



Malena Manrique Ara
Marc Millan Rabasa
Álvaro Vicente Romeo

El pincel
Arte y erudición
del Siglo

letrado
en la Zaragoza
de Oro





El pincel letrado

La publicación de este libro ha sido posible gracias a una ayuda a la edición de la Cátedra Gonzalo Borrás (Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón), en su 3ª convocatoria (2023)

Coordinación editorial

Malena Manrique

Textos

Malena Manrique Ara

Marc Millan Rabasa

Álvaro Vicente Romeo

Diseño e ilustraciones

José Joaquín Beeme

Créditos fotográficos

Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (156, 158)

Biblioteca Digital Hispánica (115, 208)

Jesús Criado (213)

Glasgow Life Museums (18)

Gonelli Libreria Antiquaria (73, 74)

Marc Millan Rabasa (145)

Museo Nacional del Prado (41, 44, 82, 86, 136, 166)

Mutual Art (37)

Parroquia de San Miguel de los Navarros (198)

Álvaro Vicente Romeo (39, 49, 52, 205)

Javier Romeo - Diputación Provincial de Zaragoza (55)

Wikimedia Commons (13, 22, 25, 28, 30, 31, 77, 98, 100, 106, 112, 121, 126, 169, 176, 181, 193)

Co-edición

Cátedra Gonzalo Borrás

<http://catedragonzaloborras.unizar.es>

Fundación del Garabato

www.fundaciondelgarabato.eu

Impresión

Talleres Editoriales Cometa, Zaragoza

Printed in Spain

© Unión Europea, 2023



Cátedra
**GONZALO
BORRÁS**



Fundación
del
Garabato

El pincel letrado

Arte y erudición en la Zaragoza del Siglo de Oro

Índice

Introducción

- II **Tres alegatos aragoneses
en defensa de la pintura, la escultura y la platería**
Malena Manrique Ara
- 35 **Las artes en Zaragoza durante el virreinato
y vicariato de don Juan José de Austria (1669-1676)**
Álvaro Vicente Romeo

Estudios preliminares y edición crítica

Malena Manrique Ara y Marc Millan Rabasa

- 61 Criterios de transcripción
- Un alegato sobre la pintura**
- 65 El arte de la pintura: ingenuo, liberal y noble
- 71 Transcripción y notas
- Un alegato sobre la escultura**
- 93 La escultura en la teoría del arte del siglo XVII
- 104 Jusepe Martínez y el memorial de los escultores zaragozanos
- 119 Transcripción y notas
- Un alegato sobre la platería**
- 143 Acerca de la autoría de este memorial y Jusepe Martínez
- 153 La reivindicación de la nobleza de la platería en el ámbito hispánico
- 164 Transcripción y notas

Epílogo

- 185 **Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV:
un estado de la cuestión**
Álvaro Vicente Romeo



Tres alegatos aragoneses en defensa de la pintura, la escultura y la platería

Después de la traumática destrucción de la Biblioteca Corviniana de Buda en 1526, durante la invasión de Solimán el Magnífico, nada volvió a ser igual en aquel mundo que comenzaba a paladear los saludables efectos de una nueva difusión de la cultura a través de la imprenta, invento relativamente reciente. Matías Corvino (1443-1490), rey de Hungría y Croacia, y su mujer, Beatriz de Aragón, habían logrado reunir la mayor biblioteca renacentista de manuscritos al norte de los Alpes, sólo por detrás de la Biblioteca Vaticana. Semejante pérdida es otro capítulo más de la historia de la aniquilación del saber custodiado en los libros, que arranca con el mítico incendio de la Biblioteca de Alejandría en el 48 a.C. y se perpetúa en el bombardeo de la noche del 25 de agosto de 1992 sobre la Vijećnica de Sarajevo.

El impacto apocalíptico de la dispersión de la Corviniana a manos de los turcos motivó algunas reacciones de intelectuales del calibre del teólogo suizo Konrad Gessner, con su *Bibliotheca Universalis*, publicada en 1545, o del jesuita Antonio Possevino, cuya *Bibliotheca selecta* —su contrapartida católica— apareció en 1593. Ambas son bibliotecas ideales, catálogos de libros y obras que no deberían faltar en ninguna que se preciara de ese nombre. Con ellas se pretendía salvar, al menos para el recuerdo, estos productos de la civilización humana.

De modo que en una época en la que todavía primaba el afán compilador frente al exceso de memoria artificial que aflige a la nuestra, es habitual encontrarse con textos como los que presentamos en esta edición crítica. Lejos de exhibir una erudición que trae a colación autores a veces muy antiguos para fundamentar prácticamente cada tesis, evocan la biblioteca como sím-

bolo de la curiosidad intelectual, espacio imaginario donde las ideas y los escritores se cruzan y entrecruzan para generar nuevos significados, obras abiertas¹. Cuando se trata además de un tema tan controvertido como lo era el estatuto de las artes en la España del Siglo de Oro, esa avidez de saber, el hábil manejo de las fuentes, la elocuencia desplegada llega a veces al límite de lo razonable. *Tour de force* mental que no se entiende fuera del silencio de aquellos santuarios laicos donde el mundo cognoscible se presentaba ordenado y contenido, y las ideas listas para ser abordadas, desafiadas o rebatidas.

Con esta óptica, bibliófila en sentido amplio, deberíamos enjuiciar los tres memoriales aragoneses objeto de este ensayo, escritos en defensa de la pintura, la escultura y la platería en el último tercio del siglo XVII, en un clima propicio a la exaltación del saber erudito, favorecido por el círculo de intelectuales reunido en torno al caballero oscense Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) y continuado por la corte del virrey de Aragón, don Juan José de Austria (1629-1679). Herederos del legado humanista, ilustran la familiaridad con los libros como parte de un ideal aristocrático y de una visión del mundo *sub specie bibliothecae* propia del Siglo de Oro español.

Estamos ante escritos petitorios a las Cortes de Aragón que se insertan en una rica tradición reivindicativa del carácter intelectual y noble de dichas artes, para desterrar su consideración de oficio manual y mecánico sujeto a imposición fiscal. Lo que en este tipo de literatura se debatía, no obstante, tenía implicaciones que iban más allá de lo meramente económico². De hecho

-
- 1 No todas las relecturas, sin embargo, son aceptables. Contrastar la deriva infinita de las interpretaciones de un texto es tarea del crítico. *Vid.* ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990. (Existe traducción española: Debolsillo, 2013).
 - 2 Para entender cómo maduró la conciencia artística de artistas y poetas en estrecha alianza, remito a las reflexiones de SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. y SÁEZ, Adrián J. (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 15-22. De acuerdo con ellas: “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). Como explicaremos a continuación, los argumentos esgrimidos para justificar esa nobleza o “ingenuidad” (del latín *ingenuus*: de linaje conocido) sugieren una estrategia social con miras más ambiciosas. *Vid.* un recorrido por los hitos bibliográficos y cronológicos en la elaboración del concepto de ingenuidad a partir de su definición jurídica en las *Institutiones* de Justiniano (libro I, título IV), *ibidem*, pp. 22-27.



Benedetto da Maiano (atr.), efigie del rey Matías Corvino, 1476
Museo Nacional Húngaro

el valor de los memoriales zaragozanos está, sobre todo, en que demuestran el arraigo en tierra aragonesa de la estética cultista barroca, con su ostentación del saber libresco que deviene modelo cultural también para un grupo social emergente de profesionales liberales: médicos y juristas, a los que se suman los propios artistas cuyos alegatos estudiamos³. La biblioteca, concretamente, asume un valor añadido como “signo de encuentro, de identidad y de reconocimiento social [...] ya sea como virtual espacio de la memoria, conjunto de lecturas sin una ubicación física unitaria, ya se trate de un lugar preciso en el que se reúnen volúmenes, curiosidades naturales o artificiales, y compañeros de tertulia académica”.

Así describe Pedro Ruiz Pérez⁴ el ambiente académico sevillano de Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, donde se forja este ideal propugnado en el siglo anterior por el poeta Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580) y después consagrado por Góngora. Ideal que roza altas cotas en Granada, con el séquito del poeta culterano Pedro Soto de Rojas, y en Aragón con Lastanosa⁵, así como, posteriormente, en la Corte del virrey. Al primero se vienen dedicando profundos estudios desde que Ricardo del Arco publicó *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa* (1934). A día de hoy el panorama bibliográfico se ha enriquecido significativamente, gracias a las numerosas aportaciones a propósito de Baltasar Gracián —protegido del prócer oscense—, entre otros, de Aurora Egido, José Enrique Laplana y Fermín Gil. Para el mejor conocimiento del

3 Doy aquí noticia de otro memorial, presentado por el “Colegio de Boticarios de la Imperial Ciudad de Zaragoza” a las Cortes de Aragón “a 20 de diciembre por la tarde” de 1677. En él pretendían su equiparación profesional a quienes ejercían la Medicina, que ya gozaba de más títulos para ser incluida entre las Artes Liberales, como recuerdan al inicio del escrito. Cfr. el original en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [ADPZ], *Registro del brazo de Caballeros hijosdalgo*, manuscrito 734, ff. 2191 r. - 2193 r. El afán reivindicativo de los artistas contagió en ese momento a otros colectivos profesionales zaragozanos, como prueba este documento.

4 “El museo del discreto: para un ideario de la biblioteca en la España áurea (y una revisión del modelo graciano)”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, Pisa, Ediciones ETS, 2011, pp. 31-56.

5 *Vid.* un completo estado de la cuestión en MORTE GARCÍA, M^a. C. y GARCÉS MANAU, C. (coords.), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): pasión de saber*, catálogo de la exposición (Diputación de Huesca / Centro Cultural Ibercaja, 24 de abril-3 de junio 2007), Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.



Gabinete de curiosidades
Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale*, Nápoles, 1599

segundo fue decisiva la tesis doctoral de Elvira González Asenjo, titulada *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*⁶.

El análisis crítico de la erudición mostrada en el intrincado aparato de citas de los alegatos zaragozanos —de los cuales solo dos, el de los pintores y plateros, fueron presentados a las Cortes, respectivamente en 1677 y 1678— revela que son un producto indudable de aquellos círculos. También en este caso, como ocurrió con algunos textos de literatura artística promovidos por el polo erudito y académico sevillano —por ejemplo, el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco—, la biblioteca fue entonces algo más que una fría acumulación de volúmenes. En cuanto teatro de la memoria, encarnaba una imagen orgánica y sistematizada de los saberes, como ya apunté, pero a la vez era lugar de formación y proyección del individuo, un “museo del discreto”, en expresión de Baltasar Gracián, exponente máximo del entorno lastanosino⁷.

Así como otra obra fundamental del jesuita, *Agudeza y arte de ingenio*, reúne una auténtica biblioteca virtual de lecturas poéticas, nuestros memoriales serían un espejo de saberes, una constelación de escritos que orbitaban en torno al polémico estatuto de la pintura (y sus hermanas, la escultura y la platería), su definición y consideración en la sociedad del Siglo de Oro⁸. Completada la ardua tarea de identificar fuentes y autores laicos y religiosos que hoy se nos antojan olvidados o, cuando menos, raros, es el momento de abordarlos como un único corpus. Su coherencia argumentativa, algunas intertextualidades y confluencias permiten evocar una de esas bibliotecas ideales⁹,

6 Publicada por Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico (Madrid, 2005).

7 Léanse sus obras *El discreto* y, sobre todo, *El Crítico*; en relación con ello, también, PÉREZ RUIZ, P., “El museo del discreto...”, *op. cit.*

8 Los de la pintura y la escultura fueron estudiados y editados críticamente por quien esto escribe en sendos artículos publicados, respectivamente, en las revistas *Artígrama* (Universidad de Zaragoza, 1998) e *Imafronte* (Universidad de Murcia, 1999). Faltaba, para completar la tríada, el que Marc Millán Rabasa y yo misma dedicamos aquí al de la platería.

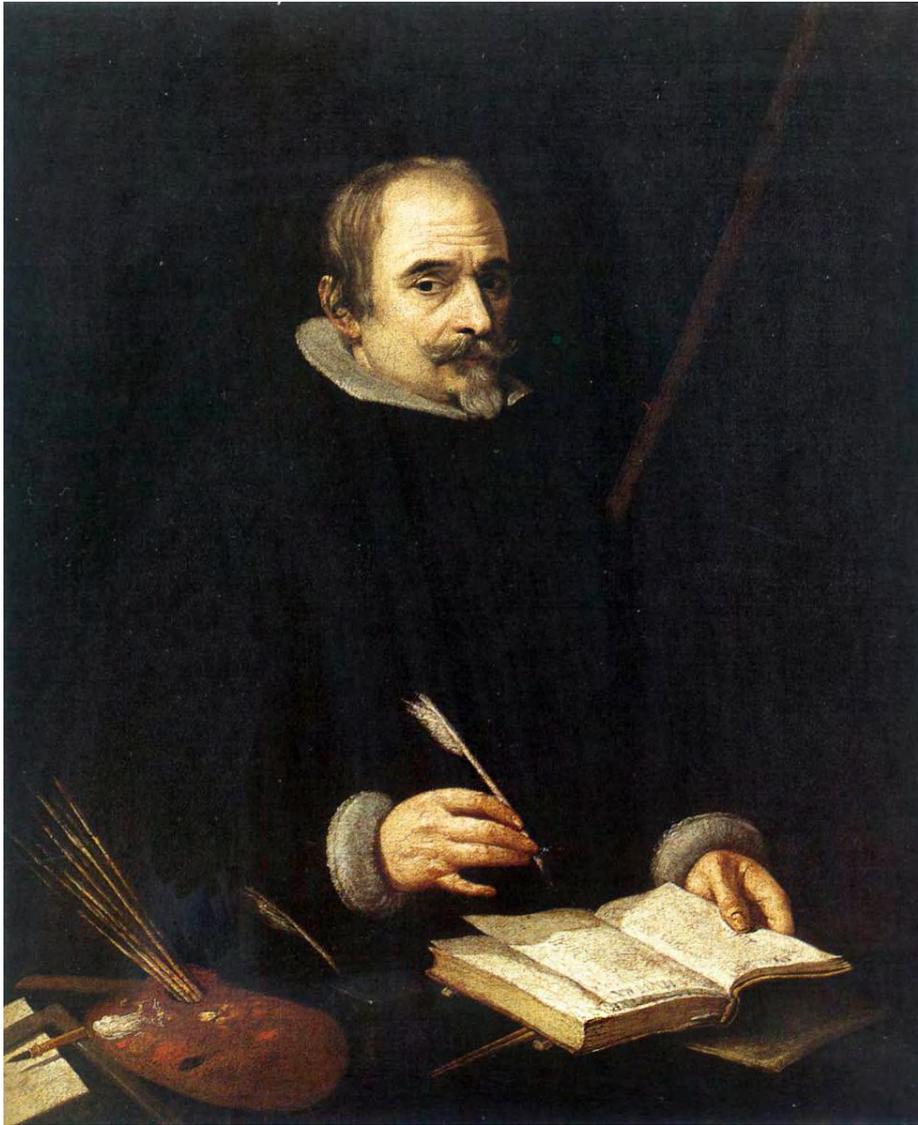
9 Es importante tener en cuenta, de acuerdo con Pedro Ruiz Pérez, que “los procedimientos de incorporación de fuentes de autoridad a un texto no siempre —*en pocas ocasiones*— proceden de lecturas directas, y éstas no siempre de libros en propiedad, como solía ocurrir en el círculo académico sevillano, con la existencia de amplias bibliotecas

cuyas deudas con respecto a las fuentes manejadas por Vicente Carducho –y el círculo de Lope de Vega en Madrid, por ejemplo– son considerables. Con esta premisa, el objetivo final será delimitar su aportación original al tema en discusión, conocer mejor la poética y los rasgos identitarios del foco aragonés, añadiendo ahora la tesela de los artistas al mosaico de erudición auspiciada por Lastanosa y don Juan José de Austria.

Por lo que respecta al posible autor o autores de estos tres memoriales anónimos, resulta difícil avanzar una hipótesis. Señera es sin duda la figura de Jusepe Martínez (1600-1682)¹⁰, pintor de Felipe IV y autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*¹¹, que hace años sugerí como redactor del memorial de los pintores y de los escultores, y que indudablemente hubo de impulsar o, cuando menos, apoyar este movimiento reivindicativo de los artistas aragoneses. A diferencia de los mucho más conocidos memoriales del pleito de Carducho (1629), publicados en un segundo momento como apéndice a sus *Diálogos de la pintura* (1633), y auspiciados por Lope de Vega, carecemos de más nombres. Por ello, ahora creo más apropiado hablar de autoría “difusa” o colectiva a partir de una comunidad de ideales y, verosímilmente, de una sugestiva biblioteca-museo que no habría disgustado a Gracián.

aristocráticas, abiertas por los mecenas al uso de sus contertulios”. Tales bibliotecas o, mejor, lecturas que traslucen las elaboraciones intelectuales de estos escritores dan una idea más acabada de la amplitud de sus saberes que los inventarios de libros y listas de testamentaría conservados en los archivos. Así, subraya “la singularidad que podían mostrar las bibliotecas de estos círculos cultos, entre la realidad y un carácter ideal, y que, paradójicamente, a veces éste último nos proporciona una imagen más fiel de las prácticas de lectura que las noticias conservadas documentalmente, escasas y parciales”. Cfr. *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 1999, pp. 15 y 18.

- 10 Remito al epílogo de este libro con un estado de la cuestión actualizado por Álvaro Vicente Romeo, que está realizando el catálogo crítico de su obra como tesis doctoral. Para su vinculación con Lastanosa y Juan José de Austria, *vid.* MANRIQUE ARA, M^a. E., “Mentores y artistas del Barroco aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”, en EGIDO MARTÍNEZ, A. y LAPLANA GIL, J. E. (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Diputación Provincial de Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 161-192.
- 11 *Vid.* una edición crítica por MANRIQUE ARA, M^a. E. (Madrid, Cátedra, 2006; Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008).



Vicente Carducho, *Autorretrato*, c. 1633-38
Pollok House, Glasgow

En cuanto a los contenidos, aunque también existen referencias cruzadas entre el de los plateros y el de los escultores¹², conviene advertir ya que éste último presenta mayores semejanzas desde el punto de vista de su composición y redacción con el de los pintores. Es el más original y sesudo en cuestiones de teoría artística. Su relevancia en la historia de la defensa del carácter noble e intelectual de la escultura en España es aún mayor por ser uno de los primeros escritos con tal objetivo. Su autor o autores exploran las afinidades de la escultura con la pintura (*ut pictura sculptura*), apoyándose en doctos silogismos de carácter lógico y metafísico a la manera de Francisco Pacheco, para quien la escultura era un género artístico superior a la pintura.

En el memorial zaragozano, sin embargo, se establece una innovadora jerarquía de las artes a partir de la supremacía del dibujo mental o interior, concepto teorizado por Federico Zuccari y asimilado por Jusepe Martínez, que consideraba el dibujo (o una composición en blanco y negro correctamente ideada y ejecutada) como la pintura más excelsa. De ese modo quedaba salvaguardada la mayor consideración de la pintura sin menoscabo del carácter intelectual de la profesión de escultor. En el estudio preliminar al texto anotado se analiza el rico y erudito aparato de citas, profundizando en el ámbito histórico-artístico de la Zaragoza de don Juan José de Austria, con los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez como telón de fondo.

Las fuentes de inspiración del memorial de los pintores, en cambio, están en las deposiciones del pleito de Carducho (1629), de los que es casi una paráfrasis, salvo por el mayor desarrollo de algunas tesis, entre ellas, el origen divino de la pintura, su capacidad para plasmar lo invisible o su importancia como vía de conocimiento. En el estudio preliminar correspondiente se relaciona con la conflictividad social y laboral en el ámbito artístico barroco, señalando

12 El primero alude a una tesis expuesta en el segundo, apoyada en la misma cita de Valla: “El primer caracter de su studioso desvelo es el Dibujo, para que logre por él los Privilegios, y Elogios, que acreditan el nobilissimo Arte de la Pintura, pues tienen ambas entre si el estrecho parentesco, que como Artes liberales consideró Laurencio Valla”. *Vid.* más adelante nuestra edición anotada del memorial de los plateros y del memorial de los escultores.

las estrategias argumentativas para superar esa problemática con resultado positivo, como demuestran las deliberaciones de las Cortes aragonesas aquí publicadas. Es probable que, en este caso, la redacción corriera a cargo de Jusepe Martínez, ya que estudió dichos memoriales según testimonio suyo.

Por su parte, el estudio crítico del memorial de los plateros, que ha permanecido inédito hasta ahora, permite afirmar que fue confeccionado recurriendo a un texto jurídico, que no se cita, del que copia párrafos enteros. El recurso a este expediente suscita algunas reflexiones interesantes. Su aparato erudito, en efecto, lo toma prácticamente prestado de “Sur l’immunité des excellents ouvrages”¹³, del jurista francés¹⁴ y teórico del absolutismo Cardin Lebret (1558-1655), señor de Flacourt y *avocat général en la Cour des aides*¹⁵ de París.

Lebret fue un hombre culto, de formación humanística y versado en los clásicos, a los que leía y citaba con soltura ya fuera en griego o en latín. Adepto al cardenal Richelieu, ocupó también altos cargos políticos, llegando a ser consejero de estado de Enrique IV y miembro del Parlamento de París. De ahí quizá la atribución a este último órgano —que era el Tribunal Supremo del reino— de la supuesta exención de impuestos en junio de 1596 a las artes en que “la Ciencia es *causa del primor, como en la de Plateros*”, según reza nuestro memorial. Pero tal coletilla no encuentra ningún refrendo ni en Lebret¹⁶, ni

13 “Actions publiques faites par le dit sievr Le Bret en la Cour des Aydes, lorsqu’il y estoit Aduocat General, contenant la Decision de plusieurs notables Questions sur l’Estat des personnes, leur Noblesse, & priuileges, & autres droicts du Roy, & l’ordre de ses Finances. Quatorziesme Action”, en *Les ouures de Messire C. Le Bret, conseiller ordinaire du Roy en ses conseils d’ estat et privé*, París, Toussaint du Bray, 1643 (1630, 1ª ed.), pp. 879-883.

14 Algunos plateros zaragozanos eran de origen francés, como el parisino Dionisio Lafuente, o tenían vinculaciones con la capital francesa. El propio suegro de Jusepe Martínez, Claudio Iennequi, se había formado allí. *Vid.* más adelante el estudio preliminar al texto editado y anotado.

15 Literalmente “Corte de ayuda”. En la Francia del Antiguo Régimen era un tribunal soberano que se pronunciaba sobre cuestiones financieras y fiscales. Tenía también sedes provinciales.

16 *Vid.* otro texto interesante de Lebret en la “Trenta-huictiesme Action”, donde responde a la cuestión de si los vidrieros perderían su nobleza por practicar un oficio mecánico: “Si l’exercice de l’art de verrerie deroge à Noblesse, et si la marchandise de verrerie est

en los “arrestos” (*arrêts*: sentencias) y antiguos reglamentos por él aludidos, ni tampoco en el exhaustivo volumen recopilatorio de los privilegios otorgados a los orfebres y joyeros de París, editado por Pierre Mouton y otros maestros jurados y custodios del gremio en 1688¹⁷.

“Sur l’immunité des excellents ouvrages”, a pesar del título, tenía un propósito muy concreto y un defendido, a saber, un constructor de embarcaciones de la ciudad de Meaux. En este recurso de apelación a la sentencia que lo condenaba a pagar tasas, su erudito abogado comenzó por encomiar la excelencia y rareza de algunos productos del humano ingenio, que los hizo merecedores de un estatuto fiscal especial desde la Antigüedad.

El redactor del memorial de los plateros aprovechó ese carácter genérico del alegato francés —que menciona *en passant* más de un arte liberal, pero no la orfebrería— haciendo acopio en primer lugar de sus citas del corpus de derecho romano: por ejemplo, del *Código Teodosiano*¹⁸ (Libro XIII, Título IV: “De excusationibus artificum”), con los decretos imperiales de Constantino y Valentiniano, protectores de arquitectos y pintores, respectivamente¹⁹; así como del *Digesto* de Justiniano (Libro L, Título XVI: Ulpiano, “De verborum

franche de subsides”. *Ibidem*, pp. 990-996. La mirada de citas cultas de autores griegos y latinos aducidas a propósito de la alta consideración de este arte abruma por su variedad: desde filósofos hasta poetas, cronistas y, por supuesto, las recopilaciones de jurisprudencia romana. Los artífices vidrieros franceses, junto a los venecianos, bohemios e ingleses gozaron de un alto prestigio en la era preindustrial. Cuando los monarcas ilustrados españoles se plantearon crear una industria nacional con la Real Manufactura de La Granja, importaron maestros de aquellas procedencias para producir vidrio suntuario de calidad según “recetas” celosamente guardadas. *Vid.* ASTORGA LLORENS, C. y MANRIQUE ARA, M. (eds.), *Tras el vidrio*, Roma, Asociación de investigadores españoles en Italia (ASIERI)-Fundación del Garabato, 2023.

17 *Recueil des statuts, ordonnances, reglemens et privilèges, accordez en faveur des marchands orfèvres joüailliers de la ville & fauxbourgs de Paris: dont ils ont joui depuis l’an 1345, jusqu’en la présente année 1688*, París, Lambert Roulland imp., 1688.

18 Para conocer la tradición textual, manuscrita e impresa, comentarios y ediciones a esta primera codificación oficial de constituciones imperiales, publicada el 15 de febrero de 438 d.C., *vid.* el estudio de COMA FORT, J. M^a., *Codex Theodosianus: historia de un texto*, Madrid, Universidad Carlos III, 2014.

19 *Vid.* la nota 342 de la edición crítica de este memorial.



Israel Sylvestre a partir de Jean Boisseau, *Isla de la Cité*
con el Parlamento de París al norte de la Sainte Chapelle, antes de 1691

significatione”)²⁰. El corolario de esta estrategia consistió en ejemplificar toda esa jurisprudencia con referencias a artistas y artesanos del metal celebrados fundamentalmente por Plinio el Viejo y otros escritores y enciclopedistas desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Si para nuestro anónimo autor era una cuestión de honra que la actividad económica de los plateros no perjudicara su posición en la escala social de la España del Barroco —sobre todo la de los “suplicantes”, que ya tenían “las calidades de limpieza é ingenuidad de sangre”—, para Lebret, consejero real y proveedor del andamiaje intelectual de la monarquía francesa, se trataba de una cuestión de buen gobierno.

A mi juicio es este carácter deudor y hasta subalterno del texto fuente el que en parte explica las sorprendentes ausencias de algunos nombres de artistas, obras y textos relevantes para la historia de la orfebrería española y europea.

Ya que, muy probablemente, en su redacción intervino un jurista de profesión, quizá con conocimientos difusamente enciclopédicos, que, además, estaba al tanto de los gustos anticuarios del virrey de Aragón. Por eso el predominio de las referencias a artífices grecolatinos está directamente relacionado con el peso que tienen los textos de derecho romano citados, directa o indirectamente, a través de sus comentaristas Jacques Godefroy o Raffaele Fulgosio. Caso curioso es la insólita referencia al filósofo presocrático Anaxágoras, que no denota un conocimiento directo de los autores clásicos, en este caso Aristóteles, o las citas de Herodoto y de Galeno²¹, calcadas del texto de Lebret, de quien sí cabe presumir una formación humanística. La referencia al escritor apologista y astrólogo Julio Fírmico Materno es otro ejemplo tomado en préstamo (esta vez expresamente) de otro jurista francés, el tratadista de derecho nobiliario André Tiraqueau (1488-1558)²².

²⁰ *Ibidem*, nota 35. El *Digesto* de Justiniano se cierra con dos títulos que tratan de facilitar la comprensión de la materia compilada en sus 50 libros: *De verborum significatione* (D. 50, 16) y *De diversis regulis iuris antiqui* (D. 50, 17). La primera de ellas, sobre todo, despertó gran interés entre humanistas por su valor filológico. Cfr. RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., “Andrea Alciato y el *De verborum significatione*”, *Res Publica Litterarum*. Suplemento monográfico (Tradición clásica y Universidad), 26, 2008, pp. 3-13.

²¹ *Vid.* la nota 39 a este memorial.

²² *Ibidem*, notas 4-6. También citado en el memorial de los pintores.

De ahí también la importancia del segundo gran recurso bibliográfico usado mayoritariamente y que comprende obras de carácter histórico, corográfico y enciclopédico. Además de la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo, usada y abusada, completan la exigua nómina de *auctores* clásicos posiblemente consultados la *Descripción de Grecia* de Pausanias —resultado de un periplo por los monumentos antiguos griegos en el siglo II de nuestra era—, amén de las bien conocidas *Metamorfosis* de Ovidio. Las enciclopedias medievales, no desdeñadas en los alegatos de pintores y escultores, se aprovechan aquí más bien como simple cantera de nombres ilustres y *exempla*. En primer lugar, las *Etimologías* de San Isidoro (siglo VII). Citadas para recordar una leyenda pagana, constituyen una referencia menos específica que la de un mitógrafo como Natale Conti, nombrado en el texto de los pintores y ahí sí leído de primera mano²³. Quizá también fuera consultado el *Compendium historiarum*, escrito a mediados del siglo XI por el cronista bizantino Jorge Cedreno, pero no es seguro, pues el segundo fragmento relativo al emperador Miguel IV Paflagonio está tomado de Leuret y el primero se apoya en un vago “dizen las historias”²⁴. En cuanto al *Commentariorum rerum urbanorum* de Raffaele Maffei ‘il Volterrano’, que es una enciclopedia latina del Renacimiento, nuestro autor hace una lectura ilustrativa como pocas de las intenciones de este memorial. Dado el gusto del virrey don Juan José de Austria por la numismática, y su afinidad en esta materia con Lastanosa —explicada más pormenorizadamente en el estudio preliminar a nuestra edición crítica—, no parece casual que prefiera traer a colación en su elenco de orfebres excelentes al medallista Andrea Guazzalotti, en lugar de a Antonio Pollaiuolo, mentado por Maffei “*inter sculptores*” justo antes²⁵. Es oportuno recordar que este artista florentino, orfebre y escultor, debe su fama, entre otros, al espléndido monumento funerario de Sixto IV, ejecutado en bronce, donde demostró un dominio en la técnica de cincelado del metal difícilmente superable²⁶.

23 *Vid.* la nota 7 de la edición anotada del memorial de los pintores..

24 *Vid.*, respectivamente, las notas 16 y 7 del memorial de los plateros..

25 *Vid.* nota 31, *ibidem*.

26 *Vid.* REDONDO CANTERA, M^a. J., “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 52, Valladolid, Departamento de Historia del Arte y Áreas de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1986, pp. 271-282.



Pausanias, *Descripción de Grecia*, manuscrito, 1485
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia

El resto de artífices modernos, Andrea Briosco ‘Riccio’ (1490-1535) y Cristoforo Foppa ‘Caradosso’ (1452-1527), comparten con Guazzalotti esa especialización en el mercado anticuario para el que realizaron pequeñas figuras y medallas. En ningún caso grandes proyectos escultóricos, como podía ser la tumba de un papa, dignos de mayor estimación a ojos de Jusepe Martínez, para quien “lo grande siempre es grande” pues ensalza el ingenio del artífice aunque lo pequeño esté obrado con el mismo primor²⁷. Significativa es también la ausencia de nombres de artífices aragoneses, algo que no sucede en el escrito de los escultores y remachan sus intertextualidades con los *Discursos practicables* de Martínez, quien no habría dejado de recordar a su suegro, el platero Claudio Iennequi, capaz no solo de ejecutar sino de dibujar y proyectar sus propias obras.

Esto quiere decir que, a diferencia de la orientación seguida en los *Discursos* y en los otros dos memoriales zaragozanos, la pretensión de los plateros carece de fundamentos adecuados en la historia y en la literatura artística para reclamar una posición pareja a la de pintura y escultura en el selecto conjunto de las Artes Liberales. Por mucho que repita el juicio atribuido a Lorenzo Valla, que las reúne bajo el primado del *Disegno*, faltan argumentos teóricos, artistas insignes y ejemplos de obras maestras que lo acrediten. Los Riccio y Caradosso mencionados son raros en la literatura artística de la época —bastante ignorada, en cualquier caso, por el memorialista— y las noticias sobre ellos no tienen por qué provenir de alguna fuente libresca, si bien es cierto que aparecen juntos en *De sculptura* de Pomponio Gaurico²⁸. Como insinué más arriba, este tipo de artífices y sus producciones formaban parte de las colecciones artísticas del destinatario del memorial y sus nombres podían circular por ese ámbito. Y, en cualquier caso, debemos insistir en el patente desinterés del redactor por las cuestiones teóricas relacionadas con el estatuto artístico de la orfebrería y sus principales hitos bibliográficos. La tesis de Valla no tiene mayor desarrollo y, con estas premisas, se comprende que no se haga ni una alusión a los insoslayables escritos teóricos o encomiásticos de Juan de Arfe y Villafañe, que antes que platero u orfebre se consideraba “escultor de oro

27 Siempre que se cite el texto será por la edición crítica de Cátedra (Madrid, 2006). Cfr. Jusepe Martínez, *Discursos practicables...*, *op. cit.*, tratado VII (“Del colorido”), p. 181.

28 *Vid.*, en este libro, la nota II a la edición crítica del memorial de los plateros.

y plata”, como reza el frontispicio de su *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura* (1585). En esta obra, la más referenciada de toda la literatura artística española²⁹, presente en la librería de Velázquez³⁰ y bien conocida por Jusepe Martínez y Juan Francisco Andrés de Uztarroz³¹, el orfebre leonés aprovechaba para batallar por la dignidad de su arte al tiempo que exponía contenidos relacionados con las “disciplinas del número” (*trivium*).

Comparado, en fin, con las obras de este tipo citadas en los otros dos memoriales, más ligados al estilo y a las tesis de Jusepe Martínez, la “andanada” de los plateros no abunda en disquisiciones sobre la naturaleza de su profesión. Sólo en el memorial de los escultores encontramos una decena de menciones a tratados de pintura, de ortodoxia y preceptos para artistas, biografías de artífices españoles e italianos y clásicos del humanismo renacentista (el ya citado Valla, Pico della Mirandola)³². Entre los primeros, los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho y los memoriales lopescos de 1629, o el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco. Entre los segundos, especialmente relevante para el tema debatido es el *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), de Romano Alberti, pero también las *Vite* de Giorgio Vasari (1550) o Giovanni Paolo Bellori (1672), así como la *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593) de Antonio Possevino³³. Hay que tener en cuenta asimismo las lecturas que se deducen de la meditada elaboración teórica desplegada en tan original alegato: Zuccari, Lomazzo o Varchi³⁴.

29 SOLER I FABREGAT, R., “Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía”, *Locus Amoenus*, 1, Barcelona, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p. 154.

30 RUIZ PÉREZ, P., *De la pintura...*, *op. cit.*, pp. 132-133.

31 MANRIQUE ARA, M^a. E., “Mentores y artistas...”, *op. cit.*, p. 181. Número 583 en el catálogo de la librería de Lastanosa. *Vid.* Selig, K. L., *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, patron of Gracian*, Ginebra, Librairie Droz, 1960.

32 *Vid.* las notas 19 y 20 de la edición anotada del memorial de los escultores.

33 *Vid.* nota 14, *ibidem*. Formaba parte de su *Bibliotheca selecta*. *Vid.* el estudio de MARZOLLA, P., “Antonio Possevino, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*. Une sélection au service de la Contra-Réforme”. Consultado en línea (30 de julio de 2023) en Academia: <https://www.academia.edu/39105726>

34 Remito al estudio introductorio al memorial.



Juan de Arphe y Villafañe, custodia, 1580-87
Catedral de Sevilla

En cualquier caso, la variedad de fuentes utilizadas es mayor. Menudean las alusiones y referencias a autores grecolatinos³⁵: poetas y literatos (Virgilio, Luciano de Samósata), filósofos (Séneca, Aristóteles) e historiadores (Salustio, Suetonio, Tácito). Resulta especialmente llamativa la cita de la *Historia del imperio romano después de Marco Aurelio*, de Herodiano³⁶. Los contenidos de tal libro, con la alusión a las honras fúnebres tributadas a sus emperadores por los antiguos romanos, hacen verosímil el ideal evocado al principio de este epígrafe, relativo a un saber y a una biblioteca, más virtual que real, de lecturas compartidas en el círculo lastanosino, entre Jusepe Martínez, experto anticuario, y Juan Francisco Andrés de Uztarroz, por ejemplo³⁷. Lo mismo cabe decir de algunas crónicas medievales, como el *Polychronicon* de Ranulph Highden, que podrían estar detrás de las leyendas³⁸ sobre el diabólico poder de algunas estatuas antiguas.

A todo ello hay que sumar la imprescindible *Historia Naturalis* pliniana, y el *Compendium Historiarum* (c. 1118) del historiador bizantino, jurista y monje

35 El prestigio del latín, sobre todo, como lengua de cultura por excelencia seguía propiciando el uso y difusión de estos textos para apoyar las pretensiones de ascenso social y ennoblecimiento de los artistas. “¿Acaso se considera que mientras Ceres por descubrir el trigo, Baco el vino, Minerva el aceite, y muchos otros por realizar descubrimientos semejantes en beneficio del género humano son merecedores de un lugar entre los dioses, es menor mérito haber hecho llegar a todas las naciones la lengua latina, mies óptima y verdaderamente divina, alimento no del cuerpo sino del espíritu? Esta fue la que formó a aquellas gentes y a todos los pueblos en las artes que llaman liberales”. Cfr. VALLA, L., Prefacio a los seis libros de las *Elegancias de la lengua latina*, en *Manifiestos del Humanismo*, Barcelona, Península, 2000, p. 76.

36 *Vid.* la nota 35 de la edición anotada del memorial de los escultores.

37 Fueron compañeros de expediciones arqueológicas, como revela la correspondencia de este último con Lastanosa. Sobre los conocimientos anticuarios de Jusepe Martínez, *vid.* MANRIQUE ARA, M^a. E., “Mentores y artistas...”, *op. cit.*, pp. 170-174.

38 *Vid.* la nota 32 de la edición crítica del memorial de los escultores. Por ejemplo, las recogidas por “Magister Gregorius” en *De mirabilibus urbis Romae* a mediados del siglo XII, que conocemos por una copia del siglo XIII en el St. Catherine’s College de Cambridge. De esta obra se hizo eco Highden, monje benedictino de Saint Warburg (Chester) en esa *Historia policrática* o *Poychronicon* que es la del mundo, desde sus orígenes hasta 1326-1327. Circularon copias manuscritas por España; se conserva una en el Archivo General de la Catedral de Valencia. El propio Martínez cita enciclopedias medievales como el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (el ‘Bellocense’) al comienzo del tratado III de los *Discursos* (“De la anatomía”).

• λϞ ϣϞ σκωϞ σϞ οίλαϞ γηϞ τυϞ πϞ
 καδα ζ' εϞννικϞων εϞπιδϞ εϞς Ϟ ψϞ εϞ. πϞρεϞαβϞωϞ πϞου πϞαλειϞολϞτου
 μηϞαηϞ. ϞβϞ δϞωεϞς Ϟ λασϞκαριϞς Ϟ νικϞιαδϞ. ιϞ ιϞωαϞνϞς δϞκαϞ βαϞταϞ
 οβϞειϞος εϞ λϞ. ϞβϞ δϞωεϞς λϞ. καριϞς βαϞταϞνικϞος οϞος αυϞτου εϞ λϞ. ϞλϞ
 οϞ λασϞκαριϞς οϞος αυϞτου μηϞ. οϞ εϞ τυϞ φλϞωϞ νϞου πϞου πϞαλειϞολϞτου μηϞαηϞ
ΜηϞαηϞ οϞ πϞαλειϞολϞτος καϞ. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου εϞ. **Μ**ηϞαηϞ οϞ
 οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου εϞ. **Ι**ωαϞνϞς κανϞταϞρϞν
 οϞος. **Ι**ωαϞνϞς ανδρϞνικϞονεϞ. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου εϞ.
ΙωαϞνϞς οϞος αυϞτου εϞ. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου εϞ. **Ι**ωαϞνϞς
 οϞος αυϞτου πϞαλειϞολϞτος εϞ. **Π**ροβϞλιϞμϞδος. εϞ πϞεϞεϞ. εϞ κϞφ.
ΚωνϞστανϞτιϞος οϞος οϞος αυϞτου εϞ. **Δ**ικαϞνιϞ Ϟ ϞϞθϞ Ϟ πϞοϞαϞν
 οϞος. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου.
 ϞλϞ οϞοϞμϞνος. **Μ**ηϞαηϞ οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου.

εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε.
 εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε.
 εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε. εϞε.

ανδρϞνικϞος οϞος οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου. **Α**νδρϞνικϞος οϞος αυϞτου.

Codex Multinensis graecus, ms. 122, s. XV, f. 293 v.
 Contiene la crónica de Zonaras y otros textos de historia bizantina
 Biblioteca Estense, Módena



Bernardino Loschi, *Retrato de Alberto III Pío*, 1512
El príncipe de Carpi fue uno de los propietarios del códice *Mulinensis*
National Gallery, Londres

del monte Athos, Juan Zonaras³⁹. No podemos pasar por alto los textos sagrados y de exégesis religiosa, que abarcan desde la Biblia a los hagiógrafos del Renacimiento (Luigi Lippomano) pasando por la Patrística (Tertuliano). Salvo una mención a los *Hechos de los Apóstoles* por los plateros, este tipo de obras están totalmente ausentes en su memorial.

En definitiva, el texto de estos últimos parece haber sido escrito a rebufo de los otros dos memoriales, haciendo gala de un oportunismo que no dio los frutos esperados, pues continuaron privados del derecho a la insaculación, procedimiento habitual para acceder a cargos públicos de autoridad, magistraturas municipales y “otros officios del reyno”.

Para finalizar, debemos insistir en el muy distinto alcance y ambición cultural de pintores y escultores frente a los plateros. El espíritu que alienta en los dos primeros es todavía el de Lastanosa y el de Jusepe Martínez, pintor contrarrefor-mista. Lo delatan las fuentes, como acabamos de ver, y el tipo de obras utilizadas para su redacción. El colofón a todo ese despliegue erudito es la prueba más clara del tipo de empresa cultural en que se hallaba embarcado el foco cultista aragonés: hacer de Zaragoza una nueva Roma donde se privilegiara a los artistas.

Ya lo dijo Aurora Egido a propósito del *Museo de las medallas desconocidas españolas*, publicado por Lastanosa en 1645 con un objetivo exaltador nacionalista. Así, en la prefación, escribía: “mis desseos son, representar a la República literaria los Trofeos antiguos, las Memorias ciertas de España, en el Museo de sus Medallas desconocidas, para que los Ingenios, doctos, i sutiles, incitados de tan glorioso empeño, tomen las plumas en honra de nuestra Nación”⁴⁰. Esta reacción fue fruto del pensamiento renacentista que, si bien había colocado a Italia a la cabeza del desarrollo cultural europeo, creó a la vez una conciencia de superioridad frente a los extranjeros, a los que se consideraba carentes de la menor capacidad cultural⁴¹. De ahí que

39 *Vid.* la nota 44 de la edición anotada del memorial de los escultores.

40 *Vid.* la edición facsímil (Madrid, 1977), p. 2.

41 Cfr. EGIDO MARTÍNEZ, A., “Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 211-227.

el prócer oscense y sus seguidores se entregaran afanosamente a la investigación y publicación de vestigios de civilizaciones pasadas en suelo patrio, revalorizando al mismo tiempo a sus héroes y hombres eminentes: poetas, soldados, artistas, etcétera.

En otras palabras, latía en estos estudiosos el afán de emular a Roma. Tanto era así que el canónigo sevillano Gómez Bravo reprochó a Andrés de Uztarroz (futuro cronista del reino de Aragón y amigo de Lastanosa) haber llamado *urbis* a Huesca, calificativo reservado en la Antigüedad exclusivamente a Roma⁴². Del mismo modo, la polémica sobre la voz “bárbaro” fue saldada por Uztarroz a favor de los romanizados, naturalmente, atribuyéndole el significado de “extranjero” o “que hablaba una lengua extranjera”, en lugar del usual de “rústico”⁴³.

Pero no solo se subrayaba la excelencia que alcanzaron las ciudades aragonesas bajo la égida de los romanos, sino también el esplendor de que gozaron en tiempos más recientes. De nuevo escribe Uztarroz en carta a Gómez Bravo que enviaría a Sevilla las *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*, de Blancas (dadas a la estampa por él) “para que vea que no sólo fue «Caragoça grande en los siglos de los Romanos, sino cuando nuestros Reyes se ungián y coronaban en ella»”⁴⁴. Y Lastanosa glosaba sus comentarios numismáticos con citas de poetas modernos (incluido Góngora) para apoyar también la continuidad, la existencia de cumbres culturales coetáneas a él. De hecho creía vivir en un siglo feliz “porque en él florecen con eminencia las buenas letras, i Artes liberales”⁴⁵.

42 R. DEL ARCO reprodujo esta carta (4 de junio, 1641), con comentarios del eclesiástico a Uztarroz sobre su *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza, 1638), en *La erudición española en el siglo XVII y el cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950, p. 205.

43 *Ibidem*, pp. 443-446. El contendiente epistolar de Uztarroz fue, entonces, el arcipreste de Morella, Juan Francisco Ram. Las cartas cruzadas llevan fecha de 13, 18 y 30 de septiembre de 1646.

44 *Ibidem*, pp. 208-209.

45 LASTANOSA, V. J. de, *Museo de las medallas desconocidas españolas* (ed. facsímil de Huesca, 1645), Madrid, Juan R. Cayón, 1977, p. 56.

Esta filosofía era la que animaba al colectivo de eruditos, hombres de letras y pintores cultos como Martínez. La realidad socioeconómica de los gremios zaragozanos de escultores y plateros, sin embargo, quedaba un tanto lejana todavía de tan nobles pretensiones. Sólo los pintores, según veremos en los respectivos estudios preliminares, se mantuvieron firmes en su decisión de independizarse del gremio.

Las artes en Zaragoza durante el virreinato y vicariato de don Juan José de Austria (1669-1676)

No cabe duda de que una de las mejores vías para adentrarnos en la Zaragoza del siglo XVII la debemos al pintor Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667) quien, en su *Vista de Zaragoza*, conservada en el Museo Nacional del Prado, presenta una panorámica perfecta de la urbe. Este lienzo supuso una unánime admiración desde el mismo momento en el que se realizó tal y como puso de relieve el cronista aragonés Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653), el leonés Lázaro Díaz del Valle (1606-1669) y, algo más tarde, el tratadista Antonio Palomino (1655-1726¹). La tela es una muestra de la importancia y posición estratégica que la capital aragonesa adquirió en el Seiscientos debida a una sostenida relación con la monarquía, durante el reinado de Felipe IV y el virreinato de su hijo don Juan José de Austria, que llegaría a su punto álgido en la celebración de las cortes en 1677-1678 donde el rey Carlos II juró los fueros aragoneses.

He aquí una aproximación al contexto histórico-artístico de Zaragoza durante el virreinato de don Juan José de Austria en Aragón, transcurrido entre 1669 y 1676². Por eso traemos a colación una segunda *veduta*, muy parecida, que tiene diferentes personajes representados en la parte baja y que se data en 1669. En ella, el anónimo autor que actualiza el paisaje urbano y fluvial con

1 PORTÚS, J., GARCÍA-MAÍQUEZ, J., Y ÁLVAREZ GARCILLÁN, M., “La *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración”, *Boletín del Museo del Prado*, 33, 2015, pp. 60-77.

2 GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 416.

respecto al cuadro de Mazo³, presenta el cortejo que acompañó al virrey don Juan José de Austria, quien preside la comitiva en su entrada a Zaragoza como lugarteniente mayor del reino. Este es el escenario donde se gestaron los tres memoriales —de pintura, escultura y platería— cuya edición crítica se presenta en este libro. La idoneidad de emplear esta vista para continuar con este estudio es que entre los bienes del hijo natural de Felipe IV se hallaba una tela que debía de ser muy similar a la citada —con la Virgen del Pilar en el cielo—, según revelan los inventarios de los bienes de su casa⁴.

