

EL PAPEL DEL MERCADO Y LA CLIENTELA. **MECENAZGO Y COLECCIONISMO**

Capítulo muy importante es el relativo al comercio o mercado del arte, en el que se viene haciendo hincapié en los últimos años, y que nos ayuda a determinar la independencia de los artistas y el grado en que su actividad puede considerarse verdaderamente creadora.

En general, el pintor español del barroco trabaja siempre para alguien, es decir, trabaja por encargo. Al no existir una sociedad abierta de signo burgués que, como en Holanda, crea una demanda de pintura de uso doméstico, el pintor se ve obligado a trabajar por encargo y no es habitual que pinte por propia iniciativa, para vender luego libremente el producto de su trabajo.

No obstante, existieron, desde luego, lugares, tiendas donde se vendían lienzos pintados, par atender a devociones domésticas a devociones domésticas –lienzos de carácter devoto como cuadros de la Virgen o de santos-, o bien para atender simples deseos de decoración –lienzos de carácter decorativo, como paisajes, floreros y bodegones-, pero todos los testimonios de la época apuntan a que estas “tiendas” tenían un carácter menor y eran consideradas como algo bajo, sin calidad ni prestigio, indignas de un verdadero artista.

En esta escasa consideración contaba mucho el tradicional desdén del hidalgo, y de la sociedad española en general, por las actividades mercantiles consideradas como bajas y serviles. Lo que hacía alejar de ellas a los pintores que en estos momentos, preocupados por la divinidad de la pintura, estaban empeñados en que les reconociese un cierto prestigio social.

No obstante, en muchas ocasiones, es evidente que existió este tipo de comercio de cuadros, y que a él hubieron de recurrir a veces los artistas – incluso de cierta calidad- por necesidad, es decir al carecer de encargos de importancia.

Palomino¹, en sus biografías de los pintores del barroco², recoge varios testimonios de algunos de estos “pintores de tienda”, término que

¹ “Antonio Palomino y Velasco (1655-1726), tratadista y pintor español de la última etapa del barroco. Destacó por su actividad como autor de frescos. Formado como pintor en Córdoba, donde inició también estudios humanísticos, su estilo inicial está relacionado con la obra de Juan de Valdés Leal y Juan de Alfaro. En 1678 se trasladó a Madrid, donde tuvo acceso a las colecciones reales gracias a su relación con los pintores cortesanos Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello. Tras ser nombrado pintor del rey en

1688, entabló amistad con el napolitano Luca Giordano, quien hizo evolucionar su estilo hacia el concepto más dinámico y luminoso de la pintura decorativa de la última etapa del barroco.

En su producción destaca su actividad como pintor de frescos, de la que hay ejemplos en el ayuntamiento de Madrid, en las iglesias valencianas de San Juan del Mercado y de Nuestra Señora de los Desamparados y en las cartujas de Granada y el Paular. Hombre de gran cultura, publicó en 1715 el libro Museo pictórico y escala óptica, tratado sobre la teoría y la técnica de la pintura, y en 1724 el Parnaso español pintoresco y laureado, integrado por más de 200 biografías de artistas españoles. Tras quedarse viudo, se ordenó sacerdote poco antes de morir en Madrid.

ENCICLOPEDIA ENCARTA© 1993-2003 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

²«Aparte del retrato —del que hablaremos a continuación— sólo la naturaleza muerta tuvo en España amplio desarrollo y constituyó capítulo importante dentro del panorama de toda la pintura europea seiscentista, aunque su incorporación a la historia «oficial» de la misma sea bastante reciente.

Sin duda la naturaleza muerta española —el bodegón, como suele llamarse con denominación ya universal, a cualquier pintura de objetos inanimados, flores, frutas, objetos, animales muertos acompañados a veces por algún personaje humano— tiene personalidad bien singular y responde a una concepción en cierto modo distinta de lo italiano, flamenco, holandés o francés contemporáneo. Una sensibilidad humilde y grave, profunda e impregnada de un sentimiento casi religioso, que ordena los objetos con valor de trascendencia, es lo que hay de nuevo y personal en los primeros artistas españoles de este género, que parece, en ocasiones, tener un carácter casi religioso que a nosotros, menos familiarizados con el lenguaje de los místicos y con las inmediatas metáforas cotidianas de los escritores ascéticos como Fray Luis de Granada, Teresa de Jesús o Juan de Ávila, se nos escapan tantas veces. No es seguramente casual que algunas series de bodegones españoles procedan de clausuras conventuales, que hoy todavía se encuentren en sacristías catedralicias y que su más genial creador, Juan Sánchez Cotán, fuese fraile cartujo.

