros

¹ Gállego, 1976.

a buscar nuevas fuentes de recaudación y provocó diversos intentos de gravar a los pintores.

Como cabría esperar, estos avances recibieron de los pintores una airada respuesta. De hecho, el intento contribuyó a conformar la conciencia de los artistas, que se organizaron y resistieron a los alcabaleros con una serie de pleitos y textos:

Lo que los pintores españoles y sus defensores anhelaban era, no sólo la demostración de que la Pintura era tan buena y mejor que la Poesía y las demás artes, sino que sus profesores no eran «oficiales» o gente de oficio, ni sus talleres «tiendas», ni sus transacciones «ventas», ni sus obras «mercaderías»; y que por ello, tenían derecho a los privilegios de los profesores de las otras Artes².

En esta batalla los pintores encontraron unos fieles aliados en los poetas, y en particular en Lope de Vega y sus incondicionales. Ya fuera por la cercanía familiar del Fénix con los pintores, ya fuera porque usaba la pintura como metáfora de su arte literaria³, o por ambas cosas a la vez, el caso es que el genio madrileño se interesó siempre por la pintura y participó junto con sus discípulos y amigos en la defensa de este arte contra los alcabaleros. No en vano, dos de los hitos de la teoría pictórica española del XVII, este *Memorial* y los *Diálogos de la pintura* (Madrid, Francisco Martínez, 1633) de Vincencio Carducho, tienen que ver con iniciativas lopescas.

Es en este contexto de la hermandad de poesía y pintura, por un lado, y de la lucha por la dignidad de la pintura, por otro, en el que tenemos que entender el *Memorial*. Lo presentamos por primera vez en una edición crítica que hemos compuesto gracias a un grupo que reúne, como en tiempos de Lope, a artistas y literatos. El peculiar carácter del texto exige una labor filológica que han llevado a cabo Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, estudiosos que son los principales responsables del trabajo textual (constitución del texto, estudio textual, anotación) y que también se han ocupado de la sección «La andanada del *Memorial*». Sin embargo, el texto del *Memorial* 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, y por ello nuestro equipo incluye también dos expertos en la materia. De ellos, Antonio Urquizar Herrera es el principal responsable de la sección inicial, «La ingenuidad de la pintura y la teoría jurídica y social de los clásicos», que explica en profundidad el contexto social y jurídico del *Memorial* y la querrela sobre la naturaleza de la pintura en

² Gállego, 1976, p. 29.

³ Portús, 1999; Sánchez Jiménez, 2011b.

el siglo xvii español. Si esta sección sirve para contextualizar el *Memorial*, la que ha compuesto Juan Luis González García («De “siete Cicerones españoles” y un predicador indiano») supone un ejercicio de profundización en un problema concreto y esencial para entender la argumentación de los participantes en el *Memorial*: la relación entre pintura y retórica, y particularmente retórica sacra. Por supuesto, aunque los estudiosos indicados han sido los redactores de esas secciones, nuestra labor ha sido colaborativa y todos hemos aportado sugerencias y correcciones —a veces decisivas— al trabajo de los demás.

Mediante esta labor en equipo recuperamos un texto fundamental en la literatura artística española⁴. Pretendemos contribuir así también a revitalizar un campo fascinante que en los últimos años ha ido recibiendo más atención: de este corpus entre las obras más cercanas a nuestro memorial contamos con ediciones modernas de los *Diálogos de la pintura* de Carducho (ed. F. Calvo Serraller) y el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (ed. B. Bassegoda i Hugas)⁵. Por otro lado, además de la imprescindible miscelánea de teoría pictórica del Siglo de Oro que preparó Calvo Serraller, se han editado también los escritos de Pablo de Céspedes (J. Rubio Lapaz y F. Moreno Cuadro); *La pintura sabia* de fray Juan Andrés Ricci (F. Marías y F. Pereda); la *Noticia general* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (J. M. Cervelló Grande); los *Discursos* de Jusepe Martínez (M. E. Manrique Ara); los *Principios* de José García Hidalgo (I. Galindo Mateo, coord.); las *Vidas* de Lázaro Díaz del Valle (D. García López); el *Libro de retratos* de Pacheco (M. Cacho Casal), y el *Comentario* de Felipe de Guevara (E. Vázquez Dueñas)⁶. Nuestra edición del *Memorial* aporta otro texto fundamental a este panorama. Esperamos que el tipo de edición que proponemos, es decir, basada en criterios filológicos pero fruto de una colaboración entre historiadores del arte y filólogos, anime a futuros estudiosos a proseguir este camino.

⁴ Véanse las revisiones generales más recientes sobre este cuerpo teórico en Hellwig, 1999; y Riello, 2012.

⁵ Calvo Serraller, 1979; y Bassegoda i Hugas, 1990.

⁶ Calvo Serraller, 1991, que dejaba fuera de los *Diálogos* muchos de los textos del *Memorial*, aunque edita los pareceres de Lope, Valdivielso y Jáuregui (pp. 339-366). Rubio Lapaz y Moreno Cuadro, 1998; Manrique Ara, 2006; Galindo Mateo, 2006; García López, 2008; Cacho Casal, 2011; y Vázquez Dueñas, 2016. De gran importancia son igualmente las ediciones y traducciones de textos fundamentales de la tratadística artística italiana, campo en el que también hay amplia materia de trabajo; véase el *Diálogo de la pintura* de Dolce (Arroyo Esteban, 2010).