

# De memoriales artísticos zaragozanos (II) Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los "Discursos" de Jusepe Martínez

MARÍA ELENA MANRIQUEARA

## SUMMARY

*A commentary on the "memorial de los escultores zaragozanos", one of the first texts written in order to defend the nobility of their art. The author explores the affinities of sculpture with painting (ut pictura sculptura). He justifies them as Pacheco did with logical and metaphysical arguments by stating that sculpture is a superior artistic genre to painting. This concept in the "memorial de los escultores zaragozanos" can be related to Zuccari's theoretical drawings and to Jusepe Martínez who considered the greatest painting a drawing (or composition in black and white) correctly thought out and executed. In this way, the intellectual character of sculpture is emphasized, though admitting the supremacy of the painting. All of these facts in our study of the text relate it to the zaragozan artists and above all to the Discursos by Martínez where we find similar artistic and historical information about Aragonese artists.*

*PALABRAS CLAVE: Escultura del siglo XVII, teoría, Jusepe Martínez, memoriales artísticos.*

## 1. LA DEFENSA DE LA "INGENUIDAD" DE 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 alcahalero de Illescas<sup>1</sup>. La escultura, en cambio, se aplicó tardíamente a la defensa de su "ingenuidad, pues

---

1 El arte de la pintura era "liberal", es decir, había 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 mi artículo "De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a las Cortes de Aragón (1677)", *Artígrama*, 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.

la primera acción encaminada a ello data de 1692. 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 liberal<sup>3</sup>. Aunque tal éxito fue obtenido en las postrimerías del siglo XVII, tuvo gran trascendencia. De hecho, gracias a la contumacia de estos 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 Palomino<sup>4</sup>.

### 1.1. La realidad socioeconómica del gremio

Según 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"<sup>5</sup>. 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 1675<sup>6</sup>.

Sin embargo, para nuestra sorpresa, esa mayor concienciación de los pintores cesaragustanos no halla fiel reflejo en la actitud claramente involutiva de los escultores. En su quincuagésimo sexta 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 paz 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 atendido

---

2 Cfr. una completa síntesis de la cuestión en el estudio preliminar de Cristóbal Belda a Varchi, B., *Lección sobre la primacía de las artes*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia (edición 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. I, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 256-257.

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

5 BELDA NAVARRO, C., *op. cit.*, nota 2, 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 acertadamente 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.

**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 entregado**"<sup>7</sup>.

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 los carpinteros que les admitan en su asociación. La ordenanza quincuagésimo séptima 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"<sup>8</sup>. 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, además, hombre cultivado (con conocimientos de lógica y filosofía). No sena 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 dorador<sup>9</sup>. De haber escrito 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.

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. Los subrayados son míos.

8 *Ibidem*.

9 Así lo ha señalado Belda Navarro: "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 Martínez. Su testamento es toda una demostración de que para él las cosas estaban bien claras. La institución de misas 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". En Belda, C., *op. cit.*, nota 3, pp. 96-97.

En su escritura de fundación de una capellanía en San Miguel de los Navarros de Zaragoza Martínez dejó dicho: "Item 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 cual 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 **casso 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. En González Hernández, V., *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1982, p. 126-127 y 221. En esto imitaba a los pintores españoles de prestigio, que invertían su dinero en fundaciones pías.

## 1.2. El debate teórico

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 **artísticos**<sup>10</sup>. 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 Dialogos. Quizá también se deba a esto la confusión en el nombre de Benedetto Varchi, al que llama **Domingo**<sup>11</sup>, y alguna frase dictada por una memoria fiel: "el Escultor estudia, discurre, hace conceptos, modelos, dibujos, copia y **retrata**"<sup>12</sup>. 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 **pintura**<sup>13</sup>. Aunque el texto zaragozano habla de "un género de Pintura" como origen de ambas, veremos que en realidad se esta 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**"<sup>14</sup>.

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

10 BELDA NAVARRO, C., *op. cit.*, nota 2, p. LV.

11 Escribe Carducho: "Michaelangel sintio lo contrario en una carta que escribio a **Dominico** Varqui...". En Carducho, V., *Dialogos 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 **aquí** 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 *op. cit.*, nota 11, p. 312 y también el diálogo V.

