

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 18/2017



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- G. COCO, *Un inglese con la passione per i primitivi. Thomas Patch a Firenze* p. 1
- F. GONZÁLES MORENO, *El Proyecto «Iconografía Textual del Quijote» y las Ediciones Italianas del Don Quijote en la Colección Urbina-Cushing Library* p. 31
- A. JAQUERO ESPARCIA, *Liberalidad y nobleza de la pintura: reminiscencias de la teoría artística italiana en la tratadística española del siglo XVIII* p. 49
- D. LA MONICA, *Torre Del Marzocco. Un contrasto tra Ministeri nel tardo Ottocento* p. 68
- M. CARTOLARI, *1939: i restauri alla mostra di Veronese nel panorama della tutela nazionale e locale* p. 81
- D. BRASCA, *The nazi plunder in the Alpe Adria (1943-1945): a political contention for the control of the cultural property jewish-owned* p. 99

A latere dei numeri 17, 2016 e Numero speciale, 2017

- M. GOLDONI, *Appunti e integrazioni circa provenienze ferraresi e bolognesi entro le raccolte silografiche della Galleria Estense: Vittorio Baldini e Giacomo Monti* p. 108
- R. CARNEVALI, *Alcune precisazioni sulle matrici xilografiche del tipografo Vittorio Baldini nella collezione della Galleria Estense di Modena* p. 137

ARTE & LINGUA

- M. BIFFI, *Prime annotazioni sul lessico architettonico militare di Giacomo Lanteri* p. 145
- G. VALENTI, *Le lettere di Michelangelo. Auto-promozione e auto-percezione nel contesto del dibattito linguistico contemporaneo* p. 182

L. SALIBRA, *Lessico della metafisica in de Pisis: La città dalle cento meraviglie* p. 211

M. BERTELLI, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi* p. 230

LIBERALIDAD Y NOBLEZA DE LA PINTURA: REMINISCENCIAS DE LA TEORIA ARTISTICA ITALIANA EN LA TRATADISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Entre las diversas acciones emprendidas para llevar a cabo la legitimación de la pintura dentro del sistema de las artes liberales fueron de vital importancia los testimonios y argumentos recogidos desde la literatura, tanto por tratadistas surgidos del ámbito de las artes como por intelectuales amantes de las mismas, pero ajenos al campo de la producción artística. La literatura artística generada en España tuvo un desarrollo peculiar, quedando estrechamente influenciada y ligada al ideario artístico italiano¹. Dicha asimilación se produjo con cierto retraso por parte del contexto cultural dominante y el receptor, puesto que algunos de los debates intelectuales propuestos por la tratadística italiana llegaron al territorio español con cierta demora. A mediados del siglo XVI, cuando los teóricos de la península Itálica dan por asentados conceptos, por ejemplo, referentes al dibujo o al colorido o sobre el *paragone* de la escultura y pintura, en España no se ha profundizado todavía en ello. Algo similar ocurre en la consideración socioeconómica de las artes, concretamente en la búsqueda de la liberalidad de la pintura. Tendremos que esperar hasta inicios del Seiscientos para ver desde diferentes esferas del mundo cultural hispánico el comienzo por la defensa de los privilegios y exenciones a las artes². En este estudio pretendemos exponer la importancia de estos tópicos más allá del momento en el que fueron confeccionados y, ya no, como elementos de demanda social, sino trascendiendo en forma de tópicos propios de la literatura artística en cierto modo descontextualizados, ya avanzado el siglo XVIII. Expondremos una revisión de los textos referentes al campo de la pintura con el fin de ver cómo han influido en la literatura artística sobre el tema del Siglo de las Luces, pese a que muchos de los argumentos esgrimidos fueron superados en esos años.

Leon Battista Alberti justificaba el carácter científico de la pintura por medio del *De Pictura* (1436) y con ello introduce las primeras reivindicaciones modernas hacia la liberalidad del arte pictórico³. Comienza justificando la carga científica de la materia en exposición, siendo el primer libro que compone el tratado toda una serie de reflexiones matemáticas sobre el arte de la pintura; igualmente, recupera antiguos vínculos fraternales tales como la pintura y poesía, actividad plenamente reconocida en el grupo de las liberales, intentando justificar una equiparación beneficiosa para con el arte pictórico⁴. Uno de los muchos elementos usados por Alberti y reutilizado por los teóricos españoles fue la justificación histórica de la liberalidad del arte pictórico mediante la exhibición de ejemplos de la Antigüedad: Zeuxis regalando sus creaciones, puesto que no tenían precio terrenal; las deferencias de Alejandro Magno con Apeles; la salvación de Rodas de la aniquilación del rey Demetrio gracias a que allí se albergaba una pintura de Protógenes, ecc. A todo ello añade un número de filósofos, reyes y personalidades pertenecientes a la aristocracia, los cuales desempeñaban la práctica de la pintura como un ejercicio intelectual⁵. En resumen, la principal búsqueda de Alberti a través de esta serie de reflexiones era constatar la separación del artesano, vinculado a los procesos medievales, con el artista, nueva concepción renacentista de aquellas personas empeñadas en labores artísticas⁶. Alberti, por lo tanto, inaugura el discurso humanístico sobre el arte e

¹ Una circunstancia malinterpretada por una parte de la propia historiografía española, que llegó a tildar de meros copistas a los tratadistas españoles. CALVO SERRALLER 1991, pp. 23-25.

² Sobre la liberalidad de las artes: WITTKOWER 1950, pp. 11-17; BLUNT 1979, pp. 65-74; SILVER 1983, pp. 36-69. Para el caso español: GALLEGO 1976; HELLWIG 1999, pp. 145-174.

³ WESTFALL 1969, pp. 487-506.

⁴ HAGSTRUM 1958, pp. 57-58.

⁵ ALBERTI/VILLA 2007, pp. 89-92.

⁶ KRIS-KURZ 2010, pp. 24-25.

introduce los diferentes puntos de partida para posteriores reflexiones en torno al tema⁷. Casi ciento cincuenta años después, Romano Alberti recuperaría todos estos asuntos e incidiría de forma más específica en ellas a través de su *Trattato della nobiltà della pittura* (1585). El asunto va más allá de la cuestión de la liberalidad de las artes, ya que ahora se discute la nobleza de las mismas. Entra en escena la nobleza política y religiosa de la pintura, herramienta útil tanto a las tareas de príncipes, cortesanos, y también a los asuntos eclesiásticos, sobre todo el tema pedagógico⁸. La dignidad de la labor emprendida por el artista tiene la capacidad de ennoblecer a la persona que la práctica, estando presente el tema del ascenso dentro de las jerarquías sociales.