El 22 de septiembre de 1665 llegó a Zaragoza la noticia de la muerte de Felipe IV, lo cual supuso la adopción del luto por la defunción del monarca y la prohibición de cualquier manifestación de diversión y regocijo en la ciudad. Asimismo, se iniciaron unas solemnes exequias fúnebres, para lo que se levantaron dos túmulos, uno en la Seo y otro, el que más nos interesa, en la plaza del Mercado. Los responsables de adecuar y adecentar la máquina fueron los “escultores [...] mas peritos, y bien conocidos por sus obras en la ciudad” Francisco Franco y Miguel Bautista Jalón “infanzones, escultores” y los “alquitetos” fueron Pedro Salado y Pedro Clos. La labor de policromía de la máquina corrió a cargo de los pintores-doradores Juan García de la Cueva, Francisco de Proa y Juan de Orcoyen. Sin embargo, “la principal imagen del rei, nuestro señor, a caballo, q lleno de magestad se venerava mui al vivo, triunfante en el nicho principal del segundo cuerpo, solamente

3 Se consideró obra de Jusepe Martínez y de Juan Bautista Martínez del Mazo junto a Diego Velázquez. Actualmente se considera de autor desconocido. *Vid.* VV. AA., *Jusepe Martínez y su tiempo*, catálogo de exposición, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982, pp. 37-38. RINCÓN GARCÍA, W., “Tres vistas de Zaragoza del siglo XVII”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 299-308; ANSÓN NAVARRO, A., “Vista de Zaragoza con la entrada del nuevo virrey de Aragón don Juan José de Austria, y la Virgen del Pilar en el cielo”, en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián*, catálogo de exposición, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, pp. 89-91; De gran interés son las aportaciones de Olga Hycka acerca de este lienzo: HYCKA ESPINOSA, O., *Nuestra Señora del Pilar, de la tradición a la devoción*, Zaragoza, 2021, pp. 451 y ss.

4 Desde 1669 poseyó una “pintura mediana del nº13 de la ciudad de Zaragoza” que, según el inventario *post mortem* realizado por los pintores Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi, fue definida en 1680 como “pintura de la ciudad de Zaragoza, en lo alto esta pintada Nuestra Señora, con su marco”. GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José... op. cit.*, p. 727.



Anónimo, *Vista de Zaragoza*, 1669
Colección particular

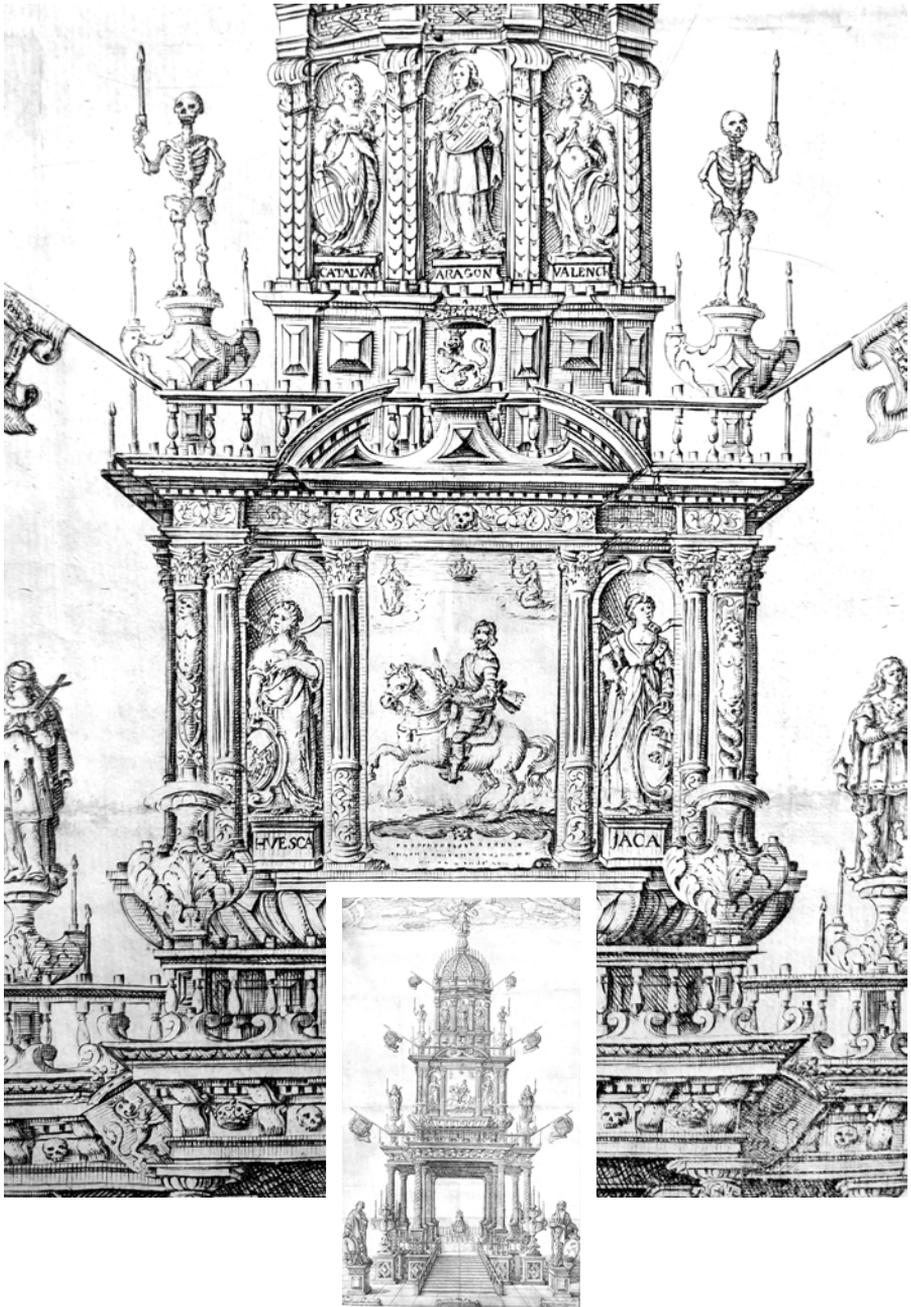
se pudo fiar al Magisterio en el Arte y valiente pincel” de Jusepe Martínez, “q echo en esta obra el resto de su saber”. En efecto, el autor del discurso laudatorio y funerario al monarca, el turolense Juan Antonio Jarque, estaba en lo cierto al aseverar que se buscó a los mejores artistas para esta empresa, pues varios de ellos protagonizarán la escena artística aragonesa del momento⁵.

A partir de la muerte del rey Planeta, que tanto aprecio guardó a Zaragoza, España estuvo gobernada por la reina regente Mariana de Austria (1634-1696) hasta que el joven rey, Carlos II, alcanzó la mayoría de edad. En su gobierno se vio muy influenciada por su confesor el padre Juan Everardo Nithard (1607-1681), que llegó a ser su valido y que cosechó numerosos apoyos en la corte. Esta regencia se perpetuó durante diez años, en cuya primera mitad se manifestaron las rivalidades entre el jesuita austriaco y el hijo natural de Felipe IV, Juan José⁶. En estos años, Aragón sufría las secuelas de una grave crisis que se remontaban hasta los estragos surgidos en la Guerra de los Segadores (1640-1652) y que continuaron con epidemias de peste entre 1648 y 1652, además de una agricultura de bajo rendimiento y un comercio textil poco fructífero. La capital aragonesa, sin embargo, era una gran ciudad, como se pone de manifiesto en las vistas señaladas. A lo largo de los siglos había acumulado numerosos privilegios y tenía un gran potencial económico y demográfico, lo que, junto a su condición de capital del reino, la convertía en el enclave más importante de Aragón.

La difícil situación de la ciudad, unida a las tensiones que el territorio mantenía con el poder central, supuso que don Juan José de Austria recibiese numerosos apoyos por parte de la oligarquía aragonesa y del clero. Por todo ello, en 1669 protagonizó un conato de asalto al poder, partiendo de Barce-

5 JARQUE, J. A., *Augusto llanto, finezas de tierno cariño y reverente amor de la imperial ciudad de Zaragoza en la muerte del rey su señor Filipe el Grande, Quarto de Castilla, y tercero de Aragon*, Zaragoza, Diego Dormer, 1665, p. 134; y ALLO MANERO, A., *Exequias de la casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 559 y ss.

6 ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Á., “Fucros, cortes y clientelas: el mito de Sobrarbe, Juan José de Austria y el Reino Paccionado de Aragón (1669-1678)”, *Pedralbes: Revista d'Historia moderna*, 12, 1992, p. 245.



Jusepe Martínez, *Retrato de Felipe IV a caballo*,
en J. A. Jarque, *Augusto llanto...* op. cit., p. 134

lona, desde donde se acercó a Zaragoza siendo aclamado popularmente y por parte de nobles, cabildos y diputados del reino, a pesar de que la reina había prohibido este tipo de festejos y ovaciones en honor del susodicho.

El siguiente paso que dio la regente tuvo lugar el 4 de junio de 1669, cuando expidió un doble nombramiento a don Juan José de Austria: el de lugarteniente general y el de vicario de la Corona de Aragón, cargo más bien honorífico y carente de función táctica, para apaciguar el descontento de los aragoneses. El hijo de Felipe IV aceptó los cargos el 11 del mismo mes, sabedor del apoyo del que gozaba en ese territorio. El 17 de junio de 1669 se leyó en el capítulo y consejo de la ciudad de Zaragoza la carta de la reina, en la que se daba el anuncio con el encargo de que se celebrase con “luminarias, que se corran toros y todo como ocasión que requiere particular demostración”, terminando así con una situación tensa entre estos avatares⁷.

El 19 de junio el nuevo lugarteniente general de Aragón partió desde Guadalajara, acompañado por su cortejo, rumbo a Zaragoza. La primera recepción con la que se le agasajó aconteció en Cariñena, muy cerca de Castilla, donde le estaban esperando grandes personalidades del panorama aragonés. La comitiva arribó a la capital aragonesa el 29 de junio de 1669, y el nuevo virrey se alojó temporalmente en la Aljafería. Pocos días después se inició la ceremonial entrada de don Juan José en la ciudad, quien juró respetar los derechos y privilegios del reino en la Catedral del Salvador —donde tradicionalmente se coronaban los reyes aragoneses—, y tras la que se sucedieron tres días de celebración popular⁸. Es esa llegada la que muestra la pintura a la que nos hemos referido en segundo lugar.

El hijo bastardo del rey Felipe IV fue aclamado por todo el pueblo en su llegada a la capital. A partir de ese momento y durante siete años defendió los fueros del reino, fomentando el diálogo entre Zaragoza y Madrid⁹. Además, aglutinó

7 *Vid.* SÁNCHEZ GARCÍA, S., “Zaragoza y don Juan José de Austria, estudio de una relación”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 60-70, 1994, pp. 169-192.

8 GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José...*, *op. cit.*, pp. 415 y ss.

9 VON KALNEIN, A., “Eruditos de Aragón y don Juan José de Austria, Aspectos de la relación de Aragón con el Gobierno central en la España de Carlos II”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 59-60, pp. 39-56.



José Jiménez Donoso, *Juan José de Austria*, 1677
Museo Nacional del Prado

en torno a su persona a nutridos grupos descontentos con la reina madre y el jesuita Nithard. Evidentemente, la asignación de este cargo y el vicariato de la Corona de Aragón implicaban que se trasladase permanentemente a la capital del Ebro. Aunque pasó una temporada en las casas del marqués de Aytona, muy cerca del Pilar, su residencia oficial fue el Palacio Arzobispal, junto a la Diputación del Reino, cuya proximidad se aprecia en las mencionadas *Vistas* de Zaragoza y que evidenciaba la primacía e importancia que le correspondía.

Desde allí desarrolló una importante e intensa relación con las artes liberales y la cultura y se rodeó de una corte a imitación de la de Madrid, lo que fue definido por Elvira González Asenjo como la “corte de Zaragoza”, estableciendo profundas relaciones con la nobleza. En especial, se vinculó con numerosos eruditos e intelectuales en Aragón, como Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1682), con el que compartía la afición por la numismática y las medallas¹⁰. Además, la presencia de don Juan José de Austria en Aragón supuso todo un estímulo para las artes en esta ciudad¹¹, cuyo panorama artístico animaron algunos de los artistas que vamos a mencionar a continuación y que cristalizaron en la redacción de los memoriales¹².

-
- 10 El círculo intelectual de este erudito oscense ha sido estudiado por diferentes especialistas. Remitimos a las aportaciones de Ricardo del Arco y de M^a Elena Manrique Ara. *Vid.* ARCO Y GARAY, R., *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y arqueólogos, 1934; y MANRIQUE ARA, M^a E., “Mentores y artistas del Barroco Aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”, en Egado, A., Laplana Gil, E. (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje de Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Centro de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 161-192.
- 11 Es de consulta obligada la obra de Elvira González Asenjo sobre don Juan José de Austria para todo lo relacionado con las artes. GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José... op. cit.*, pp. 415 y 453. Para cuestiones históricas remitimos a la obra: GRAF VON KALNEIN, A., *Juan José de Austria en la España de Carlos II*, Lleida, Editorial Milenio, 2001.
- 12 A pesar de que en los últimos años han aparecido algunos estudios sobre las artes en este periodo, se requieren todavía investigaciones detenidas. No obstante, podemos hacernos una idea del contexto artístico de la época con una serie de tesis de licenciatura impulsadas por el recordado profesor Gonzalo M. Borrás Gualis dentro del proyecto Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, en las que se exhumó documentación artística procedente del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza desde el año 1613 hasta 1696. El grueso de aquellos datos se condensó en dos publicaciones: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M^a L., Y SENAC RUBIO, B. M^a, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-*

La pintura fue una de las artes preferidas por el nuevo virrey y de la que fue buen mecenas y practicante, según el testimonio fundamental de Jusepe Martínez¹³. En lo relativo al *nobilísimo arte* en Aragón, desde mediados del siglo xvii había sufrido diferentes avatares que alteraron su sistema general y su *statu quo*. En las décadas centrales de la centuria, la ciudad era testigo del ocaso de sus principales pintores. Si bien algunos de ellos, como Juan Pérez Galbán (1591-1645) o el italiano Francisco Lupicini (1591-h. 1656), ya habían fenecido, en estos años fallecerán también Francisco Ximénez Maza (1611-1670)¹⁴ y los hermanos Urzanqui, Andrés (1604-1673) y Francisco (1602-1679)¹⁵. Sin embargo, el más célebre de todo el siglo xvii y uno de los que más se relacionó con el nuevo virrey, Jusepe Martínez (1600-1682), vivirá más tiempo, dedicándose a llevar a cabo sus últimos proyectos de pintura, pero sobre todo a teorizar sobre la misma —redactando los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*— y difundir las ideas acerca del ingenio, liberalidad y nobleza de las artes.

Todos estos pintores pasaban el testigo a un nuevo elenco, cuyo periodo de apogeo coincidiría cronológicamente con el reinado de Carlos II (1665-1700). Esta nueva generación, llamada del pleno barroco o de Vicente Berdusán —por ser el pintor más conocido de la misma—¹⁶, apostó definitivamente por la influencia de la escuela madrileña, beneficiados por el alivio de las tensiones entre Madrid y Zaragoza y por su proximidad, merced a la labor

1675), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987; y ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M^a P., FERNÁNDEZ, M^a G., RINCÓN, W., ROMERO, A., Y TOVAR, R. M^a, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo xvii (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

- 13 En su tratado refiere numerosas anécdotas y conversaciones con el virrey acerca de este arte. Además, se conserva alguna obra de su mano como un *San Juan Evangelista* en colección particular. GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José... op. cit.*, p. 480 y ss.
- 14 VICENTE ROMEO, A., “El pintor turiasonense Francisco Ximénez Maza (1611-1670): aproximación a su figura y estado de la cuestión”, *Turiaso*, xxv, 2020-2021, pp. 43-74.
- 15 VICENTE ROMEO, A., “Pintoras en Zaragoza en la segunda mitad del siglo xvii: Paula Ferrer de Lanuza, María La Res, María de Ribera y Urzanqui y Pabla ‘La Pintora’”, *Ars Bilduma*, 12, pp. 39-55.
- 16 LOZANO LÓPEZ, J. C., *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 73-75.

Discursos Practicables del Nobilissimo
Arte de la Pintura, sus Udi-
mentos, medios, y fines que
ensena la experiencia.
Con los exemplares de obras insignes
de Artifices Nustres.
Por
Joseph Martinez Pintor. De S. M.
y del Serenissimo Senor D. Juan
de Austria que dedica.
A S. A. S. S. ma

Portada del apógrafo de los *Discursos practicables*
de Jusepe Martínez, conservado en el Prado (ms. 28)
Museo Nacional del Prado

de acercamiento efectuada por el virrey. Sus miembros fueron el propio Vicente Berdusán (1632-1697), Bartolomé Vicente (1632-1708), Jerónimo Secano (1638-1701), Pedro Aibar (h. 1630-1707), Pablo Rabiella y Díez de Aux (h. 1660-1719) y Francisco del Plano (1657/1659-1739). Las características de la pintura de este momento reflejan el peso del contexto madrileño y de artistas flamencos como Rubens, Van Dyck o Jordaens, en detrimento del naturalismo visto ya como retardatario, y a favor de colores vivos, escenarios y ambientaciones teatrales y figuras dinámicas conseguidas con una pincelada abocetada en lienzos de gran formato. Algunos ejemplos son las pinturas de la capilla de San Miguel del Tercio en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, debidas al pincel de Jerónimo Secano (1672-1679), que sobre todo destacó en la elaboración de retablos fingidos, como los del convento de las Capuchinas de Calatayud. A Pedro Aibar debemos los grandes lienzos del retablo y transepto de la iglesia parroquial de Paniza (1670) o los de la capilla de San Joaquín de la colegiata de Calatayud (1684). Como ejemplo de decoración mural destaca la capilla de San Lorenzo del Pilar de Zaragoza, cuyas paredes están cuajadas de pinturas sobre lienzo y sobre muro efectuadas por el pintor-decorador Francisco del Plano (1716) y su taller¹⁷.

Esta generación fue testigo, además, de un cambio que convertiría su arte y profesión en algo muy diferente a lo que habían conocido sus maestros. En 1666 los pintores se emanciparon de la cofradía de San Lucas, que congregaba a pintores y doradores —desde inicios del siglo XVI¹⁸— por una serie de motivos. Ambos oficios, muy diferentes entre sí, se habían perfilado completamente y no era como en el siglo precedente, donde muchas veces

17 Las relaciones artísticas con la Villa y Corte de Madrid culminaron en la realización de la decoración mural, debida a los pinceles de Claudio Coello (1642-1693) y Sebastián Muñoz (1657-1690), en la iglesia de Santo Tomás de Villanueva de la capital aragonesa, conocida popularmente como La Mantería. ANSÓN NAVARRO, A., Y LOZANO LÓPEZ, J. C., “La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II (1632-1697)”, en Lozano López, J. C. (coord.), *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 75-109; y GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1638-1697)”, en Lozano López, J. C. (coord.), *Vicente Berdusán... op. cit.*, pp. 13-75, espec. p. 15.

18 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: la Cofradía de San Lucas de pintores”, *Zaragoza*, xxv, Zaragoza, 1967, pp. 175-190.

concurrían en un mismo artífice. En ello tuvo un papel crucial el desarrollo de un componente ideológico y sociológico. Aragón, y más en concreto Zaragoza, había sido un caldo de cultivo perfecto para el desarrollo de una conciencia de ingenuidad, liberalidad y nobleza de su profesión. Como argumentó Alfonso E. Pérez Sánchez, durante el Seiscientos existió una relación sostenida entre el Reino de Aragón e Italia gracias a la marcha de sus pintores más señeros y la llegada de otros, hecho sin igual en toda la península¹⁹, que tuvo como resultado ese sentimiento general, puesto de relieve por el profesor Arturo Ansón²⁰. En la referida centuria los artífices Jerónimo de Mora, Pedro García Ferrer (1583-1660), Pedro Orfelín, Juan Pérez Galbán, Francisco Ximénez Maza, Jusepe Martínez y su hijo, fray Jerónimo Jusepe (1634-h. 1679), viajaron a Roma a completar su formación —según testimonio del propio Martínez— y sin duda importaron las ideas de la consideración social del artista, que en el ámbito oscense también se dejaron vislumbrar en la figura del pintor Miguel de Ribera y Ulleta en 1650²¹. Incluso llegaron artífices procedentes de Italia, como el florentino Francisco Lupicini (1591-h.1656), que fue miembro de la Accademia delle Arti del Disegno de su ciudad natal y que arribó a Aragón en 1633, encontrándose con un panorama totalmente opuesto a lo que él conocía²²; al igual que Orazio Borgianni (1574-1616), cuya estancia en Zaragoza está rodeada de incertidumbre²³. A todo ello se une que algunos de estos artífices y otros de la generación posterior viajaron a Madrid, donde, desde principios del XVII, se había desarrollado esta ideología que eclosionó con el conocido “pleito

19 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, ed. actualizada y revisada por Navarrete Prieto, B., Madrid, Cátedra, 2010, pp. 276-278.

20 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, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 1993, pp. 31-32.

21 El pintor Miguel de Ribera y Ulleta fue definido como “pintor y ha [...] exercido el arte singular y liberal de pintura”. PALLARÉS FERRER, M^a J., *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 102 y ss.

22 VICENTE ROMEO, A., *Francisco Lupicini “caballero noble florentín”: Vida y obra de un pintor entre la Toscana y Aragón*, trabajo Fin de Máster, Universidad de Zaragoza, 2020.

23 La visita de Orazio Borgianni a la capital aragonesa la conocemos por el testimonio de Martínez. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. y notas de Manrique Ara, M^a E., Madrid, Cátedra, 2006, p. 256.

de Carducho” desde 1626, que culminó en la exención de impuestos a los pintores²⁴.

Los maestros del pincel consideraban que su actividad no podía estar sometida a las normas establecidas por una corporación gremial como la cofradía de San Lucas, en la que, sin embargo, los pintores habían ocupado cargos rectores. A ello se sumaba la presencia en la misma de los doradores, que ejercían un arte manual y artesano, algo que, a ojos de autoridades artísticas como Jusepe Martínez, era impensable²⁵. La escisión, de la que da noticia Antonio Palomino en el primer tomo de su *Museo pictórico y escala óptica*, aconteció en 1666 y debió de ser inédita en toda la península²⁶. Esto dio lugar a que los pintores pudiesen ejercer su derecho con libertad y sin ataduras gremiales, mientras los doradores permanecieron en la cofradía, que desde 1675 gozó de unas nuevas y detalladas ordenaciones²⁷. A partir de este momento, los pintores comenzarán paulatinamente a definirse y considerarse como “profesores de pintura” y ya no bajo el término “oficiales”, de raigambre gremial²⁸.

Sin embargo, no se iban a conformar únicamente con aquello. Una década después se presentó ante las Cortes de Aragón el *Memorial de los pintores* de 1677, que en el siguiente capítulo M^a Elena Manrique estudia detalladamente y cuyo autor intelectual debió de ser Jusepe Martínez. Este memorial logró que a los pintores se les autorizase a ocupar cargos públicos y participar en las cortes formando parte del Brazo de Caballeros e Hijosdalgo del Reino

24 Se inició en 1606 con el pleito del Greco con el Alcabalero de Illescas. Perfectamente glosado en GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1976.

25 En su testamento efectuó fundaciones pías que estarían destinadas a hijos de pintores no doradores. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez..., op. cit.*, doc. 134, pp. 211-216.

26 PALOMINO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica. Theorica de Pintura*, tomo I, Madrid, Lucas Antonio Bedmar, 1715, p. 112.

27 El profesor Arturo Ansón Navarro estudio detenidamente el gremio de doradores de Zaragoza, y descubrió las nuevas ordenanzas de 1675. Para más información remitimos a su completo estudio “El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 485-511.

28 Se quedaban con la organización y los bienes de la cofradía, incluyendo la capilla de San Lucas de la iglesia conventual de San Francisco de Zaragoza. *Ibidem*, p. 489.

de Aragón²⁹. La presentación ante la diputación de este alegato fue sin duda alentada por don Juan José de Austria, que participó en dichas cortes y que era, como hemos dicho, un profundo amante, practicante y defensor de la pintura, como se pone de relieve en el propio memorial.

Tal y como estudió Elvira González Asenjo, don Juan José de Austria requirió a su servicio a diferentes artífices del pincel como Ambrosio del Plano (h. 1612-1672), que fue denominado “pintor y dorador de su Alteza”³⁰, el bilbilitano Francisco de Vera Cabeza de Vaca, paje del virrey —al que conocemos por Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez—³¹, y Jusepe Martínez o su hijo fray Jerónimo Jusepe Martínez y Iennequi³². Sabemos que la relación con los últimos fue más profunda, aunque no se ha demostrado que perteneciesen a la plantilla de la casa del virrey; el padre recibió mercedes en especie procedentes de su casa, que solicitó cobrar en dinero en 1675³³, año en que, según defienden autores basados en el propio testimonio de Martínez³⁴, se encontraba sumido en la redacción de su tratado, que seguramente inició en 1673 y que no pudo demorarse más de cuatro años³⁵. El propio escrito —que permaneció inédito

29 *Ibidem*, pp. 34 y 35; y MANRIQUE ARA, M^a E., “De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a Cortes de Aragón en 1677”, *Artígrama*, 13, Zaragoza, 1998, pp. 277-294

30 VICENTE ROMEO, A., “Ambrosio del Plano, pintor y dorador de su Alteza Juan José de Austria, aproximación a su vida y obra”, *Imafronte*, 30, 2023, pp. 102-118.

31 Desde que se la adjudicase Antonio Ponz, se considera de su mano una *Sagrada Familia* en la colegiata de Santa María de Calatayud. Recoge todo el conocimiento sobre este misterioso artífice CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, tomo v, p. 181-182 y tomo vi, pp. 89-90.

32 GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de...*, *op. cit.*, p. 493.

33 GONZÁLEZ ASENJO, E., “Juan José de Austria: afición, práctica y deleite por la ciencia y las artes”, *Cuadernos de historia moderna*, 44 (2), 2019, p. 500.

34 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición crítica y notas de Manrique Ara, M^a E., Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. xii y xiii; y VICENTE ROMEO, A., “‘Que no es pequeño testimonio’: aproximación a la biografía de Jusepe Martínez a través de sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673)”, en *V Jornadas de Investigadores Predoctorales: la Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2023, pp. 141-142.

35 Su testamento da testimonio de que estaba enfermo y ciego. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, 1987, pp. 236-239.



Vicente Berdusán, *San Jerónimo confortado por los ángeles*, c. 1680
Museo de la Colegiata de Daroca, Zaragoza

hasta el siglo XIX— está dedicado al bastardo, de quien dice que fue “asilo” y que se redactó bajo el “amparo de vuestra alteza, pues servirá mi obra de claro realce, y más con el seguro de la grande inteligencia y practica que este noble arte ejerce con sus nobles manos”. Las indudables vinculaciones del tratado martinesco con el memorial de los pintores de 1677 serán glosadas y puestas de manifiesto en el siguiente capítulo.

En el terreno de la escultura, en estos años despuntaban diferentes talleres, que en la mayoría de ocasiones estaban compuestos por los miembros de una dinastía de artífices. En primer lugar, destacaba el escultor Francisco Franco (doc. 1638-1694), conocido por ejecutar numerosos retablos como el de la capilla de los Santos Reyes en la catedral de Teruel (1643-1645)³⁶ o el grupo escultórico plenamente barroco del altar mayor dedicado a la *Asunción de la Virgen* de la colegiata de Daroca, que efectuó junto a su hijo Pedro (1658-1694). A ellos se suman el artífice bilbilitano Gregorio de Messa Martínez (1651-1710) y su hermano Antonio (1648-1610), los más importantes de la saga de los Messa. El primero fue uno de los mejores escultores entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, fue calificado de “insigne escultor” y se formó en Toulouse, donde permaneció entre 1670 y 1673 en el taller del escultor francés Gervais Drouet (1609-1673), donde asimiló el vocabulario estético barroco de raigambre romana, la escultura monumental en barro y el reflejo de la Antigüedad, propiciando la renovación de la escultura aragonesa en el último cuarto del siglo XVII. Estas características se aprecian en sus creaciones conservadas en Calatorao, una *Virgen* y *San Juan Evangelista*, realizadas en barro cocido y policromado; en el San Juan Bautista del retablo mayor de Illueca (1679-1681), así como en el retablo mayor de la iglesia colegial de Borja (1683-1704)³⁷.

36 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Miguel Remón y Francisco Franco, autores del retablo de la capilla de los Santos Reyes de la Catedral de Teruel”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, pp. 33-52.

37 JIMENO, F., “El viaje de Gregorio de Messa a Tolosa (1670-1673)”, *Seminario de Arte Aragonés*, 49-50, 2002, pp. 159-183; y CARRETERO CALVO, R., y LOZANO LÓPEZ, J. C., “San Juan Bautista/ Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes”, en Calvo Ruata, J. I. (coord.), *Joyas de un patrimonio. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 319 y ss.

Fue en estos años (1664-1670) cuando, según las investigaciones de la profesora Belén Boloqui, se ha fijado la fecha de llegada a Aragón de la tipología escultórica y arquitectónica, procedente de Italia, que caracterizó la escultura zaragozana durante el barroco³⁸. Nos referimos al baldaquino o tabernáculo, que en seguida pobló muchos presbiterios de iglesias y capillas aragonesas. El primero de ellos está documentado en 1664 y es el de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo, levantado sobre columnas salomónicas en piedra negra de Calatorao, y poco después se encargó a los canteros Martín de Abadía y Jaime de Ayet, junto a Francisco Franco, que llevaran a cabo el de la colegiata de Daroca, levantado bajo el crucero del templo, que cobija el mencionado grupo escultórico del último artífice³⁹. Muy relacionada con ese elemento escultórico-arquitectónico y determinante en el barroco es la columna salomónica, que llegó a Aragón de forma temprana, pues si bien formaba parte de un retablo en 1637⁴⁰, ya la localizamos en uno de los frescos del convento de las concepcionistas de Épila en la *quadratura* ideada entre 1628 y 1629 por el pintor de formación romana Juan Pérez Galbán (1598-1645), como señaló el profesor Ernesto Arce Oliva⁴¹.

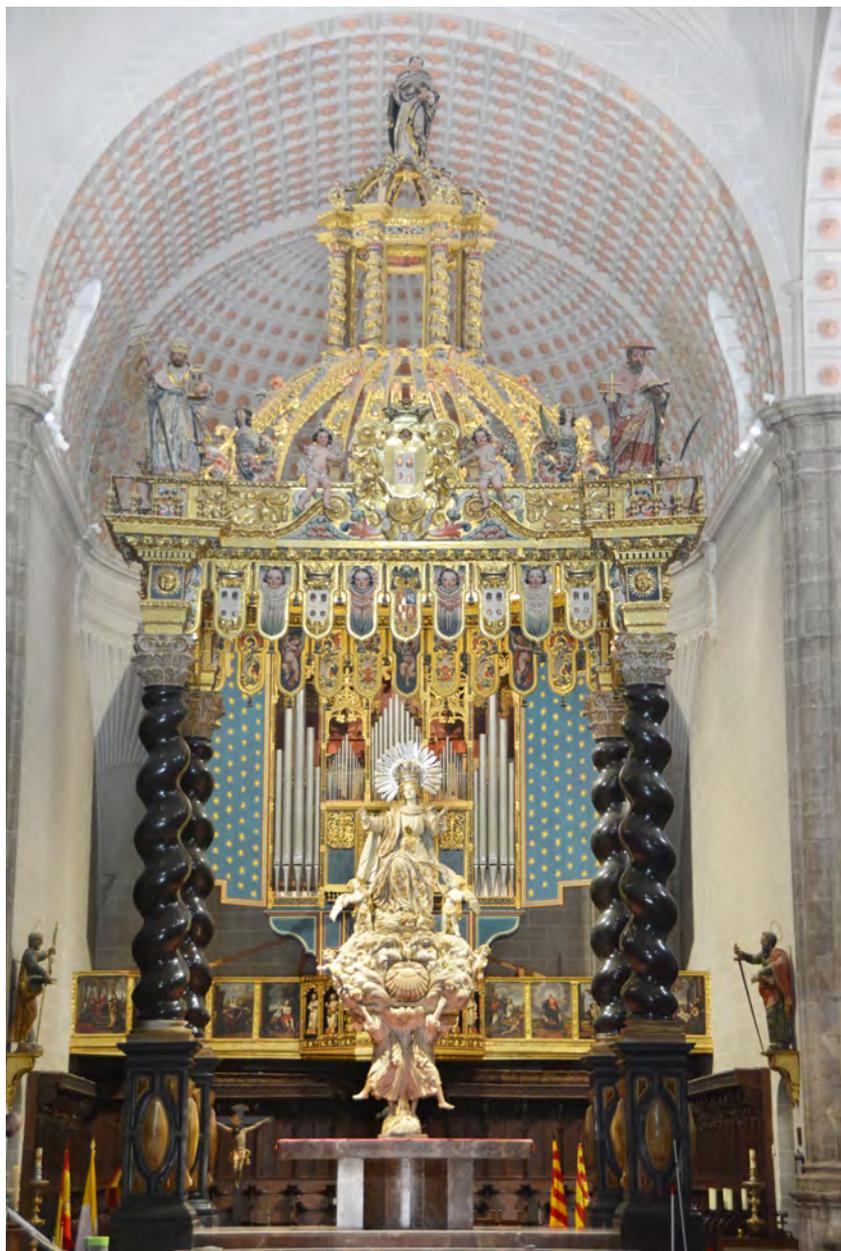
Los escultores, más que seguir anclados en la tradición gremial, manifestaban un carácter incluso involutivo ya que en 1655 rogaron al gremio y cofradía de San José volver al gremio de carpinteros y ensambladores tras haber protagonizado un éxodo en 1619, debido a problemas internos. El más conocido atisbo de anticorporativismo en los escultores zaragozanos lo encontramos en 1672, cuando el arquitecto-escultor Pedro Salado (h. 1665- h. 1700) se negó a ser

38 Su tesis doctoral supone una de las obras de referencia para estudiar la escultura aragonesa del barroco. BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en época de los Ramírez. 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, 2 volúmenes.

39 BOLOQUI LARRAYA, B., “El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, 24, pp. 33-64.

40 En el retablo de la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “La capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Caesaraugustana”, *Aragonia Sacra*, IV, 1987, pp. 95-114.

41 ARCE OLIVA, E., “El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII”, en Lacarra Ducay M^a C. (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 374.



Martín de Abadía, Jaime de Ayet y Francisco Franco, *Baldaquino*, 1670
Colegiata de Daroca, Zaragoza

examinado por la cofradía y su licencia le fue extendida por el concejo zaragozano, aunque posteriormente se integró en la cofradía, a diferencia de Gregorio de Messa, que nunca debió de ser miembro de la misma. Sin embargo, la reivindicación de la escultura como arte ingenioso y liberal en Aragón tiene un punto de partida –documentado– extraordinariamente adelantado. Nos referimos al alegato vertido por el escultor Tomás Lagunas quien, en una fecha tan temprana como 1623, se autodenominaba escultor manifestando la liberalidad e intelectualidad de su oficio, que no era mecánico, y en la defensa de su honorabilidad se vio envuelto en una denuncia ante la Santa Inquisición⁴².

No obstante, ese pensamiento no debió de ser generalizado y es por lo que M^a Elena Manrique estableció que la autoría del memorial de los escultores de 1677, que en este libro retoma y analiza, no corresponde al colectivo de tales artífices⁴³. La nómina de maestros del cincel activos en estos años en Zaragoza es extensa, lo cual indica la gran demanda que de ellos había, fundamentalmente para la elaboración de retablos escultóricos. De entre ellos, trabajaron para la casa de don Juan José de Austria el carpintero y ensamblador Andrés Manegat, Antonio Menescal, el “ebanista de su Alteza” Domingo Sierra o el escultor Jusepe Cutiérrez, artífices que no son muy conocidos todavía⁴⁴.

En lo relativo a los plateros de Zaragoza durante el siglo xvii, continuaban agrupados en la cofradía de San Eloy cuyas ordinaciones databan de 1420, ratificadas en 1617 por Felipe iii y confirmadas en 1692 por el Justicia Mayor de Aragón. Los artífices de este gremio habitaban en torno a la calle de la Platería, en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar, donde se encontraban la mayoría de los talleres con infraestructura necesaria para llevar a cabo

42 CARRETERO CALVO, R., “Artistas conflictivos: el proceso del escultor aragonés Tomás Lagunas (1623)”, en Carretero Calvo, R., Castán Chocarro, A., y Lomba Serrano, C. (eds.), *El artista, mito y realidad*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza e Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 335-350.

43 MANRIQUE ARA, M^a E., “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo xvii. Estado de la cuestión”, *Artígrama*, 14, 1999, pp. 279-292.

44 Algunos datos sobre estos artífices en GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José...*, *op. cit.*, pp. 426 y ss.; y BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M^a L., y SENAC RUBIO, M^a B., *Las artes en...*, *op. cit.*, pp. 214 y 228.

aquellas labores. A la capital aragonesa se desplazaron numerosos artífices de otras zonas geográficas, principalmente de Pamplona, Logroño, Soria y del territorio del Bearn, en el sur de Francia, que pudieron ejercer su oficio tras la realización del examen correspondiente, del que han quedado numerosos ejemplos documentales⁴⁵.

En los años que nos ocupan, destacaban en la ciudad los plateros Pablo Pérez (doc. 1648-1702) y el parisino Dionisio de la Fuente (doc. 1659-1679) que, además, estuvieron al servicio de don Juan José de Austria, tal y como logró documentar Elvira González Asenjo⁴⁶. El argentero Pablo Pérez era ya conocido en la ciudad de Zaragoza cuando el virrey arribó, y por eso le encargó numerosas medallas e incluso el aderezo de una imagen en escultura devocional de la Inmaculada. Sin embargo, la obra más destacada de este platero es una magnífica escultura de la Virgen del Popolo conservada en la parroquia de San Pablo de Zaragoza⁴⁷. La pieza más conocida de Dionisio de la Fuente⁴⁸, que en vida era llamado “platero de su Alteza”, es la escultura de *San Juan Bautista con Jesucristo como cordero de Dios*, conservada en el santuario de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros y fechada en 1666, aunque también se le conoce por la realización de una lámpara de plata destinada a la Catedral de Santiago de Compostela⁴⁹. Probablemente por su relación con estos plateros, la afición de don Juan José de Austria por este arte se agudizó en sus años aragoneses. No extraña, pues, que unos meses después estos

45 Los plateros permanecieron en la cofradía hasta 1725, cuando la misma fue convertida en colegio. Es de consulta obligada para esta cuestión la tesis doctoral de Juan Francisco Esteban Lorente. Vid. ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Bibliotecas y Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1981, 3 vols.

46 GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José...*, *op. cit.*, pp. 227-228-339-340 y 494-501.

47 MILLAN RABASA, M., “El platero zaragozano Pablo Pérez (doc. 1648-1702) y la confección del busto de Nuestra Señora del Pópulo”, en Rivas Carmona, J., García Zapata, I. J. (coords.), *Estudios de platería San Eloy*, 2021, pp. 247-261.

48 MILLAN RABASA, M., “De Paris à Saragosse: les examens des orfèvres Claudio Iennequi et Dionisio de la Fuente”, *Documents d'histoire parisienne*, 221, pp. 61-71.

49 ESQUIROZ MATILLA, M., “San Juan Bautista con Jesucristo como Cordero de Dios”, en Calvo Ruata, J. I., *Joyas de un patrimonio. IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 400 y ss.



Dionisio de la Fuente, *San Juan Bautista*, 1666
Iglesia de La Oliva, Ejea de los Caballeros

artífices elevasen un memorial, que también será estudiado a continuación por Marc Millan y María Elena Manrique, suponiendo un eslabón más en la reivindicación de este arte a nivel nacional.

Como ya señaló el profesor Anson Navarro, los arquitectos o maestros de obras no manifestaron interés alguno en acabar con las obligaciones corporativistas⁵⁰, puesto que así ejercían mejor control sobre el oficio⁵¹, y, por el momento, no se ha localizado ningún memorial presentado por ellos. Nuestro objetivo no es hacer una contextualización de la arquitectura zaragozana en estos años, pero sí queremos señalar la implicación y el papel de don Juan José de Austria en la gran fábrica de la Basílica del Pilar, una de las obras más importantes de aquellos años. La antigua iglesia de Santa María del Pilar, perfectamente reproducida en las vistas referidas, iba a perder el aspecto con el que aparece en ellas⁵². A la obra, de patronato real, contribuyó económicamente el virrey, quien propuso al cabildo de la catedral —unido en uno solo desde 1675-1676— retomar la edificación del templo mariano aprovechando los cimientos de un plan fallido de 1639, que ya se había reiniciado en 1663 por parte del maestro de obras francés Juan de Marca (doc. 1661-1682). Fundamentalmente, el proyecto que se siguió y culminó fue el de Felipe Sánchez (doc. 1676-1712), artífice zaragozano pero residente en Madrid, ganador del concurso de trazas convocado —y aprobado— por la monarquía y que posteriormente pasaría a manos de Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685), maestro mayor de obras reales, cuya participación se materializó únicamente en la colocación centrada de la cúpula⁵³.

50 ANSON NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza...*, *op. cit.*, pp. 42-43.

51 Como se pone de manifiesto en CARRETERO CALVO, R., “El arquitecto carmelita fray José Alberto Pina *versus* el gremio de albañiles de Zaragoza (1731-1735)”, *Ars Longa*, 27, 2018, pp 84-102.

52 Para esta cuestión, *vid.* HYCKA ESPINOSA, O., *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

53 *Vid.* las consideraciones y la recopilación bibliográfica efectuada por Beatriz Blasco Esquivias en “Francisco de Herrera el Mozo y la arquitectura”, en Navarrete Prieto, B., *Herrera el Mozo y el Barroco total*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 103-118.

La estadía de don Juan José de Austria en Aragón acabó en 1676, ya que en 1675 Carlos II llegó a la mayoría de edad y la regencia de Mariana de Austria terminó. Ante ello, el vicario de la Corona de Aragón, una vez se despidió del concejo de la ciudad, marchó a Madrid a advertir a su hermano de la importancia de Aragón en la política hispánica, tanto a nivel estratégico como económico. De hecho, instó al monarca a celebrar las cortes de Aragón en 1677-1678 y a desplazarse a Zaragoza a jurar los fueros aragoneses, para que ese territorio viera así reconocidos sus derechos y los pintores fueran distinguidos con nuevos privilegios, como veremos enseguida⁵⁴.

Catorce años después de que falleciese Felipe IV lo haría don Juan José de Austria, en la Villa y Corte de Madrid, y su cuerpo iba a recibir sepultura en el monasterio de las Descalzas Reales. De él se extrajo el corazón, que el 19 de septiembre, tres días después de que expirase, fue inhumado bajo la Santa Capilla del Pilar por deseo expreso de Su Alteza, a imitación de lo que se hiciese unos años antes con el mismo órgano de su hermano Baltasar Carlos, inhumado en la Seo. De esta forma, tan simbólica, acababa la larga vida del virrey que tanto hizo por Aragón, y sobre todo por sus artes, pues su estancia en esta tierra fue todo un revulsivo para las mismas⁵⁵.

54 SÁNCHEZ GARCÍA, S., “Zaragoza y don Juan...”, *op. cit.*, pp. 60.

55 CANELLAS LÓPEZ, A., *Aragón en su historia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980, p. 311; y RUIZ RODRÍGUEZ, I., *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dyckinson, 2007, pp. 506 y ss.





**Estudios preliminares
y
edición crítica**



Criterios de transcripción

Reproducimos los textos de acuerdo con criterios ortográficos y de puntuación modernos. Hemos respetado, sin embargo, las grafías de la época cuando tienen alguna consecuencia de carácter fonético (“psalmos”, “cru-cifixo”), así como cultismos (“cultores”, “insipitos”) y nombres propios (“Antermo Chicho”). Numeramos en romanos las dinastías reales. Respecto a las mayúsculas, muy abundantes, conservamos sólo las correspondientes a “Profesores”, “Pintura”, “Pintura Estatuaria”, “Estatuaria”, “Escultura” y “Escultor”, puesto que estamos ante un alegato por su honorabilidad. Por último, hemos desarrollado la abreviatura de “vuestra señoría ilustrísima”.



Un alegato **sobre**
la pintura



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 consiguiente, noble¹. Es decir, noble porque se conocen sus orígenes, 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)². Ambos términos son sinónimos. Hoy, sin embargo, “ingenuo” ha perdido por completo esta acepción³. 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 nació⁴. Habrá que concluir, pues, que “ingenuo”, “noble” y “liberal” remitían en la época a un mismo campo semántico y eran términos 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

1 MOLINER, M^a., *Diccionario de uso del español*, tomo II, Madrid, Gredos, 1991. *Vid.* la voz “ingenuo”.

2 *Ibidem*, voz “noble”.

3 *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Biblograf, 1995. *Vid.* voz “ingenuidad” de la parte analógica.

4 MOLINER, M^a., *Diccionario de uso...*, *op. cit.*, voz “ingenuo”.

a nobles y grupos oligárquicos para garantizar su propia supervivencia⁵. 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 ascender en la escala social.

Por eso, bien podemos afirmar que la mayoría de estos textos apologeticos y panegiricos son autenticos libros de linajes de la pintura, en cuyos origenes se bucea para demostrar que es bien nacida, de alta cuna. Nada menos que se situo a Dios como arranque de su arbol genealogico, hasta culminar en otros frutos: reyes, principes y “grandes que en el mundo han sido y son”⁶. He aqui otras tantas pruebas de que su ejercicio no puede envilecer sino, al contrario, ennoblecer.

El primero en dar noticias del memorial de los pintores presentado a las Cortes de Aragón fue Antonio Palomino⁷. El texto se leyó la mañana del 27 de noviembre⁸. Los pintores zaragozanos, tras haberse librado de toda li-

-
- 5 MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, 5ª. ed., Barcelona, Ariel, 1990, p. 87.
 - 6 “De modo parecido a como se intentó elevar la categoría del género égloga, considerado menor en las preceptivas”. *Vid.* EGIDO MARTÍNEZ, A., “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Críticón*, 1985, 30, Toulouse, Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, p. 49. Agradezco la observación sobre esta analogía a Aurora Egido.
 - 7 Cfr. *El Museo Pictórico y escala óptica*, 4ª ed., Madrid, Editora Nacional, 1947, pp. 189-190. En 1944 Enrique Lafuente Ferrari lo publicó en facsímil: “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, 61, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, pp. 89-90. Julián Gállego reprodujo la anotación de Palomino en *El pintor de artesano a artista*, 2ª ed., Granada, Diputación Provincial, 1995, pp. 174-175 y 219-220, y Francisco Calvo Serraller lo incluyó completo en *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1991, pp. 529-533. Más recientemente Arturo Ansón Navarro lo reprodujo subrayando el importante precedente que sentó para la enseñanza académica y reglada de las Bellas Artes en Zaragoza, en *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 editó en facsímil: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996, p. 81. Agradezco a Rolando Mix Toro su traducción del texto de Karin Hellwig.
 - 8 Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [ADPZ], *Registro del brazo de Caballeros hijosdalgo*, manuscrito 734, ff. 1809 v. - 1812 v.

gazón gremial (su separación 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 implicaba⁹.

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)¹⁰:

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 exercicio 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.

Ha parezido a los Señores Tratadores conformes Proponer a Vuestra Señoría admita este cavo, declarando que el exercicio 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 exercicio¹¹.

9 Vid. ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., 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*, xxv, Zaragoza, 1967, pp. 175-190.

10 PALOMINO, A., *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 189.

11 ADPZ, manuscrito 734, ff. 2013 r. y v.

El 25 de enero de 1678 dio su aprobación don Pedro de Aragón, en nombre del rey¹². 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.

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. Su estudio crítico y las fuentes en las que se inspira —los memoriales del pleito de Carducho— avalan esta hipótesis, pues según testimonia Martínez, los estudió concienzudamente¹³. Extraña, sin embargo, 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 aquellos memoriales que contribuyeron a sentar jurisprudencia. Aun así el autor profundiza inteligentemente en algunas de sus tesis. 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. Bien puede considerarse, por tanto, un producto de su círculo intelectual, como ya sugerí en el primer epígrafe.

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 posi-

12 ADPZ, manuscrito 732, f. 332 v.

13 “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*”. Cfr. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de M. Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, p. .

ble¹⁴. Así, la lucha de los pintores por ver reconocida la liberalidad de su arte obtenía el eco social necesario para su triunfo.

¹⁴ GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 18.