14 *Ibidem*, pp. 278-279 y 305. Según Lomazzo: "Egli [pintor y escultor] e 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 sola è quella che fa spezie differente e diversa di scienza, la quale non si truova fra la pittura e scoltura**". En *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti*, vol. II, Florencia, Ciardi, Marchi e Bertolli ed., 1973, p. 18.

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 hicieran mas poderoso el efecto, a no faltarles el colorido; y parece que asi lo sentía el famoso Prasiteles, 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 colores*"<sup>15</sup>.

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 aquí, quizá, 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 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"<sup>16</sup>. Pocas páginas antes, el sevillano afirmaba que la forma sustancial de pintura y escultura era precisamente el dibujo y este 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"<sup>17</sup>.

---

15 Carducho, V., *op. cit.*, nota 11, pp. 308-309. Unas páginas antes dice: "y asi 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. Los subrayados son míos.

16 Pacheco, F., *El Arte de la Pintura*, introducción y estudio critico de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 139-140.

17 *Ibidem*, p. 92.

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 mataba Carducho) y esta 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. Parece que, como Carducho, sigue en este punto a Lomazzo y no cree que haya ninguna diferencia específica entre pintura y escultura, pues sólo se distinguen "por la diversidad de la materia"<sup>18</sup>. No obstante, opino que en el siguiente fragmento atisba sus diferentes esencias:

"la difinición 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"<sup>19</sup>.

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 tridimensionalidad<sup>20</sup>, 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).

Rescapitulando, podemos afirmar que el memorial zaragozano atribuye a la pintura ese carácter matriz que desde Miguel Ángel<sup>21</sup> tenía el dibujo o, mejor, 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 nove-

18 *Ibidem*, p. 79.

19 *Ibidem*, p. 76.

20 Borrás Gualis, G. M., *Teoría del Arte* 1, Madrid Historia 16, 1996, p. 69. El autor afirma además que "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". *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 entusiastamente 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 e 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". En Tatarkiewicz, 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*, 1, Bari, 1960.

dad 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<sup>4</sup> 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 parangón. 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 pintura<sup>22</sup>, 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.

## 2. JUSEPE MARTÍNEZ Y EL MEMORIAL DE LOS ESCULTORES ZARAGOZANOS

### 2.1. Amor de un pintor por la escultura

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 antiguas<sup>23</sup>. También dedicó el penúltimo capítulo de su tratado a los estatuarios y escultores insig-nes, algo insólito en los tratados de pintura españoles del siglo XVII<sup>24</sup>.

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 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 renacen-

22 Belda Navarro, C., *op. cit.*, nota 2, pp. XX-XXI.

23 Para todo lo referido al viaje de estudios romanos de Jusepe Martínez, *vid.* Manrique Ara, M<sup>a</sup>. 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, en prensa.

24 Martín González ha reconocido que "es muy limitada la nómina de escultores que aparece en los tratadistas españoles". En *op. cit.*, nota 20, p. 27.

tistas hasta el romanismo, se han distinguido cinco grandes talleres de impronta perdurable por la alta calidad de su producción<sup>25</sup>. 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 finales 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 catedral del Pilar. Junto a éstos 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 parroquia 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)<sup>26</sup>.

El tercer gran taller ubicado en la capital del Ebro será el de Gabnel 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)<sup>27</sup>.

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 este 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 por último a Esteban de Obray y la magnífica fachada-retablo de la colegiata de Santa Mana 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

25 Muchas son las aportaciones al tema de la escultura renacentista aragonesa, pero véase una síntesis ajustada del mismo en Álvaro Zamora, M<sup>a</sup>. I., "La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al Romanismo" en Álvaro Zamora, M<sup>a</sup>. I. / Borrás Gualis, G. M., *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 113-127.

26 *Ibidem*, pp. 183-201.

27 *Ibidem*, pp. 206-215.



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 auténticos "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 Jenequi (o Yenequi) era escultor en plata<sup>28</sup>. 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, 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 Yenequi, uno de los pocos plateros zaragozanos capaz de dar trazas propias para ejecutar obras (los blandones de la Seo, por ejemplo)<sup>29</sup>, 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.