El arte pictórico continuará sumando defensores en el mundo de las letras, afianzando las ideas arraigadas por los dos Alberti; resulta curioso vislumbrar esta admiración en los propios círculos aristocráticos y más cercanos al poder. Será durante el siglo XVI cuando terminen por consolidarse a nivel social la idea de las artes liberales en Italia, interconectadas gracias a la valoración del dibujo como elemento científico⁹. Este hecho lo podemos observar leyendo *Il Cortigiano* (1528) de Baldassare Castiglione, una obra ajena al mundo de la teoría artística y de sus productores, incluye muestras de ello. El texto aborda a través de una serie de diálogos los puntos principales en los que se debe formar un príncipe virtuoso, destacando para nuestros intereses las referencias al conocimiento de temas artísticos, incluso la práctica. Los cortesanos comentan la necesidad del futuro príncipe de dominar el arte del dibujo, así como de saber valorar y conocer la obra de grandes artistas de la talla de Rafael o Miguel Ángel. En líneas generales, el panorama se presenta mucho más prometedor del que ocurría en España, solicitando la formación artística de las élites, buscando la educación intelectual de futuros mecenas¹⁰. El libro de Castiglione llegaría al reino español seis años después de su publicación original, gracias a la traducción de Juan Boscán en 1534¹¹; sin embargo, ni la situación del artista ni la de futuros mecenas había evolucionado lo suficiente para asimilar ese tipo de novedades.

1. *Literatura artística y artes liberales en España durante el siglo XVI y XVII*

A comienzos del siglo XVI España todavía no contaba con una obra que enumerase en el grupo de las artes liberales a la pintura o la escultura, ya que no había comenzado el interés por parte de la élite intelectual; en el reino hispánico dichas labores artísticas continúan dentro de las labores artesanales, bajo el yugo de los gremios¹². Una de las primeras referencias a la liberalidad de la pintura tiene la peculiaridad de no ser propiamente un tratado sobre ese arte. En la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, publicada por vez primera en Toledo hacia el año 1526, nos encontramos con una defensa de la liberalidad de pintura y escultura. Como ya señaló el profesor Marías, la puesta en valor de este hecho viene dentro de las diferentes noticias anotadas en un tratado de arquitectura, influenciado por las innovaciones

⁷ Si bien Cennino Cennini ya plantea de manera muy general algunos de estos aspectos en su *Libro de Arte*, el formato del texto, la cronología y las reflexiones alcanzadas no pueden servirnos nada más que de prolegómeno a lo que la obra de Alberti va a comenzar. CENNINI/FREZZATO 2016, p. 62.

⁸ ALBERTI 1984, pp. 5-6, 22-23, 37-53.

⁹ BLUNT 1979, p. 72.

¹⁰ HASKELL 1984, pp. 21-40.

¹¹ CASTIGLIONE/CRESPO 2008, pp. 28-29.

¹² Por ejemplo, la situación socioeconómica de Alonso Sánchez Coello parecía ser tan reducida que su sueldo era casi idéntico al de un maestro de albañilería, 30.000 maravedíes, siendo aquel pintor de cámara de Felipe II. WALDMANN 2007, pp. 27-28.

teóricas italianas, de ahí que dicha idea se filtrase y plasme en el diálogo mantenido entre los protagonistas del tratado, Tampeso y León Picardo¹³:

Pero liberales se llaman las que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los gramaticos, logicos, retoricos, aritméticos, musicos, gramaticos, astrologos... con los cuales son numerados los pintores y escultores, cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que aun no son por ellos acabadas de loas, diciendo que no puede ser arte mas noble ni de mayor prerrogativa [sic.]¹⁴.

Pese a que las exigencias literarias por el status de la pintura comenzaron con cierto retraso respecto al modelo italiano, supusieron uno de los elementos más llamativos y recurrentes de la literatura artística española del Barroco, futura base teórica que aprovecharon los tratadistas españoles del siglo XVIII para reformular el conocimiento sobre las artes. Fruto de las nuevas consideraciones hacia la pintura surgen escritos como el de Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura Antigua* (1560 ca.), escrito que permaneció manuscrito hasta la edición de Antonio Ponz en el año 1788¹⁵. Aunque la obra propone un repaso de los antiguos pintores de Grecia y Roma, reúne argumentos similares a los que Leon Battista Alberti había usado para justificar la liberalidad de la pintura. Además, Felipe de Guevara inicia una crónica sobre la pintura antigua orientada por su afán humanístico y la necesidad de inculcar en la figura del monarca un gusto artístico que le lleve a ser benefactor de las artes, en la misma línea de lo sugerido por Castiglione. Insiste repetidas veces en la relación entre Alejandro Magno y Apeles, tópicos extraídos de la teoría italiana, elaborando concomitancias con la figura del monarca Felipe II¹⁶. Por su parte, el portugués Francisco de Holanda redactó en 1548 el *De la Pintura Antigua*, donde podemos leer sentencias similares en torno al binomio aristocracia-pintura¹⁷. A todo lo anterior se presenta necesario añadir una sentencia muy definitoria de Holanda sobre la situación española: «De una cosa es infamada España, y es que en Castilla ni en Portugal no conocen a la Pintura, ni hacen buena Pintura, ni tiene su honra la Pintura»¹⁸.

Buscando la dignificación del arte pictórico, e inspirado por la estima que profesa a dicha disciplina, elabora Pablo de Céspedes el poema didáctico *Arte de la Pintura* o *Zoographica*. Agrupado en dos libros y compuesto en octavas reales, nos presenta varias reflexiones generales: es una alabanza a la pintura, defensa de un canon a seguir durante su práctica y una serie de instrucciones y preceptos para los inexpertos que deseen iniciarse en la misma; se puede considerar el primer intento de versificar la teoría de la pintura en el territorio español¹⁹. Introducir mediante el formato del poema didáctico los rudimentos teóricos de la pintura genera una simbiosis entre pintura y poesía, facilitando la asimilación de la primera como arte liberal y rememorándonos el *topos* clásico horaciano del *ut pictura poesis*²⁰. En la siguiente estrofa

¹³ MARIAS FRANCO 2012, pp. 203-222.

¹⁴ SAGREDO 1541, fol. 14.

¹⁵ Contamos actualmente con una edición del manuscrito original elaborada por Elena Vázquez Dueñas. GUEVARA/VAZQUEZ DUEÑAS 2016.

¹⁶ GUEVARA/PONZ 1788, p. 4.

¹⁷ Esta obra estuvo durante siglos olvidada en un manuscrito. Durante el siglo XVIII, el portugués don Joaquín José Ferreira Gordo halló el documento original, volviendo a su tierra con una transcripción del mismo y depositándolo en la “Academia Real das Ciencias”. En 1846, tras una recopilación del conde Raczyński sobre De la pintura antigua y por medio de ella, fue Joaquín de Vasconcellos quien publicó por primera vez los cuatro diálogos de la pintura junto a un análisis crítico de los mismos. GARCIA MELERO 2002, p. 101.