Transcripción y notas

[fol. 1 r]

Ilustrísimo señor:

Los Profesores¹ de la Pintura, habiendo entendido que en este ilustrísimo estamento², 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”³; la Academia Romana, en tiempos de Federi-

-
- 1 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. Cfr. COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (2ª ed.), Madrid, Castalia, 1995. Hoy se habla de profesionales liberales.
 - 2 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 profesores de la pintura, el cual es del tenor siguiente”.
 - 3 Al margen: “(Filóstrato, *in Iconibus*)”. Esta cita y las inmediatamente siguientes, al margen, forman parte de la colección de tópicos que se arrastraban de texto a texto por nuestros teóricos del siglo xvii. En concreto, ésta procede de otro de los memoriales del pleito de Carducho. Cfr. Juan de Jáuregui, *Memorial informativo por los pintores en el pleyto que tratan con el Real Consejo de Hazienda sobre la exempción del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629. En CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1991, p. 353. Este apunte de las *Εικόνες* (*Imágenes*) de Filóstrato el Viejo, escritor y sofista griego de los siglos ii-iii d.C., recoge el “tópico del inventor”

co Zucaro, la apellida “centella de la divinidad”⁴; Aristóteles en su *Política*, “honrosa disciplina”⁵; san Basilio Magno, “sabiduría”, y a sus Profesores, “doctores espléndidos”⁶; Natal Comite en su *Mythologia* los llama a cada paso “nobles”⁷, y Tiraquelo notó la singularidad de darles este título⁸; Filón,

(habitual de los panegíricos de las artes en la Antigüedad) formulado en su concepción “teológica”. Jáuregui se lo 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*, tomo 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.

- 4 También en este caso, la conocida denominación de Zuccari se tomó probablemente del memorial de Jáuregui. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 353.
- 5 Toma quizá esta cita del memorial de Lorenzo van der Hamen y León, en CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, ed. de G. Cruzada Villaamil, Madrid, Manuel Galiano (imp.), 1865, p. 423.
- 6 Al margen: “(San Basilio, *Homilia in Barlaam*)”. Cfr. el memorial de Jáuregui en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 358-359.
- 7 Natal Comite es el mitógrafo Natale Conti, autor de *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). Ésta última contenía ilustraciones (“elegantísimos Deorum imagines”), razón de más para ser libro de consulta de cualquier pintor docto. Esta cita es más bien una conclusión que se deduce de la lectura de varios pasajes del capítulo XVI del libro VII, dedicado a Dédalo. Allí se esboza una nómina de pintores y escultores de la antigüedad cuyos apelativos encomiásticos 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.
- 8 Al margen: “(Tiraquelo, *De nobilitate*, capítulo 34)”. Si bien Conti subrayaba continuamente la nobleza de los artífices, 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 mechanicis artibus annumeretur, ut videre licet apud Senecam epístola 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. De nuevo, estamos ante una apreciación derivada de la lectura del texto. Tiraqueau, junto a Alciato o Pedro Lombardo, era una de las autoridades más citadas cuando se trataba de defender la ingenuidad de la pintura con argumentos jurídicos. Es posible que el autor contara

NATALIS COMITIS
MYTHOLOGIAE,
SIVE EXPLICATIONVM FABVLARVM

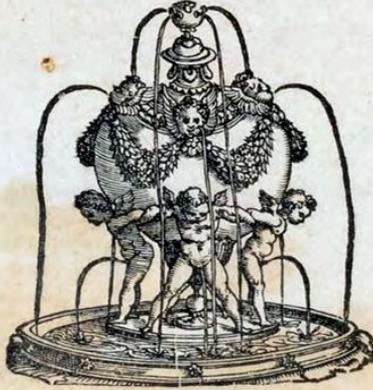
LIBRI DECEM.

IN QVIBVS OMNIA PROPE
Naturalis & Moralis philosophiæ dogmata sub anti-
quorum fabulis contenta fuisse
Demonstratur.

CVM LOCVPLETISSIMIS INDICIBVS
eorum scriptorum, qui in his libris citantur, rerumque
notabilium, & multorum nominum
ad fabulas pertinentium
explicationibus.

OPVS NON TANTVM HVMANARVM,
sed etiam sacrarum literarum & Philosophiæ studiosis
pruile, ac propè necessarium.

CVM PRIVILEGIO.



V E N E T I I S
M D L X V I I I .

“ciencia grande”, “obra sagrada”⁹; el jurisconsulto Paulo dijo eran sus obras el “ornamento de la República”¹⁰.

Los griegos la coronaron por reina de las Artes Liberales, según Plinio¹¹.

con el asesoramiento de un jurista experto. En la hipótesis de que lo escribiera Jusepe Martínez, sabemos que durante su prolongada vida se relacionó con doctores en derecho como Victorián Esmir. *Vid.* MÁNRIQUE ARA, M^a. E., *Jusepe Martínez, un pintor aragonés en la Roma del Seicento*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

- 9 Al margen: “(Filón, libro 6, *De somniis*)”. *Vid.* la cita de Filón de Alejandría en el memorial del capellán José de Valdivielso. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, 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 *ποικιλτικη*, 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 Hoeschelio 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*, ed. de 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.
- 10 Al margen: “(Paulo, in lege 2, *De loco publico*)”. Julio Paulo, jurisconsulto romano, vivió en tiempo del emperador Septimio Severo (146-211) de cuyo Consejo fue miembro. Escribió cinco libros de sentencias dedicados a su hijo. Del quinto proviene la cita del memorial (*De loco publico fruendo, Digesto*, libro XLIII, título IX, ley 2^a). Cfr. *Corpus iuris civilis Iustiniani universum in quo Pandectae, ad Florentinarum exemplar fideliter expressae: codex, et caeteri libri, quos docebit pagina quarta, ex optimarum quarumque editionum collatione nunc emendationes prodeunt, cum summaris, argumentis, epitomis, et indicibus Cl. V. Dionysii Gothofredi iurisconsulto*, tomo 1, *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 Rodríguez de León (otro de los que publicó Carducho junto a su tratado), pues ubica esta norma en un supuesto “libro 2”. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villamil, *op. cit.*, p. 518.
- 11 Al margen: “(Plinio, libro 35, capítulos 17 y 18)”. La deuda con el memorial de Valdivielso es aquí bien manifiesta, puesto que atribuye a Plinio palabras de aquel memorialista, que escribió: “Que sea Arte, no sólo liberal, si no 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., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 345. El autor romano no valora en términos tan hiperbólicos la pintura. Le concede, eso

Filón¹² dice la sirven como a reina la gramática, poesía, retórica, arismética¹³, perspectiva, geometría, astrología, música, filosofía y anotomía¹⁴.

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 Eliano¹⁵; la familia clarísima de los Fabios en Roma, siendo así que descendía de Hércules, hizo nuevo lustre de el renom-

sí, el primer grado entre las artes liberales: “ars ea in primum gradum liberalium”. Cfr. *Historiae Mundi*, tomo 35, Lyon, Bartholomaeus Honoratus (imp.), 1587, capítulo x, f. 846.

- 12 Al margen: “(Filón, *ubi supra*)”. 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 *ancilla picturae*. Aun así, tampoco Valdivielso hace una interpretación ortodoxa del original griego. Dice, en efecto, que la pintura es “arquitectónica”, de las artes liberales, “como trascendente a todas: a la Gramática, Poesía, Retórica, Aritmética, Perspectiva, Geometría, Astrología, Música, Filosofía y Medicina”. Ya apunté 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 entreteje 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.
- 13 Covarrubias recoge esta variante más coloquial de la palabra, frente a la culta de “aritmética”. 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”.
- 14 Covarrubias registra las dos variantes: anatomía y anotomía. Considera ambas correctas, aunque la segunda es corrupción de la primera. Según el *Diccionario de Autoridades*, “es voz griega, que muchos por error pronuncian Anotomía”.
- 15 Al margen: “(Eliano, libro 9, capítulo II)”. El texto de Jáuregui trae esta cita con los datos de su ubicación en la obra original. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 364; también la aprobación inicial de los *Diálogos de la pinura*. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, ed. de F. 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 Parrasio pictore*. En ELIANO, *Variae Historiae*, Lyon, Ioannes Tornaesio (imp.), 1587, p. 240.

ÆLIANI VARIÆ
HISTORIÆ LI-
BRI XIII.

*

*Rerum publicarum descriptiones ex
Heraclide.*

Cum Latina interpretatione.

*Editio postrema, multo quàm antehac
emendatior.*



APVD IOAN. TORNAESIVM.
CIC. 1561.

bre de Pintores que llevaba¹⁶; el emperador Maximiliano hizo grande a Alberto Durero¹⁷; la casa de Gaddi en Florencia quedó nobilísima por las tablas de Angelo Gaddi¹⁸; León X daba un capelo a Rafael Urbino, que no lo admitió¹⁹; Urbano VIII dio el hábito de Christus a Diego de Rómulo²⁰; el señor rey don

-
- 16 La fuente de esta noticia es Plinio, *Historiae Mundi*, tomo 35, capítulo X, p. 833. Ni en los *Diálogos* de Carducho ni en los memoriales del 29 se refiere, sin embargo. Si el autor de este memorial 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”. Cfr. TIRAQUEAU, A., *De nobilitate...*, *op. cit.*, 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 aparece en *Arte da Pintura* (Lisboa, 1615), escrita por el portugués Felipe Nunes. Este libro hubo de conocerse ampliamente en España, cuando estuvo unida con Portugal. Cfr. GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano...*, *op. cit.*, p. 142.
- 17 Este hecho, y buena parte de los que se relatan a continuación, lo refiere Valdivielso. *Vid.* CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 349. Antes ya lo había anotado Butrón en sus *Discursos apologeticos (ibidem)*, p. 215) y en la *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores (ibidem)*, p. 225). El origen de esta noticia relativa 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).
- 18 Cita textual del memorial de Juan Rodríguez de León. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 516. Vasari es la fuente, en *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino...* (facsimil de la edición de 1906), tomo 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 poterono 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.
- 19 También Valdivielso da la noticia, a continuación de la referente a Agnolo Gaddi. Añade, sin embargo, que rechazó el capelo cardenalicio. Tampoco Butrón hace esta observación. En CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 216. La fuente original es Vasari, *ibidem*, tomo IV, p. 381.
- 20 *Vid.* el memorial de Valdivielso en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 349. Si el autor del memorial zaragozano es Jusepe Martínez, tuvo que ser testigo de este hecho cuando estuvo en Roma. Cfr. MANRIQUE ARA, M^a. E., *Jusepe Martínez, un pintor aragonés...*, *op. cit.*

Fernando dio un hábito de Santiago a Rincón²¹; el señor emperador Carlos V, la llave de su cámara a Berruguete²²; y la estimación que hizo de el Ticiano ocupa muchas páginas del Vasari²³; Leonardo de Avinzi murió en brazos de el rey de Francia²⁴; y el padre del que hoy reina hizo caballero del Espíritu Santo a Ioseph de Arpina, pintor romano a quien // [f. 1 v] Inocencio X erigió su sepulcro en San Juan Laterano, con estatua y grandeza suma, en iglesia donde sólo se entierran pontífices y cardenales²⁵; y Roma levantó sepulcro en San Pablo a Guyoto, pintor florentino²⁶; 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 muerte²⁷; y Selín Gran Turco pidió a Venecia hiciese su patricio (dignidad

21 Del memorial de Valdivielso. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, op. cit., 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., *El pintor de artesano...*, op. cit., p. 61.

22 Cfr. memorial de Valdivielso en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, op. cit., p. 349.

23 Frase textual copiada del memorial de Juan Rodríguez de León, en CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, op. cit., p. 517. Vasari relata cómo fue hecho caballero y conde palatino por Carlos V. Cfr. *Le vite...*, op. cit., tomo VII, p. 449.

24 Cfr. memorial de Juan Rodríguez de León en CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, op. cit., p. 517. De nuevo la noticia procede de Vasari, G., *Le vite...*, op. cit., tomo IV, pp. 48-49.

25 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”. Cfr. “Borrascas de la pintura...”, op. cit., p. 89.

26 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 *Le vite...*, op. cit., tomo I, pp. 542-543. La castellanización del nombre de Giotto por “Guyoto” es original del autor del memorial zaragozano.

27 Dice Calvo Serraller que “parece una trasposición a la española de la leyenda vinciana y no es recogida por Palomino”. Cfr. *Teoría de la pintura...*, op. cit., 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., *El pintor de ar-*

hoy la mayor en aquella república) al Ticiano, por el primor del retrato que hizo de Rosa Solimana²⁸.

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 ella²⁹ 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 profesa³⁰.

Los que se emplean en este Arte también acreditan su nobleza. Quién negará que Dios fue el primer Pintor³¹, dibujando en este mundo mayor un vesti-

tesano..., *op. cit.*, p. 36; y BONET CORREA, A., “La Iglesia de San Juan y las exequias de Velázquez”, en *Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 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 santiagouista. 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*, tomo II, p. 387.

28 Tomado del texto de Lope de Vega, en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 342. Vasari recoge la noticia en *Le vite...*, *op. cit.*, tomo VII, p. 456: “[ritrasse] la Rossa moglie del gran Turco, d’eta d’anni sedici”.

29 Se refiere al Arte, que entonces, en singular, era de género femenino. Más abajo escribe, no obstante, “este Arte”, por ser más eufónico.

30 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.

31 Argumento utilizado prolijamente en la obra de Carducho y en los memoriales apéndice a ésta: “¿Qué es todo esto si no imagenes 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

gio de sus perfecciones, y en el menor, que es el hombre, pintando su misma imagen³². Los ángeles lo han sido en las imágenes que hay bajadas del

y saber, para realzar en nuestro conocimiento la estimación de su ser?”. Cfr. *Diálogos...*, ed. de Calvo Serraller, *op. cit.*, 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 MARTÍNEZ, A., “Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte”, en *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. Cfr. 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., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, 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., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, pp. 502-503. El memorial zaragozano es más teológico. 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. Es éste uno de los fundamentos para defender constantemente la pintura como *cosa mentale*. Sobre la cuestión de Dios como pintor, vid. el estudio ya clásico de CURTIUS, E. R., “Dios como artífice”, en *Literatura europea...*, *op. cit.*, 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.

- 32 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 (presentado el 8 de julio de 1677, pero publicado en 1781), habla del “hombre (racional mundo pequeño)”. En CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, 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 Criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1993, p. 92. Vid. RICO MANRIQUE, F., *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.



Alonso Cano, *Santo Domingo in Soriano*, c. 1660
Museo Nacional del Prado

cielo³³. 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 insipiente³⁴ e ignoble³⁵ al que no la sabía y aprendía³⁶. 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 dedigna³⁷ aplicar su mano al lienzo³⁸. Digamos pues ya,

33 Idea tomada del memorial de Juan Rodríguez de León, predicador. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 503. 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., *Diálogos...*, ed. de Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 367: “que bien vemos, que las que ai hechas milagrosamente por mano de Angeles, que no faltava ciencia para hazerlas con toda excelencia, y sin embargo las vemos con poquísima [...] 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”.

34 Ignorante.

35 Ni Covarrubias ni el *Diccionario de Autoridades* recogen esta variante. Es cultismo que proviene del latín “ignobilis”.

36 La fuente original es Plinio, *Historiae...*, *op. cit.*, tomo 35, cap. X, p. 833. Este argumento lo toma del memorial de Lorenzo van der Hamen. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 423.

37 No desdeña. Lo contrario de “dignarse”. Antes existía la forma “deñarse”. *Vid.* COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua...*, *op. cit.* El *Diccionario de Autoridades* sí que trae esta voz.

38 En los memoriales del 29 se reseña insistentemente el amor de los reyes de España por la pintura. En Valdivielso y Jáuregui, cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 346 y 364). También en Antonio de León, Butrón y Juan Rodríguez de León. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, 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 Dibujo con un epilogo y nomenclatura de sus más yllustres, más insignes y más afamados Professores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores Príncipes del Orbe. Y juntamente se da razón de los Príncipes que han exerciado el pintar*, en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes para la historia del arte español*, tomo 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”. *Ibidem*, p. 365. ¿Se trataron? Me inclino a pensar que las noticias que da sobre los pintores aragoneses,

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 vida de los que ya murieron?³⁹ ¿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 Cicerón⁴⁰ 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?⁴¹ Pues quien ennoblece a los que están en el trono del honor, ¿carecerá para sí de nobleza?

// [f. 2 r]

Añádase este otro efecto más divino y provechoso: ¿no es la Pintura, señor ilustrísimo, en las imágenes sagradas y líneas⁴² de los divinos misterios, visible

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, protector de Martínez, noticia que no aparece en ningún otro escrito teórico que se publicase antes de 1677 (la obra de Díaz del Valle quedó manuscrita). Cfr. también esta noticia en la dedicatoria de los *Discursos...*, ed. de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988, p. 64.

- 39 Préstamo de Valdivielso que afirma “es la Pintura exquisito pensamiento del arte, invención de paternal providencia, muchas vidas artificiales a una muerte natural”. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 349. Nótese aun así aquí el cambio del término “artificial” por “artificioso”. Covarrubias lo define como “el que tiene en sí artificio”, y, a su vez, “artificio” como “la cosa hecha con arte”. Cfr. *Tesoro de la lengua...*, *op. cit.* “Artificial”, por contra, es lo que simplemente “se opone a lo natural”. El memorial zaragozano considera la pintura, por tanto, no como sucedáneo de la naturaleza, sino como vida hecha arte, encarnada en un lienzo y pigmentos.

⁴⁰ Al margen: “(Cicerón, epístola 12, libro 5)”.

⁴¹ Cita correcta. Ha sido tomada del memorial de Butrón. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villamil, *op. cit.*, p. 495), que trae el texto original en latín.

⁴² Significa aquí secuencia u orden en la transmisión de linajes. *Vid.* esta voz en el *Diccionario de Autoridades*.

copia de lo invisible de Dios, que levanta nuestro espíritu de lo que conocemos a lo que no conocemos?⁴³ ¿No es eficaz principio a la perfecta noticia del entendimiento?⁴⁴ ¿No es alimento de divinos afectos y efectos de mociones⁴⁵ 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

43 Copia casi textual del memorial de Lorenzo van der Hamen. *Vid.* CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villamil, *op. cit.*, pp. 425-426. Se solía exaltar la pintura 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, pp. 210 y 238.: “el pintor, como en el sudario de Verónica, debe *hacer visible la verdadera imagen, el retrato divino, preexistente en todo lo creado*”.

44 Cita textual del memorial de Valdivielso. *Vid.* CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, 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, cioe 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 e il *primo e prossimo interno principii* o, formale motore delle nostre istesse cognitioni, e operationi”. Cfr. ALBERTI, R. Y ZUCCARI, F., *Origine e Progresso dell’Accademia del Disegno de Pittori, Scultori, e Architetti di Roma*, Pavía, Pietro Bartoli (imp.) 1604, pp. 17-18. El dibujo (léase, en nuestro memorial, la pintura) es el primer e inmediato principio de nuestra cognición. Para Zuccari 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 so lo e la prima causa di tutte le cose in questo Mondo [...] ma anco che è primo motore [...] delle nostre humane cognitioni”).

45 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 frecüentemente de las cosas devotas”.



Rafael Sanzio, *Caída en el camino del Calvario* o *El Pasma de Sicilia*, 1515-16
Museo Nacional del Prado

Cristo, nuestro bien, han logrado bienes inestimables en sus almas, honra y gloria en el cielo?⁴⁶ ¿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 sumamente de sus primores, han de suponer y probar necesariamente su nobleza.

Pero respondiendo a lo que puede oponerse contra su ingenuidad⁴⁷: 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 Iustiniano⁴⁸ 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 ingenuidad⁴⁹.

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

46 Párrafo inspirado en el memorial de Valdivielso o en el de Lorenzo van der Hamen y León. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 347, y CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villamil, *op. cit.*, p. 425, respectivamente.

47 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., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 354. Hasta aquí llegan los tópicos epideícticos o panegíricos y comienzan los apologéticos. 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.* “La teoría teológica del arte...”, en *Literatura europea...*, *op. cit.*, p. 762.

48 Al margen: “(Iustiniano, *Instituta, De rerum divisione*)”. Butrón en su memorial cita a Justiniano. *Vid.* las *Institutionum seu elementorum D. Iustiniani sacratissimi Principis*, libro 2º, título I: *De rerum divisione, et acquirendo ipsarum Dominio*, 34 (*De pictura*).

49 Cfr. memorial de Jáuregui en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 355. Trae los mismos ejemplos del geómetra y el astrólogo, el músico, el orador y el filósofo.

medicina, sin perder por eso sus cultores⁵⁰, porque han de vivir con ellas⁵¹; 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 ochavo⁵². Las historias⁵³ 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 hiciese⁵⁴. El señor rey Felipe IV situó cuatro mil escudos de renta al convento de Sancti Espiritus de Palermo, por el cuadro que está en la capilla de su majestad,

50 Cultivadores. El *Diccionario de Autoridades* no trae esta acepción y, de acuerdo con la Real Academia, 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.

51 Escribe Jáuregui, en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, 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 artífices 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 Julián 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?

52 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., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 480. *Vid.* también Valdivielso en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 357.

53 De entre las fuentes citadas en este memorial, Plinio y Natale Conti, por ejemplo. El primero relata el caso de una tabla de Aristides vendida a Atalo VI por 6.000 sextercios en *Historia...*, *op. cit.*, f. 826). Conti refiere este mismo hecho en *Mythologia...* (*op. cit.*, p. 777) y otros, como el referido a una obra de Bularchus (*ibidem*, p. 779), etc.

54 Esta noticia la trae Juan Rodríguez de León en CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 517. La fuente es Vasari: “Ritrasse piú 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., *Le vite...*, *op. cit.*, tomo VIII, p. 449.

que le trajo de allí⁵⁵. No pudo ser precio éste de la materia ni es venta, señor ilustrísimo, la que hace el Pintor de sus pinturas, sino locación o contrato⁵⁶ inominado llamado *do ut facias*⁵⁷. 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 // [f. 2 v] diezmos en sus pinturas, lo cual prueba claramente su ingenuidad, hidalguía y excelencia⁵⁸.

55 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 por obvias razones cronológicas. Vasari relata todas las peripecias del lienzo. Cfr. VASARI, G., *Le vite...*, op. cit., tomo 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. Cfr. VV.AA. *Rafael en España*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, mayo-agosto de 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 14-16.

56 Según el *Diccionario de Autoridades*: “viene del Latino Contractus, por cuya razón escriben algunos contrato; pero el uso común ha suprimido la c para suavizar la pronunciación”. Como “cultor”, es típico del gusto de nuestro redactor. Por contra, la palabra siguiente es un vulgarismo, transcrito de acuerdo con la pronunciación coloquial.

57 El memorial de Butrón se extiende ampliamente en estas cuestiones jurídicas. *Vid.* el “primer fundamento” en CARDUCHO, V., *Diálogos...*, ed. de Cruzada Villaamil, op. cit., 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 y susceptible de ser adquirido. *Ibidem*, p. 461.

58 Al margen: “(Refiérela Vicencio Carducho al fin de sus *Diálogos*)”. La trae Carducho, en efecto, en *Diálogos...* (ed. de Cruzada Villaamil, op. cit., p. 519). El texto completo refiere así que: “Fallamos, que la sentencia definitiva por algunos de nos en este pleito dada, de que por parte de Vicencio Carduchi 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 con-

Han manifestado los suplicantes a vuestra señoría ilustrísima en estos períodos⁵⁹ una sola centella del inmenso piélagos⁶⁰ 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 mecánicos⁶¹ 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.

trato, no por las que se hubieran hecho sin encargo previo. Carducho y sus compañeros no debieron quedar satisfechos, pues presentaron un recurso de agravio. De ahí que el 13 de enero (no el 11) de 1633 se emitiera la sentencia de revista aludida, según la cual los pintores quedaban libres de pagar alcabala, excepto en el caso de que vendieran pinturas no hechas por ello. *Vid.* GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

- 59 Cláusula rodada y entera, según Covarrubias. Es decir, en un texto, la razón que contiene en sí entero sentido.
- 60 Lo profundo del mar. Más adelante sigue con esta bella metáfora, al hablar de los autores y libros que se embarcaron en él.
- 61 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 pública como los demás oficios”. *Vid.* GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano...*, *op. cit.*, p. 79.



**Un alegato | sobre
la escultura**

La escultura en la teoría del arte del siglo XVII

A finales del siglo XVII, la pintura contaba con una larga tradición reivindicativa cuyo punto de arranque era supuestamente 1606, año del pleito del Greco con el alcabalero de Illescas¹. La escultura, en cambio, se aplicó tardíamente a la defensa de su “ingenuidad”, pues la primera acción encaminada a ello data de 1692². El detonante fue, como casi siempre, el cobro de un tributo. Concretamente, varios escultores y arquitectos madrileños, entre los que se contaba José de Churriguera, se negaron a pagar el impuesto del soldado. En 1697 y tras la investigación judicial pertinente, se reconoció que la escultura era un arte liberal³. Aunque tal éxito fue obtenido en las postrimerías del siglo XVII, tuvo gran trascendencia. De hecho, gracias a la contumacia de es-

-
- 1 El arte de la pintura era “liberal”, es decir, nacido libre; e “ingenuo”, de linaje conocido. Sobre la naturaleza y uso de ambos términos en relación con las peticiones de nobleza para las artes plásticas ya hice algunos comentarios en el capítulo anterior, que reelabora mi artículo “De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a las Cortes de Aragón (1677)”, *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 277-293. Allí, señalaba también que el memorial de los pintores zaragozanos carecía de peticiones de exención fiscal. La deposición de los escultores, que estudiaré aquí, es del mismo tenor.
 - 2 Cfr. una completa síntesis de la cuestión en el estudio preliminar de BELDA NAVARRO a Benedetto Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia (ed. facsímil de la traducción castellana por Felipe de Castro en 1753), 1993. Agradezco al profesor Belda su generosidad por haberme hecho llegar algunas de sus publicaciones relacionadas con la ingenuidad de las artes.
 - 3 Para conocer los detalles del pleito, *vid.* BELDA NAVARRO, C. “La escultura y la ingenuidad de las artes en la España barroca”, *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Granada-Málaga, 1989. La transcripción completa del contencioso por el mismo autor en *La “ingenuidad” de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 120-124. Palomino se hizo eco de este triunfo de los escultores españoles, el único a que hace alusión en *El museo pictórico y escala óptica*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 256-257.

tos escultores, la pintura y las restantes “artes del dibujo” quedaron exentas de contribuir con donativos a sostener la guerra de Sucesión. Es el *Quinto Privilegio* a que alude Palomino⁴.

Segun Belda Navarro, en la segunda mitad del siglo XVII y a partir de los años sesenta, “surgió un nuevo clima reivindicativo que paulatinamente consiguió del monarca Carlos II importantes declaraciones a favor de pintura y escultura”⁵. Este nuevo ciclo comienza en Zaragoza, donde definitivamente se liberó a la pintura de su servidumbre a los gremios. Esto ocurrió en 1666, según verifican el propio Palomino y las ordenaciones dadas a los doradores de dicha ciudad en 1675⁶.

Sin embargo, para nuestra sorpresa, esa mayor concienciación de los pintores cesaraugustanos no halla fiel reflejo en la actitud claramente involutiva de los escultores. En su quincuagésimosexta ordenanza, dada por los jurados de Zaragoza el diez de octubre de 1655, consta que:

Atendido y considerado que en lo antiguo, casi por tiempo inmemorial estuvieron unidos y agregados los oficios de carpinteros y escultores, haciendo un cuerpo y una misma cofradía y capítulo, así en lo espiritual como en lo temporal, y viviendo en toda y quietud y sosiego, y que después del año mil seiscientos diez y nueve, los señores jurados que entonces fueron de la dicha ciudad por algunas causas y motivos que parecieron justos y de voluntad y de acuerdo de ambos oficios los dividieron, segregaron y apartaron haciendo cuerpos y capítulos de por sí y aparte, de cuya segregación y separación la experiencia y mudanza de los tiempos ha enseñado, se han seguido y siguen diversos daños e inconvenientes en perjuicio y daño de bien público, y

4 Palomino, A., *ibidem*, p. 259.

5 BELDA NAVARRO, C., *Lección sobre la primacía...*, *op. cit.*, p. XLV.

6 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, 1993, p. 32. El autor expone las razones de tal ruptura: probablemente los pintores zaragozanos de entonces tenían la conciencia de que practicaban una profesión liberal, fruto en cualquier caso de su formación italiana. El estar sujetos a las mismas ordenanzas gremiales que los doradores, quienes sí desempeñaban un oficio puramente manual, era una contradicción.

atendido que en esta consideración se nos ha pedido y suplicado por parte de ambos oficios que para evitar estos daños se han juntado, y de acuerdo y voluntad de entre ambos puestos, se ha tratado de que se volviesen a unir y juntar los dos oficios haciendo un cuerpo y cofradía con diversos cabos y capítulos y ordenaciones que han hecho y acordado los cuales nos han entregado⁷.

Es decir, los escultores se habían separado del gremio de carpinteros y ensambladores para agruparse bajo otra cofradía en 1619, con fines muy distintos, desde luego, a los que movieron a los pintores de 1666 a buscar la propia autonomía desmarcándose de todo encuadramiento gremial. Sin embargo, he aquí que en 1655 quieren volver atrás y son ellos quienes “suplican” a lo carpinteros que les admitan en su asociación. La ordenanza quincuagésimoséptima accede a esta petición sólo por lo que respecta a “todos los escultores y entalladores que en el presente están examinados en dicha ciudad hasta el año mil seiscientos diez y nueve”⁸. La valía profesional de los auspiciados por el desgajado gremio de escultores y tallistas quedaba en entredicho.

Es inverosímil que unos escultores, dispuestos a plegarse a las exigencias de carpinteros y ensambladores con tal de volver a ser admitidos en su gremio, pudieran elaborar y defender el memorial que nos ocupa. Máxime, si se tiene en cuenta que la siguiente oposición zaragozana al corporativismo gremial no tiene lugar hasta casi mediados del siglo XVIII (1740), de mano de Juan Ramírez. Por ésta y otras razones que expondré a continuación parece más lógico que el anónimo autor haya sido un pintor o alguien cercano a sus círculos y persona, además, cultivada (con conocimientos de lógica y filosofía). No sería descabellado pensar en Martínez (cuya familia pudo dar estudios de medicina a su hermano Gabriel), a quien preocupaba tremendamente diferenciar la condición de pintor de la del artesano dorador⁹. De haber escrito

7 *Vid.* transcripción completa de todas las ordenanzas y adiciones en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez*, 1710-1780, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 15.

8 *Ibidem.*

9 “La lucha más enconada, que un artista planteó en su defensa de la dignidad del pintor frente al caos reinante, acaso fuera la del aragonés Jusepe Martinez. Su testamento es toda una demostración de que para las cosas estaban bien claras. La institución de mi-

también él este memorial, habría que considerarle verdadero factótum del movimiento aragonés en defensa de la “ingenuidad” de las artes, cuyo florecimiento podemos situar sin lugar a dudas entre 1670 y 1677/8. Durante esa década se promoverán abundantemente las artes plásticas en Zaragoza.

España, desde luego, se hizo eco del debate acerca de la preeminencia de la escultura sobre la pintura y viceversa. Siguiendo la tradición iniciada por Leonardo (el primero en darle un desarrollo teórico), nuestros tratadistas del siglo XVII terciarán en la polémica. Sus resultados, si no muy originales, muestran un alto grado de sensibilización, puesto que, como ha advertido Belda Navarro, se ventilaban además otros intereses, de tipo socioeconómico, que poco tenían que ver con los propiamente artísticos¹⁰. Veamos, pues, cómo Carducho y Pacheco instrumentalizaron a favor de los artistas españoles dicha polémica, al tiempo que comparamos sus conclusiones con las de nuestro memorial.

Éste se muestra deudor de Carducho en algunos aspectos. Parece que su autor tuviera una especial querencia por el texto del florentino al que, muy probablemente, dedicó asidua lectura. No se explican de otro modo las citas eruditas (*vid.* más adelante las notas al memorial) tomadas claramente de los

sas y donativos con los que pretende favorecer a difuntos y huérfanos de pintor deja las cosas en su sitio. En cualquiera de las mandas testamentarias se puede leer que su deseo es el de favorecer a ‘hijas de pintores no doradores’, tema machaconamente repetido y que revela el alto concepto que tenía del pintor, puesto de manifiesto en los *Discursos Practicables*. Cfr. BELDA NAVARRO, C., “La escultura y la ingenuidad de las artes...”, *op. cit.*, pp. 96-97. En su escritura de fundación de una capellanía en San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Martínez dejó dicho: “Ittem queremos que en caso que no se allare pariente nuestro sea nombrado en capellán de dicha Capellania un hijo de Pintor, vecino de Caragoça, que no sea dorador sino Pintor, el qual sea Sacerdote y confesor y si se hallare hijo de Pintor no dorador, Sacerdote y confesor parroquiano de dicha parroquia del Señor San Miguel de los Navarros sea preferido a los demás, y caso que no se allare hijo de Pintor, no dorador como arriba se dice, queremos sea nombrado un hijo de dicha Ciudad de Caragoça, que sea Sacerdote y confesor, el qual fuere más pobre”. Nótese el uso de la mayúscula en “Pintor” y no en “dorador”. El documento es de 28 de agosto de 1670, fecha próxima a la redacción de los *Discursos* y de este memorial. Cfr. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Musco e Instituto Camón Aznar, 1982, pp. 126-127 y 221. En esto imitaba a los pintores españoles de prestigio, que invertían su dinero en fundaciones pías.

10 BELDA NAVARRO, C., *Lección sobre la primacía...*, *op. cit.*, p. LV.

Diálogos. Quizá también se deba a esto la confusión en el nombre de Benedetto Varchi, al que llama Domingo¹¹ y alguna frase dictada por una memoria fiel: “el Escultor estudia, discurre, hace conceptos, modelos, dibujos, copia y retrata”¹². Todo hasta aquí testimonia que el anónimo memorialista conoció y leyó este tratado. De hecho, está de acuerdo con su tesis fundamental: que el dibujo interior es padre de la escultura y de la pintura¹³. Aunque el texto zaragozano habla de “un género de Pintura” como origen de ambas, veremos que en realidad se está refiriendo al *disegno interno*. La diferencia más significativa, a que aludiré por extenso en otro apartado, está en el modo en que se establece esa descendencia común. En términos de lógica formal: frente a Carducho, considera especies diversas la pintura y la escultura (*vid. gráfico 1*). El florentino, en cambio, mantiene que “en lo final genérico del Arte convienen de una misma manera” y que “solo se diferencian en el modo material de obrar, que es accidente”¹⁴.

Un memorial en defensa de la escultura, como el que nos ocupa, tampoco puede coincidir con el autor de los *Diálogos* en que la pintura sea superior. Es más, se aprecia una voluntad de rebatirle, contestando con apasionamiento alguno de los argumentos exhibidos en el tratado.

11 “Michaelangel sintio lo contrario en una carta que escribio a Dominico Varqui”. Cfr. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, estudio introductorio y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 311.

12 En el texto del florentino, y dos diálogos más adelante respecto al que trata del *paragone* pintura/escultura, puede leerse: “El escultor estudia, medita, discurre, raciocina, hace conceptos, y ideas, imágenes interiores, inventa, esculpe, copia, retrata [...] haze modelos”. *Ibidem*, pp. 390-391. La retahíla está justificada porque se habla “De lo practico del Arte, con sus materiales voces, y términos...”, título del diálogo octavo. El autor del documento zaragozano se apropió, sobre todo, los alusivos a actividades más intelectuales.

13 “Yo juzgo, como otros muchos lo hacen, estas dos facultades, dos hermanas muy amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior)”. *Vid.* diálogo VI en CARDUCHO, V., *Diálogos...*, *op. cit.*, p. 312 y también el diálogo V.

14 *Ibidem*, pp. 278-279 y 305. Según Lomazzo: “Egli [pintor y escultor] é il vero che l'uno dipinge e l'altro scolpisce, ma questa però è una differenza materiale che non fa specie diversa d'arte né di scienza. La differenza essenziale è quella che fa spezie diferente e diversa di scienza, la quale non si truova fra la pittura e scoltura”. Cfr. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, en G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, vol. II, Florencia, Ciardi, Marchi e Bertoli eds., 1973, p. 18.



Tiziano, *Retrato de Benedetto Varchi*, c. 1535-40
Museo de Historia del Arte, Viena

Así, cuando Carducho concluye que la capacidad de la escultura para conmover al espectador sería mayor si no le faltara el color:

Los efectos [de la escultura] (que es el provecho que se nos da) no serán tan eficaces y fuertes; que aunque un Escultor ponderó grandemente la lastima, dolor, y conturbacion que causa en quien mira el Laoconte y sus dos hijos, opresos de las sierpes, que está en Roma de marmol, y la grande risa de un Hermofrodita que mirando a todos está riendo (asimismo de marmol) mas no me negará por eso, que hícieran mas poderoso el efecto, a no faltarles el colorido; y parece que así lo sentía el famoso Praxiteles, que preguntandole, cual era la mejor estatua que habia hecho? Respondió. que aquella en quien Nicia habia puesto el pincel. Que las Pinturas hayan movido a respeto, a ira, a piedad a devoción, a lagrimas, y a temor, es cosa tan sabida, que me parece es escusado el hacer relación de lo que las historias están llenas, en lo espiritual, en lo moral, y profano, engañando tal vez hasta a los animales, que este engaño no lo hemos visto jamas en la Escultura, sino es que sea ayudada de las colores¹⁵.

Lo que en este párrafo se pone en tela de juicio es el poder de la estatuaria para cautivar al espectador (hombre o animal), es decir, la fuerza de su artificio. En el memorial, contrariamente, se pondera la “suprema y espantosa soberanía de Arte” que ejercieron sobre sus amantes una “Venus” de Praxíteles o “el Muchacho de Silanión” (*vid.* notas al texto). Al estimar hasta qué punto la escultura puede subyugar al contemplador, nuestro escritor se empequeñece. Alienta quizá, aquí, esa belleza de lo terrible que poetizó Rilke. Terrible porque percibimos, no obstante el elogio, una nota de rechazo. Nos parece leer entre líneas un eco de la condena de Jusepe Martínez a la escultura de la Antigüedad que inducía a vicios lascivos. Pero la réplica a Carducho no termina ahí. El tradicional argumento de que la escultura imita con mayor verdad el natural toma ahora un giro poético: puede que no logre “engañar” al entendimiento como la artificiosa pintura, pero a pesar de ello encadena la

15 CARDUCHO, V., *Diálogos...*, *op. cit.*, pp. 308-309. Unas páginas antes dice: “y así en quanto el objeto y el fin que pretenden [la escultura y la pintura], es uno, y por esto diremos que son iguales; mas los efectos y los provechos (bien comun del alma, cuerpo, y República) no se consiguen con igualdad, *siendo mas y mas poderosos los de la Pintura que los de la Escultura*”. *Ibidem*, p. 305.



Copia romana a partir de Praxíteles, *Afrodita de Cnido*
Museo Nacional Romano

voluntad y los sentimientos. Si es capaz de anular el juicio de la razón, ¿cómo no va a ser más poderosa que la pintura? Los “bronces vividores” de que habla Jáuregui han dejado de ser un tropo literario.

En cuanto a Pacheco, hemos de decir que justificó la preeminencia de la pintura sobre la escultura con un argumento metafísico. Consideró a la primera “arte subalternante”, es decir, que da los principios conforme a los que se rigen otras artes, en este caso, el dibujo. Por eso la escultura es “arte subalternada”¹⁶. Pocas páginas antes, el sevillano afirmaba que la forma sustancial de pintura y escultura era precisamente el dibujo y éste fue hallado por los pintores, de quienes lo recibieron los escultores. En palabras del propio Pacheco:

*Y que haya sido ella [la pintura] el principio y origen de todas las artes del debuxo, y principalmente de la escultura, como hemos probado con razón y autoridad de los antiguos. Pues fueron pintores quien [sic] halló los perfiles, las sombras y los colores; y a éstos sucedió el labrar de barro y, últimamente, la estatuaria o escultura*¹⁷.

Vemos, pues, que esta tesis, en su formulación, está más en consonancia con la del memorial, ya que considera que la escultura procede de la pintura (no del dibujo interior, como matizaba Carducho) y está subordinada a ella. Conclusión sorprendente, porque la deposición que se presentó en las Cortes aragonesas pretendía realzar los méritos de la escultura. Parece ser que, en el fondo, el anónimo aragonés tenía en más alto concepto a la pintura. De ahí que antes sugiriera la posible autoría de alguien afín a las reivindicaciones que, por entonces, habían galvanizado al colectivo de los pintores zaragozanos.

Volviendo al Arte de la Pintura, a la hora de definir la naturaleza de pintura y escultura, Pacheco se vale también de la lógica formal y habla de géneros y de especies. Como Carducho, sigue en este punto a Lomazzo y no cree que haya ninguna diferencia específica entre pintura y escultura, pues sólo

16 PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, introducción y estudio crítico de B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 139-140.

17 *Ibidem*, p. 92.

se distinguen “por la diversidad de la materia”¹⁸. No obstante, opino que en el siguiente fragmento atisba sus diferentes esencias:

*La definición de la Pintura consta de género y diferencia. Arte es el género: razón común en que conviene con las demás artes diferentes della en especie. La diferencia por la cual difiere de las demás, es que enseña a imitar con líneas y colores todas las cosas imitables de la arte y de la imaginación y, principalmente, las obras de naturaleza: y esto en todas superficies, pero más de ordinario en superficie llana, a diferencia de la Escultura. que si bien imita los efectos de naturaleza, no a lo menos como la Pintura en superficie llana con líneas y colores*¹⁹.

La escultura, en consecuencia, no imita la naturaleza sobre un plano, lo que es indiscutiblemente propio de la pintura. Afirmar que la primera se caracteriza por su tridimensionalidad²⁰ hubiera sido pedir demasiado al honesto Pacheco en cuya época todavía no se había acordado cuántos “perfiles” tenía la estatuaria (cuatro frente a los ocho de Cellini, según consta en su carta a Varchi).

Recapitulando, podemos afirmar que el memorial zaragozano atribuye a la pintura ese carácter matriz que desde Miguel Ángel²¹ tenía el dibujo o, me-

¹⁸ *Ibidem*, p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 76.

²⁰ Como señala BORRÁS GUALIS, G. M., “sólo en el siglo xx la escultura alcanza su autonomía como final de un largo proceso de autoconciencia [...]; la escultura arrastraba un lastre suplementario, el de sus vinculaciones con la arquitectura y con la pintura, de las que ha debido liberarse previamente. Cfr. *Teoría del Arte I*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 69. *Vid.* una síntesis de cuestiones referentes a teoría de la escultura en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

²¹ Vasari y Danti adoptaron entusiásticamente esta idea de las *arti del disegno*. Éste último, en su *Trattato della perfetta proporzione* (Florencia, 1567), la expresó en términos de lógica formal (géneros y especies) al igual que nuestro memorial. Como luego veremos, la fórmula resultante es, sin embargo, notablemente distinta: “Quest’arte del disegno é quella che, *come genere*, comprende sotto di sé le tre nobilissime arti *architettura*, *scultura* e *pittura*, delle quali ciascuna, per sé stessa, è *come specie* di quella”. Cfr. TATAR-KIEWICZ, W., *Historia de la estética*, vol. III, Madrid, Akal, 1991, p. 274. *Vid.* una edición moderna del tratado en BAROCCHI, P., *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma I*, Bari, 1960.

por, el dibujo interior, como escribe el autor de los *Diálogos*. No obstante, va más allá por cuanto la considera género que comprende especies diversas (pintura propiamente dicha y escultura). El matiz no es baladí, porque Pacheco y Carducho sólo osaron afirmar tal cosa del arte en sentido aristotélico (hábito del entendimiento que obra con cierta y verdadera razón), quedando pintura y escultura como una misma especie cuya característica esencial es la imitación de la naturaleza. Así pues, como novedad frente a ambos tratadistas y coincidiendo con Vincenzo Danti, por ejemplo, afirma la diferencia sustancial de pintura y escultura, aunque no la desarrolla ni justifica. La intención y la naturaleza del texto tampoco lo permitían.

Manifiesta, en consecuencia, una armonía con el pensamiento base de los tratados escritos por pintores, al conceder el primado de las artes a la pintura. Aparentemente, elogia con calor a la escultura, pero son los argumentos más anecdóticos los que se reservan para ello (su antigüedad, su perdurabilidad, la mejor consecución de su fin por su capacidad para conmover al contemplador, etcétera). Es decir, no duda en ningún momento del carácter liberal de la profesión escultórica, pero de manera muy sutil la subordina a su rival en el *paragone*. Teniendo en cuenta que, hasta la traducción española de Varchi por Felipe de Castro en 1753, no se había experimentado la necesidad de contestar a los teóricos que habían defendido la supremacía de la pintura²², podríamos considerar el memorial de los escultores zaragozanos como un texto bisagra que, casi un siglo antes, ya reconoce algunas cualidades superiores de la escultura aunque no su entera autonomía con respecto a la pintura.

22 BELDA NAVARRO, C., *Lección sobre la primacía...*, op. cit., pp. xx-xxi.

Jusepe Martínez y el memorial de los escultores zaragozanos

Es innegable que el autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* fue un profundo admirador del arte y profesión de la escultura. Sólo hay que recordar cómo, después de casi cincuenta años, vibra al describir el *Moisés* de Miguel Ángel y otras estatuas antiguas¹. También dedicó el penúltimo capítulo de su tratado a los estatuarios y escultores insignes, algo insólito en los tratados de pintura españoles del siglo xvii².

Debemos reseñar también que es en las Cortes aragonesas de 1677 donde se lee y defiende un memorial sobre la liberalidad de la escultura, máxime cuando, según hemos visto en el apartado anterior, esta lucha sólo comenzó a ganar adeptos en el siglo siguiente. No podemos sino concluir que en Zaragoza (al margen de los intereses gremiales a que aludía en el apartado anterior) existían condiciones favorables a la apreciación de este arte.

En efecto, por toda la geografía aragonesa menudean máquinas-retablos de alta calidad, producto de la eclosión escultórica del siglo precedente y de la vitalidad de unos talleres que permanecieron abiertos a las innovaciones procedentes del panorama artístico internacional. Así, por un lado, existió una importante demanda relacionada con la pujanza económica de la capital. De hecho, Álvaro Zamora ha señalado el alto índice de encargos de retablos mayores, casi todos ellos de escultura. Por otro, hubo escultores de primera

1 Para todo lo referido al viaje de estudios romanos de Jusepe Martínez, *vid.* MANRIQUE ARA, M.E., *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento. Estudio de sus estampas para la Historia di san Pietro Nolasco (Roma, 1622-1627)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2000.

2 MARTÍN GONZÁLEZ ha reconocido que “es muy limitada la nómina de escultores que aparece en los tratadistas españoles”. Cfr. *El escultor en el Siglo..., op. cit.*, p. 27.

fila que regentaron equipos de trabajo capaces de responder a toda esa demanda. Pero, básicamente y de acuerdo con las tres etapas observadas en la evolución estilística que va desde la adopción de tipos y motivos renacentistas hasta el romanismo, se han distinguido cinco grandes talleres de impronta perdurable por la alta calidad de su producción³. Entre ellos, en primer lugar, el de Gil Morlanes *el Viejo*, cuya obra magna será la portada del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Su hijo, Morlanes *el Joven*, que actuará sobre todo como proyectista, fue autor también de las primeras obras concebidas íntegramente bajo la égida del nuevo estilo en Aragón (retablo de San Agustín en la Seo de Zaragoza y mayor de Tauste).

A fines de esta primera década, Damián Forment abrirá en Zaragoza el segundo taller asociable a esta renovación artística. Su importancia nunca será suficientemente estimada, pues fue el responsable de la riqueza retablística con que cuentan todavía hoy parroquias zaragozanas (San Pablo y San Miguel) y la basílica del Pilar. Y habría que citar otros, desaparecidos o conservados parcialmente, como el de Miguel Pérez de Almazán en el claustro del Pilar (además de su sepulcro), el de la iglesia de la Magdalena o el del convento del Carmen, de Zaragoza. Fuera de la capital del Ebro, el retablo mayor de la catedral de Huesca, el de la parroquial de Binéfar (no conservado), el de la capilla de los Cunchillos en la Magdalena de Tarazona (no conservado) o el sepulcro del virrey Juan de Lanuza para la capilla del castillo de Alcañiz (parcialmente conservado)⁴.

El tercer gran taller ubicado en la capital del Ebro será el de Gabriel Joly, autor del retablo mayor de la catedral de Teruel. Junto a éste, que podemos considerar el más representativo de su peculiar estilo, labró el del monasterio agustino de San Vicente en Roda de Isábena o el de la cofradía de sastres y calceteros para su capilla en el convento de San Francisco de Zaragoza (no conservados)⁵.

3 Muchas son las aportaciones al tema de la escultura renacentista aragonesa, pero *vid.* una síntesis ajustada del mismo por ÁLVARO ZAMORA, M. I., “La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al Romanismo”, en ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G. M., *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 113-127.

4 *Ibidem*, pp. 183-201.

5 *Ibidem*, pp. 206-215.