## 2.2. Dibujo interior, pintura y pintura estatuaría

Se dice en el memorial que la escultura es pintura, o sea, utpictura *sculptura*, como si se ensayara una nueva variante del tópico horaciano<sup>30</sup>. 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 Estatuaría o Escultura (...) 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 ejercitar y aprender para saber bien dibujar (...) *La Escultura es Pintura esculpida en piedras y es hija de la Pintura, es muy 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 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

28 Vid. capitulación matrimonial de Jusepe Martínez con Francisca Jenequi, firmada el 11 de diciembre de 1627. En González Hernández, V., *op. cit.*, nota 9, pp. 133-137.

29 Álvaro Zamora, M. I. / Borrás Gualis, G. B., *op. cit.*, nota 25, pp. 98, 104, 109 y 368. Vid. además Cabezedo Astrain, J., "Los argenteros zaragozanos en los siglos XV y XVI", *Seminario de Arte Aragonés*, X-XII, 1962, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1962, pp. 181-202; San Vicente Pino, A., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento: 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976; *Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento*, Zaragoza, Museo Camón Amar, 1980 y Esteban Lorente, J. F., "La platena zaragozana en los siglos XIV y XV", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Universidad de Zaragoza, 1977, vol. 3, pp. 331-343. Del mismo autor. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

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

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 cosas<sup>31</sup>.

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 escultura<sup>32</sup>. 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<sup>33</sup>) 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 de los predicables (o modos de relación entre sujeto y predicado), según Porfirio<sup>34</sup>. 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 anstotélicas quedó sistematizada en la llamada *arhorporphyriana*, gráfico de la jerarquía lógico-ontológica que se establece a partir de la sustancia considerada como género<sup>35</sup>.

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

31 Holanda, F. de, *De la pintura antigua*, 1548 (versión castellana de Manuel Denis, 1563), Madrid, Real Academia de BB. AA. de San Fernando, 1921, pp. 121-122.

32 Varchi, B., *op. cit.*, nota 2, p. XV. Ya Alberti señaló el papel jugado por el *disegno* en el proceso creativo artístico (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.

33 Dice también Francisco Pacheco casi un siglo después: "A lo del debuxo respondo que es propio del pintor, y dél 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". *Vid. op. cit.*, nota 16, 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.

34 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, 1, ed. de A. Busse, Berlín, 1887, pp. 1-51.

35 Un panorama bastante completo de la historia de la lógica nos lo ofrece Bochenski, I. 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.

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 género.

Asimismo, en el memorial de los pintores zaragozanos (ca. 1677)<sup>36</sup>, 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 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.

Josepe 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 reprochable<sup>37</sup>. 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"<sup>38</sup>. Con respecto al suceso acaecido en el estudio de 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 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 (vid. *supra*) "en dos dimensiones". Por otra parte, el género Pintura "en tres dimensiones" constituye otra especie que sería la pintura estatuaría<sup>39</sup>. En cual-

36 Manrique Ara, M. E., *op. cit.*, nota 1.

37 "No sucedió así en este caso segundo que te diré que aconteció en mi presencia. El año 1673 me mandó S. A. serenísima el señor D. 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 pintori li belli colori, se non disegno e più disegno: estudio e più estudio*, que en nuestro español quiere decir, que **las bellas colores no hacen pintor, sino el dibujo y más dibujo, estudio y más estudio. A lo cual, S.A.S. añadió: más estimo yo un cuadro bien pintado con arte y dibujo, aunque sea solo de blanco y negro que otro de colores vivas, sin dibujo y arte**". Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, estudio y notas por Julián Gállego. Madrid, Akal, 1988, p. 285.

38 Holanda, E de, *op. cit.*, nota 31, p. 107. Afirma Carducho que el dibujo o pintura sin colores es lo mismo. Carducho, V., *op. cit.*, nota 11, p. 246.