¹⁸ HOLANDA/SANCHEZ CANTON 1921, p. 141.

¹⁹ Sobre Pablo de Céspedes cf. RUBIO LAPAZ 1993. La edición crítica de los escritos de Céspedes ha sido elaborada por RUBIO LAPAZ–MORENO CUADRO, 1998.

²⁰ LEE 1982.

del poema Céspedes se cuestiona cuál es la parte más importante de las que conforman la pintura, utilizando el adjetivo noble para definirlo:

Quál principio conviene á la noble arte
del dibujo, que él solo representa,
con vivas líneas, que redobla y parte,
quanto el ayre, la tierra y mar sustenta,
el concierto de músculos, y parte
que á la invencion las fuerzas acrecienta,
el bello colorido y los mejores
modos con que florece, y los colores [...] ²¹.

Observamos, pues, como las consideraciones hacia la pintura comienzan a abrirse paso en los razonamientos de la intelectualidad hispana de finales de siglo, preparando las bases teóricas del movimiento reivindicativo llevado a cabo durante el siglo XVII. Resultan curiosas y de gran interés para la investigación en la materia las contribuciones de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan de Butrón, confeccionadas desde el campo del derecho jurídico. La labor de recopilación de noticias y sentencias a favor de la liberalidad de las artes fueron utilizadas por todos los teóricos de la pintura más relevantes de este período. En el año 1600, Gutiérrez de los Ríos publica su *Noticia General para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*. Un trabajo exhaustivo de búsqueda a través las fuentes bíblicas y del derecho antiguo, que le lleva a catalogar y diferenciar las artes mecánicas de las liberales. Su defensa de las artes del diseño la hallamos en el libro III: «En que se defiende que las artes del dibuxo son liberales, y no mecánicas». Dentro de la gran variedad de argumentos que se exponen, destaca aquí que el pintor no busca la recompensación económica con su labor, sino que únicamente desea alcanzar la fama, al igual que los pintores clásicos²². La principal función de la pintura para ser reconocida en el grupo de las artes liberales fue su capacidad de ensalzar a aquellas personas que la han practicado de una forma excelente; el reconocimiento social y la fama deben ser las grandes aspiraciones del artista. Se entendía que era de una gran complejidad llevar a cabo de una forma correcta el arte de la pintura. Tanto es así que Gutiérrez de los Ríos apunta una curiosa anécdota a través de un refrán latino: «*Praestat medicum esse, quám pictorem*, es a saber, mejor es ser medico que pintor»²³. Según Hellwig, el tratado de Gutiérrez de los Ríos aboga por una teoría unitaria de las artes del diseño, al igual que se había comenzado a realizar en Italia tras las publicaciones de Giorgio Vasari o Benedetto Varchi²⁴; no obstante, la dinámica general en España iba a declinarse por las defensas escritas del arte pictórico.

En la misma línea de la obra anterior se articula el texto del abogado Juan de Butrón, *Los Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626). Establece múltiples paralelismos con la obra de Gutiérrez de los Ríos, pero se presentan muchas más reflexiones y alcanzan mayor profundidad sus argumentos; a diferencia de su predecesor en la materia, los variados argumentos tienen la particularidad de referirse específicamente al arte de

²¹ RUBIO LAPAZ—MORENO CUADRO: 1998, p. 374.

²² GUTIERREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 119-121.

²³ «De un famoso pintor (por quien se dixo el refran) se dize, que esmerándose de dia y de noche en sus pinturas, viendo al enseñarlas que nunca faltava [sic.] quien dexase de ponerle una falta por pequeña que fuesse, se vino a aborrecer tanto, que dexando su profession, se puso a aprender, con ser tan dificultoso, la ciencia de la medicina. Espantandos desto todos sus amigos, se dixe, que le dixeron, que novedad es esta? Porque dexays profession que soys tan estimado? Y que el les respondio, nunca acabo de dar contento de todo punto con esta arte. Las faltas della siempre se ven, y muchas vezes las ponen donde no las ay. Mejor es ser buen medico, po que si acertase a dar salud todos me honraran y alabaran. Y si errare, con la tierra se cubre todo, y luego se olvida [sic.].» *Ibí*, pp. 153-154.

²⁴ HELLWIG 1999, p. 161.

la pintura. El autor reflexiona a lo largo de quince discursos sobre la liberalidad, virtudes y glorias a favor de la pintura, en cierto modo de una forma muy similar a lo que años antes había realizado Romano Alberti. Compara las relaciones existentes entre las siete artes liberales y la pintura, todo ello para llegar a una conclusión de carácter legal: «La Pintura es arte liberal como las siete: porque donde hay una razón igual entre dos sujetos, un mismo derecho les conviene»²⁵. Para terminar sus exigencias de protección a la pintura, determina de manera muy concreta cuál es el problema de las artes en el reino español: «Finalmente nuestra España necesita de amparos, de premios, de protección, no de ingenios ni estudios»²⁶. El florecimiento del arte de la pintura no es culpa de la falta de ingenios en nuestro territorio, sino de la carencia de interés propio por parte de mecenas dispuestos a patrocinar a los artistas. A todo lo anterior es necesario sumar las exigencias tributarias de la Hacienda Real que dañan el asentamiento de las artes en el territorio hispano.

La búsqueda de datos en fuentes clásicas y otras de carácter religioso dieron como resultado una larga lista de historias apologéticas sobre el arte pictórico; estas ideas fueron estructuradas por aquellos juristas a comienzos de siglo, conformando una base de referencia importante para los grandes tratados de la pintura que vieron la luz en el Seiscientos. Lo vemos en la forma que Vicente Carducho hace uso de ellos en sus *Diálogos de la Pintura* (1633). El tratadista de origen florentino profundiza en la cuestión durante el diálogo II, donde elabora una síntesis de lo expuesto sobre la nobleza de las artes por Romano Alberti²⁷. Asimismo, no duda en citar a Butrón y Gutiérrez de los Ríos para justificar la liberalidad del arte pictórico. También introduce distintos grabados alegóricos que refuerzan el hermanamiento con las artes liberales, siendo uno de ellos el triunfo de la pintura entre aquellas, *Liberalium Lux Artium Excelsa* (Fig. 1)²⁸. Nos parece más importante destacar el documento anexo al tratado que fue publicado en la edición de 1633, el «Memorial Informativo por los Pintores en el Pleito que tratan con el Señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda». Carducho reúne una serie de testimonio a favor de la liberalidad de los pintores firmados por eminentes figuras de la cultura española del momento: Lope de Vega, Antonio de León, José de Valdivieso, Lorenzo Van der Hamen, Juan de Jáuregui, Juan Alonso de Butrón y Juan Rodríguez de León. La principal intención fue desarticular un dictamen de la Hacienda Real, obteniéndose el resultado el 11 de enero de 1633²⁹. El efecto de los diálogos y la sentencia final favorable a la exención del arte pictórico obtuvieron un gran respaldo para los ideales que se habían comenzado a construir en anteriores décadas; sin embargo, simplemente fueron pequeñas victorias, dado que la consideración de las artes liberales a nivel socioeconómico no llegaría hasta mediados del siglo XVIII³⁰.

