

PINTOR : ¿ARTESANO, CREADOR, ARTISTA? : EL PINTOR EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL BARROCO

Situación Social

El pintor español del barroco, a excepción de Velázquez, no alcanzó nunca el puesto que el artista tenía ya en Italia o Francia. Organizados todavía en corporaciones gremiales de carácter artesanal, las cofradías de San Lucas, patrono; con talleres familiares de estructura casi medieval, sobre su consideración social pesaban todavía mucho los prejuicios contra los oficios bajos y serviles – y la pintura lo había sido-.

En el siglo XVII los pintores se movilizan en la defensa de su arte con el fin de que se incluyese la pintura entre las artes liberales, y con ello, para que la sociedad española reconociese la “liberalidad, la nobleza o dignidad de la pintura. Se esfuerzan para ser reconocidos como artistas, al modo que era habitual en Italia y otras partes, y no sólo para conseguir un mayor prestigio social sino también – y ello contó decisivamente- para conseguir la liberación de determinadas cargas económicas, concretamente la exención de alcabalas, el no pagar impuestos.

Esa lucha y defensa por elevar la pintura a actividad liberal constituye una constante a lo largo del siglo y encontrará –en casos como Velázquez, ennoblecido por el rey, o Carreño¹, de familia hidalga- apoyos

¹ “Juan Carreño de Miranda (1614-1685), pintor español que desarrolló su trabajo en la corte de Carlos II, donde, desde 1671, ejerció como pintor de cámara. Autor de retratos y temas religiosos, realizó también decoraciones al fresco.

Nació en Avilés (Asturias) en 1614 en el seno de una familia de nobles hidalgos. Muy joven se trasladó a Madrid, donde estudió primero en el taller de Pedro de las Cuevas y después con Bartolomé Román, ambos pintores de la escuela madrileña. En los años centrales del siglo XVII inició su trayectoria como maestro independiente, pintando asuntos de carácter religioso, como era habitual en la época. Introducido en los ambientes cortesanos por el propio Velázquez, realizó algunas decoraciones al fresco en el Alcázar de Madrid en colaboración con Francisco Rizi, utilizando un estilo ornamental, de origen italiano, propio del barroco final.

Sus trabajos para el monarca le permitieron conocer las colecciones reales, en las que estudió la pintura veneciana y las obras de la escuela flamenca, en especial las de Rubens. Con estas influencias definió un lenguaje elegante y dinámico, de gran riqueza cromática y técnica ágil y suelta. Aunque el empleo del fresco fue poco frecuente entre los pintores españoles de su tiempo, él dominó esta técnica con la que realizó numerosas decoraciones religiosas para las iglesias (bóveda de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid) y mitológicas para los palacios, aunque por desgracia la mayoría han desaparecido. Se conservan, sin embargo, muchos ejemplos de su abundante producción de caballete, tanto de temas religiosos como de retratos. Entre los asuntos religiosos destaca su personal interpretación de la Inmaculada, de modelo femenino en plenitud, (ejemplos en la catedral de Vitoria y en el monasterio de la Encarnación de Madrid), y sus retratos oficiales de Carlos II y de su madre Mariana de Austria (Museo del Prado, Madrid), en los que plasma con gran maestría el severo ambiente cortesano”.

significativos en esa aspiración, que tardaría todavía mucho en ser conseguida.



Archivo Fotografico Oronoz

Santo Tomás de Villanueva

Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna (Museo del Louvre, París), del pintor español Juan Carreño de Miranda, es una obra de temática religiosa y composición claramente barroca. El cuadro ilustra una escena de la vida del prelado español que llevó a cabo una reforma de la disciplina eclesiástica, y que se distinguió por la realización de obras de caridad, como la que muestra la imagen.