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

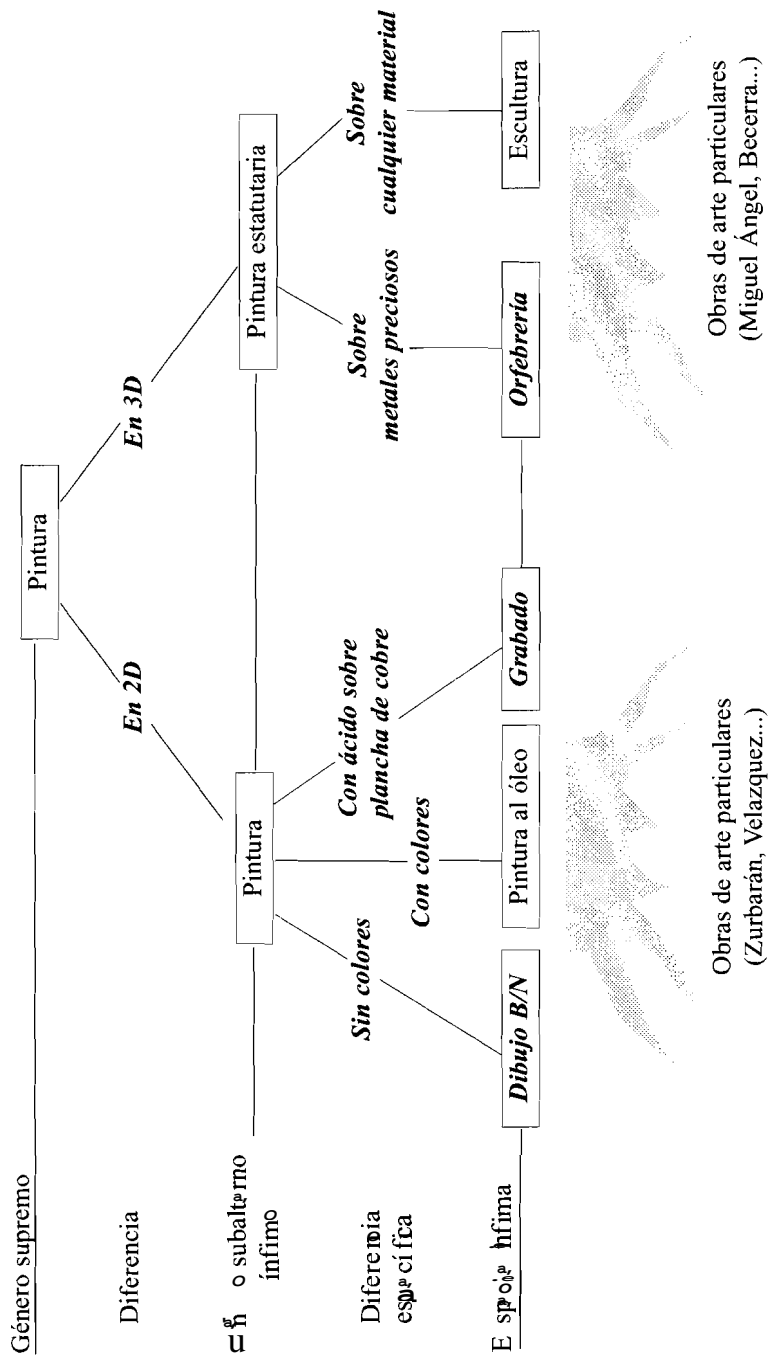


GRÁFICO 1 — Diferencias y especies deducidas a partir del modelo "arbor porphyriana"

—— Géneros y especies aludidos en el memorial

quier caso, lo que se desprende de la lectura del texto es que ambas están comprendidas dentro del género generalísimo "Pintura"<sup>40</sup>.

En el árbol lógico que sugiere nuestro memorialista, la escultura sería? pues, una especie derivada de la pintura estatuaría (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 allí se defendía la ingenuidad de la profesión con el argumento de que "el primer carácter de su estudioso desvelo es el dibujo"<sup>41</sup>.

Pero, volviendo a la pintura estatuaría, señalemos que sólo Holanda<sup>42</sup> y Martínez, posteriormente, mencionan este concepto<sup>43</sup>. Cuando el teórico aragonés se refiere a aquélla 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 Estatuaría es ingenua, porque si las obras del entendimiento son libres, [es] porque son del entendimiento". Es decir, la labor del *pintor estatuario*, en su especie<sup>44</sup> 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

40 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, permitásenos desarrollar un poco más el símil con la *arbor porphyriana*. Las especies "pintura" y "pintura estatuaría" podían constituirse a su vez en géneros subalternos (vid. gráfico 1). 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 grafito, buril, de aguafuerte, y en madera, y marfil, y otras variedades de dibujos y pinturas infinitas*". *Ibidem*, p. 283.