Damián Forment, *Retablo del altar mayor*, 1509
Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza

Recapitulando, he aquí que los primeros cultivadores e introductores del Renacimiento en Aragón no son naturales del reino. Forment era valenciano (aunque con vinculaciones familiares en el Bajo Aragón); Joly, picardo, y Juan de Moreto, regente del cuarto taller de renombre en esta primera mitad de siglo, florentino. Formado éste último en los centros exportadores de la renovación artística, estará capacitado para incorporar un nuevo repertorio decorativo, así como el correcto uso de órdenes y entablamentos. La obra que testimonia este conocimiento inmediato de lo mejor de la escultura florentina es la portada de la capilla de San Miguel en Jaca.

Como broche a esta primera mitad de auténtico siglo de oro de la escultura aragonesa, permítasenos nombrar a Esteban de Obray y su magnífica fachada-retablo para la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud (Zaragoza).

A partir de este momento y hasta aproximadamente 1570, parece ser que los escultores perdieron el dominio del mercado artístico en favor de los pintores. Sirva de ilustración a esta época la obra del trascoro de la Seo de Zaragoza (Arnao de Bruselas y Juan Sanz de Tudelilla). Juan de Anchieta, en el último tercio de siglo, infundirá nueva savia al panorama escultórico aragonés con la introducción de la corriente romanista que tanta fortuna alcanzará en el reino, donde pervive hasta bien entrado el siglo XVII. El retablo de San Miguel, de la Seo de Zaragoza, es un buen ejemplo de la producción del maestro vasco y de este quinto taller activo en la capital aragonesa.

Jusepe Martínez pudo educar su sensibilidad contemplando estos espléndidos “museos de escultura” que guardaban celosamente iglesias, monasterios, catedrales, capillas en residencias privadas, etcétera. Con ejemplos tan conspicuos tuvo que aprender necesariamente a valorar este arte. Pero conviene no descuidar otro factor. Su suegro, Claudio Iennequi, era escultor en plata⁶. Trabajó importantes encargos para el cabildo metropolitano y otros. Así, en 1616, realizó el busto relicario de santa Emerenciana para la catedral de Teruel, o el de san Atilano para la catedral de Tarazona (1620). De por sí,

6 *Vid.* la capitulación matrimonial de Jusepe Martínez con Francisca Iennequi, firmada el 11 de diciembre de 1627. Cfr. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, pp. 133-137.

los plateros ya gozaban de alta consideración social. Recordemos que eran uno de los tres oficios que entonces podían vestir prendas de seda. Todavía era mayor su prestigio profesional si además dominaban el dibujo, teniendo en cuenta las ideas generadas por el debate sobre la preeminencia de las artes. Tal era el caso de Iennequi, uno de los pocos plateros en Zaragoza capaz de dar trazas propias para ejecutar piezas de orfebrería (los blandones de la Seo, por ejemplo)⁷, por lo que Martínez contó con un ejemplo vivo y real de cómo el dibujo se constituye en principio de todas las artes, incluida la orfebrería, según veremos a continuación.

Se dice en el memorial que la escultura es pintura, o sea, *ut pictura sculptura*, como si se ensayara una nueva variante del tópico horaciano⁸. La formulación es audaz, pero no carece de precedentes. Concretamente, encontramos una similar en *Da pintura antigua*, obra de Francisco de Holanda, teórico del siglo XVI y ardoroso apóstol del clasicismo en nuestra península. He aquí el texto:

La Estatuaria o Esculptura [...] no solamente es una parte o miembro de la Pintura o dibujo como se puede mostrar, mas es el introito y comienzo por do el valiente Pintor se ha de exercitar y aprender para saber bien dibujar [...] La Esculptura es Pintura esculpida en piedras y es hija de la Pintura, es famosa y noble y muy semejante a la Pintura su madre.

Los argumentos que da el portugués en apoyo de esta afirmación son prácticamente idénticos a los del memorial (*vid.* notas al texto). Al final del mismo

7 ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G. M., *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 98, 104, 109 y 368. *Vid.* además CABEZUDO ASTRAIN, J., “Los argenteros zaragozanos en los siglos XV y XVI”, *Seminario de Arte Aragonés*, X-XII, 1962, pp. 181-202; SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento: 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976; *Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1980 y ESTEBAN LORENTE, J. F., “La platería zaragozana en los siglos XIV y XV”, *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, vol. 3, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 331-343. Del mismo autor, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

8 Para todo lo relacionado con dicho tópico *vid.* LEE, R. W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

capítulo XLII se permite afirmar incluso que el dibujo constituye la matriz de todas las bellas artes, como se las llamará después.

Porque finalmente, algún conocimiento del dibujo —de que el inmenso Dios me hizo merced, que no lo negaré, el cual dibujo es la cabeza y llave de todas estas obras y artes de este mundo—; éste me enseñó y fue mi capitán para hacer muchas cosas⁹.

La idea fue formulada apenas dos años antes en la disputa sobre la primacía de las artes que publicó Varchi. Allí, los escultores señalaron el dibujo como “origen, fuente y madre” tanto de la pintura como de la escultura¹⁰. En el fondo, la tesis desarrollada por el anónimo autor de nuestro escrito petitorio intenta probar lo mismo. Su novedad radica en haber precisado cómo se establece esa supuesta filiación de la escultura con respecto a la pintura (o dibujo, según Holanda)¹¹, y en haberle dado una coherencia lógico-formal. Observemos en primer lugar los términos en que se establece la definición: “pintura y escultura son dos especies comprendidas en un género de Pintura que [se] predica de entrambas”. Hellwig sugiere, siguiendo quizá al teórico portugués, que ese “género de Pintura” sea el dibujo. Sin embargo, tal afirmación requiere una matización.

Es necesario tener en cuenta que, en el pedimento que nos ocupa, se habla de la pintura en dos modos diversos, como género y como especie. Estos términos (junto a diferencia, propiedad y accidente) constituyen la nómina

⁹ HOLANDA, F. de, *De la pintura antigua*, 1548 (versión castellana de Manuel Denis, 1563), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921, pp. 121-122.

¹⁰ VARCHI, B., *Lección sobre la primacía...*, *op. cit.*, p. xv. Ya Alberti señaló el papel jugado por el *disegno* en el proceso creativo (previo a la ejecución de la obra) siendo, por tanto, algo más que un conjunto de líneas y ángulos dispuestos sobre el plano. Es éste nuevo valor de proyecto concebido en la mente del artífice el que aprovecharon Varchi, Miguel Ángel y sus afines para saldar la polémica que despertó el propio Alberti.

¹¹ Dice también Pacheco, casi un siglo después: “A lo del debuxo respondo que es propio del pintor, y lo han tomado todas las demás artes. Lo primero, porque fueron pintores los que primero hallaron los perfiles y sombras: lo segundo, porque al debuxo (que entonces se llamaba pintura, como vimos) constituyeron los antiguos en el número de las artes liberales”. Cfr. *ELArte...*, *op. cit.*, p. 109. En el capítulo I el teórico sevillano hace un aparte a un fragmento de Plinio a propósito del “arte del dibuxo (la parte de la pintura que estaba entonces descubierta)”. *Ibidem*, p. 77.

de los predicables (o modos de relación entre sujeto y predicado), según Porfirio¹². Aristóteles, por su parte, ya definió el género como el atributo esencial aplicable a una pluralidad de cosas que difieren entre sí en la especie. La especie era otro predicable, aunque subordinado lógicamente al género. La reinterpretación de estas tesis aristotélicas quedó sistematizada en el llamado *arbor porphyriana*, gráfico de la jerarquía lógico-ontológica que se establece a partir de la sustancia considerada como género.

Inspirada claramente en ella está la que esboza nuestro memorial, a partir de la pintura. No es extraño, ya que el esquema filosófico había llegado a popularizarse tras la publicación del *Aristotelis Organum* por Julius Pacius en 1584. Sea cual fuere la fuente de nuestro anónimo autor, habrá que considerar ese “género de Pintura” como un género supremo, es decir, que abarca todas las especies, y como una categoría (si se considera el término en sí mismo) al igual que la sustancia, la cosa, el ser, etcétera. De acuerdo con este símil, debemos entender que estamos ante una noción abstracta y de contenido exclusivamente intelectual. En consecuencia, más que del dibujo, creo que se está hablando del dibujo mental o interior al modo de Zuccari. ¿Cómo se puede admitir, sin recurrir a tal concepto, aquello de que “pinta una con el sincel, con el pincel otra”? En cualquier caso, nótese la equivalencia entre “dibujo mental” y “Pintura” como género¹³.

Asimismo, en el memorial de los pintores zaragozanos (ca. 1677)¹⁴, se hablaba no del dibujo interior, sino de la pintura como “eficaz principio a la perfecta noticia del entendimiento”, parafraseando casi literalmente a Zuccari. He aquí otra prueba de que ambos términos son intercambiables. No deja de

12 Porfirio de Tiro (232/233-ca. 304) fue filósofo comentarista de Aristóteles. Particularmente influyente llegó a ser su *Isagoge* (obra sobre lógica), que no es sino una introducción al tratado aristotélico de las categorías. Cfr. “Isagoge et in Aristotelis Categorías Commentarium”, en *Commentaria in Aristotelem Graeca*, IV, I, edición de A. Busse, Berlín, 1887, pp. 1-51.

13 Un panorama bastante completo de la historia de la lógica nos lo ofrece BOCHENSKI, J.M., *Historia de la lógica formal*, Madrid, Gredos, 1976. Para un análisis detallado de los términos lógicos citados aquí, *vid.* FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

14 MANRIQUE ARA, M., “De memoriales artísticos...”, *op. cit.*

parecer gratuita, sin embargo, esta identificación. Lo realmente importante, en cualquier caso, es que revela una concepción de la pintura muy concreta, altamente positiva en su época.

Jusepe Martínez relata un episodio en sus *Discursos* que podría ilustrarla. Don Juan José de Austria ordenó al zaragozano que hiciera una pintura en blanco y negro para demostrar ante “tres títulos” de la ciudad que un lienzo bellamente coloreado pero pésimo en la imitación (“sin arte y sin dibujo”, como subraya la prestigiosa y autorizada expresión del mecenas regio) era totalmente reproducible¹⁵. De esto resulta que la falta de colores no era óbice para calificar a una pintura de excelente. Al contrario, bastaba con que fuera reflejo exacto y fiel de un “concepto” previamente delineado en la mente del artífice, vertido luego en un dibujo sobre el lienzo. Ya Holanda elogió la pintura “de blanco y prieto”. Más aún, la consideró la más perfecta al decir que “tiene tanta excelencia que es lo sumo de la pintura”¹⁶. Con respecto al suceso relatado por Martínez podemos extraer dos conclusiones. La primera tiene que ver con la recepción y enjuiciamiento de una obra de arte: en aquellos tiempos sólo los entendidos estaban en disposición de apreciar semejante pintura. La segunda ilumina esa particular concepción de la pintura a que me refería antes: el autor de los *Discursos* pondera el dibujo correctamente concebido y ejecutado (fundamento para una buena imitación) hasta el extremo de considerarlo alta pintura. Él, como el autor de los memoriales

15 “No sucedió así en este caso segundo que te diré que aconteció en mi presencia el año 1673. Me mandó su alteza serenísima, el señor don Juan de Austria, que Dios guarde, hiciera un modelo pintado al óleo de blanco y negro para reducirlo a cuadro de mayor grandeza, y tuvo gusto que se hiciese en su presencia y, por su deporte y gusto, entraba muchas veces a verlo. Acabado que fue este modelo, entró con tres títulos de esta ciudad para oír su censura, a lo cual dijeron que tenían poca noticia de esta profesión, pero que a ellos no les parecía bien pintura que no fuera hermosa de colores. A lo cual respondió con un adagio italiano, que dice así: ‘Non fanno pittori i belli colori, se non disegno e più disegno, studio e più studio’, que en nuestro español quiere decir, que los bellos colores no hacen pintor sino el dibujo y más dibujo, estudio y más estudio, a lo cual su alteza serenísima añadió: ‘Más estimo yo un cuadro bien pintado con arte y dibujo, aunque sea sólo de blanco y negro que otro de colores vivos, sin dibujo y arte’”. Cfr. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Malena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, p. 298.

16 HOLANDA, F. de, *De la pintura...*, *op. cit.*, p. 107. Afirma Carducho que el dibujo o pintura sin colores es lo mismo. Cfr. *Diálogos...*, *op. cit.*, p. 246.



Andrea del Sarto, *Bautismo del pueblo*, fresco en grisalla, 1511-26
Claustro del Descalzo, Florencia

zaragozanos, esfuma, creo que deliberadamente, los límites que separan pintura de dibujo.

En cuanto a la pintura como especie, podríamos decir que es el resultado de haber añadido al género Pintura la diferencia “en dos dimensiones”. Por otra parte, el género Pintura “en tres dimensiones” constituye otra especie que sería la pintura estatuaria¹⁷. En cualquier caso, lo que se desprende de la lectura del texto es que ambas están comprendidas dentro del género, generalísimo, “Pintura”¹⁸.

En el árbol lógico que sugiere nuestro memorialista, la escultura sería, pues, una especie derivada de la pintura estatuaria (el autor se sirve de la palabra “pintura” en ese sentido genérico de que vengo hablando), según se ejecute en materiales como el mármol, la madera, etcétera. Si se llevara a cabo sobre metales preciosos, en cambio, tendríamos otra especie: la orfebrería. Que este arte tenía la misma dignidad que la escultura quedó probado cuando en esas mismas Cortes se presentó también el memorial de los orfebres. También se defendía la ingenuidad de la profesión con el argumento de que “el primer carácter de su estudioso desvelo es el dibujo”¹⁹.

17 Pacheco aplica estas mismas diferencias a género supremo, en su caso, el arte. Cfr. el primer apartado de este estudio.

18 En los cuatro primeros párrafos del memorial se ha trazado una compleja jerarquía de las (bellas) artes y de conceptos relacionados con ellas. Por tanto, para ubicarlos correctamente, permítasenos desarrollar un poco más el símil con la *arbor porphyriana*. Las especies “pintura” y “pintura estatuaria” podrían constituirse a su vez en géneros subalternos. En efecto, si la pintura se ejecutara con colores obtendríamos una nueva especie, la pintura al óleo; si se realizara sin colores, el dibujo o la pintura en blanco y negro; con ácido sobre plancha de metal, el grabado. En palabras de Carducho: “El Pintor dice, que ejecuta sus pinturas al fresco, al olio, al temple, de blanco y negro, de ocre, tierra verde, en tapicería, bordado, vidriado y Mosaico: también pinta sobre vidrio, barro, dibuja con grafio, buril, de aguafuerte, y en madera, y marfil, y otras variedades de dibujos y pinturas infinitas”. *Diálogos...*, *op. cit.*, p. 283. Razonando de acuerdo con estas leyes lógicas, en este punto habríamos llegado a dar con tres especies ínfimas o especialísimas, puesto que ya no pueden constituirse en género de ninguna otra. Por debajo sólo quedarían las obras de arte particulares (como en el esquema porfiriano los individuos Sócrates, Platón, etcétera).

19 En ese momento la reglamentación del gremio era muy estricta y, con estar prohibida cualquier otra actividad ajena a su oficio (incluso el trabajo sobre cobre o bronce), se les exigía en el examen de maestría el dominio del dibujo. *Ver*. ESTEBAN LORENTE, J. F., “La escultura en plata en Aragón...”, *op. cit.*, p. 106.

Pero, volviendo a la pintura estatuaria, señalemos que sólo Holanda²⁰ y Martínez, posteriormente, mencionan este concepto²¹. Cuando el teórico aragonés se refiere a aquella moralmente censurable de la Antigüedad está claro que, ante todo, pensaba en el contenido indecoroso de unas representaciones visuales, independientemente de cuál fuera su soporte material. Apoya esta interpretación la tesis del memorial de los escultores, que dice así: “en su especie la Pintura Estatuaria es ingenua, porque si las obras del entendimiento son libres, [es] porque son del entendimiento”. Es decir, la labor del pintor estatuario, en su especie²² o esencia, es puramente intelectual, un producto del entendimiento y, al menos en esa fase previa de concepción de la obra artística, en nada diferirá de la del pintor, grabador u orfebre.

He aquí otro punto donde memorial y *Discursos* observan una perfecta armonía y en el que se manifiesta el profundo entronque de la tesis que nos ocupa con *Da pintura antigua*. Martínez elabora una jerarquización de los artistas en función del producto de su ingenio, de la que cabe inferir, a su vez, una jerarquía de las mismas artes. En ella se presupone igualmente a todos los artífices el dominio del dibujo, sea cual sea el género de pintura (de historia o bodegón, entre otros), la técnica (calcográfica, pintura al óleo) o el material con que trabajen (el mármol, la plata)²³.

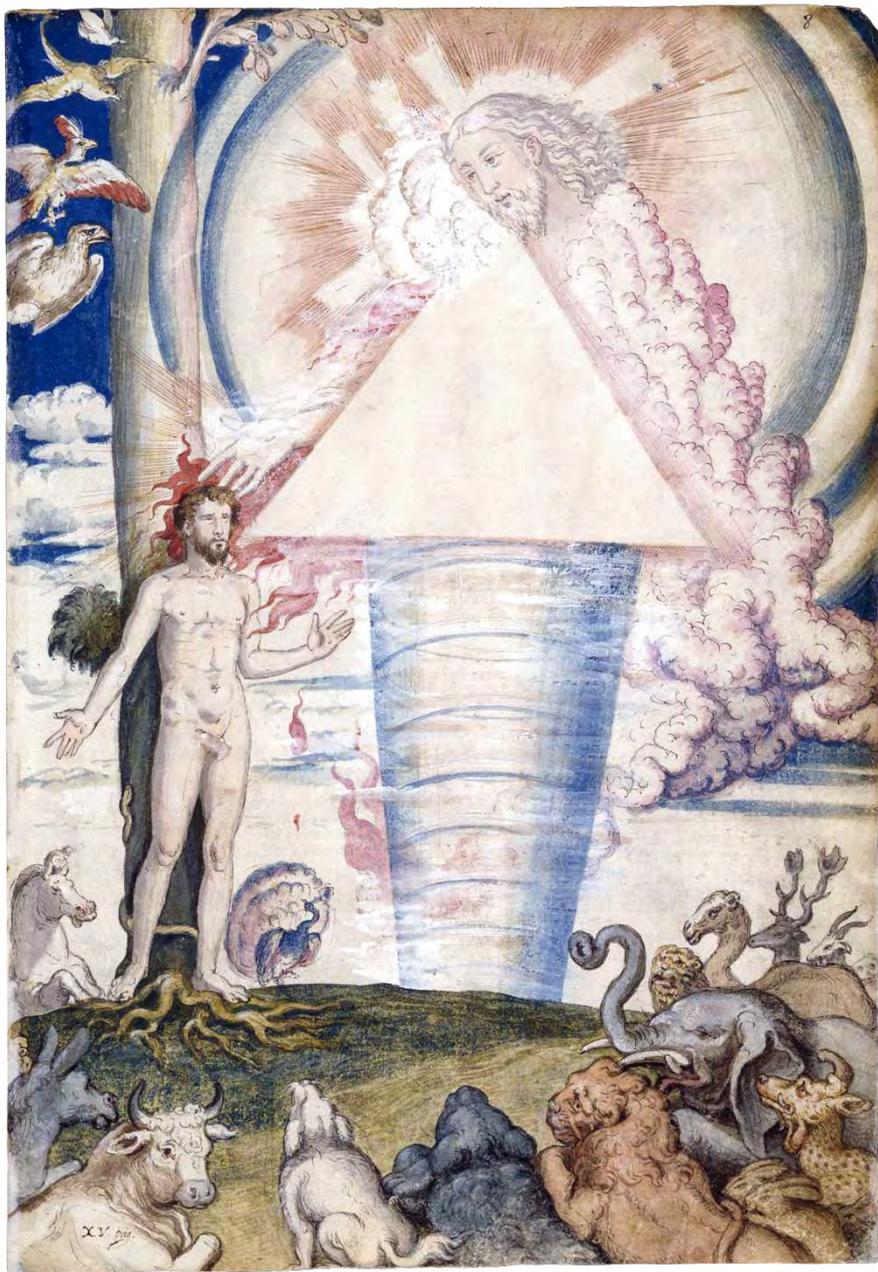
Tras esta glosa a la primera tesis importante del memorial, hay que concluir que tiene afinidades notorias con la doctrina expuesta en los *Discursos*: su concepción dibujística de la pintura y los términos tan similares en que reflexiona sobre el estatuto de la escultura y la orfebrería en la jerarquía artística allí esbozada. Asimismo, subrayaré que dicha postura es enormemente deudora del concepto zucariano de *disegno interno* y que tiene un lejano precedente en obra teórica de Francisco de Holanda, aun siendo un alegato

20 HOLANDA, F. de, *De la pintura...*, *op. cit.*, capítulo XLII: “De la pintura estatuaria o escultura”.

21 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, *op. cit.*, p. 195.

22 Aquí “especie” no hay que entenderlo como predicable, sino en el sentido escolástico y tomista del término, es decir, como imagen que el alma se forma de un objeto a partir de las imágenes sensibles (especie inteligible) por medio del entendimiento (agente) al que se refiere el texto del memorial.

23 *Vid.* supra el fragmento citado de los *Discursos*.



Francisco de Holanda, *De cetatibus mundi imagines*, 1545
Biblioteca Nacional de España

más radical y convencido en favor del carácter liberal de la profesión. Por último, la recurrencia a la lógica formal posaristotélica y escolástica en la reflexión sobre teoría del arte determina la naturaleza de unas conclusiones orientadas a intelectualizar lo más posible la profesión artística.

Cuando en el memorial se trae a colación la ilustre genealogía de escultores zaragozanos, o que trabajaron en Zaragoza, bien podríamos decir que estamos ante citas casi textuales de los *Discursos*²⁴.

Como apuntaba al comienzo de este estudio, es ya bastante inusual que un tratadista de pintura de la época dedique un capítulo íntegro a los “estatuarios y escultores” (*Discursos*, tratado xx). Ni Carducho ni Pacheco en España hicieron otro tanto. Todavía podemos inferir del texto el interés profesional y particular de Jusepe Martínez en hacer indagaciones y recoger datos dispersos, aún vivos en la tradición oral, acerca de los artífices y obras de escultura más señeras de Aragón, sobre todo de Zaragoza y Huesca²⁵.

De ese modo, Martínez pudo esbozar un principio de historia de la escultura aragonesa cimentado en tres pilares con nombre propio: Forment, Morlanes y Tudelilla, cuyas biografías ocupan varias páginas en los *Discursos*. También en el presente memorial, se mencionan como gloriosas individualidades artísticas del pasado escultórico local.

El que encabeza la nómina en ambos casos es Damián Forment, cuyos retablos mayores de la basílica del Pilar de Zaragoza y de la Seo de Huesca, en alabastro, son minuciosamente descritos y alabados en el tratado. En el

²⁴ Tengo en cuenta la fecha aproximada de 1673 en que se ha venido situando la redacción del tratado, es decir, cuatro años antes de la presentación de este escrito petitorio en Cortes de Aragón de 1677/1678.

²⁵ A propósito del retablo de la Seo zaragozana dice: “Tengo hechas algunas diligencias para saber el nombre y patria de este autor, más no ha sido posible el hallarlo”. Sobre la portada de Santa Engracia de Zaragoza afirma: “Hice diligencias en mi mocedad informándome de algunos antiguos de esta profesión: ¿cuál era la causa de tanta diferencia de maneras?” Asimismo, es ilustración perfecta de su metodología de trabajo cuasi-periodística el testimonio de Felipe acerca del claustro de Santa Engracia, referido a su vez por algunos religiosos del propio convento, de quienes dice: “Yo he conocido muchos de ellos, que me lo han asegurado”, etc. Cfr. *Discursos...*, *op. cit.*, pp. 275, 279 y 286.

memorial se nombra solamente el del Pilar. Claro está, nos movemos en un ámbito zaragozano, lo que explica por qué se mencionan seguidamente los retablos “de San Pablo y San Miguel de esta ciudad”. Sin embargo, en los *Discursos*, ambos conjuntos escultóricos pasan por obra del artista valenciano. Martínez afirma, en efecto, que los retablos formentescos de madera denuncian la labor del taller, guiados, eso sí, por los modelos del maestro, pero estos matices sobre autoría se dejan interesadamente a un lado cuando se trata de cantar loas a la escultura local. Lo realmente importante es la tentativa de realizar una atribución, que hoy se ha podido atestiguar con los respectivos contratos que el maestro Forment²⁶ firmó con la iglesia parroquial de San Pablo el 12 de noviembre y el 10 de diciembre de 1511 y con la de San Miguel el 18 de enero de 1519. Souto Silva ha apreciado en los dos casos el amplio margen de intervención del taller²⁷.

Respecto a Gil Morlanes el Viejo, o Morlanos, el memorial dice que labró la portada del convento de Santa Engracia de Zaragoza, y por ello fue muy alabado en los *Discursos*. Actualmente se ha confirmado que la acabó su hijo, precisando en qué fechas: 1516 o 1517. De ahí la diversidad de “maneras” que chocaba a Martínez. Lo cierto es que el 11 de noviembre de 1514 Morlanes padre reconocía haber recibido ya 800 ducados del susodicho monasterio, obligando su persona y bienes, a cambio, para concluir el trabajo. No debía de encontrarse bien de salud, pues sólo tres meses antes había donado su casa al hijo escultor. Rápidamente debió de empeorar su estado, porque el 27 de agosto de 1515 su vástago hubo de comprometerse a “gastar sus dineros en acabar la dicha obra”²⁸.

En cuanto a Tudelilla, si bien no aparece citado expresamente, es sin duda el artista al que Martínez se refiere como autor de “un trascoro de esta Santa iglesia metropolitana de esta ciudad” (la Seo zaragozana, como se especifica en el memorial). Allí escribió que fue “hijo de la ciudad de Tarazona”²⁹ y por

²⁶ *Ibidem*, pp. 276-277.

²⁷ ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G. M., *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 191 y 194.

²⁸ *Ibidem*, p. 252.

²⁹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, *op. cit.*, p. 284, nota 395.

tanto, según reza el memorial, “de este esclarecido reino”. En realidad, su origen era riojano, aunque sí es cierto que se formó en talleres turiasonenses³⁰. El trascoro aludido era el del lado sur de la fábrica, que había quedado al descubierto tras la ampliación de las naves por la adición de dos tramos nuevos a los pies entre 1546 y 1550. El 4 de noviembre de 1557, los capitulares ajustaron con Juan Sanz de Tudelilla la mazonería de dicha obra, mientras que la imaginería fue encargada a Arnao de Bruselas³¹, si bien el tratado y el memorial atribuyen todo al primero.

Vemos, pues, que los conocimientos histórico-artísticos sobre escultura local que afloran en el memorial están en deuda y son coincidentes con los del tratado de Martínez. Teniendo en cuenta que los *Discursos* no se publicaron, no queda sino inferir que el autor de este texto fue Jusepe Martínez o alguien de su círculo que conociera el manuscrito del tratado. Las afinidades entre tesis de carácter teórico se explican también así, e incluso son más definitivas, pues los datos “históricos” y “biográficos” podían proceder de diversas fuentes (no únicamente del tratado): archivos, tradición oral, etc.

30 ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G. M., *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 334.

31 *Ibidem*, p. 180.

Transcripción y notas

[fol. 1]

Ilustrísimo señor¹:

La Estatuaria o Escultura y sus Profesores, sabiendo que las Artes Liberales con ambición gloriosa buscan en la magnífica grandeza de vuestra señoría el honor, alimento y elemento suyo, y que la Pintura queda honrada en el supremo juicio de vuestra señoría ilustrísima², con confianza

-
- 1 En la presente edición me sirvo del pliego de cordel conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura V.E.-C. 208/26. Descubierta por Karin Hellwig, quien publicó una fotografía del memorial completo en su *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1996.
 - 2 El memorial de los pintores zaragozanos fue presentado en las Cortes el 27 de noviembre de 1677. La deliberación que sobre el mismo mantuvieron los cuatro brazos fue dada a conocer el 13 de diciembre. En ella quedó reconocido el estatuto liberal para el arte de la pintura y que “por ejercitarla no sea de obstaculo para [sus profesores] concurrir en el brazo de Caballeros e hijosdalgo ni para obtener oficios honoríficos de las Repúblicas”. MANRIQUE ARA, M^a. E., “De memoriales artísticos...”, *op. cit.* Tras examinar completamente los registros de dichas Cortes, no he dado con el memorial que nos ocupa ni con ningún indicio que permita suponer que fue leído en dicho foro y en esas fechas. Puede que las condiciones para su recepción no fueran demasiado favorables y que ello hiciese desistir de presentarlo. De hecho, el 15 de diciembre por la tarde se dictaron unas resoluciones sobre comercio en las que se acordó que “se conserven los exámenes en los gremios y oficios”, entre los que se citaban: sederos, veleros, villuteros, tafetaneros, carpinteros, ensambladores, escultores, etc. Cfr. *Registro del brazo de Caballeros hijosdalgo*, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), manuscrito 734, f. 2.055. A diferencia de los pintores, que desde 1666 se habían desgajado del gremio de doradores, ellos todavía permanecían dentro de los viejos cuadros gremiales, y así será hasta que en 1785 se decreta la libertad de ejercicio de las nobles artes del dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura. *Vid.* ANSON NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, p. 38. Por eso disiento de Hellwig, que atribuye la redacción de este memorial a una mayor conciencia profesional de los escultores zaragozanos con respecto a los de otras ciudades españolas (*vid.* HELLWIG, K., *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frakfurt am Main,

de igualársele en el mérito y de no desmerecer el premio, proponen con rendimiento:

Que la Escultura es Pintura. Que Pintura y Escultura son dos Artes con un objeto, con un fin solo de imitar la naturaleza; dos especies comprendidas en un género de Pintura que [se] predica de entrambas³. Pinta una con el síncel, con el pincel otra; una sin colores, otra con ellos. Esto significa Ardea Scione, Pintor y Escultor insigne, cuando en su pintura firmaba: *Ardea Scione Escultor*, y en su escultura: *Ardea Scione Pintor*⁴. Esto expresen las tres coronas y las tres estatuas recostadas sobre el sepulcro de Michael Angelo, famoso en ambas Artes, jeroglífico de la hermandad e identificación de la Escultura, Pintura y Arquitectura⁵.

Vervuert Verlag, 1996, p. 195). El único episodio de “rebeldía” protagonizado por un escultor zaragozano fue el de Pedro Salado en 1672, y consistió simplemente en obtener su licencia del concejo de la ciudad evitando pagar así los derechos de examen gremial, pero esto tenía que ver más bien con la subida incontrolada de dichas tasas en una coyuntura económica difícil. Además, posteriormente, debió de integrarse en el gremio porque en 1685 aparecía como su mayordomo (*vid.* ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, p. 39). En mi opinión, el escrito petitorio que analizo hay que relacionarlo con el colectivo de los pintores zaragozanos o bien con la figura de Jusepe Martínez. Lo que sí parece probable es que el redactor de este memorial y el de los pintores sea el mismo.

- 3 Parece que, laureada la pintura, los escultores hubieran de aprovechar esta circunstancia favorable para auparse a hombros de ella. Pero esto, lejos de parecer oportunista, tiene implicaciones teóricas, como ya he dicho antes. De nuevo, al final del memorial, se invoca el precedente: “Que en este caso sólo, suplican a vuestra señoría ilustrísima se sirva honrar la Escultura con la honra misma que le mereció la Pintura”.
- 4 Referencia erudita tomada probablemente de Carducho, que alude a él como escultor (*Diálogos...*, *op. cit.*, p. 278). Plinio sitúa a este artista entre los pintores y da escuetas noticias biográficas. Al parecer, se trataba de Licón (llamado luego Marco Plautio), autor de las pinturas en el templo de Ardea, ciudad cercana a Roma. En alguna de ellas, un poema rememoraba su origen asiático y la concesión de la ciudadanía como reconocimiento al primor de estas obras. He aquí otro ejemplo más para realzar la nobleza de la pintura: “No conviene mantener en silencio al pintor del templo de Ardea, que precisamente recibió por aquella obra el derecho de ciudadanía de aquel lugar; también se le dedicó un poema que está en la propia pintura con estos versos: ‘A los hombres que lo merecen las cosas que se merecen’. Loco decoró con pinturas el templo de la reina Juno, esposa del Supremo; es Marco Plautio, dice ser oriundo de la vasta Asia, al que ahora y por siempre por su arte alaba Ardea”. Cfr. *Textos de Historia del Arte* (edición de Esperanza Torregro), Madrid, Visor, 1987, p. 10.
- 5 Carducho trae también esta alusión a la empresa (o jeroglífico, como reza el memorial) de Miguel Ángel y a su tumba en Santa Croce de Florencia: “y no solo quiso el divino



Giorgio Vasari (proyecto), *Tumba de Miguel Ángel*, 1564
Iglesia de la Santa Croce, Florencia

Reñida y antigua es aquella cuestión de cuál es más noble, y se pudiera decir que la Estatuaria, porque imita con mas verdad el natural, con los fondos del relieve y sin lo mentido de los colores⁶. Porque el Escultor es Pintor, pues dibuja, y el Pintor no es Escultor, pues no talla. Porque es necesario al Pintor valerse de la Escultura y sus imágenes, principalmente en los escorzos⁷. Y porque así lo sintió dicho Michael Angelo cuando escribía a Domingo Barqui: Cuanto mas la Pintura pareciere a la Escultura sera mejor; y cuanto mas la Escultura pareciere a la Pintura será mejor; y cuanto más a la Escultura pareciere la Pintura será peor⁸. Por lo menos, la igualdad es cierta y se inferi-

Michaelangel, que sean estas dos hermanas [la escultura y la pintura], mas también que lo sea la Arquitectura, como lo significó en aquella Empresa misteriosa de las tres guirnaldas, o círculos que honran su sepulcro, y las tres estatuas, que recostadas sobre la urna, son significadas por la Pintura, Arquitectura y Escultura; que se pusieron por acuerdo de aquella ilustre Academia Florentina: porque todas tres Artes necesitan deste docto conocimiento”. Cfr. *Diálogos...*, *op. cit.*, pp. 312-313. La fuente está en Vasari. *Vid.* BAROCCHI, P., *Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nella redazione del 1550 e del 1568*, vol. 1, Milán / Nápoles, ed. de Riccardo Ricciardi, 1962, pp. 182-183. Desde Gutiérrez de los Ríos, reproducen la anécdota la mayoría de los tratadistas españoles, según Calvo Serraller en la edición citada de Carducho.

- 6 Argumento esgrimido tradicionalmente por los escultores para ensalzar su arte frente a la pintura. Lo “mentido de los colores” alude a esa consideración un tanto peyorativa de la pintura como sofisticada, si bien, unos párrafos más adelante, reconoce que su capacidad para engañar al ojo es “admirable y exquisito primor”. Inmediatamente vuelve a su favor esta supuesta concesión a la rival, aduciendo que, sin dicho artificio, puede hechizar igualmente al contemplador (los amantes de una “Venus” praxiteliana o del “Muchacho” de Silanion). Por tanto, es más poderosa. En realidad, lo que nuestro anónimo aragonés ha demostrado con esos ejemplos míticos es la superioridad del arte frente a la naturaleza (tan predicada por nuestros escritores barrocos), ya que puede competir con ella a la hora de crear belleza. *Vid.* BERGMAN, E., *Art inscribed: on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1979.
- 7 Carducho ya rebatió este argumento escribiendo: “los Escultores dicen, que su facultad es hermana mayor, porque enseña a la Pintura en la parte que el Pintor se vale della, de dibujar de modelos: si bien a mi parecer es flojo argumento, porque de ordinario es para ver las sombras y luces, e imitarlas; y en este caso no es aquella parte de la Escultura, sino del natural, que con más comodidad le sirve sin moverse, como lo hiciera un hombre si allí le tuviera”. En *op. cit.*, nota II, p. 317. Jusepe Martínez, en cambio, reconoce en su tratado que “es de grande importancia valerse el pintor estudioso de modelar en barro, y sobre todo para niños y figuras que van por el aire: esto es haberlo visto obrar a hombres cuidadosos de hacer sus obras admirables, como lo han conseguido”. *Discursos practica- bles...*, *op. cit.*, p. III.
- 8 Miguel Ángel, en efecto, terció en el *paragone* propuesto por Varchi afirmando que “la pittura mi par piu tenuta bona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo

rá que no en los templos, donde se ven muertos sus Artífices, sino en los de la fama y el honor, donde viven, deben tener igual corona.

En su especie la Pintura Estatuaria es ingenua, porque si las obras del entendimiento son libres [es] porque son del entendimiento, según el Filósofo⁹. El Escultor estudia, discurre, hace conceptos, modelos, dibujos, copia y retrata: todos efectos suyos¹⁰. El primor de sus obras es hijo de la idea, de la viveza, de la penetración, del gusto y gallardía del ingenio. Sólo en el dibujo y la imitación de la naturaleza ponen la ingenuidad de toda Pintura

cuanto più va verso la pittura". En VARCHI, B. / BORGHINI, V., *Pittura e scultura nel Cinquecento*, ed. de Paola Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, p. 84. Carducho trae también la cita (*Diálogos...*, *op. cit.*, p. 311) sustituyendo *rilievo* por escultura, como en este memorial. He aquí otro ejemplo de cita reciclada. Ya he señalado que el error en el nombre de Varchi proviene seguramente de este párrafo de los *Diálogos*. Si el anónimo memorialista leyó la *Lezzione della maggioranza delle arti*, no aprovechó argumentos excelentes para probar la superioridad de la escultura. Varchi se acredita como paladín de la escultura en su exégesis de un soneto de Miguel Ángel, donde *ottimo artista* alude específicamente al escultor. Para llegar a esta conclusión se basó en la teoría aristotélica del ser potencial, gracias a la cual se revalorizó el aspecto productivo del proceso artístico (el artista trabaja sobre la materia y genera la forma oculta en ella que, a su vez, es idéntica a la que alberga su alma o mente). La materia, en este caso, no constituye ningún obstáculo para el artífice: más que contaminarlo, lo eleva. *Vid.* el fundamental estudio de Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due lezioni and Cinquecento art theory* (Michigan, UMI Research Press, 1982), en que desmenuza adecuadamente todas estas cuestiones. No usó de esta línea argumentativa la tratadística española, teniendo en cuenta la tópica repugnancia de nuestro Siglo de Oro por el trabajo manual, y el memorial de los escultores zaragozanos es un ejemplo más.

9 Aristóteles trató del entendimiento o intelecto en *De anima*. La cita es demasiado genérica como para que importe su identificación exacta.

10 Frase tomada casi literalmente de CARDUCHO, V., *Diálogos...*, *op. cit.*, pp. 390-391.

Laurencio Valla¹¹, Séneca¹² // [f. **IV**] ca¹³ y Galeno¹³. Sólo en su imitación, Pos-

-
- 11 Un pasaje de Romano Alberti en su *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma, 1585) pudo haber sugerido al memorialista aragonés la invocación de esta tríada de autoridades: “avenne che la pittura fu ricevuta in tutta la Grecia nel primo grado delle liberali, e sempre fue ella in stima talmente, che i nobili l’essercitarono, di poi gli onorevoli, ma perpetuamente fu proibito che non s’insegnasse ai servi; tanto che, volendo alcuni provare che l’arti liberali non s’insegnavano ai servi, citano questo luogo. Di questa sentenza fu Platone, Galeno, e finalmente, si come dicono quelli che scrivono di quest’arte, in ciò consentirono tutti i filosofi confermandoci di ciò Giulio Firmico, il quale, se in altro luogo dice il contrario sequendo l’opinion di Seneca, espressamente si contradice; dei moderni poi Lorenzo Valla”. En *Trattati d’arte fra manierismo e controriforma*, vol. III, Bari, Gius. Laterza e figli, 1962, pp. 209-210. Tanto Galeno como Valla (*vid.* las notas siguientes) sitúan las artes plásticas entre las artes liberales. Respecto a Valla, no cabe duda de que tenía un alto concepto de las artes plásticas. En el prefacio a su obra *Elegantiarum linguae latinae libri sex* (Florencia, 1548) reconoce que “proximae ad liberales accedunt: pingendi, sculpendi, fingendi, architectandi”, donde “fingendi” (de *fingere*) significa dar forma, modelar o, más genéricamente, representar, inventar y, por tanto, dibujar en el sentido que precisa el memorial. Cfr. *Opera omnia*, vol. 1 (ed. facsímil de Basilea, 1540), Turín, Bottega d’Erasmus, 1962, p. 4. Naturalmente reconoce que la imitación “pars artis est” (*In errores Antonii Raudensis Adnotationes, ibidem*, p. 192). Así, la cita valliana no sería literal sino una deducción a partir de varias opiniones del humanista.
- 12 También Séneca en la epístola a Lucilio número LXV afirma que “todo arte es imitación de la Naturaleza” (se entiende, de su modo de obrar) y pone el ejemplo preciso de la escultura. Señala que Platón habla de “una causa ejemplar, que él llama idea; y esta es aquello en lo que, poniendo sus ojos el artista, hizo lo que se había propuesto”. Cfr. SENECA, L. A., *Obras completas* (estudio y traducción de Lorenzo Riber), Madrid, Aguilar, 1966, p. 557. ¿Pudo aquí nuestro autor leer entre líneas “dibujo interior”? En cuanto a su rechazo por las artes suntuarias, algunos tratadistas de nuestro Siglo de Oro, entre ellos Butrón y Jusepe Martínez, ya se ocuparon de aclararlo: Séneca no habría dudado en apreciarlas si entonces, como en el siglo XVII, hubieran servido para acercar las almas a Dios (*vid.* nota siguiente). *Vid.* BLÜHER, K., *Séneca en España. Investigaciones sobre recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983. En el siglo XVII Quevedo, Gracián y Félix de Lucio Espinosa y Malo tradujeron algunas de las epístolas a Lucilio, pero la edición crítica más importante de su obra completa en ese siglo fue la de Justo Lipsio (Amberes, 1605), que es la que pudo consultar el redactor del memorial zaragozano.
- 13 Galeno, a diferencia del anterior, sí que tenía a la escultura y a la pintura por artes liberales: “Cum artium igitur duo prima genera sint, aliae nobiles quae in munere animi positae sunt, quas liberales vocant; aliae ignobiles, quae labore corporis tractantur, quas mechanicas appellant, [...] In primo genere sunt Medicina, Rhetorica, Musica, Geometria, Arithmetica, Computandi scientia, Astronomia, Grammatica, Legumque peritia. Quibus adde, si placet, plasticem et picturam”. En *Paraphrasticae Menodoti Filii Suasoria ad artes oratio. Opera omnia*, vol. IV, Venecia, Iuntas, 1625, f. 5v. No he encontrado ningún

sevino¹⁴ y verdaderamente que esta imitación, este remedo de la naturaleza que quiere con nuevas formas dar como nueva vida a las cosas, imitando la mano del Criador, tiene un no sé qué tan sobrehumano y divino que merece que la cante el más canoro Cisne del Parnaso, Lope de Vega:

*Tú, esenta en fin de las comunes leyes, divina en todo,
por divino modo, si no lo crías, lo renuevas todo*¹⁵.

texto explícito que haga referencia al dibujo. Sin embargo, en uno de sus escritos filosóficos habla de un tipo de causa (como Séneca), que ejemplifica con el artista moldeador de la materia (Fidias): “Praestantium quoque, opificiorum causam fuisse artifices profite-mur. Dicimus neque is (ut pote Phidias) statuam illam effecit, alius vero Iovis Olympici simulacrum”. Cfr. *Liber de causis procatarteticis, ibidem*, vol. II, f. 96v. La palabra clave es “simulacrum”, que puede hacer referencia tanto a la representación figurada (de Júpiter) como al modelo, invisible en este caso, que inspiró al escultor, con lo que Galeno estaría aludiendo a una imagen mental, a la Idea artística. Precisamente Cicerón, acuñador de este nuevo concepto, lo explicó con el ejemplo de Fidias y su peculiar praxis escultórica, que, según una antigua y extendida tradición, prescindió de modelos humanos en sus representaciones de divinidades [*Orator ad Brutum*, II, 7 y ss. ed. de W. Kroll citada por PANOFISKY. E., *Idea*, Madrid Cátedra, 1989, pp. 22-23]. En conclusión, es cierto que ni Séneca ni Galeno hablan del dibujo (carente entonces de toda connotación intelectual), pero sí de la Idea o imagen mental del artista conforme a la cual elabora su obra, conceptos aludidos claramente por nuestro memorialista con el vocablo “dibujo”.

- 14 El jesuita Antonio Possevino expresa en qué consiste la pintura: “ego summam artem esse constantissime assero, quae rem ipsam imitetur, martyria in martyribus; fletum in fletibus, dolorem in patientibus, gloriam, et laetitiam in resurgentibus exprimat, et in animis figat”. Escrito al margen: “ars pictoris in imitatione rei praecipue consistit”. La imitación en la pintura queda así limitada a asuntos sacros. Cuando tiene como objeto los falsos dioses, su lascivia y sus amores, deja de ser arte nobilísima. En *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lyon, Joannes Pilchotus, 1594, pp. 291 y 309. El memorialista aragonés, apoyándose en su autoridad, no entiende por mimesis el mero *rirarre dal naturale*, sino la expresión de su esencia invisible (la Idea), que además es una verdad de fe. Lo dice explícitamente un poco más adelante: “las imágenes santas de relieve [...] son signos visibles de la gloria invisible de los santos”. El uso que hace, por tanto, de estas fuentes está condicionado por el sentido preciso que confiere a los términos de su disertación: dibujo como Idea o imagen concebida en la mente del artista; imitación como expresión de esa Idea (mejor si es una verdad de fe). El pintor o el escultor resultan así intérpretes de una verdad superior, auténticos lazos entre el cielo y la tierra. En tal posición colocó Pico della Mirandola al hombre, cuya tesis recogerá a continuación (y no casualmente) el propio autor del memorial.
- 15 El sujeto de estos versos es la pintura como tal; mientras que, en el memorial, es la Pintura genéricamente hablando. Por eso, lo que se dice en ellos puede aplicarse también a la escultura. La referencia se tomó probablemente de los *Diálogos* de Carducho, *op. cit.*, p. 256. Vid. también PORTÚS PÉREZ, J., *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre*



Jan Matejko, *Esteban I Báthory en Peskov*, 1872
Antonio Possevino aparece, en hábito negro, como mediador
en el armisticio de Jam Zapolski (1582),
Castillo Real de Varsovia

Luciano, finalmente, muestra ser la más digna de un hombre ingenuo la Estatuaria¹⁶. Hasta Enós suben los hebreos su antigüedad, según Lipomano¹⁷, creyendo invocó el primero el nombre de Dios proponiendo imágenes para su culto. Pero, como Tertuliano diga que no formó Dios al hombre en una palabra, sino con tiempo, torneando y tallando con el sincl de su mano el barro de oro¹⁸ en que erigió (por ser el hombre toda criatura)¹⁹ la más viva y perfecta imagen criada de sí mismo, se habrá de decir que Dios fue el primer Escultor del mundo. Y no es ingrato al pensamiento el del gran Pico de

las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro, Madrid Universidad Complutense, 1992.

- 16 Esta cita de Luciano de Samósata se relaciona con *El sueño* o *La vida de Luciano*, donde el autor narra cómo su familia quería encaminarle hacia el oficio de escultor. Cfr. *Obras*, ed. de José Alsina, vol. 1, Barcelona, Alma Mater, 1962; y la edición más reciente de Alfredo Rodríguez López Vázquez, *El sueño o la vida de Luciano. Lucio o el asno. El sueño o el gallo. Lexiufano*, Madrid, Cátedra, 2018. No obstante, como en el caso de Séneca, parece poco pertinente acudir a semejante autoridad para defender la nobleza de la escultura. El autor del memorial zaragozano calla la disputa entre la Escultura y la Retórica que el filósofo sirio escucha en sueños: en ella, el escultor es considerado “un artesano, un obrero, un hombre que vive del trabajo de sus manos”. *Ibidem*, p. 12. Creo que en nuestro memorial se han tergiversado interesadamente las opiniones de dos clásicos poco inclinados a valorar las artes plásticas. Sobre la recepción de Luciano en España vid. VIVES COLL, A., *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1959. El sueño no se tradujo en el Siglo de Oro salvo en una versión manuscrita de Juan de Aguilar Villaquirán. Verosimilmente, el redactor del memorial zaragozano lo leyó en latín, lo que acreditaría su conocimiento del mismo y su encuadramiento definitivo como autor letrado.
- 17 Luigi Lippomani (Venecia, ca. 1500-Roma, 1559), en su comentario al *Génesis*: “Primus ergo invocare coepit nomen domini Enos, quia secundum aliquos primus invenit imagines quasdam per quas orationum devotio excitaretur. Vel quia eius tempore instauratus est dei cultus ritusque coepit ceremoniis deum colendi”. Cfr. *Catena in Genesim ex authoribus ecclesiasticis plus minus sexaginta, usque partim Graecis, partim Latinis, connexa*, París, Carolus Guillard, 1546, f. 118.
- 18 Cita tomada seguramente del opúsculo de Tertuliano *De carne Christi*: “Omnis materia sine testimonio originis suae non est, etsi demutetur in novam proprietatem. Ipsum certe corpus hoc nostrum, quod de limo figulatum etiam ad fabulas nationum veritas transmisit, utrumque originis elementum confitetur, carne terram, sanguine aquam”. Cfr. *La chair du Christ*, comentario e índice por Jean-Pierre Mahé, vol. 1, París, Les éditions du Cerf, 1975, p. 250.
- 19 Con estos mismos términos aparece expresado en *De hominis dignitate*, de Pico de la Mirandola (*cit. supra* a continuación en el memorial). Vid. *Opera omnia*, vol. 1 (ed. facsímil de Basilea, 1572), Turín, Bottega d’Erasmus, 1971, p. 315.