²⁵ BUTRON 1626, p. 32.

²⁶ *Ivi*, p. 122.

²⁷ CARDUCHO/CALVO SERRALLER 1979, pp. 135-137.

²⁸ «La excelsa luz de las artes liberales». *Ivi*, p. 143. Sobre la interpretación de los diferentes grabados que ilustran la edición cf. KUBLER 1965, pp. 439-445.

²⁹ «SENTENCIA QUE DIO EL REAL CONSEJO DE HACIENDA EN REVISTA EN 11 DE ENERO DE 1633. Fallamos, que la sentencia definitiva por algunos de nos en este pleito dada, de que por parte de Vincencio Carduchi y consortes fue suplicado, es buena, justa, y á derecho conforme, y como tal, sin embargo de las razones á 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 hizieren y vendieren, aunque no se las ayan mandado hazer; y con que se aya de pagar alcabala de las que vendieren no hechas por ellos en sus casas, almonedas y otras partes». CARDUCHO 1633, fol. 229v.

³⁰ Durante este siglo y al amparo de estos escritos surgieron muchos textos apologéticos sobre las artes y su carácter liberal, aunque con menores niveles de repercusión. Sirva de ejemplo FALOMIR FAUS 1996, pp. 483-509; CALVO SERRALLER 1991, pp. 573-577; CRUZ VALDOVINOS 2012, pp. 173-202.



Fig. 1: Vicente Carducho. *Diálogos de la Pintura*. Estampa para el final del diálogo VIII. Grabado a buril de Francisco López, dibujo de Vicente Carducho, 1633. Fuente: BNE

En un tono casi idéntico se expresarán los teóricos más importantes del momento. El pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) busca la misma línea legitimadora del valor de la pintura. El primer capítulo deja bien claro los intereses: «Que cosa sea Pintura y cómo es arte liberal y su definición y explicación». La línea discursiva en torno a la que organizar la valoración: la misma de los anteriores casos, estando sus referentes teóricos en la literatura clásica – Plinio, Séneca, Aristóteles... – y diferentes tratadistas italianos – Alberti, Dolce, Armenini o Lomazzo –³¹. También lo hizo de idéntica forma Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675 ca.), asegurando justo al comienzo de su obra que «es la pintura un liberal ejercicio con que el arte pretende imitar a la naturaleza». A partir de ahí seguirá elaborando paralelismos entre la pintura y las otras artes

³¹ PACHECO/BASSEGODA I HUGAS 1990, pp. 77-79.

liberales usando como conexión los deseos de aquellas en asemejarse al arte pictórico³². Félix de Lucio Espinosa y Malo escribirá un breve tratado dirigido únicamente a «la Nobleza de la Pintura, y la estimacion de sus Artífices» titulado *El Pincel* (1681), legitimando desde su puesto de jurista – al igual que Gutiérrez de los Ríos y Butrón – la independencia con las artes mecánicas de la pintura³³. Luego, observamos que la liberalidad de las artes ocupa un lugar fundamental en la redacción de tratados artísticos, actuando de fórmula de iniciación a los demás contenidos. A manera de epílogo en este período es necesario citar los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (ca. 1691), tratado compuesto alrededor de treinta estrofas con cierta intención de poema didáctico y una amplia serie de estampas formativas, al estilo de una cartilla académica de dibujo. Aunque la intención de la obra es netamente práctica, no olvida repasar las noticias elementales que justifican la nobleza de dicho arte:

Pues si se repara que en la antigüedad ha sido este nobilísimo arte ilustrado, estimado y premiado más que las demás ciencias, artes y habilidades, así en lo secular de los emperadores, reyes, príncipes y nobles, como en lo eclesiástico de pontífices, cardenales y otras personas de señalada virtud y letras, se verá que han sido sus profesores estimados, premiados y queridos, y sus obras ensalzadas y aplaudidas, dignándose de ejercerlo, estudiarlo y entenderlo los mayores príncipes y monarcas y aun los santos³⁴.

A los tratados citados, en los que quizá podría sumarse la aportación de fray Juan Juan Rizzi y su *La Pintura Sabia*³⁵, hemos de citar diferentes ejemplos literarios en consonancia con las labores de legitimación de la pintura. Desde el mundo de la literatura, aunque hemos nombrado a Lope de Vega o Juan de Jáuregui, se debe aludir a las aportaciones de Francisco de Quevedo y su silva *El Pincel* o Góngora y sus sonetos dedicados a la figura de El Greco³⁶. La mayor parte de las veces, este tipo de aportaciones mediante elogios a pintores completan los vacíos de literatura artística biográfica del territorio hispano³⁷. Pedro Calderón de la Barca declaró el 8 de julio de 1677 a favor de los pintores a través de una «Deposición en favor de los Profesores de la Pintura», texto que fue recogido por vez primera en el tomo cuarto de los volúmenes recopilatorios de Francisco Mariano Nipho, *Cajón de Sastre, o montón de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas* (1761)³⁸. A modo excepcional de escritor paradigmático del período, Miguel de Cervantes equiparó la pintura al nivel de poesía e Historia en sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Septentrional* (1617), incluyendo también referencias sobre el valor del arte pictórico en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615)³⁹.

³² MARTINEZ/MANRIQUE ARA 2008, p. 13.

³³ ESPINOSA Y MALO 1681, p. 3. Sobre la teoría artística del autor ATERIDO 2012, pp. 149-171.

³⁴ GARCIA HIDALGO/MATEO-GALINDO 2006, p. 2.

³⁵ GARCIA LOPEZ 2000, pp. 63-91.

³⁶ Portús Pérez demostró el valor y aprecio por la pintura en figuras del nivel cultural de Lope de Vega: «La idea de Lope de que lo más valioso que poseía, amén de sus hijos, era su jardín, su biblioteca y sus obras de arte». PORTUS PEREZ 1992, p. 249.

³⁷ Sobre el poema *La Silva* de Quevedo cf. CANDELAS COLODRON 1996, pp. 85-95. SAEZ 2015, pp. 79-111. En lo concerniente a la relación pintura-poesía en el territorio español durante el siglo XVII: OROZCO DIAZ 1989.

³⁸ CURTIUS 1995, t. II, pp. 776-790; CALVO SERRALLER 1991, pp. 537-545.

³⁹ CERVANTES/ROMERO MUÑOZ 2004, pp. 570-571. Sobre el tema de la pintura en la obra literaria de Cervantes cf. LEVISI 1972, pp. 295-325 y BRITO DIAZ 1997, pp. 145-164.