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

Y así, los pintores y, sobre todo, los tratadistas – Vicente Carducho², Pachecho³ - recurren a toda una serie de argumentos. Insisten en la nobleza

² “Vicente Carducho (c. 1576–1638), pintor y teórico español de origen italiano, fue una de las más destacadas figuras de la escuela madrileña durante las primeras décadas del siglo XVII. Nació en Florencia y llegó a España en 1585, siendo aún un niño, acompañando a su hermano, el también pintor Bartolomé Carducho, cuando éste dejó su Florencia natal para participar junto a Federico Zuccaro en la decoración del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Inició su trayectoria artística colaborando en estos trabajos con su hermano, y tras la muerte de éste ocupó su puesto de pintor del rey en 1609. Recibió una formación académica de raíz italiana, lo que influyó en las cualidades de su estilo, sobrio, monumental e interesado por la claridad compositiva, al que incorporó recursos de carácter naturalista siguiendo el lenguaje imperante en los comienzos del barroco. Fue un artista fecundo y dedicó su producción casi exclusivamente al tema religioso, según era habitual en la España de la época.

Entre sus obras destacan los retablos del monasterio de la Encarnación (1614) y la decoración con lienzos y al fresco de la capilla del Sagrario de la catedral toledana, junto a Eugenio Caxés (1614), con quien también colaboró en la realización del retablo del monasterio de Guadalupe (1618). Su trabajo más importante fue la serie sobre la historia de San Bruno y la orden cartuja que pintó para El Paular, compuesta por 56 grandes lienzos, hoy conservada parcialmente en el Museo del Prado.

El éxito le acompañó en su carrera artística, siendo el pintor más solicitado de la corte hasta los comienzos de la década de 1630, años en los que fue relegado por las nuevas propuestas estéticas del joven Velázquez. No obstante, como prueba de su prestigio en los ambientes cortesanos, participó en el más importante proyecto real de esa época, la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, para donde pintó tres batallas (1634-1635, Museo del Prado). Hombre de letras y defensor de la pintura

y “Antigüedad” de la pintura, cómo de siempre ha sido estimada, protegida y premiada por los Grandes (Emperadores, Reyes, Príncipes y Nobles, por los grandes eclesiásticos como Papas, Cardenales...), y que ha sido practicada por personas nobles y de sangre real (como Felipe IV).

La pintura era una de las bases de la educación de estirpe real ... Se considera a la pintura un arte divino. La pintura es imitación de la obra divina (Dios es el pintor del mundo). Es un arte que se hace mentalmente (en expresión de Leonardo Da Vinci).

Se relaciona y tiende a compararla con la poesía: es poesía muda; se recuerda el célebre aforismo de Horacio : “Ut pictura poesis”: la pintura es como la poesía. Es un arte superior con respecto a la escultura, es un arte liberal no mecánica, no es un oficio manual, y por consiguiente el pintor no es un artesano sino un artista⁴.

como un arte liberal, fue el autor del libro Diálogos de la pintura (1633), extraordinario documento sobre aspectos teóricos y prácticos de la creación pictórica de su tiempo. Falleció en 1638 en Madrid”.

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

³ “Habemos de dar principio a la pintura de los misterios de Nuestro Salvador Jesucristo por la vida de su Madre santísima (con la luz que nos ofrece quien ha hecho de ello particular estudio), cuando, retirados sus benditos padres, el santo Joaquín y la gloriosa Ana, uno al campo y otro a su casa, por haberlos el Sacerdote expelido del Templo por estériles, tuvieron revelación del cielo, por medio del Arcángel S. Gabriel, de la concepción purísima de Nuestra Señora y del nombre santísimo que le habían de poner. Encontráronse, pues, los dos santos-ancianos, según las más acreditadas historias, a la puerta Aurea de Jerusalén, llamada así por estar toda dorada (como la pintó Peregrín en El Escorial), que también se llamaba oriental, por mirar al oriente del Templo, entre la puerta de la Fuente y del Valle (como refieren los que describen la Tierra Santa).

Débase pintar San Joaquín como de 68 años, aunque Santa Ana de menos edad, hermosos y venerables en fin, viejos, que esto es lo más cierto, ya muerta la sangre y frío el calor natural. Así lo sienten los Padres Canisio, Bonifacio, Espinelo, Suárez, y Castro, todos de la Compañía de Jesús y, lo que es más, San Gregorio Niseno dice de San Joaquín que había envejecido sin hijos: Consenuerat autem sine liberis. El traje ha de ser el que usan los pintores más cuerdos, tomando por exemplar al gran Alberto Durero en la Vida de Nuestra Señora estampada en madera. Yo los he pintado en este paso, ambos de rodillas, muy alegres, dando gracias a nuestro Señor, mirando una luz que les aparece en el cielo o, como es más probable, abrazándose con gran compostura y modestia, que esto es muy decente y conforme a Santos casados: pero no dándose ósculo de paz, por evitar el ignorante error de unas antiguas mujercillas que afirmaban según un grave autor, que por aquel beso, sin otro medio, fue concebida la Virgen Nuestra Señora.