Mirándula, que decía hizo Dios, formando al hombre a su imagen después de criado el universo y poniéndole en medio de él, como los grandes príncipes que, después de haber fabricado una ciudad insigne, tallan su imagen y la colocan en medio de ella para que se vea su autor²⁰.

Fue entre los rodios gloriosa, hizo famosos a los atenienses²¹. Sócrates, antes de filosofar, fue Escultor²². No dudó Salomón emplear su alta sabiduría

20 De nuevo, en *De hominis...*, el ilustre humanista refiere cómo Dios situó al hombre en el centro de su creación: “desiderabat artifex [Dios] esse aliquem qui tanti operis rationem perperderet, pulchritudinem amaret, magnitudinem admiraretur [...] Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo”. *Ibidem*, p. 314. La metáfora de la escultura del príncipe en medio de la ciudad por él construida, en cambio, es elaboración propia de nuestro autor y enmascara notablemente el auténtico sentido del pasaje mirandoliano. Allí se dice, si seguimos leyendo, que el hombre obtiene el libre albedrío para ser escultor de sí mismo, algo que jamás habría aceptado nuestro autor, que sólo de manera indirecta aproxima al hombre, en tanto escultura e imagen divina, a Dios. Por tanto, ennoblece al producto y no al productor. Recordemos que Varchi, aceptando íntegramente las tesis de Pico, es decir, la capacidad humana de transformar y autotransformarse, concluyó que es el escultor (*ottimo artista*) el hombre que más se aproxima a Dios. La mentalidad del memorialista, ajena al rico trasfondo filosófico que auspició las *Due Lezzioni*, o más llena de prejuicios contrarreformistas, no le permitió llegar tan lejos. De hecho, Portús ha señalado la renuencia de la literatura artística española a establecer este tipo de asociaciones. Cfr. *Lope de Vega y las artes...*, *op. cit.*, p. 10.

21 Plinio relata en términos míticos la afición de ambos pueblos a la escultura (libro 34). Así, las 73.000 estatuas que, según el cónsul Mulciano, “aún hoy existen en Rodas”. O los términos hiperbólicos con que ensalza el Coloso de Rodas: “pero la obra que causó más admiración de todas fue el Coloso de Rodas, obra de Cares de Lindo, discípulo del antes mencionado Lisipo. Tenía 70 codos de altura. Esta estatua fue derribada por un movimiento de tierra 66 años después, pero incluso yacente es motivo de admiración. Pocos hombres pueden abrazar su pulgar, y los dedos son más grandes que muchas estatuas. Vastas cavernas se abren en el interior de sus miembros rotos; se ven por dentro las enormes piedras de cuyo peso se había servido el artista al hacerla para darle estabilidad. Dicen que tardó 12 años en fundirla y que costó 300 talentos, reunidos por la venta del material abandonado por el rey Demetrio después de levantar por agotamiento el asedio de Rodas”. Respecto a los atenienses, cita entre ellos a numerosos escultores de renombre (Fidias es sólo un ejemplo) y también que fueron “los primeros que erigieron estatuas con fondos públicos a los tiranicidas Harmodio y Aristogitón”, prueba de su temprano amor por la escultura. Cfr. *Textos de Historia del arte*, *op. cit.*, pp. 47, 49, 52 y 37, respectivamente.

22 El propio Luciano pone en boca de la Retórica que “Sócrates, que había crecido bajo los cuidados de la Escultura y, tan pronto como comprendió que había algo mejor, escapó de sus filas y se pasó a las mías, ¿no has oído cómo lo elogia todo el mundo?”. Cfr. *El sueño...*, *op. cit.*, p. 16. Otro autor clásico que lo testimonia es Plinio (libro XXXVI, cap. V) y

en tallar de relieve los querubines de oro, y [otros] dos de leña de Setín que formó en el oráculo divino²³. San Lucas hizo imágenes de cera de Cristo y [de] la Virgen²⁴. Muchos nobles la han ejercitado. Dejo insipitos Escultores antiguos ilustres. Nuestros tiempos han admirado a los caballeros

da incluso una obra suya: “non postferuntur et Charites in propyleo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, ut aliqui putant”. Cfr. Plinius Secundus, C., *Historiae Mundi*, Lyon, Bartholomaeum Honoratum, 1587, pp. 854-855. Entre los modernos, Pomponio Gaurico: “¿podía haber algo más recomendable para mí, cuando me disponía a aprender algún arte, que éste [la escultura]? Sócrates, y también nuestros emperadores, no lo recomendaban, sino que se dedicaron a él asiduamente”. Cfr. *Sobre la escultura* (Florenca, 1504), Madrid Akal, 1989, p. 57.

- 23 Cfr. *Reyes*, libro 1, 6, 23-30: “Hizo [Salomón] en el Debir [el Sancta Sanctorum u Oráculo Divino, como dice nuestro autor] dos querubines de madera de acebuche de diez codos de altura [...] Revistió de oro los querubines. Esculpió todo en torno los muros de la Casa con grabados de escultura de querubines, palmeras, capullos abiertos, al interior y al exterior”, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976, p. 368.
- 24 Son varios los autores antiguos que atestiguan la actividad de san Lucas como escultor, aunque sin especificar que se ejercitase en el modelado de cera, como se dice aquí. Lomazzo sólo describe, siguiendo a Nicéforo, un “retrato” de la Virgen con el Niño en brazos, en Roma: “E doppo Cristo abbiamo da riverire santo Luca evangelista che ci abbia lasciato scolpito di sua mano il ritratto della Vergine Maria col suo figliuolo in braccio a Roma, di cui si crede che siano ancora le effigie di santo Pietro e Paolo”. *Vid. Idea del Tempio della Pittura* en LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle Arti*, ed. de R. P. Ciardi, vol. 1, Florenca, Marchi & Bertolli, 1973-74, p. 380. En España, Pacheco habla de “imágenes de pintura y escultura cuantas están recebidas por de su mano en toda la iglesia santa”. Cfr. *El Arte...*, *op. cit.*, p. 231.

de la Alagarda²⁵ y Bernino²⁶, tan honrado de los pontífices; a Alonso de Bar-
ru- guete, tan favorecido del señor emperador Carlos v; a Becerra, Urbino,

25 Se trata del escultor Alessandro Algardi (1595-1654). Su biógrafo Bellori relata los honores recibidos sobre todo de Inocencio x, una vez caído en desgracia Bernini con el acceso al solio de este nuevo pontífice: “Di ordine del medesimo Pontefice Innocentio, perfectionandosi il Campidoglio col nuovo palazzo de’ Conservatori, che forma il braccio sotto Aracelli, volendo il popolo romano come a suo benefattore, inalzargli una statua di metallo, l’allogò ad Alessandro, ma avvenne disgratia, che travagliò amarissimamente questo virtuoso; sebene, dopo gli fu cagione di honore per l’espressione publica fatta dal Papa del suo merito. Terminati dunque i modelli, e le cere fosse disgratia, ò fosse disgratia di alcuno, per la soverchia confidenza, ch’egli teneva in uno operario, il getto non riuscì altrimenti, e la statua andò male. Laonde Alessandro si afflisse tanto di questa disgratia, quasi vi avesse perduto la sua riputatione, che facilmente si sarebbe perduto anch’egli, se non fosse stata presta la benignità del Papa, che pareva severo per natura, ma poi quando occorreva, era humanissimo. Onde chiamatolo à se invece di condannare l’esito dell’opera, lo consolò, e lo trattò amorevolmente, donandogli cinquecento scudi d’oro, & honorandolo con la Croce solita di Cavaliere di Christo, e con una collana d’oro di valore di trecento scudi”. No faltò tampoco la benevolencia del Papa y sus protectores (Camilo Pamphili) en el lecho de muerte. Cfr. BELLORI, G. P., *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni* (ed. facsímil de Roma, 1672), Bologna, Arnaldo Forni, 1977, pp. 398 y 402.

26 Bernini trabajó para cinco papas. Fue con el primero de ellos, Gregorio xv, con quien obtuvo su correspondiente cruz de caballero de Cristo a instancias del cardenal Alessandro Ludovisi: “avendo Lodovico cardinal nipote ben ravvisato, che nel Bernino andavano di pari col’ eccellenza nell’arte sua gran nobiltà di pensieri, e non poca erudizione, volle per ordinario, che ne’ giorni festivi egli si trovasse attorno sua tavola per trattenersi con esso in virtuosi discorsi. Ottennegli la croce del cavalierato di Cristo, e di ricche pensioni il provide”. El culmen de su gloria lo obtuvo, sin embargo, bajo Urbano viii, que, al ser elegido Papa, se cuenta que pronunció estas palabras: “gran fortuna la vostra, o cavaliere, di veder papa il cardinal Maffeo Barberino; ma assai maggiore è la nostra che il cavalier Bernino viva nel nostro pontificato”. Y no defraudó las esperanzas del escultor. Tras la obra del baldaquino de San Pedro le recompensó con diez mil escudos y algunas pensiones, así como con un canonicato en San Juan de Letrán y un beneficio en San Pedro para dos hermanos suyos. Prueba de la familiaridad con que lo trató, al decir de su biógrafo Filippo Baldinucci, son también los coloquios en que se entretenían hasta que el sueño vencía al Papa: “Nell’ora del desinare trattenevasi con lui in vaghi discorsi fino all’ora del riposo; e quando il sonno poneva termine al ragionare, era parte del Bernino tirar le bandinelle, chiuder le finestre, e partirsi. Effetto dello stesso amore e della stima, ch’egli fece di lui, fu dichiararlo architetto di S. Pietro ed in ogni occasione ricompensarlo alla grande”. O cuando seguido de una escandalizada comitiva de dieciséis cardenales fue a visitarlo a su taller, costumbre que luego practicaron sus sucesores, Alejandro vii y Clemente ix. Cfr. BALDINUCCI, F., *Vita di Gian Lorenzo Bernini* (Florençia, 1682), Milán, Edizione del Milione, 1948, pp. 80, 83, 93, 94, 128 y 129.

Manteña, Donatelo, Michel Angelo²⁷. Y más de cerca, a Formento, que hizo los retablos mayores de la santa metropolitana del Pilar, de San Pablo y San Miguel de esta ciudad; a Morlanos, que talló la portada de Santa Engracia, y a Tudelilla, hijo de este esclarecido reino, que hizo el pedazo antiguo del trascoro de la santa metropolitana de la Seo²⁸, y otros a quienes no fue lunar el sincel, sí ornamento y esmalte que les mereció el deseo, la honra y el favor de los grandes y de los sabios.

Si el Arte descubre su nobleza en sus obras, nobilísimo le supone aquel perro de bronce de Praxíteles, por cuya custodia pusieron los romanos pena de la vida a las guardas del Capitolio²⁹.

La Diana de los hijos de Antermo Chicho, que puesta en lo alto del templo mostraba el rostro triste a los que entraban, y a los que salían alegre,

27 Sigue ahora una nómina de escultores españoles e italianos de renombre, que no podía culminar sino con Miguel Ángel. Nuestros tratadistas de pintura conocían bien la merced concedida por Carlos V a Alonso de Berruguete: la entrega de la llave de su Cámara. Véanse los memoriales de Butrón y Valdivielso en su memorial para el pleito de Carducho y Pacheco. Becerra, junto con el anterior, forma parte de la enumeración tópica de artistas españoles ilustres que aparece en nuestros escritos teóricos. Sobre honores recibidos por el ejercicio de su profesión, Pacheco da una sucinta noticia: “pues su invictísimo hijo Felipe II ¡cuánto honró a todos los artífices de su tiempo! A Urbina, a Becerra, valiente español que tanta luz dio de la buena manera en España”. Cfr. PACHECO, F., *El Arte...*, op. cit., p. 185. “Urbino” podría ser, en efecto, Diego de Urbina, pintor manierista de Felipe II y suegro de Lope de Vega. Respecto a los italianos, Mantegna encaja en este elenco por la cualidad escultórica de sus figuras (testimoniada por Vasari). Pintor y escultor en nada difieren cuando están concibiendo su obra. De nuevo en el memorial de Valdivielso del año 1629 (fácilmente accesible para nuestro autor como apéndice a los *Diálogos* de Carducho), se refieren algunas honras obtenidas por dicho artífice: “a Andrés Manteña pintor Mantuano, favoreció su Marqués y le armó Caballero de espuela dorada”. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 349. Vasari, consultado seguramente en la redacción de este memorial, debió de ser la referencia para añadir los nombres de Donatello y Miguel Ángel.

28 Ya he señalado en el análisis preliminar las deudas que tiene este fragmento con los *Discursos* de Jusepe Martínez.

29 La fuente es Plinio, libro 34, parágrafo 38: “nuestro tiempo ha visto en el Capitolio, antes de que ardiera hace muy poco incendiado por los seguidores de Vitelio, en la nave del templo de Juno un perro de bronce lamiendo su herida. La sorprendente maravilla y el perfecto parecido puede juzgarse no sólo por el lugar en el que había sido colocado, sino también por la garantía exigida para su custodia: puesto que ninguna suma de dinero parecía comparable a la obra, se decidió públicamente que los guardianes respondieran por ella con su cabeza”. Cfr. *Textos de Historia del Arte*, op. cit., p. 48.

grande primor de ingenio califica³⁰. Y, finalmente, la Venus y el Cupido de Praxíteles³¹, y el Muchacho de Silanion, cu-// [fol. 2] yos hermosos sinceles pudieron empeñar la voluntad insana de sus amadores³², transformando sus afectos en piedras mejor que lo hiciera la cabeza de Medusa, concluyen una

-
- 30 Arquerme de Quiós, escultor arcaico citado por Plinio, quien da también el nombre de sus dos hijos, Búpalo y Atenis. Serían los autores de la escultura mencionada de Diana: “en la propia Quiós se colocó en un lugar elevado del templo una Diana, cuyo rostro dicen que miraba a los que entraban y alegre a los que salían”. *Ibidem*, p. 132. Los estudiosos ponen en duda la veracidad de este árbol genealógico, deducido por Plinio a partir de una inscripción sobre una estatua. *Vid.* ROBERTSON, M., A., *History of Greek art*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 68.
- 31 Plinio relata las pasiones despertadas por la Venus de Cnido y un Cupido de Praxíteles (libro 36, párrafos 20, 21 y 22): “por delante de todas no sólo del propio Praxíteles, sino de todo el orbe de las tierras, se sitúa una Venus; son muchos los que han navegado hasta Cnido para verla [...] El templete donde estaba colocada estaba abierto por todas partes para que pudiera verse desde cualquier ángulo la efigie de la diosa, esculpida, según se creía, con el favor de ella misma. La admiración que producía no disminuía desde ningún punto. Dicen que uno, que se había enamorado de ella, se escondió durante la noche y la abrazó fuertemente y la mancha dejada sobre ella fue el indicio de su pasión [...] Del mismo hay otro Cupido desnudo en Pario, colonia de Propóntide, igualado a la Venus de Cnido por su celebridad y por el ultraje del que fue objeto; efectivamente, Alceatas el Rodio se enamoró de él y dejó también en éste una huella de su amor”. *Cfr. Textos de Historia del Arte, op. cit.*, pp. 135-136. En realidad, al traer a colación estas leyendas, nuestro autor se está remontando a una tradición medieval que atribuye un poder maléfico a la escultura clásica. Panofsky la ha analizado bien: “una imagen de Marte o Venus clásica de forma y significación o era, como hemos visto, un *ídolo* o talismán, o, a la inversa, servía para personificar un vicio. Se comprende que el mismo Magister Gregorius que estudiaba y medía los edificios romanos con la frialdad de un anticuario se llenara de asombro y de inquietud ante la mágica atracción de aquella Venus demasiado hermosa; que Fulco de Beauvais (muerto después de 1083) sólo acertara a describir una cabeza de Marte descubierta por un labrador en términos de conflicto violento entre la admiración y el terror [...]; que como siniestro acompañamiento al protohumanismo surgieran esas leyendas verdaderamente terroríficas [...] del joven que por haber puesto su anillo en el dedo de una estatua de Venus cayó en las garras del demonio”. *Vid.* PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza editorial, 1991, pp. 171-172. *Vid.* también KRIS, E. Y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 69 y ss.
- 32 Plinio habla de Silanión como escultor en bronce y dice que floreció en la Olimpiada 113 (328-325 a. C.). En la edición mencionada de Plinio el Viejo. *Cfr. Textos para la Historia del Arte, op. cit.*, pp. 52 y 64. Realizó numerosas estatuas de atletas, sobre todo en Olimpia, y parece que el memorial se refiere a una de ellas. Plutarco nos dice que andaba preocupado por los efectos naturalísticos de sus esculturas, lo que podría haber dado pie a la leyenda aludida aquí. *Vid.* ROBERTSON, M. A., *A History of Greek..., op. cit.*, p. 508.

suprema y espantosa soberanía de Arte. Y, a la verdad, si engañar la Pintura a los ojos, teniendo por verdad la mentira, es admirable y exquisito primor, robar sin engaño del entendimiento el afecto y hacer tan poderosa la mentira conocida como la misma verdad, tan efectiva la imitación como la misma naturaleza, o es hacer que respiren los broncees y vivan los mármoles, como decía Virgilio³³, o se le vuela al discurso su comprensión.

En la gentilidad debió toda virtud a la Estatuaria sus alientos y sus premios. Entre los romanos, decía Publio Scipion y otros que al ver las estatuas de los hombres insignes se encendía tal llama y ardor de su imitación en sus pechos, que no se apagaba hasta igualar sus hechos³⁴. ¡Cosa rara! En las palestras las ponían para alentar a los que luchaban, y en los ejércitos llevaban las de sus césares para erigir los ánimos de sus soldados. Pocas obras heroicas premiaban los romanos a que no contribuyese la Escultura. Hasta la gentilica deificación de sus emperadores la consumaban con estatuas, quemando, según Herodiano, una de cera del canonizado, y coronando en círculo el túmulo y pira otras muchas de marfil³⁵.

33 El poeta mantuano habla en sus *Geórgicas* (libro III) de los mármoles de Paros, estatuas que respiran: “stabunt et Parii lapides, spirantia signa”. Cfr. *Opera*, Amberes, Christophori Plantini, 1566, p. 39.

34 Es Salustio quien pone en boca de Publio Cornelio Escipión tal opinión: “nam saepe audivi, Quintum Maximum, Publium Scipionem, praeterea civitatis praeclaros viros solitos ita dicere: cum maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi: scilicet non ceram illam, neque figuram tantam vim in sese habere: sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere, neque prius sedari, quam virtus eorum famam, atque gloriam adaequaverit”. Cfr. *Bellum Iugurthinum*, Lyon, Antonium Gryphium, 1586, p. 64. Otra muestra más del plantel de autores clásicos que maneja el redactor del memorial zaragozano.

35 He aquí el fragmento tomado de la *Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 213-214: “es costumbre entre los romanos deificar a los emperadores que han muerto dejando a sus hijos como sucesores. Esta ceremonia recibe el nombre de apoteosis [...] Entierran el cuerpo del emperador muerto al modo del resto de los hombres, aunque con un funeral fastuoso. Pero luego modelan una imagen de cera, enteramente igual al muerto, y la colocan sobre un enorme lecho de marfil cubierto con ropas doradas [...] A continuación vuelven a levantar en andas el fúnebre lecho y lo llevan fuera de la ciudad, al Campo de Marte, donde han erigido, en el lugar más abierto, una construcción cuadrada sin otro material que enormes maderos ensamblados en un almacén a modo de casa. En su interior está completamente llena de leña, y por fuera está decorada con tapices tejidos en oro, estatuillas de marfil y pinturas diversas”. La *editio princeps* del texto griego es de Aldo Manuzio (Venecia. 1503). Para nuestro escrito

En el cristianismo no es menor la deuda. Las imágenes santas de relieve principalmente, que veneramos, son signos visibles de la gloria invisible de los santos, estrellas del cielo de la Iglesia militante que hacen lúcida la noche de la fe, despertadores continuos de nuestra devoción, acuerdos y enigmas de nuestra felicidad, instrumentos y conductos de infinitos bienes espirituales y temporales que logramos por ellas. Escrituras de los pueblos y puertas del templo de Dios, las llama David alegóricamente en dos salmos³⁶, según algunos, porque leen en ellas los que no saben leer, como en escritura viva, las cosas de Dios, y porque introducen al templo de la Gracia a muchos que por otro medio quizá no hallarían espiritual salud.

No se puede dejar de decir aquí, señor ilustrísimo, que vuestra señoría ilustrísima es reino glorioso³⁷ entre todos por lo prodigioso y numeroso de las imágenes de relieve que posee, principalmente de la Virgen nuestra señora, las cuáles como columnas fuertes le sustentan y como baluartes incontrastables le defienden y han defendido de sus enemigos visibles e invisibles. Sea una por todas la sacratísima y nunca bastantemente venerada del Pilar, luna de su cielo, presidente de las luces de las otras, riqueza y tesoro nuestro, tro-

petitorio pudo utilizarse alguna traducción latina, como la de Poliziano (Bolonía, 1493) o la única traducción española de entonces (a partir de dicha versión latina), realizada por Fernán Flores de Pérez y publicada en 1532. Javier Arce ha hecho la glosa a este pasaje de Herodiano y señala sus inexactitudes. En realidad, la ceremonia descrita en el memorial zaragozano es un *funus imaginarium*, es decir, una incineración del emperador en efigie. En *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 130.

- 36 La referencia a estos dos versículos de los *Salmos* pudo estar inspirada en el alegato de Juan de Jáuregui para el pleito de Carducho: “Y porque dice el Santo [Gregorio] esto último, *Praecipue gentibus pro lectione pictura est*, me acuerdo de aquel verso del Salmo: *Dominus narrabit in scripturis populorum*, que interpreta algún Erudito por las pinturas, diciendo que promete aquí Dios por David, narrar a los pueblos Católicos sus grandezas y altos misterios con el medio dellas, como hoy se verifica en tantas maneras, no sólo con las Imágenes de Christo y los Santos, sino con los milagros que ellas obran”. Cfr. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 358. La cita de la Biblia corresponde al salmo 86, versículo 6. En la edición veneciana de Iuntas (1627), p. 420. La otra metáfora deriva, probablemente, de una lectura libre del salmo 77. Dice Dios: “aperiam in parabolis os meum, loquar propositiones ab initio [...] et mandavit nubibus desuper et januas coeli aperuit”. *Ibidem*, pp. 148-49. Por sus fines morales se redime la pintura.
- 37 Las vicisitudes del reino son las de su gobernante, parece querer decir el memorialista, impregnado de esa concepción del estado propia de las monarquías absolutas.

feo de nuestra dicha, honorificencia de nuestro pueblo, confianza de nuestra felicidad, prenda de nuestra gloria y como sacramento de el amor excesivo que nos tiene esta gran reina, pues si Cristo en su ausencia nos dejó la prenda vivificada de su cuerpo en testamento de su caridad, esta señora, en la // [f. 2 v] suya, nos dejó la prenda perenne de su imagen en testimonio de su dilección³⁸.

Y no parezca de lejos traído el argumento de las imágenes para la honra de sus Artífices, porque ya se vio caer de alto un Pintor y darle la mano la de un crucifixo que formaba, honrándole como de agradecida con la vida y con la honra de tal dignación y portento³⁹. Suene, pues, ya otra vez la lira de Lope:

38 Jusepe Martínez compuso un jeroglífico con este mismo tema: “Pinta una Paloma que se va cogidas las alas entre resplandores, y en tierra una Cigüeña, que está mirando otra Paloma que se queda sobre un Pilar. MOTE *Figura substantiae eius* / Desde la visión de paz / Vino a dalla, y buélvese / Dexando quien nos la dé”. Apareció publicado por Juan Bautista Felices de Cáceres en *La Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía*, Zaragoza, Diego Latorre, 1629, p. 125. Vid. EGI-DO, A., “Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés”, en *María fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, catálogo de la exposición (8 septiembre-10 de noviembre de 1998), Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1998, p. 66. Que el artista aragonés participara en la justa poética testimonia su temprana vocación por las letras. Esto, por sí solo, ya contribuía a elevarle por encima del común de los pintores zaragozanos y le distanciaba de las filas del artesanado. Como ha señalado Portús, cualquier artista español con aspiraciones sociales debía ser un hombre formado y culto. Cfr. *Lope de Vega y las artes...*, *op. cit.*, p. 149.

39 Resulta problemática la identificación de esta cita. No he encontrado traza de esta historia en Paleotti, que trae numerosas anécdotas de este jaez, ni en otros autores contrarreformistas. Sin embargo, el asunto narrado coincide exactamente con el milagro obrado, no por una imagen del Crucificado, sino por una pintura de la Virgen con el Niño. Así lo relata Lope de Vega (invocado casi a continuación por nuestro memorialista): “en la capilla de una iglesia pintaba un pintor famoso una imagen de la Virgen, y que habiéndole bosquejado el rostro, los hombros y un brazo, estando diseñando la mano con que tenía el Niño preciosísimo, el tablador sobre que estaba puesto para pintarla, y en que tenía los colores, se desenlazó de los maderos, que en dos agujeros de la pared se sostenían, y viendo el turbado artífice que se iba precipitando al suelo, que era distancia tan grande que antes de llegar a él se hiciera pedazos, dijo a la imagen santísima que pintaba: Virgen, tenedme. ¡Oh, estupenda maravilla!, que apenas la turbada lengua pronunció estas palabras, cuando la piadosa Señora sacó el brazo pintado de la pared y asió por el suyo al pintor y le tuvo firme”. Cfr. *El peregrino en su patria. Prosa*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 494.



Domenichino, *Exequias de un emperador romano*, 1634
Musco Nacional del Prado

*Honra al sincel, si su grandeza ignoras,
siquiera porque talla lo que adoras*⁴⁰.

Últimamente, acordando con veneración a vuestra señoría ilustrísima que el más glorioso indicio de floreciente república es honrar las Artes; que la felicidad de Roma y de todos los imperios se fundó en esta política suprema; que como el honor es el anhelo de los hombres felices, según Tácito⁴¹, y allí habitan donde éste se franquea; que las Artes y los ingenios son la riqueza, el te-

40 Otra vez se usa el recurso de la oralidad a propósito de Lope, asociando además sus versos a la música por su excelsitud. Se convierten así en el único vehículo apropiado para expresar los fines santos de las artes plásticas: remedar la acción del Creador y darnos a conocer las figuras y hechos de la historia sagrada. No en vano, este juicio estimativo en boca de uno de los más importantes intelectuales del momento legitimaba más, si cabe, las aspiraciones expresadas aquí. Considerando la literalidad de la cita, he de advertir, sin embargo, que no es la primera vez que el anónimo memorialista manipula la fuente original para adecuarla a sus necesidades, según hemos visto en anotaciones precedentes. En *La hermosura de Angélica*, Lope escribió: “Honra al pintor si su grandeza ignoras, al menos porque pinta lo que adoras”. Cfr. PORTÚS PÉREZ, J., *Lope de Vega y las artes...*, op. cit., pp. 250-51. El propio dramaturgo se citó a sí mismo en una ocasión similar a la que nos ocupa. Vid. “Memorial informativo por los pintores. En el pleito que tratan con el señor de su majestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la excepción del arte de la pintura”, en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura...*, op. cit., p. 342. Podemos afirmar que fue de aquí de donde tomó los versos el redactor de este escrito petitorio porque están más próximos a su formulación: “Honra al Pintor, si su grandeza ignoras, siquiera porque pinta lo que adoras”.

41 Esta cita de Tácito es tan poco precisa que hace un tanto inútil su rastreo en el corpus de escritos del autor. “Honor”, sin embargo, tiene aquí un sentido bien distinto al que probablemente le otorgaba el clásico. La insistencia con que aparece el término es comparable al número de alusiones a “nobleza”. De hecho, ambas nociones son de la rígida mentalidad social del barroco, a la que no se sustraen tampoco ni artistas ni teóricos. Así, algunos estudiosos del concepto de honor en el teatro de Lope y Calderón han verificado que existe un honor estamental, patrimonio de la nobleza. Como ella, es un valor hereditario que se transmite a lo largo del árbol genealógico. El mayor o menor encumbramiento social respondería a la capacidad de recibir honor. Vid. MARAVALL, J. A., “La función del honor en la sociedad tradicional”, *Ideologies and Literature. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures*, vol. II, 7 (mayo-junio), Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1978, pp. 9-27. Por eso aquí se repite sin cesar que la escultura y sus artífices son dignos de honra. Recordemos que el memorial de los pintores zaragozanos situaba el arranque de su linaje en Dios, que está incluso por encima del rey en la pirámide estamental. En conclusión, el honor es complemento y tributo indispensable de la nobleza, su expresión social, y en una deposición que pedía esta ejecutoria para la pintura y la escultura no podía dejar de mentarse. Podía hablarse también de caso de honra, resuelto a favor de las artes defendidas.

soro y gloria de los reinos; que aquel gran político y emperador, Julio César, para llenar de la última dicha a Roma, consumadas las guerras del imperio, con rescripto especial hizo ciudadanos romanos a todos los Profesores de las Artes Liberales⁴², gran favor en tiempo que las leyes Mucia y Licinia retardaban estas mercedes llamando [a] los extranjeros y alentando [a] los propios a buscar con deseo y habitar con agrado aquella reina del mundo⁴³; que Zonaras refiere que, en tiempo de Justiniano, ocupó la bárbara rusticidad los habitantes de los pueblos habiendo quitado de consejo de un su prefecto las *annonas* a sus Profesores⁴⁴; que honrando este Arte se abre camino para

42 Insisto en la familiaridad que tiene el autor con la literatura clásica. Esta noticia biográfica de César está tomada de Suetonio, *De Vita Caesarum libri VIII*: “omnisque medicinarum Romae professor et liberalium artium doctores, quo libentius et ipsi urbem incolerent et ceteri adpeteret, civitate donavit”. En *Opera, ex recensione Maximiliani Ihm*, vol. 1, Lipsiae, Teubner, 1907, p. 22.

43 Está citando la *lex Licinia Mucia de civibus redigendis* (95 a. C.), que abolió el *ius migrandi* de latinos y romanos, utilizado abusivamente por los *socii* itálicos para acceder a la ciudadanía (al naturalizarse como *latini* y domiciliarse después en Roma). En tiempos de César las condiciones ya no eran tan restrictivas, pues “tra il 90 e l’89 a.C. la cittadinanza ai Latini ed ai socii italici fu largamente concessa. Nell’88 a.C. la guerra sociale era definitivamente conclusa. I centri cittadini italici non furono annessi all’urbs, ma furono organizzati in *municipia civium Romanorum*, con ordinamenti analoghi a quelli di Roma”. Cfr. GUARINO, A., *Storia del Diritto romano*, Nápoles, Jovene ed., 1994. Nuestro autor equipara el reconocimiento de la ingenuidad de la escultura a la concesión de la ciudadanía romana. Puesta en cuestión la nobleza de la escultura, no podrá dudarse en cambio de la nobleza de la petición: la creación de una auténtica república de las letras con enclaves privilegiados para los artistas donde se aceptara su estatuto especial. Esta utopía contiene una clara propuesta política, que haría de Zaragoza una ciudad pionera y la pondría a la altura de Roma, “gloriosa en el concurso y primer de los nobles artífices que la habitan”. Sólo alguien empapado de cultura italiana podría haber puesto tan altas sus miras, pero en Zaragoza no había ningún Cosme de Médicis. Quizá la figura del malogrado virrey Juan José de Austria hiciera concebir alguna esperanza a intelectuales como Jusepe Martínez.

44 ZONARAS, J., *Compendium Historiarum. Imperatorum res gestas a Constantino Magno usque ad obitum Alexii Comneni*, vol. III, Basilea, Ioannes Oporinus (imp.), 1557, p. 52: “Neque vero hoc duntaxat, sed & alia plura templa extruxit: ad quorum aedificationem cum infinitis egeret pecuniis, de consilio praefecti stipendia liberalium artium magistris olim constituta, in omnibus urbibus sustulit, quas vacantibus literarum ludis, rusticitas invasit”. Nos parece leer, entre líneas, una crítica de este historiador y canonista griego a la política de fastos desplegada por el emperador, que construyó y embelleció numerosos templos sacrificando la enseñanza de las letras y de las artes liberales. La *rusticitas*, ignorancia y regresión en todos los órdenes, fue el resultado, como bien sabemos, de las profundas mutaciones que vivió la Antigüedad tardía. En cualquier caso, nuestro anóni-

que el de más ilustre sangre no desdeñe el síncel y empeñe su ingenio a la noble imitación de la naturaleza, añadiendo lustre a lustre y nobleza a nobleza, como pasa en Roma y en Italia, gloriosa en el concurso y primor de los nobles Artífices que la habitan; que un estudio como éste, tan antiguo, tan estimado y tan glorioso, tan provechoso, no debe ser borrón a los que sin mezcla de otro empleo mecánico, sin tiendas abiertas, en los retiros de sus casas le ejecutan⁴⁵. Que en este caso sólo, suplican con rendimiento a vuestra señoría ilustrísima se sirva honrar la Escultura con la honra misma que le mereció la Pintura, que será eternizar la gloria de vuestra señoría ilustrísima, acrecentar la de sus hijos, alentar y coronar sus ingenios. Así lo esperan confiadamente de la magnífica nobleza de vuestra señoría ilustrísima.

mo memorialista se hace eco de las funestas consecuencias que tiene el desinterés de los gobernantes por la cultura. Sirva este escolio también para poner de manifiesto el carácter reivindicativo y a la vez casi filantrópico de un escrito de este tipo, aunque pudiera parecer que los artistas sólo buscasen ingresar en el grupo de los privilegiados por el sistema.

45 En claro contraste con la postura defendida por los plateros zaragozanos en su memorial.





**Un alegato sobre
la platería**

Acerca de la autoría de este memorial y Jusepe Martínez

A diferencia de los dos memoriales anteriores, el que los plateros entregaron a las Cortes el 11 de enero de 1678 había permanecido inédito y sin reflexiones acerca de su atribución. Tras demostrar la relación que Jusepe Martínez guarda con los textos defendidos por los pintores y los escultores zaragozanos¹, no parece tan seguro —como veremos más adelante— que estuviera directamente implicado en la redacción del escrito que aquí presentamos, aunque sí pudo auspiciarlo.

Estrechos eran los lazos que le unían a los orfebres zaragozanos. De entre ellos, cabe destacar a Juana Francisca Iennequi, su esposa e hija del platero francés Claudio Iennequi². En sus capitulaciones matrimoniales con la joven

-
- 1 MANRIQUE ARA, M. E., “De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a Cortes de Aragón en 1677”, *Artigrama*, 13, 1998, pp. 277-294; y MANRIQUE ARA, M. E., “De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez”, *Imafronte*, 14, 1999, pp. 109-140.
 - 2 Acerca de Claudio Iennequi, *vid.* CRIADO MAINAR, J., “Santiago apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII”, en Escribano Paño, M. V., Duplá Ansuátegui, A., Sancho Rocher, L. y Villacampa Rubio, M. A. (coords.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Faúis Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 207-213; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, tomo I, p. 161, tomo II, p. 79 y 97; ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, tomo II, p. 231; MILLAN RABASA, M., “De Paris a Saragosse: les examens des orfèvres Claudio Iennequi et Dionisio de la Fuente”, *Documents d’Histoire Parisienne*, 23, 2021, pp. 61-70; y MILLAN RABASA, M., “Los bustos relicario de Claudio Yennequi”, en Alfaro Pérez, F. J. y Naya Franco, C. (coords.), *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 238-249. Jorge Martín Marco ha documentado recientemente el encargo de una custodia procesional

doncella se comprometió a residir durante cuatro años en la casa y taller de su suegro en la calle de la Platería³, iniciando un periodo de convivencia con este artífice considerado por sus contemporáneos como uno de los maestros más prestigiosos del oficio⁴. Ambos compartían ciertas preocupaciones artísticas que Martínez reflejó posteriormente en sus escritos, las cuales hubieron de hacerle entender que el trabajo de los metales nobles también debía ser un arte basado en el dibujo, como bien esgrime en sus *Discursos*⁵.

Iennequi había recibido su formación en París a finales del Quinientos y, a su llegada a Zaragoza en 1606, contaba con la intención de desarrollarse como escultor de plata y oro. La confección de un san Pablo en plata para su examen de acceso al gremio de San Eloy —una elección poco habitual entre sus colegas— demuestra este deseo⁶. La gran proyección que tuvo su trayectoria nos permite ver que, efectivamente, su producción se centró en esculturas argénteas, custodias procesionales y otras piezas de mobiliario litúrgico, como los blandones de la Seo de Zaragoza realizados entre 1614 y 1615. Esta pareja de candeleros, que se acerca a los dos metros de altura, está firmada con la siguiente frase:

para el templo colegial de Alcañiz. *Vid.* MARTÍN MARCO, J., “El proceso constructivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz (Teruel) a través del pleito entre el Ayuntamiento y el Cabildo. 1771-1779”, *Cuadernos Dieciochistas*, 21, 2020, pp. 365-405.

- 3 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981, pp. 25-26, 29; y MANRIQUE ARA, M. E., *Jusepe Martínez (1600-1682), una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 27-28.
- 4 Se dice que es “muy buen oficial y uno de los mejores del reyno [de Navarra]” en Archivo General de Navarra [A.G.N.], Procesos, ES/NA/AGN/F146/199994, f. 6r (Pamplona, 11-12-1601); y “hombre muy ingenioso y [...] grande ingeniero y platero y uno de los eminentes” en Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.], Pías Causas C-1. Proceso de Claudio Genequi, platero de Zaragoza, s.f. (Zaragoza, 6-2-1631). Agradezco esta última referencia a Juan Ramón Royo García, director del A.D.Z.
- 5 Nos referimos al siguiente fragmento: “Un discipulo del grande Guido Reni [...] viendo no podía llegar a la excelencia de su maestro, dió por la escultura de mármol con tanta excelencia que ningun otro le puso el pié delante [...] otros se han hecho escultores de plata o plateros [...]. Con estos ejemplares puede el estudioso no desfallecer, pues esta facultad y ejercicio del dibujo tiene tanto campo abierto para describir su ingenio, que no tendrá excusa para lo propuesto, que no son los premios para los cobardes”. *Vid.* MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, *op. cit.*, p. 219.
- 6 MILLAN RABASA, M., “De Paris a...””, *op. cit.*, pp. 61-70.



Blandón de la Seo de Zaragoza, 1614-15, con la firma del artífice

CLAUDIO IENNEQUI FUIT INVENTOR ET FECIT.
ANNO DNI MDCXV

Mediante esta inscripción, el artífice se reivindicó como creador material e inventor intelectual, puesto que había elaborado personalmente los diseños presentados a los canónigos de la Seo⁷. Esta capacidad creativa le separa de muchos de sus compañeros de profesión, necesitados de un pintor o un escultor que les asistiera en la realización de sus obras al no tener una formación artística suficientemente sólida⁸. La importancia dada por Iennequi al dibujo, que encontramos expresada de manera más o menos explícita en otros contratos de piezas desaparecidas, se declara con detalle en un pleito en el que uno de los testigos describe como “el doctor Gaspar Arias de Reynoso, arcipreste de Belchite [...] tratava de hazer para la dicha iglesia [de la Seo] [...] dos pulpitos de bronze y que por ser tan grande artifice y tracista el dicho Xeniqui le havia dado cargo que le hiziese algunas traças curiosas para conforme ellas hazerlos y [...] el dicho Claudio Xenequi vino diversas vezes a la dicha iglesia al puesto donde havian de estar para tracar y disponer la hechura de aquellos para el puesto en que havian de estar y en un papel iba forjando algunas señales y forma de aquellos”⁹. La marcada personalidad artística de Iennequi se suma a unos buenos contactos con la élite eclesiástica aragonesa, que confiaba plenamente en él para sus grandes encargos, algo que pudo ser de mucha utilidad al joven Jusepe Martínez¹⁰.

Por lo tanto, el pintor contaba con referentes cercanos que le permitieron concebir un modelo de platero comprometido con la materia artística, al que

7 MILLAN RABASA, M., “El arte más levantado, que a Cresso en riquezas vence...”, en Carretero Calvo, R., Castán Chocarro, A. y Lomba Serrano, C. (eds. lits.), *El artista, mito y realidad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 503-512.

8 Acerca de la dependencia de los modelos ejecutados por pintores y escultores de la que adolecían muchos plateros *vid.* DORICO I ALUJAS, C., “Col-laboració entre escultors i argenters en l’orfebreria catalana de l’època del Barroc”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 25, 2007, pp. 311-350; y CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1596-1854)”, en Cañesto Donoso, A. (coord.), *Summa Studiorum Sculpturicae, in memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, Crevillent, Diputación de Alicante, 2019, pp. 363-379.

9 A.D.Z., Pías Causas C-1. Proceso de Claudio Genequi, platero de Zaragoza, s.f. (6-2-1631).

10 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, 25-26, 133-137.

posiblemente identificaba con su suegro. Con el paso de los años se sumaron a estas experiencias familiares diversas relaciones de carácter profesional, entre las que destaca la confección junto al escultor Francisco Franco de los modelos de un grupo escultórico de san Joaquín con la Virgen niña para el templo de Santa María la Mayor y del Pilar, que posteriormente fundió en plata el argentero Fermín Garro¹¹.

Asimismo, debemos tener en cuenta que diversos plateros formaban parte del círculo artístico más allegado a don Juan José de Austria durante su etapa como virrey de Aragón, del que Martínez también era partícipe. De entre los que Elvira González Asenjo ha logrado documentar sobresalen Pablo Pérez¹² y, especialmente, el parisino Dionisio Lafuente o de la Fuente, artífice que también elaboraba sus propios dibujos y modelos¹³. El virrey, cuyo interés por las artes plásticas se había extendido a la práctica de la platería hasta el punto de hacerse con un conjunto de herramientas, confeccionó con este último una lámpara de plata que envió a Santiago de Compostela. Esto explica que el memorial presentado a las Cortes por los plateros alabe su dominio en

-
- 11 MORTE GARCÍA, C. y CASORRÁN BERGES, E., “El ornato procesional de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar: las esculturas barrocas en plata de San José con el Niño y de San Joaquín con la Virgen Niña, obras de los orfebres Miguel Cubels y Fermín Garro”, *Ars & Renovatio*, 10, 2022, pp. 73-117.
- 12 Acerca de Pablo Pérez, *vid.* MILLAN RABASA, M., “El platero zaragozano Pablo Pérez (doc. 1648-1702) y la confección del busto de Nuestra Señora del Pópulo”, en Rivas Carmona J. y García Zapata, I. J. (coords.), *Estudios de platería: San Eloy 2021*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021, pp. 247-261; CRIADO MAINAR, J., “¿Triunfo de José el Hebreo o de Francisco Sanz de Cortes? La custodia procesional de Morata de Jalón (Zaragoza), entre el Renacimiento y el Barroco”, en Jesús Rivas Carmona y Ignacio José García Zapata (coords.), *Estudios de platería: San Eloy 2022*, Murcia, Universidad de Murcia, 2022, pp. 65-78; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de..., op. cit.*, tomo I, p. 147; BRUNÉN IBÁÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M. L. y SENAC RUBIO, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675): estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 307-308, 311; y ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M. P., FERRÁNDEZ, M. de G., RINCÓN, W.; ROMERO, A. y TOVAR, R. M., *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 343.
- 13 Acerca de Dionisio Lafuente, *vid.* MILLAN RABASA, M., “De Paris a ...”, *op. cit.*, pp. 61-70; ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 77 y 169-171; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de..., op. cit.*, tomo I, p. 130; y BRUNÉN IBÁÑEZ, A. I. *et al.*, *Las artes en..., op. cit.*, pp. 286, 304-305.

la labra de los metales nobles y de la pintura sobre porcelana, que también gustaba de practicar.

Dionisio Lafuente recibió diversos encargos del virrey, a destacar en esta ocasión una medalla de oro con su retrato en el anverso y la Virgen de la Concepción en el reverso. Durante su etapa flamenca, Juan José de Austria desarrolló un especial gusto por las medallas, tipología que se había recuperado de la Antigüedad durante el Renacimiento y que todavía gozaba de vigencia entre los aristócratas del siglo xvii. Por ello, encomendó la fabricación de este género de piezas a especialistas de prestigio como Adrien Waterloos y, en Madrid, al orfebre Francisco Alderete¹⁴.

Este hecho aclara, en parte, la selección de los únicos tres artistas no pertenecientes al mundo grecorromano que se nombran en este memorial: Cristoforo Foppa, conocido como Caradosso; Andrea Guazzalotti; y Andrea Brioso, llamado Riccio. Los dos primeros, plateros de profesión, fueron reconocidos por sus medallas de pontífices y otros grandes personajes de la política italiana. El tercero, escultor especializado en el trabajo del bronce, pero descendiente de argenteros, gozó de cierta difusión fuera de Italia gracias a pequeños relieves y esculturas de gusto anticuario¹⁵.

No hemos podido precisar si Juan José de Austria poseía piezas de alguno de los artistas referidos, pero la numismática tenía un papel destacado en su colección. De hecho, este fue uno de los intereses que le unieron al intelectual oscense Vicencio Juan de Lastanosa, quien había publicado en 1645 su *Museo de las medallas desconocidas españolas*. Treinta años después, Francisco Fabro, secretario del virrey de Aragón, redactó a petición del erudito un nuevo volumen que iba a formar parte de una reedición de su obra y, finalmente, el propio Lastanosa dio forma a un manuscrito titulado *Medallas romanas explicadas*, dedicado a don Juan José de Aus-

14 Sobre el acercamiento de don Juan José de Austria a la platería durante su estancia zaragozana y de las medallas que encargó, véase GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 227-228, 339-340 y 494-501.

15 POPE-HENNESSY, J. W., *The Italian plaque*, Oxford, Oxford University Press, 1964, espec. 66.

tria y en el que estudió una selección de monedas antiguas que este mismo le cedió¹⁶.

Más allá de la retórica de la época, quizás se justifica la preferencia por los artífices del mundo grecolatino en un acercamiento a los intereses personales del virrey. Este había recibido una formación que le permitió convertirse en un hombre culto y, además, en su estancia en Nápoles visitó algunos vestigios antiguos¹⁷. En el memorial se muestran multitud de referencias a la literatura clásica o al derecho romano¹⁸. Sin embargo, la mayoría de ellas están tomadas de fuentes indirectas, especialmente de escritos de carácter jurídico como los de André Tiraqueau o Cardin Lebret.

Pese a la dependencia de dichos textos, a veces tomados de manera literal, no deja de extrañar al lector que en un escrito presentado por la cofradía de plateros se excluya a artífices de la talla de Juan de Arfe y Villafañe, quien era popular no solo entre sus colegas sino también en los círculos eruditos que Jusepe Martínez frecuentaba¹⁹. En los memoriales presentados por los pintores y los escultores se adjuntan largas listas de artistas tanto españoles como italianos citados a través de a Vasari —como se admite explícitamente en el caso de Ticiano—, de otras fuentes especializadas o, directamente, del propio conocimiento del autor. Asimismo, están ausentes algunas figuras celebradas en las *Vidas* como el escultor Benvenuto Cellini o el pintor Francesco Francia, que practicaron la orfebrería, la creación de medallas y

16 DOMÍNGUEZ ARRANZ, A., “Monedas, medallas y piedras preciosas en el ‘museo discreto’ de Vicencio Juan de Lastanosa”, en Morte García, C. y Garcés Manau, C. (coords.), *Vincencio Juan de Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 125-133; y GARCÉS MANAU, C., “Un Lastanosa poco conocido (1665-1679). Las relaciones con Juan José de Austria”, *Argensola*, 115, 2005, pp. 41-94.

17 GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José...*, *op. cit.*, pp. 27-35 y 87.

18 Carducho también alude a la legislación de Justiniano referente al oficio de la platería, aunque en su opinión los artífices del oro y la plata no practican un arte liberal y su necesidad del dibujo es mucho menor. *Vid.* CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, ff. 176 v. y 210 v.