2. *Literatura artística del siglo XVIII: la pervivencia de las demandas sobre la liberalidad y nobleza*

En los comienzos de la centuria, dentro de una España implicada en una transición a todos los niveles debido a la Guerra de Sucesión (1701-1713), continúan arrastrándose problemas de los antiguos litigios focalizados en el enfrentamiento entre el fisco y los pintores, sirviendo de ejemplo el caso recogido por Quiles García en la Sevilla de 1725⁴⁰. El carácter de la Ilustración comenzó a infundir en España, de manera paulatina, un nuevo sentimiento hacia las Bellas Artes, generándose a mediados de siglo la institución que racionalizará el pensamiento artístico de la época; se busca asentar el placer por la estética del mundo clásico, imagen del buen gusto imperante en Europa. En consonancia con los modelos europeos, de Italia, pero sobre todo de Francia, nace la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de abril de 1752⁴¹. Sin embargo, como apuntaba Julián Gállego, fue determinante para la legitimación del arte pictórico la desaparición de los arrendadores de alcabala, principal carga y punto de discordia de la Hacienda con los artistas, asumiendo la monarquía el derecho de recaudación de dicho impuesto⁴². Aun habiéndose resuelto estas circunstancias, los tratados sobre la pintura de la época evocan la tradición de introducir las noticias referentes a la liberalidad de la pintura.

Durante este siglo vio la luz uno de los tratados más importantes para comprender la teoría del arte español barroca: la monumental obra en tres volúmenes de Acisclo Antonio Palomino, el *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715 y 1727). Nos interesa para nuestro estudio los testimonios recogidos en el primer volumen de la *Theorica*. Palomino bebe directamente de las fuentes anteriores a él, por lo tanto, plasma en los capítulos introductorios de su obra la defensa de la liberalidad de la pintura, actuando de forma continuista con la tradición teórica que le precede⁴³. Vemos de manera clara dicha influencia cuando observamos el grabado alegórico de la parte teórica del *Museo* (Fig. 2), donde la personificación de la pintura aparece coronada con el laurel, mientras se la ve rodeada de genios desarrollando actividades vinculadas a la reflexión científica, asentada sobre el aforismo latino *Undique Pictura Moderatrix Optica Fulget; Lumina projiciens, fingere cuncta docens* («en todas partes la pintura ilumina con la óptica; proyectando luces, enseñando a tocar todas las cosas»). En el libro II, titulado «El Curioso», Palomino recopila todas las noticias recurrentes para organizar la defensa literaria de la pintura: legitimación de la pintura en los antiguos códigos de derechos civil y divino, la estimación de sus profesores en el pasado o los grandes mecenas de los que puede hacer gala haber disfrutado pertenecientes a la monarquía y nobleza. Palomino no tiene dudas al afirmar que «o es dudar, si hay artes liberales; porque si las hay, lo es la Pintura; y si la Pintura no lo es, no las hay»⁴⁴. Aunque insiste en todos los argumentos del siglo XVII y la herencia italiana, incluye especulaciones de gran interés.

⁴⁰ QUILES GARCÍA 1989, pp. 511-515. También BELDA NAVARRO 1993.

⁴¹ BEDAT 1989, pp. 27-35.

⁴² GALLEGO 1976, pp. 198-199 y 208.

⁴³ MORAN TURINA 1986, pp. 202-207.

⁴⁴ PALOMINO/CEAN BERMUDEZ 1988, p. 218.



Fig. 2: Acisclo Antonio Palomino. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Estampa para el primer tomo, «Theorica». Grabado a buril de Hipólito Rovira y diseño de Acisclo Antonio Palomino, 1715. Fuente: BNE

Definir a la pintura como ciencia arquitectónica y compendio de las artes liberales sigue la línea propuesta por Carducho, Pacheco y el propio Jusepe Martínez en su introducción. Palomino reorienta la teoría de las artes del diseño para justificar la supremacía de la pintura, siendo aquella el punto de partida de las artes restantes. Por consiguiente, observamos en las defensas de Palomino un continuismo lógico en una etapa histórica donde la justificación de la liberalidad de la pintura sigue teniendo un sentido lógico.

Comenzamos ahora a examinar las distintas obras de la literatura artística española de este período que implicaban a la pintura. Uno de los que tienen mayor relevancia fue el confeccionado por Gaspar Melchor de Jovellanos el 14 de julio de 1781 en el seno de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando. El discurso que remitió al pleno de la academia y que se conoce como el *Elogio de las Bellas Artes* trató de sintetizar «el destino de las bellas artes en España, desde su origen hasta el presente estado»⁴⁵. Aclarando al público la postura escogida en su discurso, la de un aficionado a las artes, pone los cimientos del recorrido de la Historia del Arte español. Aborda el caso de las artes en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos, tratadas por los mandatarios de la ciudad «más como un oficio mecánico que una profesión noble y liberal». Además, aborda las acciones legales emprendidas por los propios pintores para defender los derechos de su trabajo, exponiendo a modo de ejemplos a Vicente Carducho, Ángelo Nardi o El Greco⁴⁶. La protección de los derechos de la pintura y demás artes ahora recae en el papel de los monarcas: Felipe V, Fernando VI y Carlos III, la nueva dinastía de los Borbones. Todo ello mediante la herramienta fundamental que supone la Academia. La obra de Jovellanos fue un recorrido por el devenir de las artes en España desde los finales de la Edad Media hasta su propio tiempo; no obstante, comprende que el debate por la liberalidad de las artes tuvo un peso fundamental para el asentamiento y reconocimiento de aquellas en el entramado social. Consigue desligarse de los argumentos típicos de la teoría del arte barroca para defender la pintura, ya que ese papel ahora lo estaba garantizando el Estado. Con todo, celebra las buenas medidas tomadas por el conde de Floridablanca, que en su opinión «supo convertir una parte de la legislación hacia la gloria de las artes»⁴⁷.

Cinco años después del discurso de Jovellanos, Celedonio Nicolás de Arce y Cacho publica sus *Conversaciones sobre la escultura* (1786), diálogo entre maestro y discípulo orientado a la formación correcta del buen escultor. Aunque a primera vista pueda parecer que nos alejamos de la línea trazada en este estudio, veremos cómo las escasas manifestaciones teóricas de la escultura en España se ven influenciadas por el peso de la tradición teórica sobre la pintura. La segunda conversación propuesta por el autor son unos «Elogios de la Pintura», con la idea de zanjar el debate sobre el *paragone* de las artes. El autor, utilizando los escritos de Palomino, elabora un breve enaltecimiento del arte pictórico, en el que no faltan las debidas aclaraciones sobre lo liberal y noble del arte de pintar:

Digo, pues, que el ser la Pintura Arte liberal es esencial epíteto suyo; que en todos Derechos está aprobada su ingenuidad; y en la común opinión de los doctos y eruditos, es indisputable su nobleza; que igualmente está aprobada en el Derecho divino, y en todas las clases de sabios de estos Reynos; que es propiedad suya el ser ciencia demostrativa en lo teórico, y práctica en lo operativo [...] que ha gozado la Pintura y sus Profesores dignos de toda y distinguida estimacion en los pasados y en el presente siglo; que han sido muchos los Grandes, Príncipes, Monarcas, y otras Dignidades, Señoras y mugeres insignes, que la han exercitado, y varios los eruditos escritores de ella [sic.]⁴⁸.