Algunas pinturas antiguas solían poner dos ángeles vestidos de blanco sobre la puerta, o en el aire, mirando a Santa Ana, los cuales la saludaban diciendo: «Alégrate Ana de ver tu esposo que viene a visitarte», lo cual tiene bastante autoridad; y muestra esto más decencia, habiendo de pintar ángeles, que pintar uno en medio de los dos Santos, como se hace de ordinario, puestas las dos manos en los hombros de ambos como juntándolos por fuerza. También se pueden pintar uno o dos pastores, o zagales, de la parte de San Joaquín, con algún regalo del campo, como dos cabritos, o un cordero, o cosa semejante y a Santa Ana acompañada de una o dos criadas. Xecutólo así, felicemente, Mase Pedro Campaña, insigne artífice, las veces que se le ofreció pintar esta historia (...)

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

⁴ “De esta manera, y hacia las décadas centrales del siglo, cuando Felipe de Guevara y Francisco de Holanda escriben sus tratados, se producen en España las primeras reflexiones acerca de la idea de la pintura y su inserción dentro de un determinado esquema histórico y conceptual.

Estos dos tratadistas recogen la visión histórica acerca del desarrollo de las artes que, esbozada por Alberti en la introducción a la edición italiana de su *De Pittura*, será desarrollada y fijada por Giorgio Vasari en sus *Vidas*. Francisco de Holanda comienza por reconocer la superioridad de la pintura de los griegos sobre la de los romanos, sin que ello sea óbice para reconocer el valor de esta última. Siguiendo el tópico renacentista acerca del valor de la Edad Media, Holanda indica cómo, debido a las invasiones de vándalos y godos, «se comenzaron del todo a perder las buenas artes y disciplinas y huir delante de los rudos aspectos porque no las entendían». Felipe de Guevara interpreta el fin del arte clásico de diferente manera; para él, la buena pintura «ya debía ser del todo acabada en tiempos de los godos» pues desde los tiempos del César Vespasiano los romanos habían abandonado su idea de retratarse al natural. La caída del arte se interpreta e identifica en Guevara con el desprecio a uno de los dogmas centrales de la estética clasicista: la teoría de la mimesis. «Cuenta Plinio —dice— que ya en su tiempo no había nadie que quisiera verse qual era, ni que, después de él muerto supieran qual había sido».

Siguiendo el mismo esquema histórico formulado por los italianos, se reconoce el valor preponderante de Italia en el renacer del Arte a fines de la Edad Media. Holanda señala a Simone Martini y a Giotto como los iniciadores de la renovación, que fueron continuados por Pordenone, «el primero que pinto al olio osadamente» y Mantegna. La indeterminación en los modelos, en todo ajena al rigor de la crítica operativa vasariana, desaparece al tratar a los artistas del clasicismo. Ahora se reconoce no sólo la importancia de la tríada Rafael, Leonardo y Miguel Ángel, sino el papel promotor de la iniciativa y el mecenazgo papal: «Finalmente, en el tiempo del Papa Alexandro, Julio y Leon X, Leonardo de Vince, florentin, y Rafael d'Orbino abrieron los hermosos ojos de la pintura; limpiandole la tierra que de dentro de ellos tenia; y ultimamente, Micael Angelo, florentin, parece que le dio spiritu vital y la restituyo casi en su primero ser y antigua animosidad».