Razonando de acuerdo con estas leyes lógicas, en este punto habíamos 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).

41 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. Vid. Esteban Lorente, J. F., "La escultura en plata en Aragón en el siglo XVI" en *op. cit.*, nota 25, p. 106. Sobre el memorial de los orfebres zaragozanos prepararé en breve un estudio del texto con aparato crítico.

42 Holanda, F., *op. cit.*, nota 31, capítulo XLII: "De la pintura estatuaría o esculptura".

43 Martínez, J., *op. cit.*, nota 37, p. 112.

44 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,

otros), la técnica (calcográfica, pintura al óleo) o el material con que trabajen (el mármol, la plata)<sup>45</sup>.

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 esbozada allí. Asimismo, subrayaré que dicha postura es enormemente deudora del concepto zucariano de disegno interno y que tiene un lejano precedente en la obra teórica de Francisco de Holanda, aun siendo un alegato 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.

### 2.3. El "tratado" XX de los Discursos y el memorial: indicios de intertextualidad

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*<sup>46</sup>.

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 Huesca<sup>47</sup>.

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 catedral del Pilar de Zaragoza y de la Seo de Huesca, en alabastro, son minuciosamente descritos y alabados en el tratado. En el memorial, nombra solamente el del Pilar. Claro está, nos movemos en un ámbito zaragozano, lo que explica por qué se nombran seguidamente los retablos "de San Pablo y San Miguel de esta ciudad". Sin embargo, en los *Discursos*, ambos conjuntos escultóricos pasan por obra de los discípulos del artista valenciano. Martínez afirma, en efecto, que los retablos formentescos de madera denuncian la labor del taller, guiados, eso sí, por

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

46 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 1677/78.

47 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 quasi-periodística el testimonio de Felipe II 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. En Martínez, J., op. *cit.*, nota 37, pp. 248, 254 y 266.

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<sup>48</sup> Forment firmó con la iglesia parroquial de San Pablo el 12 de noviembre y 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 taller<sup>49</sup>.

Respecto a Gil Morlanes *el Viejo*, o Morlanes, 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 que había 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"<sup>50</sup>.

En cuanto a Tudelilla, también aparece citado en los *Discursos* como autor de "un trascoro de esta Santa iglesia metropolitana de esta ciudad" (la Seo zaragozana, como se especifica en el memorial). Allí escribió Martínez que fue "hijo de la ciudad de Tarazona"<sup>51</sup> y por tanto, según reza el memorial, "de este esclarecido reino". En realidad, su origen era riojano, aunque sí es cierto que se formó en talleres turiasonenses<sup>52</sup>. 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 Bruselas<sup>53</sup>, 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 (*vid. supra*) 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.

#### 2.4. El círculo de intelectuales lastanosino y el espíritu del memorial

Como ha señalado Aurora Egido, el *Museo de las medallas desconocidas españolas* tiene mucho de empresa nacionalista. Este es el sentir de su autor, Vincencio Juan de Lastanosa, que en la *prefación* escribió: "mis desseos son, representar a la República literaria los Trofeos anti-

48 *Ibidem*, pp. 251-252.

49 Álvaro Zamora, M<sup>o</sup>. I. / Borrás Gualis, G. M., *op. cit.*, nota 25, pp. 191 y 194.

50 *Ibidem*, p. 252.

51 Martínez, J., *op. cit.*, nota 37, p. 262.

52 Álvaro Zamora, M<sup>o</sup>. I. / Borrás Gualis, G. M., *op. cit.*, nota 25, p. 334.

53 *Ibidem*, p. 180.

guos, 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”<sup>54</sup>. 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 cultural<sup>55</sup>. De ahí que eruditos como Lastanosa 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, late en estos estudiosos el afán de emular a Roma. Tanto era así que el canónico sevillano Gómez Bravo reprochó a Andrés de Uztarroz (futuro cronista del reino de Aragón y amigo de Lastanosa) haber llamado *urbs* a Huesca, calificativo reservado en la Antigüedad exclusivamente a Roma<sup>56</sup>. 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”<sup>57</sup>.