19 MANRIQUE ARA, M. E., “Mentores y artistas del barroco aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”, en Egido, A. y Laplana, J. E. (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 161-192, espec. 181.

la acuñación de monedas²⁰. De hecho, en la selección de *aurífices* y *argentarios* griegos y romanos que encontramos en nuestro memorial, los nombres son mayoritariamente rescatados de los citados escritos de ámbito legal. Esta dependencia textual, que no permite al autor del texto profundizar en otros debates artísticos desde una óptica propia, aleja a Jusepe Martínez de la autoría del memorial.

Cabe preguntarse, pues, qué actividades entendía el autor del texto como propias de un platero. Tras la lectura de las fuentes que utiliza, de los argumentos que expone y del listado de plateros que recoge, parece que un buen maestro podía ser aquel lapidario estudioso de las piedras preciosas; un experto medallista, como Caradosso o Andrea Guazzalotti; un artífice de lujosas piezas de vajilla, como el griego Méntor; un creador de templetos de carácter arquitectónico, como el efesio Demetrio; un joyero, como Teodoro de Samos —aunque éste fue también un estatuario reconocido—; o un escultor de plata y oro, como Boeto.

A esta indefinición se suma el desinterés por confeccionar un recorrido historiográfico que señale el canon de la disciplina a través de sus figuras insignes. Esto no implica un total desconocimiento de los debates artísticos de la época. Ciertamente, se citan algunas de las problemáticas planteadas por creadores de todas las ramas desde los albores de la Edad Moderna, como son el dibujo, el conocimiento de otras materias artísticas o científicas y el convencimiento del carácter mental de su actividad frente al aspecto manual.

Todavía se pueden señalar más divergencias con los otros memoriales, principalmente temáticas, como es el caso de la relación entre las artes plásticas y la religión. Los pintores presentaron a Dios como el primer maestro de su disciplina, mientras que los escultores mostraron la utilidad de las imágenes como herramientas al servicio de la Iglesia Católica. Sin embargo, la única referencia que incluyeron los plateros fue a su patrón, san Eloy de Noyon. Esta divergencia es más que notable si tenemos en cuenta la relevancia de sus obras en los usos procesionales, las festividades, la adoración a las reliquias

20 VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Florencia, Giunti, 1568, tomo II, pp. 502-505, tomo IV, pp. 873-874.

y la celebración de la Eucaristía que, además, se pone de relieve en diversos pasajes de las *Sagradas Escrituras*²¹.

Si bien encontramos algunas coincidencias en las fuentes utilizadas en los tres textos —Lorenzo Valla, Plinio, Tiraqueau, etcétera—, como venimos señalando, el de los plateros cuenta con un mayor peso de la Antigüedad frente a los no pocos logros de los orfebres renacentistas y barrocos. En el caso de los argumentos legales de los otros memoriales, se ha propuesto que Martínez contó con el asesoramiento de algún doctor en derecho del círculo de Lastanosa²², a quienes los plateros también hubieron de acudir.

Aparte de las referencias ya señaladas, la huella de los juristas se deja sentir cuando se citan los escritos de Jacques Godefroy, la exención de impuestos llevada a cabo por el Parlamento de París en 1596 o la ley promulgada por el emperador Valentiniano que reconocía la ingenuidad del arte de la pintura y que, curiosamente, no se encuentra en los otros memoriales donde tendría un mejor encaje²³.

Cabe plantearse, por último, si los plateros tuvieron algún tipo de implicación en la redacción del texto. Acerca de este interrogante es de ayuda otro memorial redactado solo un año antes y del que tampoco se conoce la autoría. En él, los plateros reclamaban un mayor control de la calidad de la plata a causa de la importación de aleaciones metálicas de baja calidad y propusieron como solución el cierre de fronteras e, incluso, la expulsión de los franceses del Reino de Aragón, a los que culpabilizaban²⁴. Si bien carece de interés propiamente artístico, tiene ciertos paralelismos con el que aquí

21 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI”, *De arte*, 15, 2016, pp. 112-130.

22 MANRIQUE ARA, M. E., “De memoriales artísticos...”, *op. cit.*, p. 283, nota VIII.

23 Sin embargo, sí se encuentra en la obra de otros tratadistas o teóricos como Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan Alonso de Butrón. *Vid.* GALLEGO, J., *El pintor de...*, *op. cit.*, tomo, pp. 68-69 y 79; y URQUÍZAR HERRERA, A., “La ingenuidad de la pintura y la teoría jurídica y social de los clásicos”, en Sánchez Jiménez, A. y Sáez, A. J., *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2018, pp. 15-28.

24 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.], DS/000095 (Zaragoza, 1677).

estudiamos. Es el caso del posicionamiento del gremio de San Eloy como guardián de la moneda y protector económico de la Corona, que se repite con las mismas palabras en el ruego de 1678, en el que se defiende que este oficio era “la vasa de la monarquía”. En ambos textos también se reitera la pragmática de Carlos V que permitía a los argenteros vestir ropas de seda al considerarles artífices y no oficiales, episodio aludido en numerosas ocasiones por los plateros hispánicos²⁵, u otros como el sucedido durante las exequias del cardenal-infante Fernando de Austria celebradas en Madrid. La corporación habría solicitado al autor la inclusión de algunos de estos argumentos o, simplemente, entregado este texto para que le sirviese de referente.

En definitiva, el memorial entregado el 11 de enero de 1678 a las Cortes por los plateros de Zaragoza muestra algunas divergencias que lo alejan de aquellos presentados por los pintores y los escultores. Su autor —quizás colectivo— tenía acceso a una biblioteca de carácter jurídico en la que basó buena parte de su argumentación, en ocasiones de manera literal. Este factor, que dejó huella en el texto, no significa una total ignorancia del debate artístico de la época, ya sea por la lectura de los escritos defendidos por los otros gremios cesaraugustanos o por petición expresa de los argenteros. A todo ello, se suma el conocimiento del gusto de Juan José de Austria por las monedas y medallas antiguas y de la práctica artística que llevó a cabo. En consecuencia, el responsable de su redacción pudo ser un erudito formado en el ámbito universitario, posiblemente un jurista del círculo del virrey de Aragón, del que no podemos precisar el nombre.

25 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.

La reivindicación de la nobleza de la platería en el ámbito hispánico

La defensa de la liberalidad que se presenta en este memorial tiene su fundamento en las explicaciones jurídicas y en los argumentos *ad antiquitatem* aunque, como hemos indicado, no se desconocen ni obvian las problemáticas que preocupaban a los artistas de época moderna. En algunos puntos, las citas más habituales a Cardin Le Bret, André Tiraqueau o Jacques Godefroy se complementaron con informaciones y argumentos que tienen su origen en publicaciones como *De sculptura* de Pomponio Gaurico o *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Esto no obliga a una lectura directa de dichos volúmenes, pues podría el autor conocer su contenido a través de otras fuentes o mediante el contacto con algún individuo familiarizado con la teoría artística.

En primer lugar, vamos a referirnos al dibujo por su relevancia en la tratadística de la época. En el memorial de 1678 se cita el *disegno* no solo de manera explícita como “primer caracter de su estudioso desvelo”, sino también mediante la relevancia de las esculturas argénteas, los relieves e, incluso, el color que le da el claroscuro al oro. Por todo ello, se afirma que la platería es un arte pariente de la pintura.

El primero en teorizar esta relación en lengua castellana fue el célebre orfebre Juan de Arfe y Villafañe. En el prólogo de *Varia conmensuración para la escultura y la arquitectura* afirmó que los maestros de su profesión necesitaban de la pintura y el dibujo, así como de otras disciplinas, para sobresalir en su trabajo. Siguiendo su argumentación, los estatuarios y constructores de la Antigüedad eran los que labraban las piezas que en ese momento correspondían a los plateros, por lo que en el marco del Renacimiento la interdis-

ciplinariedad se entendió como algo natural. Esta concepción también era común en Italia, donde numerosos pintores, escultores y arquitectos habían colaborado o trabajado en piezas de orfebrería. Esta dinámica se había contagiado al ámbito hispánico pese a que las instituciones profesionales eran mucho más rígidas¹. Tanto la presencia de ejemplares de la publicación de Arfe² como el ánimo de los plateros de Huesca por asociarse corporativamente con los pintores con tal separarse del resto de trabajadores de los metales, demuestran hasta qué punto penetraron sus ideas en territorio aragonés. Esta última iniciativa, sin embargo, se desestimó tras ser propuesta en 1608³.

La primacía del dibujo fue llevada un paso más allá por Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general*, en la que afirmó que “artifices plateros llamo no a todos los que tratan el ministerio de la plata y el oro, sino solo a aquellos que dibuxan, esculpen y relievan en pequeño o en grande figuras e historias al bivo, de la manera que se haze por los artifices escultores”⁴. El memorial de los plateros zaragozanos, que reivindica hasta en tres ocasiones el valor de los relieves, parece remarcar esta distinción entre el oficial que labra la plata y el “artífice platero” o, en palabras de Juan de Arfe, el escultor de oro y plata. Para ostentar tal denominación, su producción no había de ceñirse necesariamente a las estatuas, sino que las grandes piezas de mobiliario litúrgico también podían tener una alta carga escultórica y arquitectónica. Sin embargo, en otros pasajes el autor del memorial cita como competencias de

-
- 1 Además de acudir a la obra teórica de Arfe, *vid.* GARCÍA LÓPEZ, D., “De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística”, en Rivas Carmona, J. y García Zapata, I. J. (coords.), *Estudios de platería: San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 127-142; HEREDIA MORENO, M. del C., “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, 304, 2003, pp. 371-388; HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.
 - 2 CRIADO MAINAR, J., “Técnica y estética: los tratados de arquitectura”, en Silva Suárez, M. (coord.), *Técnica e ingeniería en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, tomo I, pp. 204-238, espec. 224; MANRIQUE ARA, M. E., “Mentores y artistas...”, *op. cit.*, p. 181.
 - 3 Al no editarse la tesis de María Auxiliadora Esquíroz Matilla adjuntamos el resumen publicado en la revista *Artígrama* donde también se ofrecen estas noticias. *Vid.* ESQUÍROZ MATILLA, M. A., “Estudio histórico, artístico y documental de la Platería Oscense”, *Artígrama*, 11, 1994-1995, pp. 557-564.
 - 4 GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, p. 128.

los orfebres la creación de joyas o el conocimiento de las piedras preciosas, por lo que no se adhiere totalmente a esta concepción restrictiva que propugnaba Gutiérrez de los Ríos.

La demostración gráfica de estos postulados la encontramos en un precioso dibujo realizado en 1607 por Pere Ros, argentero barcelonés, para su *passantia*, es decir, su examen de acceso al gremio de San Eloy de la Ciudad Condal. Además de la pieza con la que se presentó a esta prueba, la lámina cuenta con una florida cartela de formas manieristas en la parte inferior. En ella, el autor se reivindica como “aurifaber, escultor, argentum et aurum inventor” y, a los lados, cuelgan dos haces. Uno contiene las herramientas del platero, entre las cuales destacan un martillo y un fuelle. Del otro, sin embargo, penden una escuadra, un compás, una regla y diversos útiles de dibujo. Por la elección de estos motivos y la buena factura del diseño, queda claro que para Pere Ros el dibujo suponía una preocupación de primer orden en cuanto a la materia artística⁵, opinión bien fundamentada en la teoría artística del momento.

En las décadas finales del siglo xvii, algunos plateros todavía se mostraban muy preocupados por la formación de sus colegas. El mejor ejemplo de ello lo encontramos, nuevamente, en Barcelona, donde Francesc Via propuso en 1689 la creación de una escuela para los hijos de cofrades y otros aprendices en la que se enseñaran diversas disciplinas liberales como la aritmética, la geometría, la arquitectura, la escultura y la pintura. Él, que se presentó voluntariamente como docente sin remuneración durante los seis primeros meses, era uno de los artífices de la plata que destacaba de entre sus colegas por su dominio del dibujo y la capacidad no solo de crear sus propios modelos, sino también de policromar las piezas y ser un fecundo grabador. Por ejemplo, es obra suya una estampa que inmortalizó las fiestas celebradas en honor a don Juan José de Austria, organizadas por el gremio de plateros de la capital catalana en 1677⁶.

5 Quiero agradecer al doctor Joan Domenge i Mesquida que me diera a conocer este dibujo en su asinatura *Argenters i joiers de Catalunya*, en la *Universitat de Barcelona*.

6 Acerca de estas celebraciones y grabado, *vid.* REZA, A., “Ceremonia y presencia real en Barcelona, Juan José de Austria y la fiesta de los plateros, 1677”, en Zafra Molina, R. y Azanza López, J. J. (coords.), *Emblemática trascendente, hermenéutica de la ima-*



Pere Ros, proyecto de recipiente para su pasantía, 1607
Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona

Tras seis meses al frente de esa academia, Via presentó los resultados a sus homólogos y les pidió que, si continuaba, habría de percibir alguna remuneración. El gremio no quiso contribuir económicamente y parece que, a causa de ello, el proyecto se abandonó⁷. Se trata de un episodio muy interesante que enlaza con una comprensión de la actividad artística que tiene su origen en el siglo XVI, que cristaliza en la obra teórica de Juan de Arfe⁸ y que fue expuesta por Gutiérrez de los Ríos de manera muy clara al afirmar que “si el artifice platero no sabe y entiende el arte de la geometria para proporcion de la longitud y latitud de lo que labra, o no sabe el arte y ciencia de la perspectiva para el dibuxo y retrato de lo que quiere obrar, y si no sabe y entiende el arte de la Arithmetica para numerar y entender los quilates y valor del oro, plata y perlas y piedras y monedas no puede ser artifice ni platero”⁹. Francesc Via poseía un ejemplar de la *Noticia general para la estimación de las artes* en su biblioteca y con toda seguridad conocía la obra de Arfe, que gozaba de una gran reputación entre los argenteros catalanes¹⁰.

Tampoco habría pasado desapercibido a los plateros zaragozanos el real privilegio otorgado a sus colegas valencianos en 1672, con el que la reina regente Mariana de Austria les concedía el título de Colegio y la denominación de “artistas”. Fue un reconocimiento muy esperado tras cuatro décadas de misivas, contactos y gestiones, en las que resultó determinante el componente económico —entregaron la suma de diez mil reales para conseguirlo— pero también una argumentación basada en su relación con la aritmética y la geometría¹¹. Estos episodios, que abundan en la platería hispánica, hubieron

gen, iconología del texto, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 689-697; y GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José...*, *op. cit.*, p. 554.

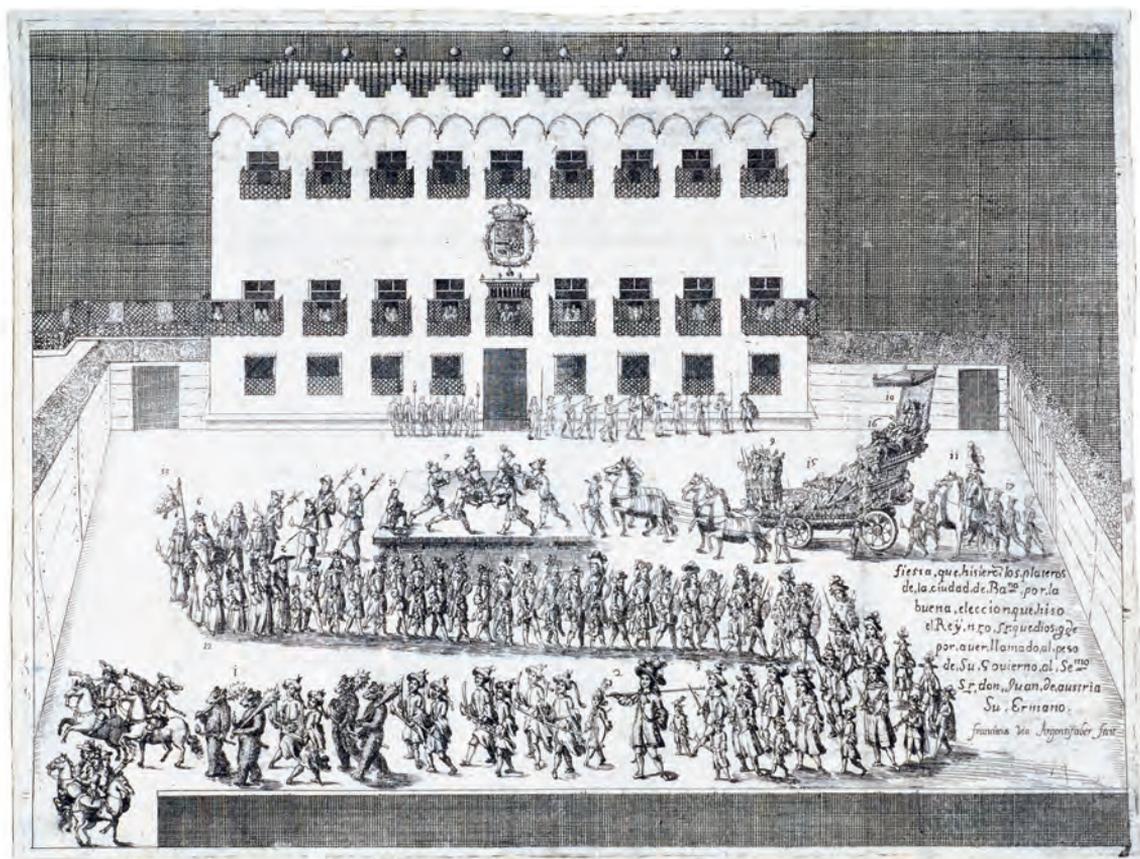
7 Este episodio se explica con detalle en GUTIÉRREZ IBÁÑEZ, S., *Els canelobres de Joan Matons per a la seu de Mallorca: argenteria i debat artístic a la Barcelona del 1700*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, pp. 71-76.

8 Además del dibujo y la pintura, en la *Varia* de Juan de Arfe se exponen conocimientos de anatomía, arquitectura, astronomía, geometría, perspectiva y aritmética. *Vid.* HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.

9 GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para...*, *op. cit.*, p. 207.

10 GUTIÉRREZ IBÁÑEZ, S., *Els canelobres de...*, *op. cit.*, p. 75.

11 COTS MORATÓ, F. de P., *La liberalidad del arte en las Españas del s. XVII, 'Lo negosi de fer art lo ofisi'*, Castellón de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura, 2022, pp. 47-71.



Francesc Via, *Fiesta que hicieron los plateros de la ciudad de Barcelona por la buena elección que hizo el Rey nuestro señor que Dios guarde por haber llamado al peso de su gobierno al Serenísimo Señor don Juan de Austria, su hermano*, 1677
Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona

de tenerse en cuenta cuando en el memorial se enumeran los conocimientos técnicos y teóricos que poseían los plateros aragoneses, entre los cuales se citan la astrología, la aritmética y la historia.

Aparte del dominio de las referidas disciplinas, el arte de la plata tiene un innegable componente físico en el dominio y la transformación del material, bien sea a través del cincel o de la fundición. Este asunto también se trata al decir que el orfebre se sirve del “industrioso golpe, y de la diestra mano” sin que eso afecte a su condición. Este punto iría dirigido a acallar algunos comentarios como los del arquitecto Diego de Sagredo, que diferenciaba ya a inicios del XVI la escultura y la pintura como actividades que trabajan con “el espíritu y el ingenio” frente a otras como la platería que lo hacen con “el ingenio y con las manos”¹². Otros, como Carducho en sus *Diálogos*, negaron su liberalidad defendiendo que la inventiva de sus artífices era menor que el valor de su material¹³.

Lo cierto es que muchos de estos fragmentos se refieren directa o indirectamente a la pragmática publicada por los Reyes Católicos en 1491, en la que se eximía a los plateros del impuesto de la alcabala. Estos no debían pagarla por la venta de sus obras si las labraban con material ajeno, pero si la plata que utilizaban era de su propiedad, la tasa impositiva solo se calculaba con respecto al metal y no a su creación. Gracias a esta diferenciación, los orfebres vieron reconocida la separación entre un contrato de compraventa y la creación artística¹⁴ y, sobre este supuesto, los pintores construyeron parte de su argumentación legal acerca de la liberalidad que, entre otros objetivos, buscaba una rebaja fiscal¹⁵.

12 SAGREDO, D. de, *Medidas del romano*, Toledo, Remón de Petras, 1526, f. 7 v; y HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130, espec. 118.

13 CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, f. 176 v. Ya se había expresado en esta línea Juan de Jáuregui al afirmar que “nunca la materia puede dar al artífice honor” y, posteriormente, también defenderá estas ideas Francisco Pacheco, según el cual la “humildad en la materia, hace mayor la profesión de la pintura y más semejante a Dios”. *Vid.* JÁUREGUI, J. de, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real, 1819, pp. 91-92; PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, p. 42; y MILLAN RABASA, M., “El arte más...”, *op. cit.*, p. 510.

14 HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, p. 63; y HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.

15 Carducho se refiere a este privilegio de los plateros del que, en su opinión, los pintores también deberían gozar. *Vid.* CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, f. 176 v.

Los plateros de Zaragoza eran totalmente conscientes de estos debates décadas antes de la redacción del memorial de 1678 y, de hecho, este no supone la primera manifestación pública de la liberalidad de su arte que se conoce. En 1619, con motivo de las celebraciones por el nombramiento de Luis de Aliaga como inquisidor general, la cofradía de San Eloy puso un cartel en la calle del Coso que rezaba lo siguiente:

*El arte más levantado,
que a Cresso en riquezas vence,
el más refinado y galán,
que el ingenio humano tiene.
El que al buril y dibujo,
ama, estima y obedece,
y en las artes liberales
su intención fundada tiene.
El que trata con Señores,
el estimado de Reyes,
el arte al fin de Plateros,
que es lo que decir se puede*¹⁶.

En estos doce versos se condensan muchos de los temas que ya protagonizaban el debate sobre las artes a inicios del siglo XVII: el valor crematístico de los materiales que distingue a la platería, la importancia del dibujo y, en definitiva, la condición liberal y artística de su actividad. A todo ello se suma un elemento de distinción social al tener como principales clientes a las élites económicas, aristocráticas y eclesiásticas de la ciudad.

De hecho, el memorial de 1678 tenía como objetivo que los plateros pudieran acceder al brazo de caballeros de las Cortes del Reino sin renunciar a su

16 DÍEZ DE AUX, L., *Compendio de las fiestas que ha celebrado la imperial ciudad de Caragoça por haber promovido la Magestad Catholica del Rey Filipo Tercero de Castilla al señor don Fray Luyvs Aliaga en el oficio y cargo supremo de Inquisidor General de España*, Zaragoza, Ivan de Lanaja y Quartanet, 1619, p. 25. Se estudia este breve fragmento poético en SAN VICENTE PINO, A., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, pp. 37-45 y 395-398; y MILLAN RABASA, M., "El arte más...", *op. cit.*, pp. 509-511.

actividad, y en este mismo lugar se argumenta que ya habían pasado a ser miembros de algunas instituciones políticas locales o de la Inquisición. Algunos ejemplos relevantes son el de José Velázquez de Medrano, que ocupó el cargo de alcalde ordinario de Pamplona, y el de Juan Álvarez de Peralta, repostero de cama de Felipe IV¹⁷. Esta consideración también se expresaba a través de privilegios, ya no solo de tipo económico, sino también social. En el memorial se recoge uno de los ejemplos más repetidos por los plateros españoles, como es la excepción a la pragmática de 1523 propugnada por Carlos V y por la cual los plateros y sus familias podían llevar ropas de seda al no ser considerados oficiales¹⁸.

En este sentido, el viajero francés Bartolomé Joly ponía a los orfebres de Valladolid como ejemplo de “gentes de oficio [que] no pudiendo hacer de otro modo que trabajar para ganarse su vida lo hacen como por cumplimiento, teniendo de ordinario la capa sobre el hombro mientras el oficio lo puede permitir [...] y si la mayor parte del tiempo están desdeñosamente sentados cerca de su tienda, desde la dos o las tres de la tarde, para pasearse con la espada al lado, si llegan a haber reunido doscientos o trescientos reales, ya los tenéis nobles; no hay posibilidad de que hagan nada hasta que, habiéndolo gastado, vuelven a trabajar y a ganar más para procurarse ese atavío exterior”¹⁹. Hay que matizar el relato generalizadamente negativo que ofrece Joly de las ciudades españolas, redactado en un momento de malas relaciones entre las monarquías hispánica y francesa. Sin embargo, este fragmento resulta sintomático de la proyección social a la que aspiraban los plateros mediante la indumentaria que se les había permitido conservar.

17 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130. En Zaragoza, el contraste era un cargo contratado por el ayuntamiento que ocupaba un platero de la ciudad para controlar la calidad de la plata y el oro, y en ocasiones actuaba como un paso previo a la entrada en el Concejo. Es el caso documentado de Pedro Lucas Alexandre, quien en 1601 ocupaba el cargo de “tiniente de los pesos y mesuras” y fue nombrado miembro del “consejo de cinco” por fallecimiento de uno de sus antecesores. *Vid.* Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Actas del Concejo, 1601, ff. 22v (Zaragoza, 7-12-1600) y 105 r-105 v (Zaragoza, 21-2-1601).

18 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.

19 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, p. 758.

Aunque no se pueda generalizar la situación socioeconómica ni el nivel cultural de todos los plateros, que variaba considerablemente dependiendo de numerosos factores, debemos tener en cuenta la diversificación profesional que con frecuencia practicaron. En primer lugar, ejercieron como comerciantes de las materias preciosas con las que trabajaban. Una buena crónica de este aspecto la ofrece Jaume Ferrer de Blanes, polifacético joyero, lapidario, cosmógrafo y escritor catalán que actuó como procurador real en la corte de Ferdinando I de Nápoles. En sus *Sentències catòliques* afirma que “lo bon lapidari joeller compra en Al-Cayre y en Domàs lo que après ven en Rodas, y algunas joyas compra en Rodas que après ven en Venècia, y altràs compra en Venèsia que après ven en Roma y en Gènova y en Spanya. Y en Spanya compra safirs y marachdas y ven-los en Itàlia, que són en major preu allà si són bons”²⁰. Pero los plateros no solo mercadeaban con bienes suntuarios, pues bien podían estar interesados en otras vías de ingresos como el negocio inmobiliario²¹ o la compraventa de madera²².

Pese a esta costumbre ciertamente extendida, en el memorial se excusa que tengan su tienda con la “puerta abierta, y aparador de joyas, y plata”. Es cierto que a los mercaderes no se les permitía acceder al grado de caballeros y, por lo tanto, tener un establecimiento comercial era considerado de oficios viles²³. Para justificarlo, los argenteros zaragozanos recurrieron a las diversas legislaciones gremiales otorgadas y confirmadas por la monarquía en las que se exigía a los cofrades la demostración de su buena reputación. En estas se regulaba su actividad, con la obligación de establecer un taller

20 Este texto, publicado en 1545 pero escrito entre los años finales del siglo XV y el primer cuarto del XVI, se estudia monográficamente en LLORENÇ I BLAT, J., *Les Sentències catòliques del diví poeta Dant (1545) de Jaume Ferrer de Blanes, edició crítica, estudi i contextualització biogràfica i literària*, tesis doctoral, Girona, Universitat de Girona, 2014, p. 213.

21 BARRÓN GARCÍA, A., “El taller de los plateros burgaleses a la luz de los inventarios”, *Estudios Mirandeses*, 17, 1997, pp. 129-166; y HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130, espec. 128.

22 ORBE y SIVATTE, A. de y HEREDIA MORENO, M. del C., *Biografías de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 63.

23 GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 79.

y el objetivo de evitar la falsificación de las piedras preciosas y los metales nobles²⁴.

En este sentido, y para concluir, los plateros entendían que la existencia de su cofradía y la exigencia del carácter público de su tienda correspondían a una demostración pública de honestidad y nobleza. Anteriormente, nos hemos referido a su papel de guardianes de la moneda, que mediante diversos cargos en los gremios y concejos ejercían en muchas ciudades. Esta comprensión de las corporaciones laborales les diferenciaba de los pintores, que siempre quisieron librarse de las ataduras gremiales. El principal motivo de esta divergencia es que los plateros entendían que si se ponía en entredicho la calidad de la plata también lo haría la consideración de su trabajo. De hecho, en la literatura artística y legal que habían generado desde los inicios de la modernidad, la riqueza de los materiales era uno de sus argumentos más comunes. Por lo tanto, concibieron como necesaria la continuidad de las agrupaciones laborales siempre que se entendiese que su actividad era artística, ya que, al fin y al cabo, estas defendían sus intereses. Muestra de ello es que en 1725 se aprobaron las ordenanzas del Colegio de Plateros de Zaragoza, el primero de España tras el de Valencia²⁵, que centralizó el poder corporativo sobre todas las platerías de Aragón y que habría de sobrevivir hasta bien entrado el siglo XIX²⁶.

²⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de...*, *op. cit.*, tomo III, pp. 9-21; ESTEBAN LORENTE, J. F., “Ordenanzas que rigen a la platería zaragozana desde 1420 a 1742”, en *La ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984, pp. 245-260.

²⁵ Que había sido creado en 1672 bajo unas circunstancias diferentes. *Vid.* COTS MORA-TÓ, F. de P., *La liberalidad del...*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Ordenanzas que rigen...”, *op. cit.*, pp. 255-256.

Transcripción y notas

[f. 2496 r]

Ilustrísimo señor¹:

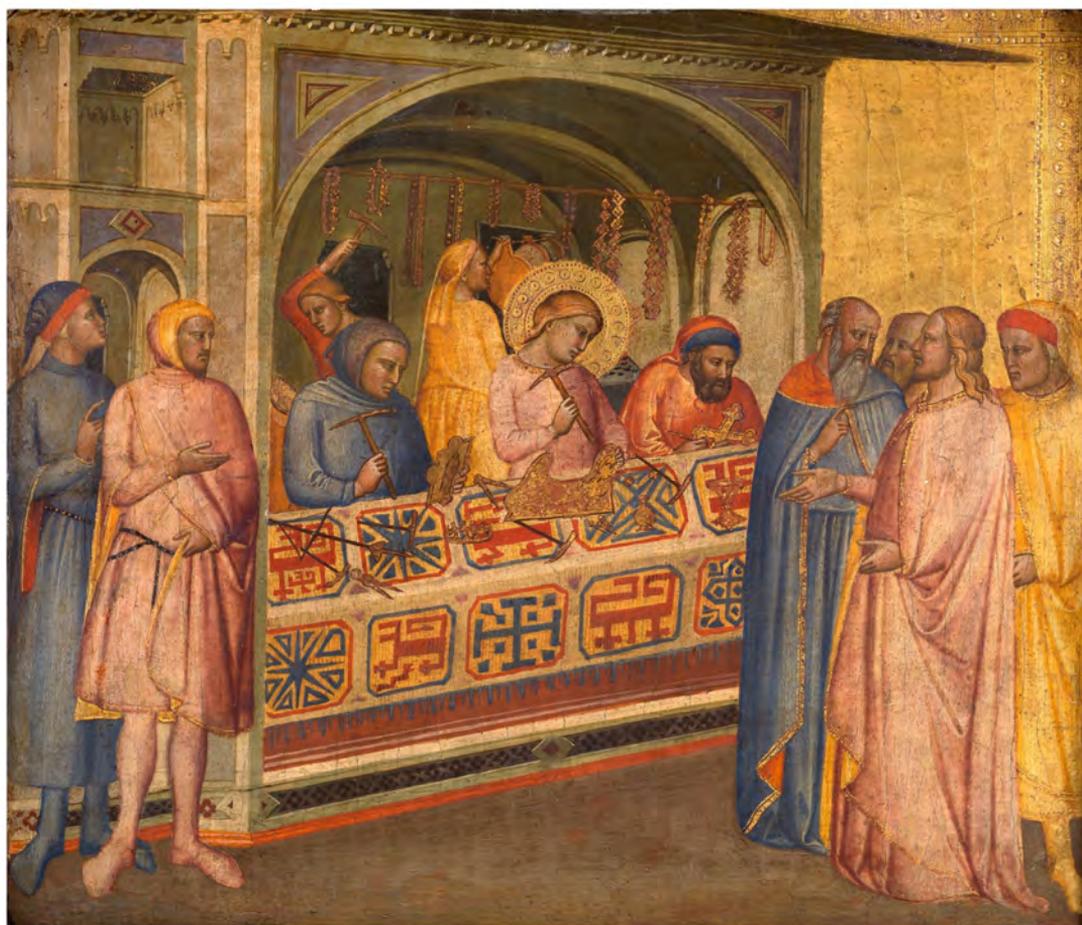
La platería desta Imperial Ciudad, representa a vuestra señoría ilustrísima que este nobilísimo arte, cuyo origen atribuye san Isidoro a Prometheo², ha merecido en todos los siglos prerrogativas singulares, y honrosa estimación sus profesores, pasando la fabulosa noticia de haberla ejercitado Vulcano, deidad de los Gentiles, en la Silla de Oro, en que prendió á Iuno, como refiere Pausanias³, a la realidad de no haber desdeñado jamás los mayores

-
- 1 Al margen, arriba, manuscrito: “A 11 de enero por la mañana”; al margen, al lado: “Se resolvio por la mayor parte d[e] este brazo que los suplicantes que tuviesen la calidad de cavalleros, o hijosdalgo, gozen de todos los honores, prerrogativas y libertades que gozan y puedan gozar los cavalleros hijosdalgo que concurren y pueden concurrir en este [e]stamento, exseptado el que no han de poder concurrir ni asistir en el ni poder ser insaculados en los officios del reyno ni en los officios honorificos desta imperial ciudad”.
 - 2 San Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, XIX, 32) recoge diversas informaciones acerca de los anillos, entre las cuales su invención por Prometeo. Según el mito clásico, tras su liberación a manos de Hércules, al titán se le colocó en un dedo un aro de hierro con una piedra con la que tenía que cargar. Cfr. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. bilingüe y trad. de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. Plinio el Viejo (*Historia Natural*, XXXVII, 2), quien ya expuso este relato con anterioridad, confrontaba dos interpretaciones: mientras él defendía que esta roca colgaba de una cadena a modo de castigo, otros afirmaban que estaba engarzada al propio anillo como una gema a una sortija. Cfr. PLINIO SEGUNDO, C., *Natural History*, ed. de J. de Bostock y H. T. Riley, Londres, Henry G. Bohn, 1855.
 - 3 Pausanias (*Descripción de Grecia*, I, 20, 3) explica esta leyenda en ocasión de la descripción del tēmenos o santuario de Dionisio en Atenas, donde había unas pinturas que representaban la ascensión de Hefesto o Vulcano al cielo a manos de la divinidad titular del templo. Cfr. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, ed. y trad. de M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Editorial Gredos, 1994. El relato, recogido con variantes por Hesíodo (*Teogonía*, 927-929) e Higino (*Fábulas*, CLXVI, 1-2), se inicia con el propio nacimiento

príncipes la aplicación a sus primores, por decente ocio de la majestad. Acredítelo uno que vale por todos los heroes de la Antigüedad, el serenísimo señor, el señor Don Juan de Austria, hermano de nuestro Católico rey y señor, a cuya primorosa y soberana comprensión deben el buril, sin-cel, oro y plata, láminas, tallas, porcelanas y objetos que eternizará la admiración. Homero⁴ celebró a Laerce no juzgándole indigno de su Odisea. Firmico⁵ los pone entre los Artífices liberales, separándolos del catálogo de los mecánicos, como refiere Tiraquelo⁶. Y aun dicen las historias, que el Emperador Miguel de Constantinopla fue antes Platero, ascendiendo al trono para esmaltar la corona que le habían fabricado su valor y prendas⁷.

del dios. Hera, esposa de Zeus, dio a luz a Hefesto como venganza después de que su marido concibiera a Atena sin tener trato carnal con ella. Sin embargo, su madre lo des-terró inmediatamente del Olimpo a causa de su fealdad, por lo que le guardaba un gran rencor. Una vez adulto, y en calidad de divinidad del fuego y la forja, le envió un trono de oro para que cuando se sentara en él, esta quedara atrapada. Negándose a liberarla, Dionisio tuvo que emborracharle para que ascendiera al Olimpo y Hera pudiese salir de su cautiverio. Cfr. respectivamente: HESÍODO, *Teogonía*, trad. y ed. de A. Pérez Giménez y A. Martínez Díez, Madrid, Editorial Gredos, 1978; HIGINIO, *Fábulas*, ed. y trad. de J. del Hoyo y J. M. García Ruiz, Madrid, Editorial Gredos, 2009.

- 4 Se trata de una cita muy concreta a la *Odisea* recogida de André Tiraqueau, como más adelante desarrollaremos. Laerce, personaje terciario de la epopeya homérica, es un orfebre y bronceista al que el héroe Néstor ordena derramar oro en estado líquido sobre los cuernos de un novillo en el contexto de un sacrificio en honor a la diosa Minerva (Homero, *Odisea*, 418-447).
- 5 Es una referencia extraída de Tiraqueau junto con la anterior. El astrólogo y apologista romano Fírmico (Iulius Firmicus Maternus, *Matheseos libri VIII*, IV, 21; VIII, 15) afirmó que bajo la influencia de ciertos cuerpos celestes nacen “aurífices, bracteatores, inauratores, emplastratores, margaritarii, has omnes artes ingeniosa conversatione tractante” así como aquellos que practican “artes honestas semper et mundas; [...] aurífices, inauratores, bratiarios, argentarios, musicos, organarios, pictores”. Cfr. FÍRMICO MATERNO, J., *Matheseos libri VIII*, ed. de W. de Kroll y F. Skutsch, Stuttgart, B. G. Teubner, 1968.
- 6 Como hemos indicado, las citas de Fírmico y de la *Odisea* se recogen en *De nobilitate et jure primigeniorum*, obra del jurista francés André Tiraqueau. Conocido como Tiraquelo en el ámbito hispánico, en este escrito reflexiona acerca de la nobleza basándose especialmente en fuentes antiguas. En el caso de los plateros este recurso es fundamental, pues a través de las dos referencias mencionadas les distingue de otros trabajadores de los metales como los herreros. *Vid.* TIRAQUEAU, A., *De nobilitate et jure primigeniorum*, París, Iacobum Kerner, 1549, f. 217 r.
- 7 Se refiere a Miguel IV Paflagonio, monarca del Imperio Bizantino, quien ascendió al trono tras su matrimonio con la emperatriz Zoe. Extrae su nombre de Jorge Cedreno, como refiere más adelante, aunque la profesión de este monarca no era la de platero,



Maestro de la *Madonna della Misericordia*, *San Eloy en el taller de orfebrería*, c. 1370
Museo Nacional del Prado

Y la goza en el cielo san Eloy desde el año de Cristo 675⁸, dejando con el ejemplo la gloria deste Arte que profesó.

El primer carácter de su estudioso desvelo es el Dibujo, para que logre por él los privilegios y elogios que acreditan el nobilísimo Arte de la Pintura, pues tienen ambas entre sí el estrecho parentesco, que como Artes liberales consideró Laurencio Valla⁹. Y pasando al conocimiento de los metales, ya en la piedra de toque (castigo poético en la transformación de Bato¹⁰), ya en el crisol apurando con el antimonio, o sublimando, y

sino la de cambista. Siempre según Cedreno (*Historiarum compendium*, 733), también adulteraba la plata de las monedas que acuñaba. Extraña la vaguedad a la hora de citar esta fuente (“dizen las historias”) y es un ejemplo, entre otros que veremos, de lectura y apropiación interesada de las fuentes amparándose en la *auctoritas* de los textos latinos antiguos. La edición *princeps* es de Basilea y 1566. Vid. CEDRENI, G., *Historiarum compendium*, ed. crítica de L. Tartaglia, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei-Bardi Edizioni, 2016 (“Bollettino dei classici”, Supplemento 30), 2 vols.

- 8 San Eloy o Eligio de Noyon fue un orfebre, acuñador de moneda y obispo, considerado el patrón de los plateros, joyeros, herreros y demás actividades que guardan relación con la metalurgia.
- 9 Cfr. el memorial de los escultores zaragozanos. Lorenzo Valla dejó escrito en el prefacio de sus *Elegantiae*: “quam pingendi, fingendi, caelandi, etc. (ut de liberalibus dicam) quam musices artem”. La *caelatura* puede traducirse del latín como cincelado, una de las técnicas más utilizadas por los plateros para adornar sus obras a través del relieve. Cfr. VALLA, L., *Elegantiae linguae latinae*, Aldo Manuzio e Andrea Torresano, 1536, pp. praefatio y 89 v. Las *Elegancias de la lengua latina* de Valla solían aparecer editadas en incunables con la *Invectiva in errores Antonii Raudensis* (Antonio de Rho, amigo de Valla y profesor de Retórica en Milán), donde el humanista romano también vertió una opinión reflejada en dicho alegato. En relación con la fortuna impresa de los textos de Valla, vid. GERONIMO, M. di e INNOCENTI, P., “Lorenzo Valla e dintorni. Bilancio di una ricerca”, en M. Regoliosi (ed.), *Pubblicare il Valla. Seminario internazionale di studi* (Arezzo, 2-3 diciembre 2005), consultado en línea en el portal de la Universidad de la Tuscia (UnitusOpen): <http://hdl.handle.net/2067/89>
- 10 Ovidio (*Metamorfosis*, II, 685-707) recoge el mito de la transformación en piedra de Bato. Este anciano pastor presenció cómo el dios Hermes había robado unos bueyes a Apolo. Por ello, la divinidad le ofreció uno de los animales a cambio de su silencio, a lo que el anciano respondió: “Vete tranquilo; antes revelará tu hurto esta piedra”. Cfr. OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, ed. y trad. de J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid, Editorial Gredos, 2008. Sin embargo, Hermes, con la intención de asegurarse de que todo quedaba en secreto, cambió de aspecto e intentó comprar el silencio de Bato doblando su propia oferta. Preso de la avaricia, este aceptó y confesó lo sucedido. El dios, enfurecido ante la poca lealtad del pastor, convirtió su corazón en un duro pedernal que en el texto se identifica con la piedra de toque. Como explica el platero Juan de Arfe, el

con el cimientó y copela, los quilates de oro, y la preciosidad de la plata afinando, ensayando y separando los metales, reduciendo su estabilidad maleable a líquido despojo, restituyéndole otra vez el consistente cuerpo.

// [f. 2496 v]

Estas prodigiosas operaciones del Arte manifiestan le deben el oro y la plata mayor estimación que a la naturaleza, pues el primor de una filigrana, la valentía de un relieve y la destreza de una talla hermocean con el artificio la materia. La astrología, aritmética, historia y erudición hallan en las piedras preciosas, relieves y quilates singular ornamento, aun desterrado el supersticioso uso del gentilismo y de los hebreos. La Pintura dibujando en papel, entallando y coloriendo en la porcelana tan diestramente que, valiéndose del fuego, da con el esmalte perpetuidad o nuevo ser al color en su misma mudança. El precio que aumenta el Arte a un diamante y otras piedras ¿no debe al conocimiento de su dureza, perfección del color, ligereza, fondos, limpieza y resplandor, su mayor precio en la pericia de un Platero? ¿No es propio d[e] este admirable Arte la comprehensión de tanta variedad que acreditan

toque es una piedra de color oscuro que sirve para el ensaye, es decir, para determinar la ley de los metales preciosos. Por lo tanto, el recurso al mito clásico lleva a comparar por su indiscreción a Bato con esta piedra, pues simplemente con frotarla contra el oro y la plata se puede determinar su calidad a través del color de su rayadura, procedimiento al que se llama tocar. *Vid.* ARFE, J. de, *Quilatador de oro, plata y piedras*, Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572, ff. 37 r-37 v.



Andrea Briosco, 'il Riccio', *Leda y el cisne*, bronce, 1470-1532
Colección Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington

los celebrados Riccio¹¹, y Caradosa¹²? ¿No aumenta dulçura y color al oro y plata publicándose prodigioso en los vaciados? Su fidelidad, en la vasa de la monarquía¹³, en su principal nervio que es la moneda; en la puntualidad hon-

-
- 11 Andrea Briosco (c. 1490-1535), también conocido como Riccio, fue un escultor italiano del Renacimiento especializado en la escultura en bronce. Hijo de un orfebre milanés, su familia se estableció en Padua cuando todavía no había cumplido la mayoría de edad. Es en esta ciudad donde encontramos las principales empresas de su trayectoria, intervinando con relieves bronceos en proyectos escultóricos y ornamentales de diversos templos, aunque también desarrolló una ingente producción de pequeñas figuras de gusto anticuario. El conocimiento del autor del memorial acerca de este artista debe proceder de GAURICO, P., *Sobre la escultura*, trad. de M^a. E. Azofra, Madrid, Akal, 1989, p. 295. Se trata de una de las pocas fuentes literarias contemporáneas al artista que lo citan no solo como escultor, sino también como orfebre en su época de juventud. Para conocer más acerca de este artista *vid.* PINCUS, Deborah, “Briosco Andrea, detto Andrea Riccio (Rizzo, Crispus)”, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, tomo 14, pp. 327-332.
- 12 Cristoforo Foppa (c. 1452-1527), conocido comúnmente como Caradoso, fue un platero y medallista italiano del primer Cinquecento. Nacido en una familia de orfebres establecidos en Milán, sus primeros trabajos conocidos lo sitúan como joyero y lapidario bajo las órdenes de Ludovico Sforza il Moro. Tras la caída del duque sigue cobijado por grandes comitentes, lo que le llevará a trasladarse a Roma alrededor de 1505 y entrar al servicio de los pontífices Julio II, León X, Adrián VI y Clemente VII. Son numerosas las fuentes mediante las cuales el autor de este memorial podría haber conocido a este artista, pues sus coetáneos ya celebraban su gran talento como platero y experto examinador de gemas. El primero en hablar de él es Pomponio Gaurico, quien unas líneas después de alabar a Andrea Briosco lo destaca como uno de los orfebres más distinguidos de su época, lo que nos hace pensar que sea la fuente utilizada en el memorial. *Vid.* GAURICO, P., *Sobre la escultura..., op.cit.*, p. 297. Todavía en vida del artista, Ambrogio Leone destaca su grandísima habilidad mediante la descripción de un tintero de plata que confeccionó para Isabella d’Este. *Vid.* LEONE, A., *De nobilitate rerum*, Venecia, Melchiorre Sessa et Pietro Ravani, 1525, cap. CXLI, s. p. Caradoso también fue admirado por la siguiente generación de artistas, especialmente Benvenuto Cellini, quien lo elogió tanto en el *Trattato dell’oreficeria* como en su autobiografía, aunque esta última no se publica hasta el siglo XVIII. *Vid.* CELLINI, B., *Due trattati: uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria: l’altro in materia dell’arte della scultura*, Florencia, Valente Panizzi et Marco Peri, 1568, pp. 17-19 y 22-23. Se encuentran multitud de referencias a su producción que, no obstante, mayoritariamente se halla desaparecida por su alto valor crematístico. Acerca de este artista *vid.* BROWN, C. M. y HICKSON, H., “Caradosso Foppa (ca. 1452-1526/27)”, *Arte Lombarda*, 119, 1997, pp. 9-39.
- 13 Esta expresión referente a la fidelidad de los plateros a la monarquía se encuentra, con palabras casi exactas, en otro memorial redactado en 1677 y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, DS/000095 (Zaragoza, 1677). En él los orfebres piden un mayor control sobre los bienes suntuarios en la frontera con Francia e, incluso, una eventual expulsión de los franceses del Reino. La lealtad y honestidad son lugares

rosa con que manifiesta los fraudes; en la atención vigilante con que restituye los templos y dueños lo que sacrílega o villana mano robo ambiciona.

No se niegan honores a los que profesan las ciencias, ni parece (señor ilustrísimo) deben negarse a los que, empleados en el ejercicio de las Artes Liberales y disciplinas civiles, se libran de la nota de Herodoto¹⁴, que llamó con razón bárbaros a los sicytas, lydios y persianos, que desterraron a sus profesores porque, como dice, cegaron su entendimiento, desnudaron al hombre de sí mismo, quitaron la vida a la vida, no habiendo diferencia del ser al no ser, sino por el uso de las Artes y Disciplinas sin las cuales viene a ser casi semejante a los brutos¹⁵. Y si lamentamos la despoblación del reino y, en el

comunes en la reivindicación del arte de la plata, puesto que en muchas ciudades correspondía a estos artífices responsabilizarse del control de la calidad del metal y de la moneda en circulación, de lo que dependía en gran medida la estabilidad económica de los reinos. Para ello se había desarrollado desde época medieval un sistema de marcaje que permitía distinguir las calidades de los metales nobles. En el caso de Zaragoza, era el gremio quien elegía al marcador aunque el Concejo podía nombrar a un contraste propio con el objetivo de mantener el peso y valor de las monedas. Correspondían generalmente a los plateros estas responsabilidades, aunque no siempre de manera exclusiva, al ser expertos en el tratamiento de los metales nobles. Por último, diversos plateros habían estado al frente de la Ceca o casa de la moneda, que se encontraba en la calle de la Platería (actual calle Manifestación). En definitiva, estas responsabilidades les situaban en un lugar privilegiado al que los demás artistas no podían acceder. Sobre el funcionamiento del gremio de San Eloy de los plateros de Zaragoza *vid.* SAN VICENTE PINO, A., *La platería de...*, *op. cit.*, pp. 37-45 y 395-398.