Partiendo de este esquema histórico aparece clara la definición de la pintura desde el punto de vista de la mimesis o imitación. Para Felipe de Guevara la pintura, como imagen de aquello que es o puede ser, mezcla entre sí los diferentes colores con el fin de «imitar las cosas que son». Más adelante reflexionaremos acerca de la categoría manierista del pensamiento de Felipe de Guevara, pero ahora haremos notar cómo en estos párrafos, al oponer a las ideas de «gracia y deleyte de la vista», la imitación como fin esencial de la pintura, el gentilhomme de boca de Carlos V introduce en la teoría española un debate fundamental en Italia que no se resolverá hasta finales de siglo. La opción por la mimesis de Guevara le incluye en la categoría de pensadores que hicieron del clasicismo manierista su norma estética y su guía artística esencial. La imitación será de dos clases: una, efectiva, cuando las manos imitan lo que quieren —la pintura—, en la otra, es el entendimiento el sujeto de la imitación. Mientras la primera es la plasmación en imágenes de la idea, la segunda se limita a juzgar si las cosas están bien o mal pintadas. Pero para que esto sea posible hay que tener una guía y criterio seguro, que no es otro que la misma naturaleza.

Por su parte, Francisco de Holanda sostiene una teoría similar: «La Pintura, diría yo, que es una declaración del pensamiento en obra visible y contemplativa y segunda naturaleza... Es imaginación grande que nos pone delante de los ojos aquello que se pensó tan secretamente en la idea». De esta manera nos introduce en el meollo de la cuestión acerca de la teoría de la pintura en el manierismo, que es su relación con el concepto de «idea», base de la consideración del arte como una actividad intelectual, y que se define como imagen que ha de ver el entendimiento a través de los ojos interiores.

Así, en la discusión académica acerca de la primacía teórica y práctica del dibujo o del color, que estaba enfrentando en Italia a las escuelas y pensadores de Florencia y Venecia, los tratadistas españoles optan de manera decidida por el primer término de la cuestión, única manera, como decimos, de dotar a las artes de un estatuto intelectual. Para Holanda el dibujo no es otra cosa «sino aquella línea o perfil delgado que anda rodeando a la figura», sin la práctica del cual se pierde «toda la discreción y el ingenio». Pero, tanto en Holanda como en Guevara, las cualidades lumínicas de la pintura no son nunca olvidadas y en multitud de ocasiones se alude a las propiedades del color, de manera que se atenúa el rigorismo y el carácter intelectual de la teoría de la idea. Para Holanda la luz, lumbre o claro «de la Pintura es mucho más noble que la sombra», pero ha de situarse, sin embargo, por debajo del «debujo y perfil», recomendando, paradójicamente, la cualidad triste y grave en los colores, antes que los alegres. Por su parte, Guevara se limita a integrar la luz y la sombra como partes de la pintura poética, a la vez que las diferencia del «explendor», del que «los artistas en nuestro vulgar llaman realce, lo qual porque era medio entre la luz y la sombra lo llamaron tono».

FORMACIÓN Y NIVEL CULTURAL. LAS DISTINTAS OCUPACIONES DEL PINTOR.

Se sigue haciendo en el marco del tradicional sistema gremial⁵ y en el seno del taller, que tiene un marcado carácter familiar. Con frecuencia el oficio se trasmite de padres a hijos.

Otra de las discusiones que apasionaron a los teóricos italianos, ahora con la figura de Benedetto Varchi a la cabeza, fue la polémica acerca de la primacía de las artes. Francisco de Holanda considera a la Pintura como la soberana de las artes y madre de la escultura, ya que ésta sirve de «introito y comienzo por do el valiente pintor se ha de ejercitar y aprender para saber bien dibujar». Si la pintura es madre de la escultura debido a la superioridad teórica del dibujo, supera también a la arquitectura por una razón similar: como el dibujo era una de las consecuencias «sine qua non» para conseguir la idea de proporción, «la Arquitectura —dice— también es empresa de la Pintura y propio ornamento suyo por la proporción y correspondencias de las partes de los edificios y de sus miembros».

De esta manera encuentra su acomodo en la teoría de las artes el tópico horaciano «ut pictura poesis», como último factor de ennoblecimiento de las artes desde su propia especificidad. Holanda sostiene la superioridad de la pintura incluso sobre la propia poesía, que la tradición consideraba de más alto rango, ya que es ésta y no la pintura la verdaderamente muda. Por su parte, Guevara, en uno de los epígrafes finales de su tratado, sustenta unas ideas más eclécticas: la descripción de una obra de la naturaleza puede recabar el concurso de la pintura, la escultura y la poesía ya que «como la Pintura ni la Escultura pudieron exprimir ciertos meneos y espíritus, y cierta elegancia de cosas, acordó de ayudarse de la Poesía, como intérprete de cosas ocultas y mudas, que en una figura se desean». El mismo Guevara había señalado el valor que la relación de la pintura con la poesía tenía como medio de conocimiento de la realidad y como sistema de lograr una mayor expresividad en los «movimientos y variedades de los ánimos», «concebir mayores grandezas» o «más fantásticas ideas de cosas admirables».