Pero no debe olvidarse tampoco que, a través de los textos contemporáneos, nada se nos dice de ese posible valor trascendente o simbólico de un género del que se elogia tan sólo el virtuosismo en el representar lo inanimado y cuyos cultivadores sólo se recogen y mencionan si, además, han destacado en alguna otra cosa. Así, de Van der Hamen, maestro singular en el género, elogia Palomino las obras religiosas y se refiere de pasada a sus «bodegoncillos», al igual que hace con Sánchez Cotán, de quien alude a su habilidad «en pintar frutas». De Burgos Matilla, o de Francisco Palacios, discípulos amigos de Velázquez, nada refiere de su producción como bodegonistas, única, o poco menos, que hoy conocemos, mientras que elogia sus retratos, para nosotros desconocidos.

Que se consideraba ocupación menor y casi poco digna, lo muestra también el hecho de que algunos pintores de Bodegón, que hoy conocemos y estimamos gracias a las obras firmadas que vamos descubriendo, no merecieron que Palomino los incluyese en su Parnaso. Ni Antonio Ponce, ni Francisco Barrera, ni Felipe Ramírez ni Pedro de Camprobin, se asoman a sus páginas, y Andrés Deleito lo hace en una mención ocasional, a propósito de los bodegones de Cerezo, pintor bien conocido por su producción religiosa. Todos ellos son hoy, sin embargo, estimados como significativos representantes de un género que sin duda tuvo muy poca consideración en su tiempo.

Francisco Pacheco era consciente de ese valor menor de la pintura de objetos inanimados y alza en su defensa una tímida voz, apoyada en la excelsa maestría de los de Velázquez, su yerno: «¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose en esta parte sin dejar lugar a otro».

En la actualidad se tiende, por el contrario, a magnificar este género de pintura, viendo en él, incluso, complejas significaciones simbólicas que, como digo, no parecen autorizar los textos contemporáneos. Pero sí hay un sector explícito de este género que, con evidencia, reclama esa lectura: las «Vanitas», en las cuales se muestra, con el lenguaje de los teólogos y con los tópicos del ascetismo de los predicadores, la vanidad de las glorias del mundo y la caducidad de la belleza, la riqueza y el poder, sujetos todos al inexorable dominio del tiempo y de la muerte.

Pereda, Deleito y algunas obras de Valdés Leal son ejemplos soberbios de este género, que cuenta también en las clausuras conventuales con representantes más modestos artísticamente, pero

tenían claros matices peyorativos. Es casi sinónimo de pintor vulgar y adocenado. Nos dice que cuando los pintores de cierta calidad, obligados por la necesidad, se veían obligados a la venta en tiendas, lo hacían casi en secreto y ocultando su nombre.

Este tipo de actividad se solía hacer también a veces a través de corredores o “tratantes de pintura”, generalmente pintores ambulantes que servían a una clientela modesta, a la que vendían a precio barato lienzos de carácter menor, de tipo devocional o decorativo. Esta clase de pintura se vendía frecuentemente en las ferias y mercados que se celebraban en las ciudades en los días festivos. Existían verdaderos “mayoristas” que acudían a estas ferias con auténticos cargamentos de este tipo de pintura, de escaso valor artístico, simple mercancía de carácter industrial.

Es probable que el célebre cuadro de José Antolinez titulado “El pintor pobre”(Pinacoteca de Munich) represente a uno de estos pintores ambulantes, corredor de este tipo de pintura devocional en serie. Aparte de las tiendas, era frecuente también vender obras menores al aire libre, en determinadas calles y lugares de las ciudades, al modo de los rastros de nuestros días. Así se hacía en Madrid y Sevilla. También hay testimonios documentales de cómo algunos conventos arrendaban las paredes exteriores de su iglesia a estos pintores tratantes de cuadros para que colgaran allí sus pinturas para vender.

En Sevilla, muchos pintores dirigieron su actividad hacia la exportación a América, un mercado poco exigente, a donde se enviaron verdaderos cargamentos de pinturas salidos del puerto de Sevilla. A esta actividad se dedicaron tanto pintores de prestigio, como Zurbarán o Murillo, como sobre todo pintores desconocidos, los cuales enviaban auténticas remesas de obras de calidad ínfima y sin otro valor que el devocional, generalmente series de santas y mártires, ángeles, apóstoles, imágenes de la Virgen de diversas advocaciones ..., también en ocasiones fruteros y floreros.