Pero no sólo 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 Serenissimos Reyes de Aragón*, de Blancas (dadas a la stampa 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”<sup>58</sup>. 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 eminenencia las buenas letras, i Artes liberales”<sup>59</sup>.

Volviendo al memorial que nos ocupa, la batalla que en él se libra, aun siendo del mismo signo, es más dura. Sabemos que Jusepe Martínez se carteaba con Lastanosa y que con Uztarroz mantenía una relación rayana en la camaradería<sup>60</sup>. Es fácil suponer que con ellos mantenía una comunidad de intereses culturales. Por eso el deseo patente (súplica al virrey Pedro Antonio de Aragón), de hacer de Zaragoza una nueva Roma donde se privilegie a los artistas, creo que no puede provenir más que de alguien de dicho círculo, posiblemente de Martínez.

Además, en el caso de las artes plásticas, este deseo cobraba mayor razón cuando en ese

54 Lastanosa, V. J. de, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645, Madrid, edición facsímil, 1977, p. 2.

55 Chastel, A. / Klein, R., *El humanismo*, Estella, 1971, pp. 107-108. En Egido, A., “*Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa*”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 211-227.

56 Ricardo 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.

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

58 *Ibidem*, pp. 208-209.

59 Lastanosa, V. J. de, *op. cit.*, nota 54, p. 56.

60 Existen testimonios de que compartieron afición por la arqueología, disfrutando jornadas de trabajo entre ruinas, dibujando el pintor y copiando inscripciones latinas el erudito. *Vid.* carta de Uztarroz a Lastanosa (31 de marzo de 1638) donde le habla de ir con Martínez a Zuera para tal propósito. En Arco, R. del, *op. cit.*, nota 56, p. 135.



momento Roma seguía siendo capital del mundo artístico moderno y en ella se premiaba como merecían los nobles artifices. En Zaragoza y Aragón pocos ejemplos modernos de semejante reconocimiento se podían aducir y de ello se lamenta el autor en los Discursos, señalando también la poca consideración que tenían entre sus paisanos los artistas españoles<sup>61</sup>. La valentía y empeño con que se pide el reconocimiento de la ingenuidad de la escultura es mayor, si cabe, de lo que deja traslucir el memorial de los pintores, algo que sólo puede explicar el éxito con que fue acogido éste último.

### 3. TRANSCRIPCIÓN DEL MEMORIAL Y ANOTACIONES CRÍTICAS

En la presente edición me sirvo del pliego de cordel conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura V.E. -C. 208 126, y descubierto por Karin Hellwig, quien publicó una fotografía del memorial completo en su *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1996).

Reproduzco el texto de acuerdo con criterios ortográficos y de puntuación modernos. He respetado, sin embargo, las grafías de la época cuando tienen alguna consecuencia de carácter fonético (*psalmos*, *crucifixo*), así como cultismos (insipitos) y nombres propios (Anterrio Chicho). Numero en romanos las dinastías reales. Respecto a las mayúsculas, muy abundantes, conservo sólo las correspondientes a "Profesores", "Pintura", "Pintura Estatuaria", "Estatuana", "Escultura" y "Escultor", puesto que estamos ante un alegato por su honorabilidad. Por último, he desarrollado la abreviatura de vuestra señoría *ilustrísima*.

---

61 *Vid.* tratado XXI en Martínez, J., *op. cit.*, nota 37.

(fol. 1) Ilustrísimo señor:

La Estatuaria o Escultura y sus Profesores, sabiendo que las Artes Liberales con ambición gloriosa buscan en la magnífica grandeza de vuestra señoría ilustrísima el honor, alimento y elemento suyo, y que la Pintura queda honrada en el supremo juicio de vuestra señoría ilustrísima<sup>62</sup>, con confianza 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 **entrambas**<sup>63</sup>. 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*<sup>64</sup>. Esto expresan las tres coronas y las