- 14 En realidad, Heródoto (*Los nueve libros de la Historia*, II, 167) refiere lo siguiente: “No me atrevo en verdad a decir si los egipcios adoptaron de los griegos el juicio que forman entre las armas y las milicias, pues veo que tracios, escitas, persas, lydios y, en una palabra, casi todos los bárbaros tienen en menor estima a los que profesan algún arte mecánico y a sus hijos, que a los demás ciudadanos, y al contrario reputan por nobles a los que no se ocupan en obras de mano y mayormente a los que se destinan a la milicia. Este mismo juicio han adoptado todos los griegos, y muy particularmente los lacedemonios, si bien los corintios son los que menos desestiman y desdeñan a los artesanos”. Además, es sabido que los griegos utilizaban el término “βάρβαρος” para aquellas personas que no eran de su nación y, especialmente, para los que hablaban lenguas diferentes a la suya, por lo que el sentido de este fragmento es bastante diferente al argumento que se esgrime en el memorial. Cfr. HERÓDOTO, *Los nueve libros de la Historia*, Madrid, Edaf, 2009.
- 15 La reformulación de la cita de Heródoto procede de un alegato del jurista Cardin Lebret: “Herodoto au liure 2 escrit des anciens Scythes, Lydieus & Perses, qu’ils chasserent du milieu d’eux toutes sortes d’arts & disciplines, iusques a faire deffenses tres-expresses d’en apprendre aucun que celles des armes, pourueu encores que ce fust de la main de

felicísimo congreso destas Cortes, anhela la soberana providencia de nuestro Católico rey y señor, y el celo vigilante de vuestra señoría ilustrísima a su población, el más eficaz medio es honrar las Artes, como acredita la experiencia política de los siglos y de todas las naciones; para no desterrar con la opresión del goce de honores o con los tributos, como del emperador Miguel Paflagonio refiere Cedreno¹⁶, los que son parte tan necessaria de la república en el concreto de su estado político; y quitándoles los honores, como dice Plinio¹⁷, falta la gloria que eleva la pericia del Arte y, reducida al vil interés, se conturba con la estimación perdida, la necesidad y conveniencia pública.

Estas razones militan con mayor eficacia en este honorífico Arte, pues los emperadores Constantino y Valentiniano, en leyes especiales que re-

son pere: car en se priuant des arts & disciplines ciuiles & liberales, qu'est-ce ie vous prie autre chose que d'aucugler son entendement, despoüiller l'homme de soy mesme, & rendre sa vie sans vie, l'estre de l'homme n'estant different du non estre, que par vsage des arts & des disciplines, sans lesquelles ce seroit le rendre presque semblable aux bestes brutes". Cfr. LEBRET, C., "Sur l'immunité des excellents ouvrages", en *Les ouures de Messire C. Le Bret, conseiller ordinaire du Roy en ses conseils d'estat et privé*, Paris, Toussaint du Bray, 1643 (1630, 1ª ed.), p. 879.

- 16 Se refiere, nuevamente, al emperador de Bizancio Miguel IV Paflagonio (Cedreno, *Historiarum compendium*, 733). Segunda de las citas copiadas del texto de Le Bret, "Sur l'immunité des...", *op. cit.*, p. 881: "l'honneur est le pere des Arts, & des belles actions: ainsi qu'au contraire, la seruitude & le mespris en sont la mort & la ruine, comme l'experimenta l'Empereur Michael Paphlago, lequel, au rapport de Cedrenus, abolit presque les Arts de son Estat, pour auoir forcé les artisans à luy payer vn tribut de la dixiesme partie de leur gain ordinaire. Car il n'y a rien de plus insupportable à vn gentil ouurier, que de sentir la main du Publicain venir gabeler sur son ourage".
- 17 En su trigésimo cuarto libro, dedicado a los metales y al arte de la escultura, Plinio (*Historia Natural*, xxxiv, 2) reflexiona acerca de la gran escalada de precios que ha sacudido el mercado artístico en su época, hecho que ha venido acompañado de una cierta decadencia de la producción causada porque "lo que solía usarse por gloria, es cierto haberse comenzado a usar por ganancia, como todas las cosas." El naturalista romano se lamenta especialmente en la manufactura del cobre, del que se llega a preguntar si es peor la calidad del material o del arte, es decir, de la técnica. Le Bret cita el mismo fragmento de Plinio inmediatamente después de la noticia de Cedreno: "Pline mesme se plaignoit dés son temps, comme il se voit en ce lieu du liure 34. 'Quondam aes confuse auro argentoque miscbatur, et tamen ars pretiosior erat. Nunc incertum est, peior haec sit, an materia; mirumque cum ad infinitum operum pretia hae creuerint, auctoritas artis extincta est. Quaeustus enim causa, ut omnia exerceri coepta est, quae gloriae solebat'". Cfr. "Sur l'immunité des...", *op. cit.*, p. 882.

fieren los Códigos Teodosiano y Justiniano¹⁸, les concedieron singulares // [f. 2497 r] privilegios y exemptions de tributos¹⁹ que gozaron en la Antigüedad los celebrados Demetrio²⁰, Alcimedon²¹, Alconte, Beto²²,

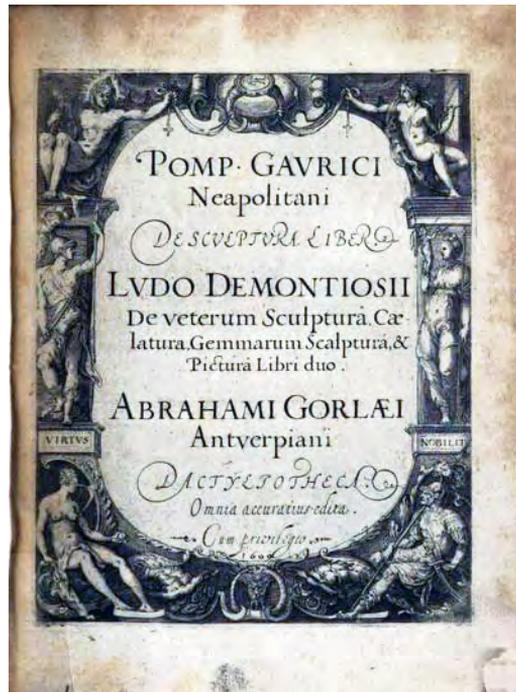
-
- 18 “Les Romains du temps de quelques Empeurs, ne se monstrerent moins amateurs des ouuriers excellens, iusques à les honorer de plusieurs priuileges, mesme de l’immunité des daces & des tributs, comme on le reconnoist au tiltre *De Excus. Artif. C. Theod. Lib. 13*, où l’Empereur Constantin disoit en l’honneur des Architectes, ‘ut sua sublimitas ad hoc studium eos impellat, tam ipsos quam eorum parentes ab his quae personis iniungi solent voluntus esse immunes’. Et l’Empereur Valentinian en l’honneur aussi des excellens Peintres disoit: ‘Picturae professores, si modo ingenui sunt, placuit neque sui capitis censione, neque uxorum, aut etiam liberorum nomine tributis esse munificos’, & adioustoit à la fin par forme de sanction tres seure, ‘quae omnia sic concessimus, ut si quis circa eos statuta neglexerit, ea teneatur poena qua sacrilegi coercentur’”. *Ibidem*, p. 88r. “El honorífico arte” al que se referían Constantino y Valentiniano era, respectivamente, la arquitectura y la pintura. Estos emperadores, por tanto, serían la antítesis del bizantino Paflogonio, si bien líneas más arriba lo trae a colación como ejemplo ilustre de ese linaje de orfebres que cuenta entre sus filas a emperadores.
- 19 Como concluye URQUÍZAR HERRERA, A., “La ingenuidad de ...”, *op. cit.*, pp. 26-27: “Estos textos legales romanos establecían en qué condiciones podía eximirse de impuestos a los practicantes de distintos oficios, y para ello, al hablar de los pintores, distinguían entre aquellos que eran ingenuos y los que no. Es fundamental entender que, en el código romano, esta última diferenciación impositiva era ajena a la práctica de la pintura (hecho compartido por todos los pintores) y dependía del origen social previo del pintor (esclavo o libre) [...] ‘si modo ingenui sunt’. En la España del Siglo de Oro, autores como Juan de Butrón los tradujeron de tal manera que la exención fiscal allí tratada pudiera leerse ‘como producto de la identificación entre ingenuidad y práctica de la pintura’”. Tal fue su estrategia en el *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad [...] sobre la exención del arte de la pintura* (1629).
- 20 El platero efesio Demetrio, “que labraba en plata templetes de Artemisia”, inicia en los *Hechos de los Apóstoles* (19, 24) una revuelta contra San Pablo por miedo a que una posible evangelización de sus conciudadanos causara un descrédito de la diosa y, en consecuencia, viera reducida su clientela.
- 21 Alcimedonte o Alcimedón no era un platero, sino que el poeta Virgilio (*Bucólicas*, III, 35-48) le nombra en dos ocasiones como autor de unos bellos vasos de madera de haya con figuras talladas. Cfr. VIRGILIO MARÓN, P., *Bucólicas*, trad. de fray Luis de León en ed. de A. Ramajo, Madrid, Castalia, 2011. Pese a ello, es una cita interesante pues dichos versos tuvieron una relativa repercusión en la literatura española del siglo XVII gracias a Góngora. Vid. BONILLA CEREZO, R., “El vaso de Alcimedón (Góngora, *Soleidades*, 1613, 145-152)”, *Edad de oro*, 40, 2021, pp. 509-553.
- 22 Puede tratarse de una repetición de Boetho a través de la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, quien también se refiere a este artífice enlistado en la *Historia Natural* de Plinio como “Beto”. Vid. Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para...*, *op. cit.*, p. 128.

Calamis²³, Teodoro Samio²⁴, Euricyon²⁵, Mentor²⁶, Scopas²⁷, Theon,

-
- 23 Calamis, artífice de origen griego que vivió aproximadamente en la época de Fidias, es el primer platero seleccionado de entre los que recogió Plinio (*Historia Natural*, xxxiii, 12). Pausanias (*Descripción de Grecia*, x, 16, 4) y Ovidio (*Pónicas*, iv, 1), entre otros, también mencionan un escultor del mismo nombre. Cfr. de éste último, *Tristes. Pónicas*, ed. y trad. de J. González Vázquez, Madrid, Gredos, 1992.
- 24 Teodoro de Samos fue un escultor, arquitecto, orfebre e inventor griego. El autor del memorial rescata su nombre de Pausanias (*Descripción de Grecia*, iii, 32, 10; ix, 41, 1; x, 38, 6), quien lo cita en diversas ocasiones como inventor de la fundición del bronce y su aplicación a la escultura junto a su colega Recco. Sin embargo, resulta de mayor interés para los plateros zaragozanos por ser el autor del anillo o sello con una esmeralda que Policrates de Samos “llevaba la mayor parte de las veces y del que estaba sobremanera orgulloso” (Pausanias, *Descripción de Grecia*, viii, 14, 8). Este episodio hubo de tener cierta fama en la Antigüedad pues, antes de él, ya lo recogían tanto Plinio (*Historia Natural*, xxxvii, 2) como Heródoto (*Los nueve libros de la Historia*, iii, 41) cuando relatan que el tirano de la isla egea tiraba su anillo favorito al mar para evitar la mala suerte. Además, Heródoto (*Los nueve libros de la Historia*, i, 51) todavía se refiere en una segunda ocasión a Teodoro de Samos como autor de dos grandes tazas, una de oro y otra de plata, que envió el rey Creso al santuario de Delfos y que él tuvo la oportunidad de admirar.
- 25 En la *Eneida*, Éurite o Euritión es el padre de Clono, artífice de unos lechos de oro sobre los que es asesinado el príncipe Palante (Virgilio, *Eneida*, x, 495). Cfr. VIRGILIO MARÓN, P., *Eneida*, ed. y trad. de J. de Echave-Sustaeta, Madrid, Editorial Gredos, 1992. Pierre Chompré, en fechas posteriores, también lo recoge como “hábil platero” de la epopeya virgiliana. Vid. CHOMPRÉ, P., *Diccionario abreviado de la Fábula para la inteligencia de los Poetas, Pinturas y Estatuas, cuyos asuntos están tomados de la Historia poética*, Madrid, Manuel de Sancha, 1783 (1727), p. 239.
- 26 Mentor fue un célebre escultor y platero griego del siglo iv a.C., recogido por Plinio (*Historia Natural*, xxxiii, 11-12), Cicerón (*Verrinas*, iv, 18), Juvenal (*Sátiras*, viii, 104) y, repetidamente, por el bilbilitano Marcial (*Epigramas*, viii, 50, 59; ix, 9; xiv, 93). Todos ellos destacan sus vajillas y copas de materiales preciosos, que los dos últimos autores comparan con las obras del afamado escultor Policlete de Argos. Cfr. CICERÓN, M. T., *Discursos II. Verrinas II*, ed. y trad. de J. M. Requejo Prieto, Madrid, Gredos, 1990; Juvenal, D. J., *Sátiras*, ed. y trad. de B. Segura Ramos, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1992; MARCIAL, M. V., *Epigramas*, ed. y trad. de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1997.
- 27 Junto con Praxíteles y Lisipo, Escopas de Paros fue uno de los principales escultores del segundo clasicismo griego, especialmente conocido por su participación en el Mausoleo de Halicarnaso (Plinio, *Historia Natural*, xxxvi, 30-31). Aunque también practicó la arquitectura y aparece en muchas de las obras citadas a lo largo del memorial, en ninguna de ellas se indica que llevara a cabo su labor estatuaria con metales preciosos sino con mármol y bronce. Creemos que se trata de una interpretación a través de la lectura de la obra de Pomponio Gaurico, quien lo incluye en un listado de artistas antiguos expertos en cincelado entre los que hay algunos plateros. Vid. GAURICO, P., *Sobre la escultura...*, *op.cit.*, p. 195, nota 54.

Acragas²⁸, Boetho²⁹, Andres Cremonense³⁰, y otros, que elogian san Lucas en los *Actos de los Apóstoles*, Virgilio, Pausanias, Plinio, Juvenal, Volterra-no³¹, Fulgoso³², etcétera, y no parece pueden desmerecerlo los suplicantes teniendo las calidades de limpieza e ingenuidad de sangre³³, pues se hallan

-
- 28 Acragas o Acragante es otro de los plateros enumerados por Plinio (*Historia Natural*, xxxiii, 12), autor de unos recipientes con relieves de ninfas y centauros en el templo de Dionisio en Rodas y otros vasos con escenas de caza de los que no precisa ubicación.
- 29 Boeto fue un escultor helenístico que Plinio (*Historia Natural*, xxxiii, 12; xxxiv, 84) sitúa como contemporáneo de Acragante y al que atribuye el grupo escultórico *El niño de la oca*, del que han sobrevivido diversas copias que muestran su fama en época romana, aunque refiere que lo mejor de su producción la hizo en plata. Sitúa algunas obras de este género en el templo de Minerva en Lindos, pero no concreta cuáles.
- 30 La enumeración acaba con Andrea Guazzalotti, medallista y eclesiástico —fue canónigo de la catedral de Prato—, activo en el siglo xv. El autor del memorial lo conoce gracias a *Commentariorum urbanorum Libri octo et triginta* del humanista Raffaele Maffei, ‘il Volterrano’, quien refiere la medalla que realizó para el papa Pío II. Otras piezas del mismo género salieron de sus manos encargadas por varios pontífices de la segunda mitad del siglo xv y otros personajes de relevancia como Lorenzo el Magnífico o Alfonso de Aragón, duque de Calabria. *Vid.* MAFFEI, R., *Commentariorum urbanorum Libri octo et triginta*, París, officina Ascensiana, 1526, f. 223 v; y SIMONATO, L., “Guazzalotti, Andrea”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, pp. 513-516.
- 31 O sea, Raffaele Maffei (1451-1522). La última edición impresa conocida de los *Comentariorum* es de Frankfurt y 1603. Esta curiosa obra enciclopédica, exhaustiva compilación de saberes del mundo conocido, está dividida en tres partes (Geografía, Anthropología, Filología). Es en la segunda de ellas, precisamente en el libro XXI (“De his qui reliquis in artibus clarvervunt”), donde se halla la referencia a Guazzalotti: “Andreas Cremonensis, Pium II iconicum numismate expressit”. Cfr. la edición de Basilea, 1559, p. 493. Lo enumera entre los escultores, por detrás de Donatello y de Antonio Pollaiuolo, que también cultivó la orfebrería, pero aquí justamente rememorado como autor del maravilloso monumento sepulcral en bronce de Sixto IV, hoy conservado en el Museo del Tesoro de San Pedro del Vaticano, ornado con relieves alusivos a las artes liberales y prototipo de la mejor escultura funeraria española del Renacimiento.
- 32 Raffaele Fulgoso, jurista placentino (1367-1427), comentador del *Digesto*. *Vid.*, por ejemplo: *In Iustiniani Codicem commentarii*, Lyon, 1547, o *Commentaria in secundam partem Digesti Veteris*, Brescia, 1499.
- 33 Aquí el texto demuestra mayor rigor en la interpretación del ya aludido “Picturae professores, si modo ingenui sunt...” del *Código Teodosiano* (libro XIII, título IV), pues a diferencia de Butrón, que da a entender que el solo ejercicio de la pintura confiere ya nobleza —independientemente de la extracción social—, es menos pretencioso al plantear que aquellos de noble linaje no pierdan sus prerrogativas por ser plateros, dado que no se trata de un oficio vil y mecánico.



Retrato de Pomponio Gaurico y portada de *De sculptura*, Amberes, 1609

muchos en esta Platería, y la de Madrid con hermanos³⁴ y parientes que han ocupado los puestos de inquisidores y otros del Santo Tribunal de la Fe en los reinos de España, hábitos, corregimientos y oficios públicos y preheminentes en los pueblos donde tienen las casas nativas y solares de sus familias o dominio.

Ni el valerse el Platero del industrioso golpe y de la diestra mano para el ejercicio de su honrosa profesión es motivo de considerar con efectos de mecánico este Arte que, como dijo el iuriconsulto Ulpiano³⁵, más se atiende a la transfiguración de la mano en el precio que le da, que al que tenía en su rudo ser. Pues ni la pluma dejará de volar a la esfera del liberal, por el discurso que da materia para que eternicen sus caracteres, ni el color que sirve al pincel quitara a las sombras del Vasan³⁶ la inmortalidad de luces en el templo de la Fama; ni lo precioso del oro y plata dejará de ceder a la primorosa filigrana, porcelana o relieve diestro, admirando la obra que acredita el Arte y no la preciosidad que ofreció la naturaleza. Bien declamó

34 Los lazos entre las platerías zaragozana y madrileña han encontrado su respaldo documental gracias a un reciente artículo de José Manuel Cruz Valdovinos. El autor documenta para el siglo XVII seis plateros aragoneses afincados en Madrid, a los que habría que sumar otras conexiones que ya se conocían anteriormente, como son las de Dionisio Lafuente, Miguel Cristóbal y su hijo, Félix Cristóbal. *Vid.* CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Plateros aragoneses en la Corte madrileña (siglos XVII-XIX)”, *Ars & Renovatio*, 8, 2020, pp. 180-204; y ESTEBAN LORENTE, J.F., *La platería de...*, *op. cit.*, tomo 1, pp. 110-111.

35 Cita de Ulpiano (c. 170-228), *Ad edictum (Comentarios al edicto del pretor)*, libro séptimo. Conocido a través de la recopilación jurídica de Justiniano: *Digesto*, libro L, título XVI (*De verborum significatione*): “Faltar cosas [*res abesse*] se entiende también en relación a estas cuya forma cambió pero cuya sustancia permanece; y por eso, si se devuelven estropeados o transformados, se entiende que faltan, pues muchas veces es mayor el valor en relación con la mano de obra, que con la cosa misma”. *Vid.* en latín: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/992/4.pdf>. Sin embargo, la cita zaragozana está más próxima a la reformulación de Lebret, “Sur l’immunité des...”, *op. cit.*, p. 883: “Res enim abesse dicuntur cum sunt transfiguratae, quoniam plerumque plus est in manus pretio, quam in re, disoit Vlpian, in l. res abesse, ff. de verb. sign.”.

36 Jacopo Bassano (1515-1592), pintor veneciano cabeza de una saga, famoso por sus escenas de tema bíblico-pastoral, ricas de elementos paisajísticos inspirados en la vida campesina. Muy influido por la técnica de Tintoretto y su uso efectista de luces y sombras, sus obras son un claro precedente de mucha pintura naturalista barroca. *Vid.* LUNA, J. J., *De Tiziano a Goya. Grandes maestros del Museo del Prado*, National Art Museum of China-Shanghai Museum, 2007, pp. 283-284.

Cicerón³⁷, cuando al tronco de Fanio que pulió el Arte de Roscio, negó las calidades de cuerpo por verle con atributos de alma. Eso quiso significar Anaxágoras³⁸ cuando puso la causa de la sabiduría del hombre en la mano, y Galieno³⁹, después d[e] él, pues, queriendo hablar del uso de las partes

37 De nuevo aquí, una paráfrasis de Lebret, “Sur l’immunité des...”, *op. cit.*, p. 883: “Le demonstre Ciceron en ce bel lieu de l’oraison; ‘pro Roscio Comodo, dissant Panurgum tu Saturi, proprium Fannij dicis fuisse, at ego totum Roscij fuisse contendo. Quid enim erat Facij? Corpus. Quid Roscij? Disciplina. Facies, non erat: ars erat preciosa [...] Nemo enim illum ex trunco corporis spectabat, sed ex artificio comico aestimabat’”. En este juicio, Cicerón defendió al actor Quinto Roscio, quien había acordado con Gayo Fanio Querea que le enseñaría a Panurgo, uno de sus esclavos, el arte de la comedia. Ambos habían llegado a un acuerdo equivalente a 100.000 sestercios y, además, debían repartirse las ganancias que produjese Panurgo una vez formado. Sin embargo, el esclavo fue asesinado antes de recibir ningún beneficio. Roscio recibió un campo propiedad del asesino en compensación por las pérdidas, del cual Fanio reclamaba la mitad. Ante estas diferencias, que fueron llevadas ante la justicia, Cicerón argumenta que la propiedad del esclavo tiene dos naturalezas. En primer lugar, la de su cuerpo, que pertenecía a Gayo Fanio Querea pero que apenas tenía un valor de 4.000 sestercios; por otro lado, su entrenamiento y las habilidades como actor que había adquirido gracias a Quinto Roscio, que valora en 100.000 sestercios. Por lo tanto, lo que hacíapreciado al esclavo y la naturaleza del contrato verbal que habían establecido no era la ganancia de su cuerpo, sino los beneficios que generaría el conocimiento de su arte. En definitiva, lo que sabía hacer. Cfr. la cita original en CICERÓN, M. T., *Pro Publio Quinctio. Pro Sexto Roscio Amerino. Pro Quinto Roscio Comoedo. De lege agraria I-III*, trad. de J. Henry Freese, Londres, Harvard University, 1930.

38 Pese a que son pocos los fragmentos autógrafos que nos han llegado de la filosofía de Anaxágoras, su comentario sobre las manos es conocido gracias a Aristóteles (*Partes de los animales*, IV, 10, 687a). Cfr. ARISTÓTELES, *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, ed de E. Sánchez-Escariche y A. Alonso Miguel, Madrid, Gredos, 2000. Así, sabemos que este filósofo griego pensaba que el desarrollo de la inteligencia humana se había dado gracias a que su cuerpo había desarrollado las manos y, solo a través de las actividades que pudo practicar con estas, había cultivado su intelecto.

39 Galeno empieza *De usu partium* (I, 3, 5-4, 8) con un análisis pormenorizado de las manos en el que las califica como “instrumento de todos los instrumentos”. Cfr. GALENO, C., *Del uso de las partes*, ed. y trad. de M. López Salvá, Madrid, Gredos, 2010. Además, recoge las reflexiones tanto de Anaxágoras como de Aristóteles acerca de su relación con el intelecto humano. Galeno se adhiere a la opinión de éste último, pues sostiene que “por ser más inteligente, tiene manos”. Es decir, que las manos son una consecuencia del desarrollo mental que habrían adquirido los humanos en un estadio anterior y, por lo tanto, sirven como principales herramientas de la inteligencia, en contra de lo expuesto por Anaxágoras. Las opiniones de Galeno y Anaxágoras se extrajeron otra vez de Lebret, “Sur l’immunité des...”, *op. cit.*, p. 879: “Ce que voulut signifier Anaxagore, quand il mit la cause de la sagesse & sapience de l’homme en la main. Et Galien encores apres luy,

del hombre, començó por la mano como la mas digna, llamándola órgano de todos los órganos, dando a entender que en las Artes en que la Ciencia es causa del primor, como en la de Plateros, la facultad agente de la mano solo se considera por ministro necesario del entendimiento, conservando liberales todos los efectos que admira la razón en sus operaciones. Por esto el Parlamento de París (siguiendo los arrestos antiguos) declaró en el junio de 1596 no deber pagar imposiciones, a que esta sujeta la mecánica⁴⁰.

Ni el tener puerta abierta y aparador de joyas y plata pueden embaraçar a los suplicantes la gracia que esperan de vuestra señoría ilustrísima como resulta del Real Privilegio, concedido por la señora reina doña María, dado en Zaragoza a 2 de agosto de 1420⁴¹, confirmado por el señor rey don Felipe en el Escorial en 23 de septiembre de 1627⁴². En los cuales se dignó su majes-

voulant parler de l'usage des parties de l'homme, commença par la main qu'il appelle l'organe deuant tous organes, & l'outil deuant tous les outils: car par la main ils entendent cette faculté agente, ministre necessaire de l'intellect qui est en nous”.

40 Arrestos (“arrêtés”, sentencias). El autor o autores del texto adjudican esta sentencia a la más alta instancia jurídica del reino, el Parlamento de París. En realidad, el elaborado alegato de Lebret era una apelación dirigida a la Cour des Aides, de las que era ‘avocat général’, para levantar la imposición fiscal con que la ciudad de Meaux había gravado a un constructor de barcas, “car nous ne tenós point pour grossier & vulgaire l’art de construire des nauires & des batteaux, au contraire l’inuention en est des plus diuines, pour estre celle qui nous a ouuert les thresors de la mer”. *Ibidem*, p. 883.

41 Se refiere a las ordenanzas de la cofradía de San Eloy de los plateros, otorgadas el 2 de agosto de 1420 por María de Castilla, que por aquel entonces actuaba como lugarteniente general de su marido Alfonso v el Magnánimo, y que apenas se vieron modificadas hasta el siglo xvii. El documento aparece transcrito en ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de...*, *op. cit.*, tomo iii, pp. 9-21

42 Se trata de un error pues en realidad, la ampliación de las ordenanzas fue confirmada por Felipe iii diez años antes, el 23 de septiembre de 1617. Estas les permitieron regular el comercio de la plata, el oro y las piedras preciosas y ejercer un mayor control sobre los oficiales que se presentaban al examen de maestría. Respecto a este último objetivo se dice que antes de acceder a la prueba, “se verifique que es persona de buena conducta y reputación, que no es sospechosa ni indiciada de ningún delito [...] Los forasteros que no fuessen muy conocidos, y no hubieran practicado el arte desde un principio en el reino de Aragón, o lleven información auténtica de la justicia de las ciudades, villas o lugares de donde fueren naturales, o de donde hubieran residido o ejercido dicho arte, de que han ejercido bien y no se han ausentado de su tierra por sospecha de mala vida, costumbres o reputación, o no sea admitidos”. A todo ello se habría de sumar una nueva adición al texto fundacional del gremio de San Eloy, realizada en 1659. Esta no se cita en el memorial,

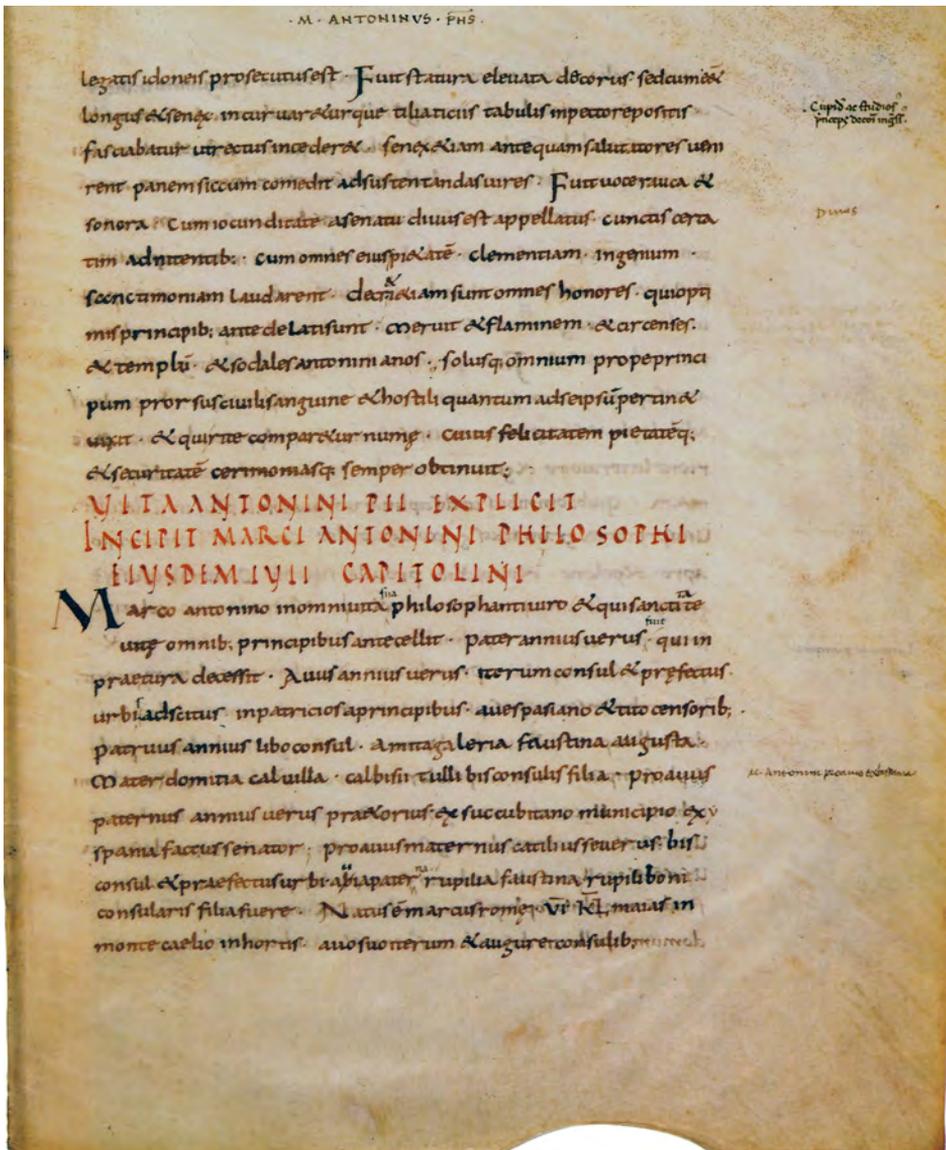
tad mandar se hiciesen pruebas rigurosas de la vida, fama y reputacion ante // [f. 2497 v] los iusticias de los lugares de su nacimiento y habitación. Y que tengan abierta la puerta para trabajar este Arte, mirando no solo a que, como fieles de la república, asistan a la averiguación de la bondad y falsía de la moneda para qualquiere que los buscare, sino para que el ejercicio de Profesión que se emplea en estos metales se haga a vista de todos, sin dar ocasión a que en puestos retirados se pudiese usurpar la autoridad sagrada que ostenta la majestad en la soberana regalía de la usual moneda. Y puede con razón la integridad y atención de los suplicantes merecer el elogio que en las antiguas inscripciones el Colegio de los Aurífices de Roma, de que hace memoria Iacobo Gotofredo de autoridad de Lampridio⁴³.

En la Pragmática del señor emperador Carlos Quinto⁴⁴, en que prohibió el uso de vestidos de seda a los plebeyos, dio honorífica exempción a los Plateros, ejemplar que puede mover la grave consideración de vuestra señoría ilustrí-

pero con ella se creaba un nuevo cargo de veedor del oficio cuya función era controlar que los cofrades no vendiesen joyas a los corredores o comerciantes de la ciudad, que en virtud de las ordenanzas de 1617 se había convertido en una ilegalidad. Por lo tanto, a lo largo del siglo XVII la cofradía de San Eloy desarrolla un control cada vez mayor sobre sus miembros para asegurar la honorabilidad de los mismos, cosa que era bien vista por las élites ciudadanas preocupadas por la calidad de la plata y que se tiñe de necesidad en este memorial. *Ibidem*, pp. 245-260.

43 Efectivamente, Jacques Godefroy —latinizado Iacobo Gotofredo— hace referencia en su edición comentada del *Código Teodosiano* a un pasaje de la *Historia Augusta* escrito por el autor ficticio Elio Lampridio en el que se mencionan a “*argentariorum, aurificum*” y cita que se conservan, suponemos que en Roma, unas antiguas inscripciones que mencionan al colegio de los orfebres. *Vid.* GODEFROY, J., *Codex Theodosianus cum perpetuis commentariis Iacobi Gothofredi*, Leipzig, Georgi Weidmanni, 1741 (1665), tomo 5, pp. 58-59, nota 26.

44 Se trata, nuevamente, de uno de los episodios más reivindicados por los plateros para defender la liberalidad de su arte. En 1523, las cortes reunidas en Valladolid prohibieron llevar seda a los oficiales y sus esposas. Un año después, los plateros toledanos consiguieron que Carlos V y la reina Juana redactasen una carta que les exceptuase de cumplir dicha disposición y, además, que les devolviesen todas las ropas que les habían confiscado. Más tarde, en 1551, se publicó una nueva pragmática que reiteraba la prohibición pero que acabó por no afectar a los plateros gracias al recurso del gremio placentino en el que se reconocía que “no se proveya a los artífices y plateros el traer de la seda porque su Arte no hera ofizio y ansi los Derechos les nombraban artífices y no oficiales”, valioso precedente en numerosos pleitos posteriores. *Vid.* HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Escultores de oro ...”, *op. cit.*, pp. 112-130.



Elio Lampridio, *Historia Augusta*,
manuscrito *Vaticanus Palatinus lat. 899*, f. 19r, c. 800-850
Biblioteca Apostólica Vaticana

sima para que, si negare algunos honores a los que tienen oficio o tienda, queden con expresión exceptados los suplicantes, como en quien se hallan todos los requisitos de los que ejercen las Artes Liberales, calificándola por tal, y a los que con singulares favores de vuestra señoría ilustrísima la profesan. Pues no se dedignó el señor rey don Felipe IV el Grande prestar el Paño Real para las exequias que, como a insigne Artífice, hizo la Platería de Madrid al señor infante cardenal, y en el Decreto para traerle del Escorial dijo su majestad que tan honrado Arte merecía este premio por su estimación⁴⁵.

Por todo lo cual (ilustrísimo señor) los suplicantes rendidos a los pies de vuestra señoría ilustrísima espera[n] que, así como el emperador Valentiniano concedió a los Pintores (si eran ingenuos) los privilegios⁴⁶ que a los que ejercitaban las demás Artes Liberales se dignara vuestra señoría ilustrísima conceder a los suplicantes que tuvieren ejecutoriada la ingenuidad de su sangre, los efectos de la grandeza y liberalidad que merecen los que profesan otras Artes Liberales, permitiéndoles entrar en el Braço de Cavalleros Hijosdalgo, [tachado: y admitirlos a los oficios en las repúblicas que se admitan los que las ejercitan], pues no lo desmerece la estimación con que procuran conservar el lustre de sus casas; la atención con que en la confianza que logran acredita su puntualidad y celo, y lo que más es: la generosa liberalidad con que vuestra señoría ilustrísima los honra siempre y, con obsequioso rendimiento, esperan merecer de la nobilísima benignidad de vuestra señoría ilustrísima.

45 Tras las primeras noticias que indicaban su fallecimiento en Flandes, en Madrid se celebraron unas exequias en honor del cardenal infante don Fernando de Austria en diciembre de 1641. Sin embargo, su cuerpo no llegó al Escorial hasta el 19 de julio de 1643 para ser finalmente enterrado. No parece haber quedado testimonio escrito del episodio que aquí narran los plateros, pero debieron darle cierta importancia porque es otro de los puntos que aparecen en el memorial presentado en 1677. Acerca de la pompa fúnebre tras la muerte del Cardenal Infante, *vid.* LLORET SOS, I. M., *Iconografía, Literatura y Joyeuses Entrées. El Cardenal Infante Don Fernando de Austria (1609-1641), héroe de Nördlingen*, tesis doctoral, Castellón, Universitat Jaume I, 2022, pp. 1430-1592.

46 El autor del memorial cita la ley “picturae professores de excusationibus artificum” que recoge el libro XIII del *Codex Theodosianus* y, de manera todavía más explícita, el *Codex Iustinianus*, aunque es original de los mandatos de los emperadores Valentiniano, Valente y Graciano. Si bien esta legislación no aparece en los otros dos memoriales, ya la habían utilizado con los mismos fines Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan Alonso de Butrón. *Vid.* GALLEGO, J., *El pintor de artesano...*, *op. cit.*, pp. 68-69 y 79; y URQUÍZAR HERRERA, A., “La ingenuidad de ...”, *op. cit.*, pp. 15-28.

Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV: un estado de la cuestión

Ya en vida, el nombre de Jusepe Martínez (1600-1682) comenzó a aparecer citado en diversas publicaciones y crónicas. A partir, pues, del siglo XVII numerosos historiadores, tratadistas, ilustrados, eruditos e investigadores, de los que aquí daremos cuenta, centraron sus esfuerzos en analizar y aportar novedades sobre el pintor y teórico aragonés. La metodología seguida para llevar a cabo este análisis historiográfico se ha basado en la recolección de todos los títulos que proporcionan noticias inéditas sobre el artífice, de carácter documental, de crítica de arte o de atribución de nuevas obras, procurando no reiterar la información. Por otra parte, hemos procurado desarrollar esta labor prestando especial atención a la historiografía relativa a las facetas de pintor y de teórico del zaragozano.

La primera mención a Martínez data de 1645, cuando, recién nombrado pintor de Felipe IV, fue elogiado por su coetáneo —y amigo— Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1678) atestiguando que era “celebrado en las Academias de Roma por la excelencia de su dibujo y por la imitación de lo antiguo de cuyas obras agradao nuestro invictisimo Rei y Señor Don Felipe el Grande” en su *Museo de las Medallas desconocidas españolas*¹. Además, revela que el monarca requirió a Martínez que efectuase una serie de vistas del castillo de Monzón. Estas palabras ponen en evidencia que su celebridad y talento le otorgaron una notable fama durante su vida, rasgos que se tradujeron, a partir de entonces, en una gran fortuna crítica. Estas referencias a su perso-

1 Lo incluye en este estudio ya que regaló una moneda romana al prócer oscense. LASTANOSA, V. J., *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, Juan Nogués, 1645, pp. 86-87 y lám. 29.

na se deben a las vinculaciones que estableció con los círculos intelectuales aragoneses del siglo XVII, como el mencionado Lastanosa o el cronista mayor del reino de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz, quien en su *Monumento de los Santos Mártires Justo y Pastor* documentó que el zaragozano dibujó el sepulcro de Ramiro I, de lo que se desprende que les unía una estrecha relación².

Después de ello, Martínez es citado en las loas dedicadas a la muerte de los monarcas, por su elección como artífice de los lienzos titulares de los túmulos para las exequias reales acontecidas en Zaragoza; en concreto, las del príncipe Baltasar Carlos en 1646, redactadas por Juan Francisco Andrés de Uztarroz³, o las de Felipe IV en 1665 debidas a Juan Antonio Jarque, para las que fue seleccionado “por su magisterio en el arte y valiente pinzel” y posiblemente por ser el único pintor de Felipe IV *ad honorem* de todo el territorio⁴.

En esa misma época, el cronista leonés Lázaro Díaz del Valle, residente en la corte madrileña y uno de los primeros biógrafos de artistas en España, en su “Epílogo y nomenclatura de algunos artífices (1657-1659)”, en el apartado titulado “Pintores españoles famosos y algunos extranjeros que hasta agora no están puestos en las tablas alfabéticas”, dedicó al aragonés un epígrafe mínimo, pero de gran importancia. En él, declara que era “vecino de la ciudad de Zaragoza, pintor de S. M. y de mucha opinión”, demostrando que su celebridad superó las fronteras del reino⁵.

2 ANDRÉS DE UZTARROZ, J. F., *Monumento de los Santos Mártires Justo y Pastor con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos*, Huesca, Juan Nogués, 1644, p. 239.

3 ANDRÉS DE UZTARROZ, J. F., *Obelisco histórico i onorario que la imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la Inmortal Memoria del serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria, príncipe de España*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1646, p. 154.

4 JARQUE, J. A., *Augusto llanto. Finezas de tierno cariño y reverente amor de la Imperial de Zaragoza en la muerte del Rey Su Señor Filipe el Grande, Quarto de Castilla, y Tercero de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1665, p. 134.

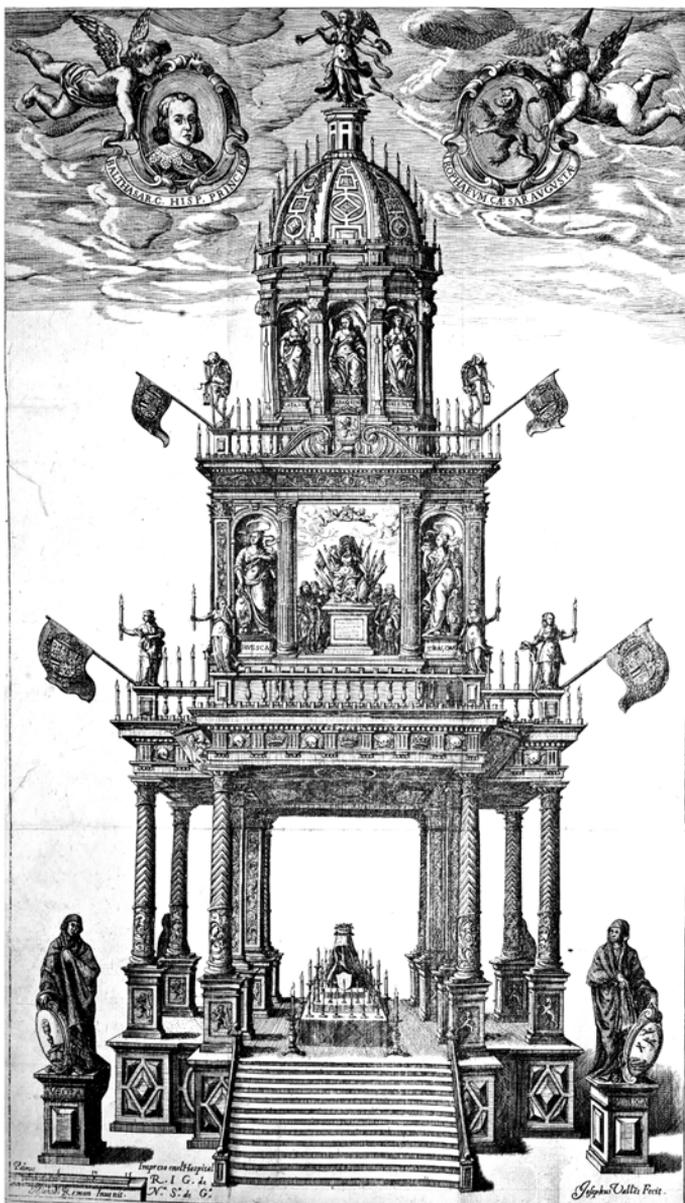
5 Esta obra inacabada de Díaz del Valle se publicó parcialmente en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, Madrid, C. Bermejo, 1933, p. 373.

La anterior obra —a pesar de que permaneció inédita— sirvió como fuente a Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), gran tratadista español del siglo XVIII, para su *Museo pictórico y escala óptica*, donde recoge y reúne la tradición pictórica del siglo precedente. A pesar de que sus tres tomos fueron publicados entre 1715 y 1724, el que más nos interesa es el último: el *Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, que es el dedicado a recoger biografías de artistas. Entre ellas, incluyó la primera semblanza biográfica póstuma de Jusepe Martínez. El andaluz preparó una *vida* bastante rica, en la que además analiza la figura de su hijo fray Jerónimo Jusepe Martínez y Iennequi —al que denominó fray Antonio Martínez—, y que lleva el número CLXII. Recuerda que el pintor nació y vivió en Zaragoza, expresando que durante su juventud realizó un viaje de formación a Roma. Asimismo, asegura que “habiendo salido muy aventajado de él, volvióse a su patria, y llegó a ser pintor de su majestad”. La concesión de este honor, sigue diciendo, se dio cuando Felipe IV se encontraba en Cataluña en 1642 y por mediación de Diego Velázquez. El pintor de *Las Meninas*, según Palomino, declaró que “la habilidad del dicho Martínez era la mejor que había visto en aquella tierra”⁶.

A Palomino debemos igualmente las primeras referencias escritas a la producción artística del zaragozano. En primer lugar, alude a los lienzos que realizó para el malogrado claustro del convento de Santa Engracia, además de muchas pinturas de “Christo señor nuestro”, que elogia como “cosa excelente”. La fama de Martínez, que trascendió en Aragón y en España, debió ser mayúscula en la ciudad de Zaragoza, dado que el andaluz afirma que “estuvo siempre en Zaragoza”. Por último, asevera que Jusepe Martínez murió en 1682, a los 70 años, de lo que se deduce que este tratadista fechó en 1612 el nacimiento del pintor.

La referencia al monasterio de Santa Engracia no pasó inadvertida al cronista y prior del monasterio jerónimo, fray León Benito Martón, quien en la descripción del claustro recogida en su *Historia del subterráneo Santuario y Real Monasterio de Sta. Engracia de Zaragoza. Origen y antigüedades*

6 PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica, El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1796, tomo III, p. 599.



Jusepe Martínez, *La tristeza de Zaragoza*,
en J. F. Andrés de Uztarroz, *Obelisco histórico i onorario
que la imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la Inmortal Memoria del serenísimo
Señor Don Baltasar Carlos de Austria, príncipe de España*,
Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1646, p. 154

del subterráneo y celeberrimo Santuario de Sta. María de las Santas Masas, señala:

Le adorna mucho sus Estaciones de El Nacimiento, Circuncisión, y Adoracion de los Reyes Magos; obra de el Zaragozano Joseph Martínez, de quien escribió D. Antonio Palomino, Pintor de su Magestad en nuestros días: avia estudiado en Roma la Arte de pintar, junto con ser Pintor del Rey D. Phelipe IV. y que dichas Estaciones son cosa excelente.

Del mismo modo, la crónica del padre Martón da testimonio de que, en 1737, los cuadros se encontraban todavía en la ubicación referida, además de revelar que, en 1665, Martínez donó una imagen de “Cristo arrimado a la columna, que es de Damian Formente, escultura insigne” con la que se construyó un altar⁷.

Tal y como señaló M^a Elena Manrique⁸, debemos al viajero Antonio Ponz la primera consulta, referencia textual y descubrimiento del manuscrito de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, la obra que encumbró y sacó del desconocimiento la faceta de Martínez como teórico del arte. Así lo declara en su tomo XV del *Viage de España*⁹, sin informar de dónde lo consultó, aunque indudablemente fue en la cartuja de Aula Dei, muy cerca de la capital aragonesa. A partir de este momento, la valorización de Martínez como teórico supondrá numerosas páginas en la historiografía. En cuanto a las atribuciones, Ponz adjudicó a sus pinceles los lienzos del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, en la Seo de Zaragoza¹⁰.

El siguiente título que refiere el tratado aparece en la entrada dedicada a nuestro pintor en la *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que floreci-*

7 MARTÓN Y AZNAR, fr. L., *Historia del subterráneo Santuario y Real Monasterio de Sta. Engracia de Zaragoza. Origen y Antigüedades del Subterráneo y celeberrimo Santuario de Sta. María de las Santas Masas*, Zaragoza, Imprenta Juan Malo, 1737, p. 733.

8 MANRIQUE ARA, M^a, “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la cuestión”, *Artígrama*, 14, 1999, p. 281.

9 PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, tomo XV, p. 21.

10 *Ibidem*, p. 30.

eron desde el año 1641 hasta 1680, obra del bibliógrafo Félix Latassa y Ortín. En ella proporciona una interesante información: tanto él como el deán de la Seo de Zaragoza, Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, consultaron los *Discursos practicables*, mandando realizar el segundo una copia de este en el año 1796. Latassa, que dedica una entrada a Martínez en su libro por ser autor de un tratado, analiza la obra de Martínez, recogiendo tanto el título como todos sus capítulos. No obstante, también aporta importantes noticias sobre nuestro pintor no conocidas hasta entonces, como el resumen de una serie de cartas manuscritas firmadas por él y fechadas en 1632¹¹.