Los argumentos recogidos, pues, son prácticamente los mismos. Aparecen vinculados a la pintura ya no buscando una demanda social, sino narrando las virtudes pasadas del arte pictórico; se ha construido un preludeo a la hora de teorizar sobre la pintura que recurre a la imitación del ideario generado durante el Barroco, pese a que las razones de uso son diferentes.

Diego Antonio Rejón de Silva publica en el mismo año que Arce y Cacho su obra *La Pintura: poema didáctico en tres cantos* (1786). Un poema didascálico dispuesto a cubrir la ausencia de publicaciones similares en la época, puesto que desde las aportaciones de Pablo de Céspedes o José García Hidalgo no se había vuelto a componer un trabajo de estas

⁴⁵ JOVELLANOS/PORTUS PEREZ 2014, p. 45.

⁴⁶ *Ibí*, pp. 59 y 76.

⁴⁷ *Ibí*, p. 94.

⁴⁸ ARCE Y CACHO 1786, pp. 10-11.

características. Las fuentes principales usadas para confeccionar su teoría artística fueron los textos de Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Carducho, Pacheco, Palomino y Mengs, entre otros⁴⁹. En el primero de los cantos ya podemos observar la herencia de la teoría anterior. Al comienzo de los versos que ilustran el canto dedicado al dibujo se puede observar ya estos ecos que rememoran la nobleza pictórica. Rejón argumenta que los esclavos tuvieron prohibido practicar el arte de la pintura en la Antigüedad:

Pintor: ni es necesario,
Para comprobación de su nobleza,
Citar la Griega Ley, que no dexaba
(Precaviendo del Arte la baxeza)
Manejase pinceles mano esclava,
Mientras incompatible se creía
Con la sublimidad de la pintura [sic.]⁵⁰.

Asimismo, se citan reformulaciones de mitos propios generados en torno a la cultura española. Uno de los más importantes fue el camino hacia el ennoblecimiento del pintor de cámara del rey Felipe IV, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Los tratadistas del Seiscentos se satisfacían en confirmar el gusto del monarca Felipe IV por la comprensión de la pintura, incluso por su práctica⁵¹. La merced que el monarca concedió al pintor reconociéndole miembro de la Orden de Santiago le sirve a Rejón de Silva para honrar a la pintura y versificar de este modo:

Asi el Quarto Felipe, en cuyos días
España floreciente
Artífices no pocos ostentaba,
Ademas de otras muchas bizzarrías
Con que las Bellas Artes fomentaba,
Premió tan noblemente
De Velázquez el merito eminente,
Pintando su Real Mano
La Roja insignia del Patron Glorioso
En el retrato del Pintor, que ufano
Con premio tan honroso,
Justa paga á sus obras admirables
Hallar pudo, aunque son inapreciables
Digno rasgo de un Rey en quien unido
Lo magnánimo estuvo á lo entendido [sic.]⁵².

⁴⁹ PEÑA VELASCO 1985, pp. 67-86.

⁵⁰ REJON DE SILVA 1786, p. 3.

⁵¹ En estos términos se expresa Juan de Butrón: «De los Príncipes, y Reyes modernos ha avido muchos de que no hago memoria: basteros el exemplo del Rey nuestro Señor don Felipe IIII, que oy reina, y por largos años gobierne el mundo, exercio este arte siendo príncipe (exemplo bastare para calificar, y dar nobleza a la pintura; pues el Príncipe que en estos Reynos la comunica a todos, tomó el lápiz, y pincel con la mano, y obro muchas pinturas, y dibuxos que hoy se guardan». BUTRON 1626, p. 103. Para el tema de Felipe IV y su práctica pictórica cf. GALLEGO 1979, t. I, pp. 533-540.

⁵² La nota que escribe Rejón alabando la composición de *Las Meninas* y que acompaña a estos versos dice así: «Hizo Don Diego Velazquez un quadro, que actualmente está en el quarto del Rey Nuestro Señor, en el qual se vé la figura de aquel Profesor con el caballete delante pintando los retratos de algunas Personas Reales, y otros sugetos de Palacio. Murió Velazquez siendo ya Caballero de Santiago, y el mismo Rey Felipe IV, segun aseguran en tiempo de Palomino, pintó en el retrato de tan célebre Artista la cruz, que es insignia de la mencionada Orden, demostrando dos veces la mucha estimacion que hacia de Velazquez; una en haber depuesto é informado de la calidad de su familia ante el Presidente de Ordenes de Távera, á quien mandò llamar para este

La relación de Felipe IV con Velázquez ha recorrido la literatura artística española, configurando el arquetipo ideal del pintor que alcanza su ennoblecimiento exhibiendo la perfección de su arte. El principal interés fue recalcar la importancia del establecimiento de redes de mecenazgo: mediante la sólida consolidación de los artistas patrios se generarían las bases para el florecimiento de grandes obras de arte que hicieran sobrevivir tanto al artista como a su benefactor al paso de la Historia. Además, el ejemplo debe motivar al joven artista para que no decaiga en sus continuos estudios, ya que si se esmera en el sendero correcto puede llegar a emular las glorias y virtudes del eminente pintor sevillano. No obstante, durante los años en los que escribe su poema el sistema de mecenazgo real se vio transformado debido a la aparición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo dicha institución la que comenzó a encargarse de gestionar las becas o subvenciones otorgadas por la monarquía y el incipiente Estado y que los artistas podían llegar a conseguir⁵³. Rejón de Silva recoge en su tratado una evolución lógica hacia unos nuevos puntos de interés de las reflexiones artísticas, pero también una dependencia de la teoría del arte del pasado. En alguno de estos casos, las referencias que Rejón introduce en su poema para favorecer la equiparación con lo noble y aristocrático quedan desfasados.

Continuando en la línea de los anteriores casos hallamos el tratado de Francisco Preciado de la Vega, la *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura* (1789). El Parrasio Tebano, pseudónimo del autor con el que era reconocido en la Arcadia, elabora un trabajo con un objetivo didáctico, orientado a los principiantes del arte de la pintura. La narración se desarrolla con un joven aprendiz inmerso en un sueño, en dicho contexto surge la figura de un genio, encargado de guiar al novel por el templo de las artes y la musas. Conforme se adentran en el conocimiento de aquel espacio, el genio asegura lo siguiente a favor de la pintura:

¿Pero dónde voy a parar con decirte sus prodigios? Siendo ellos tantos, quantos son los que te pone á la vista toda la naturaleza, pues todos los imita hasta llegar á engañar los Zeuxis con las fingidas cortinas, pero con arte tan primorosa y delicada, que los mismos Principes y Reyes han procurado practicarla como noble e ingenioso divertimento⁵⁴.