LA CLIENTELA

El papel de la clientela es otro factor importante que influye decisivamente en la obra y los temas de los artistas. Fundamentalmente se

igualmente expresivos en su contenido. Bajo la idea —obsesiva en algunos teólogos y comentaristas— de la fugacidad de la vida y la brevedad de sus goces, no es difícil ver en ciertos bodegones de frutas que muestran picaduras o imperfecciones, o en floreros con flores a punto de deshojarse, alegorías de la inanidad del mundo y de la constante amenaza de la muerte.

Pérez Sánchez, Alfonso E. Pintura barroca en España 1600-1750. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

dan dos tipos de clientela : la eclesiástica y la laica (y dentro de esta: la Corte y los particulares). Como es sabido, el principal cliente lo constituyó la iglesia, por lo que obviamente la mayor parte de la producción pictórica española es de carácter religioso. La vida española durante el siglo XVII se hallaba enteramente impregnada de la idea religiosa, y la iglesia tutelaba la vida, tanto privada como social, hasta extremos hoy difícilmente comprensibles.

No puede sorprendernos, pues, que sean las instituciones de la Iglesia las que constituyen el sector más poderoso y activo de la clientela de los pintores: cardenales, obispos, cabildos catedrales, parroquias, conventos, cofradías y hermandades.

La fundación de conventos y capillas, los nuevos altares que se erigen dedicados a los santos exaltados por la Contrarreforma, la renovación de los templos ofrecían amplio campo a la labor de los pintores. Sobre todo las órdenes religiosas reformadas – Descalzos- o las de creación más inmediata como Jesuitas o Filipenses, construían nuevos conventos en las ciudades más importantes, y reclamaban para ello decoración adecuada. Especialmente, la gran cantidad de conventos que se levantan en la capital, Madrid, deseosos de estar próximos a la Corte.

Las grandes catedrales tienen dotado casi siempre un puesto de pintor oficial (por ejemplo la Primada Toledana). Los cabildos catedrales encargan o bien los obispos costean la decoración pictórica de las capillas. No son frecuentes en el siglo XVII los grandes retablos mayores de pinturas en las catedrales.

Las iglesias parroquiales, especialmente en ámbitos rurales o en las pequeñas ciudades constituyen también un importante cliente, pero sin embargo es frecuente que los encargos de mayor importancia, como son los retablos mayores y colaterales, se encarguen a un ensamblador o escultor, que, a su vez subarrienda la labor de pintura a un pintor de su confianza.

Los pintores también van a decorar las capillas familiares, en iglesias y conventos, pues también la nobleza hizo importantes encargos de pintura religiosa para sus capillas y oratorios. Pero lo más significativo artística del siglo XVII es, sin duda, la pintura monástica, y el papel desempeñado por las órdenes religiosas. En el ámbito conventual se encuentra seguramente lo más expresivo de la pintura española del siglo de oro. Sabido es el papel fundamental que jugaron en la vida nacional en campos como la enseñanza y la asistencia social.

Fueron el principal cliente artístico en todos los niveles, y puede afirmarse que prácticamente todos los pintores de importancia, con la única excepción de Velázquez, trabajaron principalmente par a ellos pintando sobre todo ciclos o series en las que se representa la historia y la vida de los miembros más ilustres de estas órdenes. El estudio de estas series se ve dificultado en nuestros días por su dispersión a raíz de la desamortización de Mendizábal³.



Archivo Fotografico Oronoz

Juan Álvarez Mendizábal

El retrato al óleo del político español Juan Álvarez Mendizábal que aquí se reproduce fue realizado por Antonio María Esquivel, en 1842, y se encuentra en el madrileño Casón del Buen Retiro, perteneciente al

³ “Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853), político y financiero español, presidente del gobierno (1835-1836). Nacido en Cádiz en una familia de comerciantes de origen judío, trabajó como empleado de banca y pronto cambió su verdadero nombre (Juan Álvarez Méndez) por el que se le conoce. Durante la guerra de la Independencia (1808-1814), estuvo vinculado a la administración de las tropas españolas enfrentadas a los invasores franceses. Identificado con las ideas liberales y vinculado a la masonería, desde su cargo de proveedor de las tropas que debían embarcarse para luchar contra la emancipación de las colonias americanas apoyó el levantamiento de Rafael del Riego en 1820. Finalizado en 1823 el Trienio Liberal que había dado comienzo a raíz del triunfo de aquél, y reinstaurado el absolutismo por segunda vez en la persona del rey Fernando VII, hubo de exiliarse en Londres (Gran Bretaña), donde logró enriquecerse con sus actividades mercantiles. Facilitó la financiación de la expedición que, en 1833, restableció en el trono de Portugal a María II de Braganza, quien le recompensó con distinguidos cargos gubernamentales.