De esta manera se plantea con claridad la dialéctica manierista entre intelectualismo y emoción, característica de la práctica de la pintura y escultura del momento, y que parece sustentada en la discusión teórica a través del tópico «ut pictura poesis», que veía en la relación con la poesía no sólo el medio de dotar de un carácter intelectual al arte, sino un estímulo para expresar las pasiones y emociones del hombre. El patetismo manierista, que en ningún lugar como España alcanzará tan amplio desarrollo encuentra en la teoría de la idea uno de sus mejores soportes; los retorcimientos de Alonso Berruguete, Juni o el Greco, no son otra cosa que expresiones conceptualizadas de una realidad leída en términos emocionalistas (...)

Checa, Fernando. *Pintura y escultura del renacimiento en España 1450-1600*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

⁵ “(...) Conocidos en Francia como corporation de métier, arte en Italia, y Zünft o Innung en Alemania, surgieron a principios del siglo XII. En general, este tipo de gremios apareció cuando un grupo de artesanos pertenecientes a un mismo oficio se agrupó para defender sus intereses, imitando el ejemplo de los comerciantes de la ciudad. En algunos casos la asociación tuvo en su origen una motivación religiosa, como la creación de cofradías para venerar a un santo patrón, pero al comprobar que todos sus miembros tenían el mismo oficio, empezó a preocuparse más por las necesidades económicas de los miembros que por sus objetivos religiosos. A mediados del siglo XII existían gremios de artesanos en toda Europa occidental. En algunas ciudades la pertenencia al gremio era voluntaria, pero en otras el gremio ejercía un poder absoluto, y quien quisiera ejercer ese oficio tenía que integrarse en la asociación. Los miembros se dividían en tres clases: maestros, oficiales y aprendices.

El maestro era un pequeño propietario: poseía las materias primas y las herramientas necesarias, y vendía los productos en su tienda para su propio beneficio. Los oficiales y aprendices vivían en la casa del maestro. Los aprendices, que estaban iniciándose en la profesión, aprendían con el maestro y recibían por su trabajo tan sólo comida y alojamiento. Cuando un aprendiz había concluido su aprendizaje se convertía en oficial y pasaba a recibir un salario. Con el tiempo, el oficial podía convertirse, a su vez, en maestro tras realizar un trabajo concreto que le servía para superar el examen que los maestros le proponían y demostrar su capacidad. Este trabajo se denominaba obra maestra. Pero los maestros

El joven aspirante a pintor debe seguir y superar una serie de pasos; un proceso lento y escalonado que se inicia con el aprendizaje. Siendo aún un niño – a los 12 o 14 años normalmente- sus padres lo ponen a aprender el arte y oficio de pintor con un maestro, entrando a vivir en su casa y su taller.

En las cláusulas del contrato se indica que el maestro no ha de ocultarle al aprendiz cosa alguna (“sin le encubrir del oficio cosa alguna”). El aprendiz pasa a vivir en casa del maestro durante el período de la duración del aprendizaje, generalmente de cuatro a seis años. El maestro habría de darle de comer y de calzar, cama y ropa limpia, y habría de cuidarle en las enfermedades. El aprendiz ha de obedecer y someterse al maestro, lo que no implicaba servidumbre... (no era un criado). La enseñanza era remunerada. Los padres y tutores del joven aprendiz fijaban

preferían no aumentar la competencia, por lo que las condiciones para convertirse en maestro eran cada vez más difíciles de conseguir, reduciéndose el ingreso a miembros de determinadas familias. A partir del siglo XIV las condiciones se hicieron tan estrictas que era casi imposible acceder al rango de maestro. Entre los siglos XIV y XVI los oficiales se fueron asociando para exigir mayores sueldos y mejores condiciones laborales. Lograron obtener ciertas mejoras, a veces declarándose en huelga. Las asociaciones de oficiales se consideran precursoras de los actuales sindicatos, debido a su defensa de los derechos de los trabajadores.