Los adjetivos «noble» e «ingenioso» aparecen ya inseparables de la concepción de la pintura, definiendo unas características de diferenciación social. En el transcurso del viaje acontecido durante el sueño, el aprendiz es introducido en un patio, el cual se hallaba decorado con pinturas de mecenas de la Antigüedad de la Europa grecorromana: emperadores, príncipes, reyes, caballeros, patricios... De similar manera son enumerados los reyes y príncipes que patrocinaron las artes en España desde los Habsburgo hasta los Borbones⁵⁵. Quedaba con todos los retratos citados acomodado el conocimiento de la pintura como arte digna de regodearse en los altos estamentos. Con la idea de enfatizar la separación de artes liberales y mecánicas, establece la comparación necesaria entre los correctos conocedores del arte del diseño y los que, por su parte, usan ideas muy básicas de ello: «los artistas mecánicos, Carpinteros, Evanistas, & c. saben muy bien tirar líneas rectas y curvas, pero el delinear un capitel Corintio, ó compuesto, y un adorno de hojas solo sabe hacerlo con gracia y con gusto el que dibuxa bien la figura [sic.]»⁵⁶. Importante diferenciación de las artesanías con las artes; pese a compartir elementos de creación existe una separación acotada que diferencia a la arquitectura, escultura y pintura con cualquiera de las demás. La tónica

efecto; y otra con haberle puesto la insignia de Caballero, honrando S. M. al mismo tiempo al Profesor, y al pincel». REJON DE SILVA 1786, pp. 47-78 y 121.

⁵³ URREA FERNANDEZ 2006, pp. 127-138, BROOK 2009, pp. 21-32.

⁵⁴ PRECIADO DE LA VEGA 1788, p. 11.

⁵⁵ *Ibí*, pp. 24-25.

⁵⁶ *Ibí*, p. 29.

general del poema prosaico queda reflejada en estos comentarios, que irán apareciendo de forma regular a lo largo del tratado.

3. *La pintura sigue siendo noble y liberal*

Tras el recorrido propuesto en este estudio se puede constatar lo tardía que fue en España la defensa y reconocimiento de la pintura en el círculo de las artes liberales, hasta la adaptación de las ideas generadas en el ámbito de la teoría del arte italiana. Bien es cierto que cuando comienzan a desarrollarse en plenitud las diferentes apologías, siglo XVII, el alcance y cantidad de los textos referentes a la liberalidad del arte pictórico fueron muy fructíferos. Bajo la influencia de la tradición teórica italiana surgen los diferentes tópicos, fórmulas y estructuras literarias, creadas en aquel entorno barroco y con el fin de justificar ante las élites sociales el derecho de la práctica pictórica a estar libre de alcabalas. Los tratados sobre la pintura, pues, incluyen un conjunto de elementos encomiásticos que terminan siendo asiduos en este tipo de publicaciones. Sobre todo, interesa ligar los orígenes de la pintura con la Antigüedad clásica, buscando un refugio legal ante los recaudadores justificando el derecho por uso y tradición. Asimismo, comprobamos la reutilización de los elementos anteriormente citados en la nueva tratadística del siglo XVIII, originada en otro contexto histórico y con otras inquietudes artísticas.

La evolución del prestigio y dignificación del arte pictórico durante la Ilustración colocó a la pintura ante la sociedad en el espacio demandado por los teóricos del Siglo de Oro, teniendo una especial importancia la labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Empero, en la tratadística de esta centuria continúan usándose los procedimientos y modelos de reclamación de los predecesores de manera descontextualizada; las consignas propuestas por Leon Battista Alberti siguen estando vigentes. Aparecen transformadas en una sucesión de fórmulas configuradas para definir la pintura, descargadas del interés socioeconómico que las impulsó a aparecer en la literatura artística y que ahora introducen los temas del arte pictórico de manera protocolaria. El uso residual de la nobleza, liberalidad o ingenuidad de la pintura se transforman en una serie de adjetivos, utilizándose incluso en obras del siglo XIX como las *Excelencias del pincel y del buril* (1800) de Juan Moreno de Tejada o los diversos diálogos recreativos del arte de la pintura que compuso Juan Agustín Ceán Bermúdez alrededor de 1819. En definitiva, el lenguaje configurado en los principios de la Modernidad, heredero de una tradición teórica originada en el territorio italiano, termina consolidándose durante el Barroco, para acabar durante el Siglo de las Luces como un elemento ornamental más en la construcción de textos sobre el arte de la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI/VILLA 2007

L.B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, a cargo de R. DE LA VILLA, Madrid 2007 (edición original *De pictura*, Florencia 1436).

ALBERTI 1984

R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Bolonia 1984 (edición original *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma 1585).

ARCE Y CACHO 1786

C.N. ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona 1786.

ATERIDO 2012

A. ATERIDO, *Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: «de la pintura, y algunos inventores y preceptos della»*, en «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 149-171.

BEDAT 1989

C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid 1989.

BELDA NAVARRO 1993

C. BELDA NAVARRO, *La “ingenuidad” de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia 1993.

BLUNT 1990

A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. Del 1450 a 1600*, Madrid 1990 (edición original *Artistic theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940).

BRITO DIAZ 1997

C. BRITO DIAZ, “*Porque lo pide así la pintura*”: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles, «*Cervantes: Bulletin of the Cervantes society of America*», 17, 1, 1997, pp. 145-164.

BROOK 2009

C. BROOK, *Francisco Preciado y la Accademia di San Luca. La promoción de las Bellas Artes mediante la actividad institucional*, en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, a cargo de A. Rodríguez G. de Ceballos, Madrid 2009, pp. 21-32.

BUTRON 1626

J. BUTRON, *Discursos apológicos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid 1626.

CALVO SERRALLER 1991

F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1991.

CANDELAS COLODRON 1996

M.A. CANDELAS COLODRON, *La Silva «El Pincel» de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista*, «*Bulletin Hispanique*», 98, 1, 1996, pp. 85-95.

CARDUCHO 1633

V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid 1633.

CARDUCHO/CALVO SERRALLER 1979

V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, a cargo de F. CALVO SERRALLER, Madrid 1979.

CASTIGLIONE/CRESPO 2008

B. CASTIGLIONE, *El cortesano*, a cargo de Á. CRESPO, Madrid 2008 (edición original *Il Cortegiano*, Venecia 1528).

CENNINI/FREZZATO 2016

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cargo de F. FREZZATO, Vicenza 2016.