Destacada figura del que habría de ser llamado Partido Progresista, en junio de 1835, ya iniciada la primera Guerra Carlista, fue nombrado ministro de Hacienda por el presidente del gobierno español José María Queipo de Llano, conde de Toreno. En septiembre del mismo año, por orden de la regente María Cristina de Borbón, se hizo cargo de la presidencia del gobierno por ausencia de su titular, Miguel Ricardo de Álava. Al mes siguiente, con carácter interino, fue designado nuevamente como tal y siguió ejerciendo ambas funciones hasta que, en mayo de 1836, fue sustituido en la jefatura gubernamental por Francisco Javier de Istúriz. Volvió a formar parte de un gabinete cuando, el 11 de septiembre de 1836, José María Calatrava le designó ministro de Hacienda tras el triunfo de la llamada sublevación de La Granja. Entre las reformas hacendísticas y administrativas proyectadas para aliviar la delicada situación financiera —contenidas en su Memoria de 1837 y reconocidas como una de las principales leyes desamortizadoras españolas—, destacó la supresión de las órdenes religiosas y la incautación por el Estado de sus bienes (con la salvedad de las dedicadas a la enseñanza de niños pobres y a la asistencia de enfermos), que permitió la formación de una quinta militar de 50.000 hombres para luchar contra el carlismo.

El 18 de agosto de 1837, cuando al gobierno de Calatrava lo sustituyó otro presidido por Baldomero Fernández Espartero, finalizó el desempeño ministerial de Mendizábal, misión que le volvió a ser encomendada durante la regencia de aquél, en mayo de 1843, y que ejerció durante sólo dos meses. Un año después de la caída de Espartero y del consiguiente inicio del gobierno del Partido Moderado, hubo de salir de España, adonde regresó en 1847. Falleció en 1853, en Madrid”.

Museo del Prado (España). Mendizábal, desde la posición que le otorgaban los cargos de presidente del gobierno y ministro de Hacienda, fue el principal responsable de la que se considera la ley de desamortización eclesiástica más importante aprobada en España (1835), indispensable marco jurídico para llevar a buen puerto la reforma agraria a que hubo de enfrentarse la revolución liberal.

Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2004. © 1993-2003 Microsoft Corporation.
Reservados todos los derechos.

DAVID FRAILE SECO. Licenciado en Humanidades por la Universidad de Salamanca.

Bibliografía : aparte de la utilizada durante el artículo :

Donézar Díez de Ulzurrun, Javier María. Navarra y la desamortización de Mendizábal (1836-1851). Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1991.

Janker, Peter. Mendizábal y la instauración de la monarquía constitucional en España (1790-1853). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1974.

Brown, Jonathan. Velázquez. Pintor y cortesano. Madrid: Alianza Editorial, 1ª ed., 1986. Estudio sobre la vida y la obra del artista en relación con el mundo en el que vivió. Con extensa bibliografía.

Calvo Serraller, Francisco. Velázquez. Barcelona: Editorial Antártida, 1991. Breve texto, con sugestivo análisis de la biografía y del arte del pintor.

Camón Aznar, José. Velázquez. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1964. Estudio completo de la vida y de la obra del pintor, con catálogo de sus pinturas y amplia bibliografía.

Díez del Corral, Luis. Velázquez, la monarquía e Italia. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1979. Original enfoque y rica visión histórica.

Gállego, Julián. Diego Velázquez. Barcelona: Editorial Anthropos, 1983. Libro breve, ameno y riguroso.

Gudiol Ricart, José. Velázquez, 1599-1660. Barcelona: Editorial Polígrafa, 1973. Vida, catálogo de la obra y estudio de la evolución técnica del pintor.

Justi, Karl. Velázquez y su siglo. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. Primer estudio científico publicado sobre el pintor en 1888.

VVAA. Velázquez. Madrid: Museo del Prado, 1990. Catálogo de la exposición, con estudios sobre el pintor y su época y extensos estudios de setenta y nueve cuadros.

Daye, Pierre. Rubens. Barcelona: Planeta De Agostini, 1996. Biografía del maestro flamenco traducida por Andrés Mayo.

Pijoán, José. Arte del renacimiento en el centro y norte de Europa. En "Summa Artis". Tomo XV. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. Obra de referencia indispensable que analiza el renacimiento en el centro y norte de Europa a través de sus protagonistas, entre ellos Rubens.

Samper Embiz, Vicente. Rubens. Madrid: T.F. Editores, 1995. Pequeño libro en rústica perteneciente a la colección Grandes maestros del Prado.

Vosters, Simon A. Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990. Texto que analiza la vida y la obra de Rubens durante los años que residió en España.