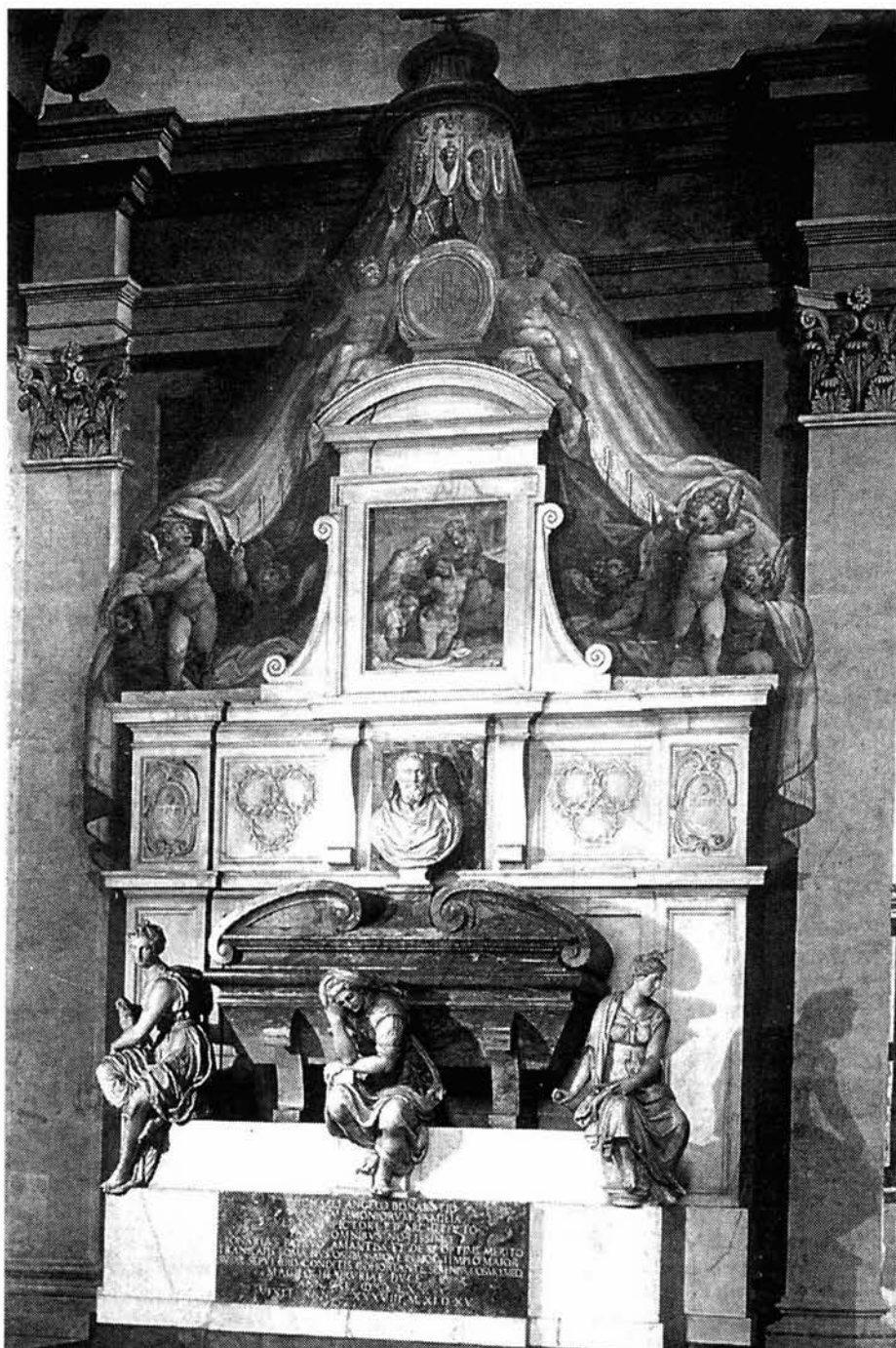
62 El memorial de los pintores zaragozanos fue presentado en las Cortes el 27 de noviembre de 1677. La deliberación que sobre el mismo mantuvieron los cuatro brazos fue dada a conocer unos quince días más tarde (13 de diciembre). En ella quedó reconocido el estatuto liberal para el arte de la pintura y que "por ejercerla no sea de obstaculo para [sus profesores] concurrir en el brazo de Caballeros e hijosdalgo ni para obtener oficios honoríficos de las Repúblicas". *Vid.* Manrique Ara, M<sup>a</sup>. E., *op. cit.*, nota 1.