CERVANTES/ROMERO MUÑOZ 2004

M. CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cargo de C. ROMERO MUÑOZ, Madrid 2004 (edición original *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Septentrional*, Madrid 1617).

CRUZ VALDOVINOS 2012

J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El fuero y el buevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos*, en «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 173-202.

CURTIVS 1995

E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid 1995 (edición original *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948).

FALOMIR FAUS 1996

M. FALOMIR FAUS, *Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII*, «Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 82, 1996, pp. 483-509.

GALLEGO 1976

J. GALLEGO, *El Pintor. De Artesano a Artista*, Granada 1976.

GALLEGO 1979

J. GALLEGO, *Felipe IV, pintor*, en *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I-III, Granada 1979, I, pp. 533-540.

GARCIA HIDALGO/MATEO–GALINDO 2006

J. GARCIA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, a cargo de S.G. MATEO, I. GALINDO, Valencia 2006 (edición original *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid 1691).

GARCIA LOPEZ 2000

D. GARCIA LOPEZ, *La teoría artística de fray Juan Ricci*, en *El pintor fray Juan Andrés Ricci (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, a cargo de I. Gil-Díez Usandizaga, Logroño 2000, pp. 63-91.

GARCIA MELERO 2002

J.E. GARCIA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas, I. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid 2002.

GUEVARA/PONZ 1788

F. GUEVARA, *Comentarios de la pintura antigua*, a cargo de A. PONZ, Madrid 1788.

GUEVARA/VAZQUEZ DUEÑAS 2016

F. GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, a cargo de E. VAZQUEZ DUEÑAS, Madrid 2016.

GUTIERREZ DE LOS RIOS 1600

G. GUTIERREZ DE LOS RIOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*, Madrid 1600.

HAGSTRUM 1958

J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958.

HASKELL 1984

F. HASKELL, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid 1984 (edición original *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londres 1963).

HELLWIG 1999

K. HELLWIG, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid 1999

HOLANDA/SANCHEZ CANTON 1921

F. HOLANDA, *De la Pintura Antigua*, a cargo de F.J. SANCHEZ CANTON, Madrid 1921.

JOVELLANOS/PORTUS PEREZ 2014

G.M. JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes*, a cargo de J. PORTUS PEREZ, Madrid 2014 (edición original *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid 1781).

KRIS-KURZ 2010

E. KRIS, O. KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid 2010 (edición original *Die Legende vom Künstler*, Viena 1934).

KUBLER 1965

G. KUBLER, *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 439-445.

LEVISI 1972

M. LEVISI, *La pintura en la narrativa de Cervantes*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 48, 1972, pp. 295-325.

LUCIO ESPINOSA Y MALO 1681

F. LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel*, Madrid 1681.

MARIAS FRANCO 2012

F. MARIAS FRANCO, *Las ideas pictóricas en los tratados de arquitectura: de Sagredo a Caramuel*, «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 203-222.

MARTINEZ/MANRIQUE ARA 2008

J. MARTINEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, a cargo de M.E. MANRIQUE ARA, Zaragoza 2008.

MORAN TURINA 1986

J.M. MORAN TURINA, *En defensa de la pintura: Irala y Palomino*, «Goya: Revista de Arte», 190, 1986, pp. 202-207.

OROZCO DIAZ 1989

E. OROZCO DIAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada 1989.

PACHECO/BASSEGODA I HUGAS 1990

F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, a cargo de B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid 1990 (edición original *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649).

PALOMINO/CEAN BERMUDEZ 1988

A.A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y escala óptica* (Madrid 1715-1724), a cargo de J.A. CEAN BERMUDEZ, Madrid 1988.

PEÑA VELASCO 1985

C. PEÑA VELASCO, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia 1985.

PRECIADO DE LA VEGA 1789

F. PRECIADO DE LA VEGA, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, Madrid 1789.

PORTUS PEREZ 1992

J. PORTUS PEREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid 1992.

QUILES GARCIA 1989

F. QUILES GARCIA, *De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII: (continúa la controversia de los artistas con el fisco)*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 55, 1989, pp. 511-515.

REJON DE SILVA 1786

D.A. REJON DE SILVA, *La Pintura: Poema didáctico en tres cantos*, Segovia 1786.

RUBIO LAPAZ 1993

J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su Círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993.

RUBIO LAPAZ–MORENO CUADRO 1998

J. RUBIO LAPAZ, F. MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba 1998.

«SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012

«Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, a cargo de J. Riello, Madrid 2012.

SAGREDO 1541

D. SAGREDO, *Medidas del romano, agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias*, Lisboa 1541.

SILVER 1983

L. SILVER, *Step-Sister of the Muses. Painting as Liberal and Sister Art*, en *Articulate images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, a cargo de R. Wendorf, Minneapolis 1983, pp. 36-69.

URREA FERNANDEZ 2006

J. URREA FERNANDEZ, *Relaciones artísticas Hispano-Romanas en el siglo XVIII*, Madrid 2006.

WALDMANN 2007

S. WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid 2007.

WESTFALL 1969

C.W. WESTFALL, *Painting and the liberal arts: Alberti's view*, «Journal of the History of Ideas», 30, 1969, pp. 487-506.

WITTKOWER 1950

R. WITTKOWER, *The artist and the Liberal Arts*, «Eidos», 1, 1950, pp. 11-17.

ABSTRACT

Nel seguente studio si procederà ad una revisione del dibattito sulla liberalità dell'arte della pittura instauratosi nella Spagna dell'Età Moderna. L'obiettivo principale è corroborare l'uso degli argomenti generati nella teoria artistica italiana, adattati però alle esigenze socio-economiche del territorio spagnolo. Si vedrà come i trattatisti spagnoli riutilizzino le diverse riflessioni dei loro maestri italiani in base ai propri interessi, al fine di garantire alla pittura una protezione storica e giuridica. Inoltre, si presterà attenzione all'eredità che tale la letteratura artistica ha instillato nei trattati sulla pittura nel secolo XVIII, periodo in cui molti dei problemi socio-economici del secolo precedente erano già stati risolti.

Durante el siguiente estudio presentamos una revisión del debate sobre la liberalidad del arte de la pintura acontecido en España durante la Edad Moderna. La intención principal es corroborar el uso de los argumentos generados en la teoría artística italiana, pero adaptados a las demandas socioeconómicas del territorio español. Veremos cómo los tratadistas españoles reaprovechan bajo sus propios intereses las diferentes reflexiones de sus maestros italianos, con el fin de dotar a la pintura de una protección histórica y jurídica. Asimismo, prestaremos atención a la herencia que dicha literatura artística inculcó en los tratados sobre la pintura en el siglo XVIII, período donde muchos de los problemas socioeconómicos del siglo anterior ya habían sido resueltos.