Los gremios de artesanos desempeñaron un importante papel en la vida económica de las ciudades medievales, influyendo en el bienestar económico de menestrales y consumidores. Ayudaron a mejorar las condiciones de los artesanos de dos formas: protegiéndolos de la rivalidad de otras ciudades y de la competencia de sus conciudadanos, que comerciaban con los bienes que ellos producían. Su primer objetivo lo lograron monopolizando las actividades comerciales de su ciudad, por lo que los bienes producidos en otras ciudades no podían acceder a su mercado. El segundo objetivo lo alcanzaron imponiendo horarios comerciales y salarios iguales para todos los artesanos de un mismo oficio. Para evitar que un maestro pudiese beneficiarse, el gremio establecía el número de personas que podían trabajar al mando de un mismo maestro, la cantidad de herramientas que se podían utilizar, el número de horas por jornada laboral, la cantidad de productos a elaborar y el precio de los bienes finales.

El gremio controlaba de forma férrea el cumplimiento de sus normas. Ningún maestro podía anunciar sus productos. Se prohibía la utilización de cualquier mejora técnica del proceso de producción que pudiese beneficiar a un maestro al permitirle producir más bienes con menores costes. El objetivo principal consistía en igualar las condiciones laborales de los miembros de los gremios, cualquiera que fuese la clase a la que pertenecieran. Los consumidores se vieron beneficiados por una parte, porque la existencia de los gremios garantizaba una alta calidad de los productos; pero por otra parte se vieron perjudicados, al no poder beneficiarse de mejoras técnicas que hubieran reducido los precios, ni de la competencia entre artesanos.

Estos gremios representaron una importante fuerza económica en la Europa de los siglos XII a XV. En Francia y en los Países Bajos, durante los siglos XII y XIII amenazaron con conquistar el poder municipal. Para debilitarlos, algunos municipios suprimieron sus privilegios, e incluso les prohibieron ejercer el control de su industria. Sin embargo, en el siglo XIV los artesanos empezaron a competir con los comerciantes para lograr el poder político. En algunas ciudades lo consiguieron. Por ejemplo, en la ciudad de Lieja, el consejo municipal estaba formado en 1384, por representantes de los 32 gremios artesanales de la ciudad.

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

las cantidades que el maestro debía percibir (en dinero y, a veces, en pintorescos pagos en especie).

El paso de aprendiz a oficial se hacía mediante un examen (si lo superaba era ya “oficial examinado”). Supone pasar a ser colaborador del maestro en sus encargos, lo que significaba también cobrar una remuneración, un salario por parte del maestro. Seguían viviendo en casa del maestro. Es frecuente que los pintores de mayor éxito y prestigio profesional, ante la magnitud de sus encargos – por ejemplo series conventuales- cuenten con un amplio taller, ayudándose de sus oficiales para estos encargos (por ejemplo Vicente Carducho en los lienzos del Paular, o Zurbarán en sus conjuntos monásticos).

Con mucha frecuencia, la enseñanza y luego colaboración entre maestro y discípulo crea vínculos de afecto y dependencia entre ambos, los oficiales, a veces, aparecen como albaceas testamentarios; se casan con las hijas del maestro (caso de Velázquez).

Para pasar de oficial a maestro se debía superar un nuevo examen, el “examen de maestría” ante un tribunal formado por los alcaldes o principales autoridades del gremio o cofradía. El grado de maestro permitía independizarte, abrir taller propio, poder recibir encargos y admitir aprendices. Aunque, como hemos visto, la formación del pintor tenía lugar en el seno del taller, en el siglo XVII se van imponiendo poco a poco, como complemento de la enseñanza allí recibida, las Academias artísticas, de dibujo y pintura, fenómeno que alcanzará su mejor expresión en el siglo XVIII con la creación de las Reales Academias de Bellas Artes por iniciativa real. Ahora, no obstante, se dan los primeros ensayos y experiencias.