A pesar de que Ignacio Jordán de Asso, en su *Historia de la economía política*, publicada en 1798, no se centra en aspectos artísticos, sí que dedica un capítulo a las artes del lujo, cuyos datos, confiesa, fueron extraídos del tratado de Martínez, dando noticia de que el texto se conservaba en la cartuja de Aula Dei. Declara que el pintor “ha resumido la historia de los más célebres pintores que ha habido en Zaragoza” y considera que “este profesor, y Francisco Ximenez [...] fueron los dos últimos pintores de algún mérito que ha tenido esta ciudad¹²”.

El ilustrado Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* pergeñó una biografía de Martínez cuyo nacimiento dató en 1612. En primer lugar, descubre que su padre era pintor, y le concede el mérito del viaje de formación a Roma, de donde volvió “aprovechado”, fechando su nombramiento como pintor del rey *ad honorem* el 10 de junio de 1642. Es probable que el origen de esta última y precisa información proceda de documentación emanada de Palacio, en concreto de la Junta de Obras y Bosques, que cita al final de su estudio como una de las fuentes a las que recurrió. Otro dato de gran interés aportado por el asturiano es que, unos años más tarde de ser nombrado pintor del rey, también lo sería de don Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV, que fue virrey de Aragón entre 1669 y 1675.

11 LATASSA Y ORTÍN, F., *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año 1641 a 1680*, tomo III, Pamplona, Imprenta de J. Domingo, 1799, pp. 589-592.

12 ASSO, I. J. de, *Historia de la economía política*, Zaragoza, Francisco Magallón, 1798, pp. 270-271.

No obstante, el ilustrado fue uno de los primeros que se mostró crítico con Martínez, tal vez proporcionando una valoración poco generosa de la producción artística del pintor, pero fundada quizá en la apreciación personal de sus obras. Le pareció que en su pintura no se vislumbra la precisión en el dibujo aun destacando el “agraciado colorido”, y tampoco las formas le parecieron correctas. La nómina de obras que recoge el autor se incrementa con una más, la primera que da a conocer la faceta de grabador de nuestro Martínez. Se trata de un retrato grabado al aguafuerte que efigia a Matías Piedra, datándolo en 1631 y que “tiene una quarta de largo”, del que no se aportan más datos salvo una sencilla valoración: “está grabado con gracia y gusto pintoresco”¹³.

Por último, el autor añade que Jusepe Martínez también escribió “un libro en cuarto”, en referencia a los *Discursos practicables*. Lo más importante de esta breve biografía es que el autor reconoce que recurrió al tratado, tanto para la biografía de Jusepe Martínez como de otros artistas “por estar escritas con crítica y conocimiento”. Sin embargo, resulta extraño que consultase el original, si bien es más probable que tuviese acceso a una copia o a extractos facilitados por el deán Larrea, tal y como señaló M^a Elena Manrique¹⁴.

Los siguientes dos títulos proceden de la historiografía francesa y su importancia reside en que constituyen los primeros textos editados fuera de España que recogen una biografía del pintor zaragozano, con la que se le dio a conocer más allá de nuestras fronteras. Sus informaciones proceden de los tratados del propio Martínez y de Palomino, además del *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nos referimos al *Dictionnaire des peintres espagnols* escrito por el *connoisseur* y marchand de arte Frédéric Quilliet y publicado en 1816¹⁵, y las *Notices de les principaux peintres de l'Espagne* del hispanista Louis Viardot, de 1839¹⁶.

13 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, tomo III, pp. 77-78.

14 MANRIQUE ARA, M^a E., “Jusepe Martínez en...”, *op. cit.*, p. 283.

15 QUILLIET, F., *Dictionnaire des peintres espagnols*, Frédéric Quilliet, París, 1816, p. 196.

16 VIARDOT, L., *Notices de les principaux peintres de l'Espagne*, París, Editeur des Galeries Historiques de Versailles, 1839, pp. 277-279.

La misma información publicada por Ceán Bermúdez fue reiterada por Francisco Zapater y Gómez en sus *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, quien, sin embargo, valoró positivamente la figura de Martínez y la insertó en un relato parecido a una historia de la pintura aragonesa. Para el escritor zaragozano, la muerte del pintor supuso el ocaso de la pintura basada en el dibujo¹⁷.

No fue hasta 1853 cuando los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* fueron publicados por vez primera. Vieron la luz en la prensa periódica, de página en página, en el diario *El Zaragozano. Diario de avisos y de materias no políticas ni religiosas (1852-1853)*, donde se difundían textos inéditos y curiosos de origen aragonés. Al mismo tiempo, se publicó la primera edición como libro en una tirada reducida, bajo el auspicio del editor Mariano Nougés Secall¹⁸.

Sin embargo, la edición que más éxito tuvo data de 1866. La debemos al polifacético Valentín Carderera y Solano, quien añadió una introducción al texto y notas, y fue publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el prefacio escribió una reflexión-ensayo sobre la historia del arte aragonés, en la que arrojó numerosas noticias sobre el pintor zaragozano, titulada “Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón”¹⁹.

En cuanto a las novedades recogidas en esta edición, el autor da noticia de la existencia de una serie de doce estampas firmadas por Martínez que versaban sobre la vida de San Pedro Nolasco, que cree que fueron encargadas por los religiosos mercedarios del convento de San Adrián en el Capitolio, en Roma. A este respecto declara que “este encargo prueba como en aquella capital, donde se juntaban artistas de casi toda Europa, se consideraba el mérito de Martínez”. Asimismo, ofrece una crítica artística de estos grabados pues afir-

17 ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, Madrid, Tomas Fortanet, 1859, p. 15.

18 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Nougés Secall, M., Zaragoza, M. Peiró, 1853.

19 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Carderera y Solano, V., Madrid, Manuel Tello, 1866.



Fray Jerónimo Jusepe Martínez, *Autorretrato pintando a su padre*, c. 1665
Museo de Zaragoza

ma que “revelan un artista distinguido, por la invención y sabia composición de las escenas, por su dibujo correcto y grandioso, si bien algunas son poco esbeltas”. A ellos nos referiremos más adelante.

La siguiente adjudicación que Carderera efectúa a los pinceles de Martínez fueron los lienzos del retablo de Nuestra Señora la Blanca en la Seo de Zaragoza. También añade a su catálogo las pinturas del claustro de la iglesia de la Mantería, de las que desconoce la fecha de realización, al igual que los de Santa Engracia y la tela titular, de luto, con motivo de las honras fúnebres de Felipe IV organizadas en Zaragoza en 1665²⁰. Además, declara que el ciclo de pinturas de la vida de San Lorenzo de la sacristía de la basílica de San Lorenzo de Huesca también son del pintor zaragozano²¹ —información que, como veremos, no es correcta—, al igual que el *San Jerónimo leyendo las Santas Escrituras*, localizada en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros en Zaragoza²².

Otra de las obras que le atribuye es un “un cuadro de media figura, tamaño del natural, dibujado a la luz de una vela”, que se encontraba en la colección Vilademunt de Zaragoza. Carderera atestigua que se trataba de una pintura de gran calidad, puesto que “solo examinándolo muy despacio se llega a conocer que no lo pintó el gran Velázquez”. Además, da a conocer la existencia del *Autorretrato pintando a su padre*, hoy en el Museo de Zaragoza, pero que había sido de su propiedad antes de donarlo a la referida institución²³.

En defensa del estilo y *maniera* de Martínez, asegura que el juicio establecido por Ceán Bermúdez es erróneo y que no está basado en la realidad, alegando que su percepción quizá se ajustaba más al estilo del padre del pintor, el flamenco Daniel Martínez (c. 1555-1636). El oscense no entiende cómo pudo confundir ambos estilos, pues las pinturas de la capilla de las Nieves —obra de Francisco Ximénez Maza y que Carderera parece confundir con

²⁰ *Ibidem*, p. 42.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

²² *Ibidem*, p. 43.

²³ *Ibidem*, p. 43.

las mencionadas de Nuestra Señora la Blanca— le resultan incorrectas en el dibujo y con “colorido poco armonioso”²⁴.

Por último, al final del texto, el oscense añade una serie de anexos, que habían sido adjuntados al texto. Uno de ellos es verdaderamente importante, pues se trata de un inventario de los bienes que Cecilia Fernández de Heredia, hija del conde de Sanclemente, aportó a su matrimonio con José Fuenbuena de la Fuente, caballero de la Orden de Alcántara y señor de Lierta en 1702²⁵. Dicha colección contenía obras de Jusepe Martínez entre las que se contaban el *Retrato de don Juan José de Austria*, una pintura de Jacobo y Lía, otra de San Pedro Mártir, un *Retrato de Felipe IV*, y otra que representaba a Nuestra Señora del Pilar. Además, también se recogen un lienzo más —del que no se especificó su iconografía—, un Salvador, dos cuadros de batallas y un *Retrato de un enano* correspondiente a los pinceles del fray Jerónimo Jusepe Martínez y Jennequi, hijo de nuestro pintor.

Como réplica a esta obra, a modo de reseña bibliográfica en la revista *El Arte en España*²⁶, Gregorio Cruzada Villamil, que debía mantener una tensa relación con Valentín Carderera, dedicó unas palabras realmente despectivas al artífice zaragozano. En primer lugar, califica el estilo de Martínez como “falta de orden y oscuro”. Además, asegura que no llega a igualar siquiera a los pintores de “segundo orden de las escuelas del resto de España” y que el citado tratado era de “muy escaso interés”. La crítica a Martínez alcanza su punto álgido cuando afirma que “hasta tuvo la ridiculez de italianizarse, él, aragonés rancio, su propio nombre de José, llamándose Jusepe”. Por último, lo tilda de poco original y simple imitador de los maestros italianos y flamencos “que él tanto admiraba”²⁷. En este momento se inaugura la etapa

²⁴ *Ibidem*, p. 48.

²⁵ Se trata de una extensa relación de bienes entre los que se citan pinturas de verdadera entidad. Fue añadido al texto original por ser una noticia realmente interesante, a instancias el deán de la Seo de Zaragoza, Juan Hernández Pérez de Larrea, que mandó hacer la única copia conocida del escrito martinesco. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, *op. cit.*, ed. de Carderera y Solano, V., pp. 213-220.

²⁶ CRUZADA VILLAMIL, G., “Bibliografía: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, etc.”, *El Arte en España*, 1866, tomo IV, pp. 155-164.

²⁷ *Ibidem*, pp. 159-163.

de minusvaloración de Martínez, en la que algunos de los que tratan sobre él le dedican comentarios poco generosos y verdaderamente críticos, sobre todo, con su faceta de pintor.

Si Ceán Bermúdez inició las aportaciones de carácter documental, las siguientes obras se basan fundamentalmente en fuentes directas procedentes de diferentes archivos. Los *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, debidos a la pluma del militar y erudito Mario de La Sala-Valdés, dan a conocer diferentes informaciones que originariamente vieron la luz en el semanario *El Pilar* en torno a 1886, pero publicadas unitariamente en 1933²⁸.

En primer lugar, documenta una obra de Martínez en la iglesia parroquial zaragozana de San Miguel de los Navarros, que debió de desaparecer en vida del erudito pues expresa que su “reciente desaparición sentirán con nosotros todos los amantes del arte”. Se refiere a los óvalos de las claves de las bóvedas en la mencionada iglesia, que fueron pagados al pintor en 1669²⁹. Además, le atribuyó la *Virgen con el Niño y San Felipe Neri*, tildando a Martínez de “sabio”, pero se lamenta de que las obras de “el primero en pintores del siglo XVII” se encuentren en un lugar tan oscuro. Por otra parte, fecha erróneamente su nacimiento en 1601, y transcribe completamente la partida de defunción de Daniel Martínez, padre de Jusepe, el 19 de junio de 1636, e informa de la muerte de la madre Isabel Lurbe que se produjo el 6 de marzo de 1643, la del propio Martínez, el 6 de enero de 1682, y la de su esposa Ana Francisca Jennequi, el 24 de julio de 1684. Asimismo, da a conocer algunos documentos sobre casas de los Martínez en diferentes parroquias zaragozanas y sobre la testamentaría del pintor.

La aportación al catálogo de Martínez es significativa, pues le atribuye el *San Pedro Nolasco*, la *Santa Cecilia*, un *Ecce Homo* y una “hermosa cabeza de San Bernardo”, presentes en la colección del Museo de Zaragoza, y el retrato del

28 LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, edición y notas por Pano, M. de, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1933, pp. 149, 158-162 y 168-169.. A esta publicación, según su editor, se añadieron algunas notas a pie, pero la inserción de “M. de Pano” únicamente en algunas de ellas tal vez revele que no todas pertenecen al firmante.

29 *Ibidem*, p. 149.

arzobispo fray Juan Cebrián en el Palacio Arzobispal. Además, es el segundo erudito que adjudica el cuadro del *Estudiante* –que podemos identificar con el del *Mancebo escribiendo a la luz de una vela*–, relacionado con Martínez ya por Carderera y procedente de la colección de los Vilademunt. Ubica en el ático del retablo de Nuestra Señora de la Concepción, de la iglesia de San Miguel de los Navarros, un *San Antonio de Padua* que el zaragozano donó como limosna, pero que en ese momento se encontraba en la capilla de Santo Domingo de Silos en la misma parroquia³⁰. También le atribuye una *Sagrada Familia* y una *Virgen con el Niño y San Felipe Neri*, “aunque se advierta en su factura que la mano del maestro estaba cansada por la ancianidad”, en la capilla de San Mateo de la iglesia parroquial de la Magdalena de Zaragoza.

Para concluir, recogemos un juicio muy amable que La Sala-Valdés efectúa sobre Martínez pues declara que, a pesar de que el pintor zaragozano no llegase a la meta de artífices como Diego Velázquez, José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo o Claudio Coello, “excedió con mucho la talla de las medianías, pudiendo figurar por derecho propio en el honroso catálogo de los buenos pintores nacionales”³¹.

Las *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, redactadas por Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, apuestan decididamente por la inclusión de novedades de naturaleza documental. En primer lugar, el erudito quiso clarificar el año de nacimiento del pintor, fijándolo en 1601, pretendiendo desdeñarse a Latassa y Ceán Bermúdez³², aunque errando. No obstante, a él se debe el descubrimiento del interrogatorio prestado por Jusepe Martínez junto al pintor Andrés Urzanqui ante el arzobispo de Zaragoza fray Juan Cebrián sobre una serie de representaciones gráficas de San Pedro Arbués en 1648, documento conservado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza. De este texto documental, que será analizado por

³⁰ LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos...*, op. cit., p. 164.

³¹ *Ibidem*, p. 188.

³² MUÑOZ Y MANZANO, CONDE DE LA VIÑAZA, C., *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889, tomo II, pp. 21-32.



Jusepe Martínez, *Aparición de la Virgen a san Felipe Neri*, c. 1650
Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, Zaragoza

otros investigadores, extrae principalmente las declaraciones autobiográficas de Martínez, como el origen flamenco de su padre, así como otros datos relativos al pintor.

Expresa igualmente que “pintó Jusepe Martínez algunos lienzos para el famoso Museo de Lastanosa” y que las telas de la capilla de Nuestra Señora la Blanca de la Seo de Zaragoza “se ven ejecutadas con gravedad, conveniencia, elegante disposición en los pliegues de los ropajes y buena pasta de color: algunas de ellas recuerdan a Guido y Lanfranco”, destacando el claroscuro y el decoro de las pinturas, además del color de las mismas, comparándolas con obras de Zuccaro o il Parmigianino. Además, fecha la finalización de la obra en 1644, un año después de que falleciese su comitente, el arzobispo Apaolaza.

Al final de su biografía realiza una especie de repertorio de las obras de Jusepe que conoce y que ya atribuyeron los anteriores estudiosos haciendo un recorrido por los templos zaragozanos, refiriendo, en ocasiones, sus fuentes visuales, como sucede con la *Virgen con el Niño y San Felipe Neri* al declarar que no es una composición original “y si copia del Guido”³³.

August L. Mayer dedicó a nuestro pintor unos comentarios realmente despectivos en su *Historia de la pintura española* al tildarlo de poco original e “imitador poco hábil”. Sin embargo, elogia su faceta de tratadista, sobre todo, por la cantidad de datos que aporta sobre otros pintores³⁴. En la misma línea, el historiador Ricardo del Arco, en su *Aragón. Geografía, historia, arte*, obsequió a Martínez con la sentencia “pintóse mucho, aunque muy flojamente a finales del siglo XVII”³⁵.

Pocos años después Enrique Lafuente Ferrari, en su artículo para la revista *Archivo Español de Arte* titulado “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la Historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, dio a conocer varios textos relativos a la teoría de la pintura y a

33 *Ibidem*, p. 25.

34 MAYER, A. L., *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, p. 465.

35 ARCO Y GARAY, R. del, *Aragón. Geografía, historia, arte*, Huesca, Campo y Compañía, 1931, p. 609.

su consideración de arte ingenuo, liberal y noble. Entre ellos recuperó uno al que Antonio Palomino ya había hecho referencia en el siglo XVIII. Se trata del memorial de los pintores zaragozanos de 1677 y sugiere, por vez primera, que la autoría de este correspondía a Jusepe Martínez. Lo localizó entre los papeles de la Biblioteca Nacional que había donado Valentín Carderera, pues el mismo tiene una inscripción en la que el oscense detalló que “no puedo adivinar que ciudades o que profesores elevaron este memorial” y que lo había adquirido en Huesca³⁶.

En el siguiente estudio, firmado por el erudito Ricardo del Arco, realiza un exhaustivo análisis del tratado de Martínez, extrayendo, página a página, todas las ideas artísticas recogidas en el mismo. Antes de estudiar el texto martinesco, amplía las noticias ya publicadas en su artículo para la revista *Arte Español* sobre las cartas que recogió Latassa y los vínculos de Juan Francisco Andrés de Uztarroz³⁷, Vicencio Juan de Lastanosa y Jusepe Martínez. En cuanto a las atribuciones que realiza, le adjudica los retratos de Vicencio Juan de Lastanosa y de su hermano Orencio ubicados en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca³⁸.

La etapa de menosprecio crítico finalizará a lo largo de la segunda mitad del siglo XX con diversos hitos reseñables. En este momento, fueron publicadas las grandes obras de la pintura española debidas, en primer lugar, a la pluma de Enrique Lafuente Ferrari, quien distingue a Martínez en su *Breve Historia de la pintura española* como “uno de los artistas más cultos y viajeros de su siglo en España, notable escritor”, equiparando su tratado a los de Pacheco y Carducho y señalando que en su producción artística se observa un “barroquismo italianizado”³⁹.

36 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, 61, pp. 89-90.

37 ARCO y GARAY, R., “La pintura en el Alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII”, *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año III, 1, 1914, pp. 1-19.

38 ARCO y GARAY, R., “Los Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura del aragonés Jusepe Martínez”, *Revista de Ideas Estéticas*, II, 1945, pp. 313-339.

39 LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Dossat, 1946, p. 225.

Unos años después Diego Angulo Íñiguez, en su tomo de la colección *Ars Hispaniae* dedicado a la pintura del Seiscientos, afirmó que fue “la personalidad más valiosa de la escuela en el siglo XVII”⁴⁰; mientras que José Camón Aznar, en *La pintura española del siglo XVII*, aseguró que su figura había sido desvalorizada por los historiadores⁴¹. A esto debemos añadir que en 1988 fueron publicados los *Discursos practicables* a cargo de Julián Gállego, con la intención de recuperar su faceta de tratadista⁴². En definitiva, estos autores elogiaron al zaragozano, reconociendo su interés, su carácter culto y destacando su valía, alabando su faceta de pintor y, de forma más elevada, la de teórico del arte.

A partir de 1970, la bibliografía publicada siguió ensalzando a Jusepe Martínez. En primer lugar, debemos reconocer los esfuerzos del erudito Vicente González Hernández quien localizó una cantidad importante de documentación relativa al aragonés, que publicó en numerosos estudios, ponderando su importancia y sacando a la luz numerosos documentos inéditos. De entre ellos destacan los dos estudios monográficos titulados *Jusepe Martínez, pintor de S. M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (siglo XVII)* y *Jusepe Martínez (1600-1682)*. El segundo constituye una de las obras de referencia para las investigaciones relativas a Martínez al contar con un grueso apéndice documental en el que, entre muchas otras cuestiones, se documentaron tres grandes conjuntos pictóricos: los lienzos de los retablos de la capilla de Nuestra Señora la Blanca de la Seo de Zaragoza (1646-1647), y los de los retablos mayores de las parroquiales de la Asunción de La Almunia de Doña Godina (1647-1651/1652) y de Santa María de Uncastillo (1647-1649)⁴³. Por

40 ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, xv, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 256.

41 CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*, xxv, Madrid, Espasa Calpe, 1977, p. 102.

42 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Gállego, J., Madrid, Akal, 1988.

43 Vid. de GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez, pintor de S. M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (siglo XVII)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1976; “Documentos para una biografía incompleta: Jusepe Martínez, pintor”, *Seminario de Arte Aragonés*, xxv-xxvi, 1978, pp. 65-101; “Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII”, *Seminario de Arte Aragonés*, 29-36, 1979, pp. III-125; y *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1981.

otro lado, en 1982 se organizó una exposición en su honor bajo el título *Jusepe Martínez y su tiempo*, en el Museo Camón Aznar, a la que contribuyeron figuras como Alfonso E. Pérez Sánchez y José Rogelio Buendía y de la que fue editado un catálogo que tuvo el objetivo de recuperar definitivamente a este artífice⁴⁴.

En esos mismos años Virginia Sanz y Sanz publicó un artículo que analizaba la teoría artística de Martínez con base en sus *Discursos practicables*⁴⁵. Sin embargo, es de vital importancia la aportación a esta cuestión del profesor Francisco Calvo Serraller con su tesis doctoral titulada *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, en la que dedicaba a Martínez una amplia sección donde analizaba su teoría artística enmarcándola en el panorama nacional del siglo XVII y fechando el texto, no sin reservas, en 1673⁴⁶. Destaca la modernidad del teórico zaragozano en su tiempo, desmintiendo a autores como Marcelino Meléndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, quien declaró que el tratado era lo visto en Carducho y Pacheco, pero planteado de forma más desordenada⁴⁷.

En las décadas finales de la centuria también se añadieron nuevas obras y se estudiaron otras de la producción artística martinesca, como sucedió con el *Santo Tomás* del Museo de Bellas Artes de Budapest, analizado por Vicente González Hernández⁴⁸ pero dado a conocer por Juan Antonio Gaya Nuño⁴⁹, o

44 VV. AA., *Jusepe Martínez y su tiempo*, catálogo expositivo, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982.

45 SANZ SANZ, V., “La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez”, *Cuadernos Hispano-americanos*, 427, 1986, pp. 83-98.

46 CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura en el siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 481-487.

47 MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. de Bolado, G., Ediciones Universidad de Cantabria, 2012, tomo I, vol. III, pp. 659-660.

48 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Un cuadro de Jusepe Martínez entre las obras artísticas del Museo de Budapest”, *Zaragoza*, XXXIV, 1971, pp. 35-37. Aunque durante mucho tiempo fue tenido como obra de Martínez, en 2011 se asignó al joven Ribera, atribución que mantiene actualmente el museo. Véase: MILICUA, J., y PORTÚS, J., *El joven Ribera*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 98-99.

49 GAYANUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 13-16.

la *Aparición de Santiago a San Cayetano de Thiene*, conservada en la iglesia de Santa Isabel de Portugal de Zaragoza y atribuida por el profesor José Luis Morales y Marín⁵⁰. Debemos incluir entre estas aportaciones la adjudicación por parte del profesor Arturo Ansón Navarro de la *Virgen de Montserrat con San Orencio, Santa Paciencia y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch*, lienzo titular del retablo de la Virgen de Montserrat de la basílica de San Lorenzo de Huesca⁵¹. También en esos años se suprimieron de su producción artística los ciclos de San Lorenzo en la sacristía de la referida basílica y los que se encuentran en la iglesia de San Gil Abad de Zaragoza, por parte de Juan Carlos Lozano y Carlos Buil Guallar; como se recordará, le fueron atribuidos por Valentín Carderera⁵².

La importancia del arte aragonés del siglo xvii llevó al recordado profesor Gonzalo M. Borrás Gualis a emprender una serie de iniciativas para poner de manifiesto tanto su calidad como la necesidad de un estudio de conjunto. Una de ellas fue la dirección y coordinación de una serie de tesis de licenciatura que exhumaron por trienios la documentación artística procedente del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza desde el año 1613 hasta 1696⁵³, y se convirtieron en una herramienta

50 Aunque no efectuó la lectura iconográfica correctamente, al confundir al apóstol Santiago con Cristo. MORALES Y MARÍN, J. L., *La pintura aragonesa en el siglo xvii*, Zaragoza, Guara, 1981, pp. 68-80.

51 ANSÓN NAVARRO, A., “Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la Basílica de San Lorenzo de Huesca: la *Virgen de Montserrat con San Orencio, Santa Paciencia y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch*”, *Aragonia Sacra*, IV, 1989, pp. 7-II.

52 BUIL GUALLAR, C., y LOZANO LÓPEZ, J. C., “Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 61, 1990, pp. 59-69.

53 Algunas de las tesis permanecen inéditas en la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. No obstante, poco después de su realización, la información de las mismas fue resumida y reunida en dos libros: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M^a L., y SENAC RUBIO, M^a B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo xvii (1655-1675)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 289; y ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M^a P., FERNÁNDEZ, M^a G., RINCÓN, W., ROMERO, A., Y TOVAR, R. M^a, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo xvii (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 260. Más recientemente, la misma institución publicó algunas de ellas —las que abarcan el arco cronológico 1613-1640— en edición digital: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7> (fecha de consulta: 23-8-2023).

fundamental para la investigación del arte seiscentista aragonés. En ellas se sacaron a la luz muchos documentos relativos al pintor zaragozano, inéditos y conocidos. Posteriormente, el doctor Borrás redactó los dos tomos dedicados al arte aragonés de la *Enciclopedia temática de Aragón*, donde dedicó al arte barroco un capítulo y, en el apartado de pintura, trazó un panorama general otorgando la primacía, en el siglo XVII, a Jusepe Martínez⁵⁴.

En 1992 se publicó una actualización historiográfica de la pintura barroca española llevada a cabo por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, y titulada *Pintura barroca en España, 1600-1750*. En ese texto reivindica a Martínez como uno de los pocos pintores a nivel nacional que viajaron a Roma a perfeccionar su arte en la época y lo califica como el artista más importante de la pintura del siglo XVII en Aragón. El que fuese director del Museo Nacional del Prado, elogia al zaragozano como tratadista, manifiesta las influencias que refleja su pintura —especialmente de Guido Reni, Guercino y Domenichino— y apunta la diferencia de estilo entre las obras que se le atribuyen⁵⁵, como ya destacara en su día Diego Angulo⁵⁶.

El siguiente estudio, a pesar de que se trata de un breve artículo de prensa titulado “Jusepe Martínez, un pintor del siglo XVII”, reviste gran importancia pues el profesor Arturo Ansón realiza en él una pequeña biografía del artista, destacando las influencias de su pintura, llevando a cabo una aproximación a su catálogo y subrayando su estimación como artista y tratadista tanto a nivel regional como nacional. Importante también porque fue publicado en *Heraldo de Aragón*, de manera que pudo llegar a un gran número de lectores a través de un lenguaje cercano y didáctico —pues estaba dirigido a los estudiantes del Curso de Orientación Universitaria (COU)—. Asimismo, acompañó el texto con imágenes de sus obras más destacadas, como el *San Pedro Nolasco* del Museo de Zaragoza o la *Aparición de la Virgen a*

54 BORRÁS GUALIS, G. M., *Enciclopedia temática de Aragón. Arte*, II, Zaragoza, UNALI, 1986, tomo 4, pp. 441-458.

55 Obra publicada en 1992. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, ed. actualizada por Navarrete Prieto, B., Madrid, Cátedra, 2010, pp. 276-277.

56 ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura española...*, *op. cit.*, p. 256.



Jusepe Martínez, *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos*, c. 1650
Museo Alma Máter, Zaragoza

San Felipe Neri de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, en la misma ciudad⁵⁷.

Un análisis detenido merece la producción académica de la siguiente autora, que dedicó sus investigaciones al artista aragonés. M^a Elena Manrique Ara, con su tesis de licenciatura *Jusepe Martínez, un ilustrador del siglo XVII. Estudio de sus estampas romanas para una “Vida de San Pedro Nolasco”* dirigida por el mencionado profesor Borrás, efectuó un magnífico análisis de la primera obra documentada del pintor zaragozano, que además tiene el interés de haber sido encargada en la Ciudad Eterna⁵⁸. Se trataba de una serie de grabados sobre la vida de San Pedro Nolasco que iban a ilustrar un libro y que fue publicada con el sugerente título *Jusepe Martínez: un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*⁵⁹. En la primera parte la autora realiza un análisis de la estancia de Martínez allí y todos los pormenores relacionados con aquel viaje. La segunda parte del texto es el estudio minucioso de las estampas, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, tras la generosa donación de Valentín Carderera. A esta investigadora debemos igualmente la biografía más actualizada de Martínez, con el título de *Jusepe Martínez, una vida consagrada a la pintura*, editada en el año 2000 con motivo del cuarto centenario de su nacimiento, en la que lleva a cabo, además, un sucinto recorrido por su producción artística⁶⁰.

A la misma autora se deben dos estudios fundamentales para la teoría del arte aragonés del siglo XVII, íntimamente ligados con el pintor zaragozano, publicados en sendas revistas científicas y presentados en este libro como

57 ANSÓN NAVARRO, A., “Jusepe Martínez, un pintor del siglo XVII”, *Heraldo de Aragón* (18-3-1998), p. 7.

58 MANRIQUE ARA, M^a E., *Jusepe Martínez, un ilustrador del siglo XVII. Estudio de sus estampas romanas para una “Vida de San Pedro Nolasco”*, tesis de licenciatura, Universidad de Zaragoza, 1997.

59 MANRIQUE ARA, M^a E., *Jusepe Martínez. Un pintor zaragozano en la Roma del Seicento, Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 2000. Relacionado igualmente con su tema de tesis de licenciatura *vid.* MANRIQUE ARA, M^a E., “La *Historia di San Pietro Nolasco* del pintor Jusepe Martínez (Roma, 1622-1627)”, *Analecta Mercedaria*, 15, 1998, pp. 73-155.

60 MANRIQUE ARA, M^a E., *Jusepe Martínez (1600-1682), una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, Centro de Estudios Cinco Villas e Institución Fernando el Católico, 2000.

partes de un único corpus de literatura artística. El primero de ellos es el estudio y edición crítica del *Memorial de los pintores* de 1677 —del que ya había dado noticia Enrique Lafuente Ferrari—, que vio la luz en 1998. En él sugería su atribución a Martínez⁶¹. Al año siguiente, hizo lo mismo con el *Memorial de los escultores* de 1677, conservado en la Biblioteca Nacional de España, explorando la vinculación de este texto con el tratado de Jusepe Martínez⁶².

En la estela de estas aportaciones, Manrique Ara publicó un artículo en el que elaboró un primer acercamiento al estado de la cuestión del pintor con espíritu crítico y señalando las principales aportaciones historiográficas que se han efectuado a lo largo de la historia. En él concluye que el grueso de las aportaciones a la historiografía de Martínez es de tipo documental y que la falta de un estudio detenido de sus *Discursos* y su catálogo razonado eran las dos principales labores pendientes⁶³.

La propia autora suplió una de esas carencias en su tesis de doctorado, leída en 2003⁶⁴, donde llevó a cabo por primera vez una detenida edición crítica de los *Discursos practicables*⁶⁵. A través de esta investigación reafirmó la faceta y demostró la importancia de Martínez como teórico del arte, tras la localización del manuscrito apógrafo en el Museo Nacional del Prado, que había sido donado a la institución por mediación de Alfonso E. Pérez Sánchez, y

61 MANRIQUE ARA, M^a E., “De memoriales artísticos zaragozanos (i). Una defensa de la ‘ingenuidad’ de la pintura presentada a las cortes de Aragón en 1677”, *Artígrama*, 13, 1998, pp. 277-293.

62 MANRIQUE ARA, M^a E., “De memoriales artísticos zaragozanos (ii). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez”, *Imafronte*, 14, 1999, pp. 109-140.

63 MANRIQUE ARA, M^a E., “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo xxvii. Estado de la cuestión”, *Artígrama*, 14, 1999, pp. 279-292.

64 MANRIQUE ARA, M^a E., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, de Jusepe Martínez (1600-1682). Estudio y edición crítica*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.

65 Además de la edición en prensa y la edición decimonónica, el historiador del arte Julián Gállego publicó en dos ocasiones el texto: MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas de Gállego, J., Barcelona, Seleccionaciones Bibliófilas, 1959; y MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas de Gállego, J., Ediciones Akal, Madrid, 1988.



Jusepe Martínez (dibujante) y Juan Federico Greuter (grabador),
San Pedro se aparece a San Pedro Nolasco, 1625
Biblioteca Nacional de España, Madrid

que fue el origen de dos ediciones. Debemos precisar que esta dúplice publicación se debe a que una se centra en los problemas de crítica textual y literaria, mientras que la otra, editada por Cátedra, presta atención a cuestiones teóricas y artísticas⁶⁶.

La referida historiadora también escribió el estudio histórico-artístico del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), cuyos lienzos fueron llevados a cabo por el pintor. Aunque la autoría ya era conocida desde que Vicente González publicase la documentación relativa al encargo, este prolijo análisis fue completado con documentación inédita e interesantes reflexiones y publicado por la Diputación Provincial de Zaragoza⁶⁷.

En 2008 la doctora Manrique pronunció una ponencia —publicada después— donde puso de manifiesto los vínculos de Martínez con Vincencio Juan de Lastanosa y los círculos intelectuales de su época, con el sugerente título “Mentores y artistas del Barroco Aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”⁶⁸. Por último, entre 2006 y 2010 se llevó a cabo la restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza). En 2012 se editó el IV de los tomos de *Joyas de un patrimonio* por parte de la Diputación Provincial de Zaragoza, coordinado por José Ignacio Calvo Ruata, y la misma autora presentó allí el informe histórico-artístico del lienzo titular de dicho retablo. En él se plantearon los referentes formales e iconográficos que Jusepe Martínez empleó para la composición⁶⁹.

66 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Manrique Ara, M^a E., Madrid, Cátedra, 2006. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, introducción, edición y notas de Manrique Ara, M^a E., Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008.

67 MANRIQUE ARA, M^a E., *Jusepe Martínez y el retablo mayor de Santa María de Uncastillo. Estudio histórico-artístico y de restauración*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

68 MANRIQUE ARA, M^a E., “Mentores y artistas del Barroco Aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”, en Egido y A., Laplana Gil, E. (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje de Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 161-192.

69 MANRIQUE ARA, M^a E., “La Asunción de la Virgen”, en Calvo Ruata, J. I. (coord.), *Joyas de un patrimonio, IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 300 y ss.

No obstante, unos años antes del análisis de ese gran lienzo, el profesor Ansón Navarro retomó el estudio del pintor aragonés publicando un sustancioso texto sobre el retablo de Nuestra Señora de la Asunción de la iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), que supuso un acicate para su restauración. En la parte relativa al análisis de los lienzos, destacan sus acertadas consideraciones sobre las influencias de raigambre italiana que reflejan las pinturas, además de colocar a Martínez en el lugar que le corresponde respecto a la pintura aragonesa del siglo XVII⁷⁰.

Pocos años después, la tesis doctoral de Elvira González Asenjo titulada *Don Juan José de Austria y las artes* dio a conocer numerosos e interesantes datos artísticos sobre la estadía y virreinato del hijo natural de Felipe IV en Zaragoza (1669-1675). De entre la corte de intelectuales y artistas de la que se rodeó el virrey, los pintores a los que más recurrió y con los que más relación trabó fueron Jusepe Martínez, con quien departió acerca del arte de la pintura, y su hijo fray Jerónimo Jusepe Bautista Martínez Iennequi. La investigadora publicó numerosos encargos que ambos llevaron a cabo para Su Alteza y un extenso aparato documental donde menudean obras del aragonés y de su hijo⁷¹.

Las siguientes aportaciones historiográficas las debemos al profesor Juan Carlos Lozano López. Realiza una contextualización histórico-artística de la figura de Jusepe Martínez, por un lado, en la pintura barroca atesorada en la Seo de Zaragoza⁷² y, por otro, en la dinámica de las influencias del arte flamenco en Aragón⁷³, así como en las conexiones y relaciones artísticas italia-

70 ANSÓN NAVARRO, A., “El retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de La Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez”, *Ador*, monográfico especial, 2002.

71 GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

72 LOZANO LÓPEZ, J. C., “La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones”, en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 65-100.

73 LOZANO LÓPEZ, J. C., “Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII”, en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 195-228.

nas en el Seiscientos aragonés. A este mismo autor debemos la atribución de una *Inmaculada* procedente del Real Seminario de San Carlos de Zaragoza, que se expuso por primera vez en 2013 en la exposición *Speculum. María Espejo de la fe* en el Museo Diocesano de Zaragoza⁷⁴.

El Getty Research Institute publicó en 2016 la versión en inglés de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* según la traducción de David McGrath, investigador del Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos en el King's College de Londres, y de Zahira Véliz, conservadora del Museo de Bellas Artes de Boston. El estudio cuenta con una introducción firmada por la segunda en la que se pone de manifiesto la importancia del texto de Martínez en la tratadística artística española del Siglo de Oro⁷⁵.

En 2021 la profesora Rebeca Carretero Calvo publicó en la revista *Archivo Español de Arte* el artículo “Las pinturas del retablo mayor de San Pedro de Sabiñán (Zaragoza): aportación al catálogo crítico de obras de Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV”. En este texto se estudia un conjunto de pinturas de Martínez que permanecía completamente inédito⁷⁶. Con base en documentación desconocida hasta el momento, se estudian las fuentes gráficas de las que se sirvió el maestro, las diferentes influencias que reflejan los lienzos, además de introducirlos en la producción artística del pintor y aportar otros datos de interés sobre el mueble principal de dicha parroquia.

Al año siguiente el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, entre los días 17 y 19 de marzo de 2022, organizó el XVI Coloquio de Arte Aragonés “Historiografía del Arte Aragonés. Libros sobre arte aragonés (1992-2022)”, con sede en Zaragoza y Teruel. Quien esto escribe

74 LOZANO LÓPEZ, J. C., “Inmaculada Concepción”, en Buesa Conde (comis.), D., *Speculum. María, espejo de la fe*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Arzobispado de Zaragoza, 2013, pp. 118-119.

75 MARTÍNEZ, J., *Practical Discourses of the Most Noble Art of Painting*, traducción de McGrath, D. y Véliz, Z., Los Ángeles, Getty Research Institute, 2016.

76 CARRETERO CALVO, R., “Las pinturas del retablo mayor de San Pedro de Sabiñán (Zaragoza): aportación al catálogo crítico de obras de Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV”, *Archivo Español de Arte*, xciv, 374, 2021, pp. 117-132.

presentó una comunicación titulada “Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV (1600-1682): una reflexión historiográfica”. En ella llevamos a cabo una reunión bibliográfica procurando realizar una valoración de las aportaciones realizadas al conocimiento de Martínez desde el siglo XVII, haciendo hincapié en las que vieron la luz en el periodo que abarca la cronología del encuentro científico⁷⁷.

Poco tiempo después fueron publicados dos artículos acerca de la escultura de *San Joaquín con la Virgen Niña*, conservada en la basílica del Pilar de Zaragoza, una obra colegiada entre el escultor Francisco Franco, Jusepe Martínez y el platero Fermín Garro, pieza que ya fue dada a conocer por la investigadora Ana Isabel Bruñén Ibáñez⁷⁸. El primero de esos artículos estudia la imagen, mientras que el segundo es la transcripción de los documentos relativos a este grupo escultórico y a los pormenores de su encargo⁷⁹.

El siguiente estudio sobre la producción artística de Jusepe Martínez fue una comunicación que pronunciamos en el VI Simposio *Reflexiones sobre el Gusto*, organizado por el grupo de investigación de referencia del Gobierno de Aragón Vestigium, y se tituló “Guido Reni en Aragón. La *Visión de San Felipe Neri* y su interpretación por Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV”. Como es sabido, Jusepe Martínez conoció personalmente a Guido Reni y estudió muchas de sus pinturas, cuya huella permaneció en la producción artística del zaragozano. En esta comunicación efectuamos un análisis sobre la adopción y uso por parte del pintor zaragozano del modelo reniano de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri*—pintado en 1615 para la Chiesa Nuova de Roma—, pues fue un tema muy querido por el artífice y

77 VICENTE ROMEO, A., “Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV (1600-1682): una reflexión historiográfica”, en *Actas del XVI Coloquio de Arte Aragonés. Historiografía del arte Aragonés. Libros sobre Arte Aragonés (1992-2022)*, Zaragoza, en prensa.

78 BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., “Problemática de una obra de Fermín Garro en el Pilar de Zaragoza”, en *III Coloquio de Arte Aragonés. El Arte Barroco en Aragón*, vol. 1, 1988, pp. 417-424.

79 MORTE, M^a C. y CASORRÁN BERGES, E., “El ornato procesional de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar: las esculturas barrocas en plata de San José con el Niño y de San Joaquín con la Virgen Niña, obra de los orfebres Miguel Cubells y Fermín Garro”, *Ars Renovatio*, 10, 2022, pp. 73-117; de las mismas atuores el correspondiente “Apéndice documental”, *ibidem*, pp. 198-239.



Jusepe Martínez, *San Roque*, retablo mayor, 1653
San Pedro de Sabiñán, Zaragoza

reiterado en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, siendo el introductor de esta conocida composición en Aragón⁸⁰.

El siguiente estudio fue también una comunicación, cuya versión escrita ha sido publicada recientemente. En las actas de las v Jornadas de Investigadores Predoctorales *La Historia del Arte desde Aragón*, celebradas en Tarazona (Zaragoza) en noviembre de 2022, expusimos un argumento que se articulaba en torno a la extracción y análisis de las noticias autobiográficas que Jusepe Martínez vertió en sus *Discursos practicables*, con espíritu crítico y poniéndolas en relación con documentación de la época y fuentes literarias, otorgándoles un contexto⁸¹.

Si recordamos el citado interrogatorio prestado por Jusepe Martínez ante las autoridades religiosas en 1648, que fue dado a conocer por el conde de la Viñaza, debemos mencionar que recientemente ha sido publicado un ambicioso análisis realizado por la profesora Rebeca Carretero Calvo. En él se efectúa una revisión del texto documental original y se añaden numerosos datos contenidos en el proceso que no habían sido señalados por otros autores, a la vez que se realiza un análisis de la representación artística del santo según el referido proceso, conservado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza⁸².

La cuestión de las relaciones con la pintura del boloñés Guido Reni (1575-1642) estaba pendiente de un estudio detenido. La ocasión perfecta la halla-

80 VICENTE ROMEO, A., “Guido Reni y Aragón. La *Visión de San Felipe Neri* y su interpretación por Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV”, en Carretero Calvo, R., Castán Chocarro, A., Lomba Serrano, C., y Vázquez Astorga, M., (eds.), *Relecturas del Pasado. Reflexiones sobre el gusto*, VI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Prensas Universitarias de Zaragoza, en prensa.

81 VICENTE ROMEO, A., “‘Que no es pequeño testimonio’: aproximación a la biografía de Jusepe Martínez a través de sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673)”, en *v Jornadas de Investigadores predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 141-152.

82 CARRETERO CALVO, R., “La representación artística de San Pedro Arbués a través de su proceso de canonización (Zaragoza, 1648)”, en Serrano Martín, E., y Criado Mainar, J. (eds.), *Santos extravagantes, santos sin altar, mártires modernos*, Zaragoza, Sílex Universidad, 2023, pp. 173-210.

mos en el congreso internacional *Guido Reni: nuevas investigaciones*, organizado por el Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado y celebrado en Madrid los días 15 y 16 de junio de 2023, como complemento de la gran retrospectiva dedicada al boloñés en la referida institución. Allí presentamos una ponencia titulada “Desde Italia a Aragón: la influencia de Guido Reni en la producción artística de Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV”, donde pusimos de relieve la total deuda que la pintura del zaragozano guarda con la producción artística de su maestro en tierras italianas. Fue nuestro objetivo demostrar que el aragonés es uno de los pintores que, a nivel nacional, mayor influencia recibió del felsíneo⁸³.

Por último, en el próximo número de la revista *Aragonia Sacra* será publicado un artículo que hemos preparado junto al doctor José Ignacio Calvo Ruata en el que se lleva a cabo un estudio de una obra poco conocida de Jusepe Martínez, conservada en la sala capitular de la Seo de Zaragoza, con la representación de *San Jacinto ante la Virgen del Pilar*. Merced a la restauración de la tela, encargada por el cabildo zaragozano y realizada por Isaac González Gordo en 2016, la obra ha recuperado todo su esplendor. El acceso al reverso de la misma demostró la autoría de Martínez, gracias a una inscripción que refería al artífice y al comitente⁸⁴.

Antes de finalizar este estado de la cuestión, queremos recoger una serie de conclusiones que podemos extraer de este recorrido historiográfico por las aportaciones referentes a su producción artística. Desde el siglo XVII numerosos datos acerca de sus obras han aparecido en multitud de formatos, pues oscilan desde tratados hasta noticias de prensa. Sin embargo, los estudios más recientes han supuesto la valoración y restauración de sus principales y más conocidos conjuntos pictóricos. Los referidos trabajos fueron realizados desde una metodología plural, a través de la que Jusepe Martínez

83 VICENTE ROMEO, A., “Desde Italia a Aragón: la influencia de Guido Reni en la producción artística de Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV”, en *Congreso Internacional Guido Reni, nuevas investigaciones*, Madrid, Museo Nacional del Prado, en prensa.

84 CALVO RUATA, J. I., y VICENTE ROMEO, A., “San Jacinto de Polonia ante la Virgen del Pilar (h. 1641). Una obra de Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV, en la Seo de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, xxvi, en prensa.

fue introducido en la dinámica de la Historia del Arte, español en general y aragonés en particular, así como en el contexto que le corresponde. Sin embargo, a día de hoy todavía no existe un análisis detenido de su producción artística.

Esta problemática fue definida a la perfección por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, que resumió la situación de los estudios sobre Martínez cuando dejó por escrito que “[Jusepe Martínez] todavía no ha tenido el estudio atento que se merece, dada su significación y su larga vida, bien conocida en sus aspectos documentales pero llena todavía de interrogantes en lo que se refiere a su obra”⁸⁵. Así lo definió igualmente M^a Elena Manrique, que estableció que las aportaciones efectuadas al conocimiento de Martínez hasta 1999 habían sido de tipo documental fundamentalmente⁸⁶.

Fue por ello, y por la celebridad e importancia del artífice en el panorama artístico español y aragonés, por lo que seleccionamos a este artista como núcleo de estudio de nuestra tesis doctoral, titulada *Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682), pintor de Felipe IV: catálogo razonado y valoración crítica en el contexto de la presencia e influencia del arte italiano en la pintura aragonesa del siglo XVII*, que consiste en la confección del catálogo razonado del pintor junto a un estudio sobre las influencias y modelos que componen su producción artística, que será precedido por una completa biografía del artífice. Esta investigación está dirigida por los doctores Rebeca Carretero Calvo y Juan Carlos Lozano López, profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Al contrario, el estudio de su faceta de teórico ha sido llevada a cabo desde tiempos de Valentín Carderera, quien publicó por vez primera el tratado, hasta la elaboración de la tesis doctoral de M^a Elena Manrique Ara, que fijó el texto y lo dotó de aparato crítico. Con este libro añadimos un nuevo capítulo a la faceta del zaragozano como tratadista y difusor de la conciencia de inge-

85 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “La pintura del siglo xvii en el Alto Aragón”, en Morte García, C. (coord.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa*, catálogo de la exposición, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 2003, p. 156.

86 MANRIQUE ARA, M^a E., “Jusepe Martínez en el...”, *op. cit.*, p. 292.

nuidad, nobleza y liberalidad de las artes, que cristalizó en la presentación de los memoriales de los pintores, escultores y plateros en las cortes aragonesas de 1677-1678.

Terminóse de imprimir el día 8 de noviembre de 2023,
a 400 años del testimonio de Diego Velázquez en favor
de la exención real de la alcabala sobre la pintura.

Salve atque vale





Cátedra
**GONZALO
BORRÁS**