En algunos casos vemos ensayos de Academias a la manera italiana, como fue el caso de la de Francisco Pacheco en Sevilla. Mas que escuelas de Bellas Artes eran sólo especie de tertulias o reuniones de amigos – escritores y artistas- en la vivienda de uno de ellos, como fue la casa y taller de Pacheco en Sevilla, que dejaría indudable huella en la formación de sus jóvenes discípulos Velázquez y Alonso Cano⁶.

⁶ “Alonso Cano (1601-1667), pintor, escultor y arquitecto español, fue una de las figuras más destacadas del barroco. Nació en Granada en 1601, hijo de un tracista y ensamblador de retablos. En 1614 se trasladó a Sevilla y dos años más tarde entró como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, donde conoció a Velázquez.

En 1638 se trasladó a la capital como pintor y ayuda de cámara del conde-duque de Olivares. Tras su paso por la corte madrileña, donde entró en contacto con las colecciones reales y la pintura veneciana del siglo XVI, el tenebrismo de sus primera obras deja paso a un estilo idealizado, clásico, de una calidad similar a la de los mejores pintores españoles, que huye del realismo en favor de las formas



Art Resource, NY/Scala

San Juan Evangelista

El artista español Alonso Cano trabajó como escultor, pintor, arquitecto y dibujante. Su obra presenta una serenidad y una armonía que contrasta con el carácter violento y pendenciero de su autor (en una ocasión fue acusado de asesinar a su esposa). Un ejemplo de ello es este *San Juan Evangelista* (1636) que se conserva en el Museo del Louvre de París (Francia).

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

En Madrid, los pintores de la Corte constituyeron en 1603 una Academia, en cuya creación participaron junto a artistas españoles, algunos artistas de origen italiano presentes en Madrid, algunos de ellos de los venidos a trabajar a El Escorial, y otros más jóvenes. El proyecto no prosperó y tuvo corta duración. En la segunda mitad del siglo, se puede

delicadas, bellas y graciosas, al igual que hizo también con sus obras escultóricas y arquitectónicas. Tras la muerte de su segunda esposa en extrañas circunstancias, huyó a Valencia para escapar de la acusación de asesinato que pesaba sobre él y se refugió en la cartuja de Porta-Coeli. En 1645 volvió a Madrid y en 1652 se trasladó a Granada, donde fue nombrado racionero de la catedral y falleció quince años más tarde. De esa última etapa es su obra maestra como pintor, una serie de siete lienzos sobre la Vida de la Virgen (1654) para el altar mayor de la iglesia.

En lo que respecta a su labor como escultor, por la que es más conocido, Alonso Cano se formó en el taller de Martínez Montañés, realizando numerosas esculturas de tema religioso en madera policromada. De su maestro adoptó la contención expresiva y el clasicismo formal, añadiendo su gusto personal por lo delicado y menudo. Entre sus primeros trabajos del periodo sevillano se encuentran el retablo de Nuestra Señora de la Oliva (Lebrija, 1629-1931) y el San Juan Bautista de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla (1634), así como varias Inmaculadas y figuras del Niño Jesús. Durante su etapa en Madrid abandonó temporalmente la escultura hasta su vuelta a Granada. Entre sus últimas obras destacan las cuatro esculturas monumentales de San José, San Antonio de Padua, San Diego de Alcalá y San Pedro de Alcántara para el convento del Santo Ángel, destruidas durante la guerra de la Independencia. Como arquitecto diseñó la fachada de la catedral de Granada (1667), en la que destaca el sorprendente efecto de profundidad, logrado al rehundir sus tres grandes arcadas, y su gran riqueza decorativa”.

citar la Academia sevillana organizada en 1660, que para la enseñanza del dibujo fue creada por Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal. También hubo ensayos en Valencia y otras ciudades, de muy corta duración. Por lo general estas academias se celebraban de noche, una vez concluida la jornada de trabajo.

EL NIVEL CULTURAL DEL PINTOR

Aunque algunos pintores tenía aficiones literarias y una buena preparación cultural (algunos son escritores, escriben tratados de pintura, en los que definen la nobleza de la pintura), no es raro encontrar, a veces, pintores de cierta calidad que son analfabetos.

Destacaron en este sentido el ambiente humanista de Sevilla (en torno a la personalidad de Pacheco) y el ambiente culto de los círculos de la Corte (sobre todo Vicente Carducho). De bastantes pintores conocemos sus inventarios de bienes y especialmente sus bibliotecas, valioso testimonio para conocer sus lecturas y los libros que habitualmente utilizaba como fuentes literarias o como tratados técnicos sobre pintura y otras artes.

Suelen estar presentes, al lado de obras devocionales y literarias, libros de emblemas e iconografía, como la célebre iconología de Cesare Ripa, tratados de arquitectura y perspectiva, a veces las Metamorfosis de Ovidio, etc. Aunque hay excepciones, las bibliotecas de los pintores suelen ser discretas cuando no, modestas en cuanto al número de volúmenes.

Otro aspecto interesante fue el paso por Italia –que los artistas flamencos, holandeses o franceses consideraban imprescindible para su formación-. En España es raro. De los grandes maestros, sólo Ribera y Velázquez lo hicieron, pero ni Zurbarán, ni Cano, ni Murillo, ni Valdés Leal, ni Carreño ni Claudio Coello, viajaron fuera de España.



Corbis/Francis G. Mayer

María de Austria, hija de Felipe III

Este retrato de María de Austria (1606-1646), hija del rey español Felipe III y de Margarita de Austria, es una de las obras que el artista español Diego de Silva Velázquez llevó a cabo durante su primera visita a Italia, fue pintado en Nápoles en 1630 y se conserva en el madrileño Museo del Prado. María de Austria, hermana del

también monarca hispano Felipe IV, contrajo matrimonio durante el reinado de éste, en 1631, con su primo, el entonces rey de Hungría y Bohemia y futuro emperador, Fernando III de Habsburgo.

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

Más nutrida es la nómina de pintores menores que fueron a Italia pero en la mayoría de los casos fueron estancias breves y lo hicieron en unas circunstancias que no producen un gran peso ni tuvieron gran trascendencia.

OCUPACIONES DE LOS PINTORES

La tarea principal, lógicamente, fue pintar cuadros de caballete, lienzos de altar, frescos ..., pero en muchos casos, y especialmente en Castilla, entre las ocupaciones del pintor, además de la pintura de caballete al óleo, estaba el estofado y policromía de las esculturas y retablos, si bien esta dedicación se fue haciendo especialidad independiente, es decir, competencia del pintor dorador que estofaba y encarnaba las imágenes de madera policromada.

Los pintores tenían la posibilidad de crear conforme a su imaginación o bien repetir modelos ajenos, es decir, elaborar copias. Copiar no se consideraba plagio, ni se requería consentimiento del autor original, sino que era un honor imitar el estilo de un gran maestro. También era normal imitar las composiciones de otros sirviéndose de grabados. Los pintores rara vez parten de cero y utilizan estampas de otros autores – generalmente extranjeros, principalmente italianos y flamencos –, para inspirarse, así por ejemplo, tanto Velázquez como Zurbarán fueron artistas que usaron con profusión grabados como fuentes de inspiración. Era una práctica normal. Algunos grandes pintores, como Velázquez, aunque usaban composiciones ajenas, sin embargo disimulaban hábilmente, o bien lo utilizan como punto de partida o sólo toman algunos elementos, mientras que otros artistas – mas torpes y modestos- copian literalmente las composiciones de sus obras de las de estos grabados.

Otra ocupación normal del pintor era inventariar y tasar pinturas con motivo de la almoneda de bienes de un propietario o coleccionista. También, los pintores del rey se ocupaban en labores de decoración, disponían de conjuntos pictóricos en los palacios. Así mismo, preparaban escenografías para obras reales (Teatro del Buen Retiro).

Existían también otras ocupaciones que eran secundarias, pero muy rentables, como la llamada pintura “efímera”: arcos de triunfo, catafalcos en los funerales del rey y de miembros de la familia real, monumentos de

Semana Santa en catedrales como la de Toledo y Sevilla. Pintaban también ejecutorias de hidalguía, abanicos...

En homenaje a el Dr. José Carlos Brasas Egido de la Universidad de Salamanca, excelente maestro, mejor persona.

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

Bibliografía : a parte de la citada en las notas a pié de página, y citada en artículos anteriores de esta misma temática:

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.