Tras examinar completamente los registros de dichas Cortes (1677-1678), 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 consercio 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. *En 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 sena hasta que en 1785 se decretara la libertad de ejercicio de las nobles artes del dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura. *Vid.* Ansón Navarro, A., *op. cit.*, nota 6, 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*, Frankfurt am Main, 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., *op. cit.*, nota 6, p. 39). En mi opinión, el escrito petitorio que analizo hay que relacionarlo con el colectivo de los pintores zaragozanos (cfr. apartado primero de nuestro estudio introductorio), o bien, con la figura de Jusepe Martínez (cfr. apartado segundo, donde he explorado las conexiones entre el memorial y su obra magna, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*). Lo que sí parece probable es que el redactor de este memorial y el de los pintores sea el mismo.

63 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 señona ilustrisima se sirva honrar la Escultura con la honra misma que le mereció la Pintura".

64 Referencia erudita tomada probablemente de Carducho, que alude a él como escultor (*op. cit.*, nota 11, 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:



Lám. 1. Tumba de Miguel Ángel. Iglesia de Santa Croce (Florencia, 1564)

tres estatuas recostadas sobre el sepulcro de Michael Angelo (lám. 1), famoso en ambas Artes, jeroglífico de la hermandad e identificación de la Escultura, Pintura y Arquitectura<sup>65</sup>.

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 colores<sup>66</sup>. 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 escorzos<sup>67</sup>. 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 peor*<sup>68</sup>. Por lo menos, la igualdad es cierta y se inferirá que no sólo en los templos, donde se ven muertos sus Artífices, sino en los de la fama y el honor, donde viven, deben tener igual corona.

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”.

Vid. Plinio, *Textos de Historia del Arte* (edición de Esperanza Torrego), Madrid, Visor, 1987, p. 110.

65 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 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 guirnalda, 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". En *op. cit.*, nota 11, pp. 312-313. La fuente está en Vasari. Vid. Barocchi, P., *Giorgio Vasari La vita di Michelangelo nelle redazione del 1550 e del 1568*, vol. I, 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.

66 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 *sofística*, 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: Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1979.

67 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 11, 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". *Op. cit.*, nota 37, p. 111.

68 Miguel Ángel, en efecto, terció en el paragoné propuesto por Varchi afirmando que "la pittura mi par piu tenuta bona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo piu tenuto cattivo quanto più va verso la pittura". En Varchi, B. / Borghini, V., *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, al cuidado de Paola Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, p. 84. Carducho trae también la cita (*op. cit.*, nota 11, 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 *Lezione 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

En su especie la Pintura Estatuaria es ingenua, porque si las obras del entendimiento son libres [es] porque son del entendimiento, según el Filósofo<sup>69</sup>. El Escultor estudia, discurre, hace conceptos, modelos, dibujos, copia y retrata: todos efectos suyos<sup>70</sup>. 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 Laurencio Valla<sup>71</sup>, Séneca // (fol. 1 v.) ca<sup>72</sup> y Galeno<sup>73</sup>. Sólo en su imitación, Possevino<sup>74</sup>, y verdaderamente que esta imi-

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 y, más que contaminarlo, lo eleva. *Vid.* el fundamental estudio de Leatrice Mendelsohn, *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 tónica repugnancia de nuestro Siglo de Oro por el trabajo manual, y el memorial de los escultores zaragozanos es un ejemplo más.

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

70 Frase tomada casi literalmente de Carducho, *op. cit.*, nota 11, pp. 390-391.

71 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 fu ella in stima talmente, che i nobili l'essercitarono, di poi gli onorevoli, ma perpetuamente fu proibito che non s'insegnasse ai servi"; tanto più che, volendo alcuni provare che l'arti liberali non s'insegnavano ai servi, citano questo luogo. Di questa sentenza fu Platone, Aristotile, Galeno, e finalmente, si come dicono quelli che scrivono di quest'arte, in cio 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 del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. III, Bari, Gius. Laterza e figli, 1962, pp. 209-210. Tanto Galeno como Valla (*vid. infra*) sitúan las artes plásticas entre las artes liberales. En cambio, parece poco pertinente la inclusión de Séneca, enemigo declarado de las artes suntuarias (pintura y escultura) como corruptoras de la moral (epístola LXXXVIII a Lucilio). Puede que nuestro autor, en un lapsus, escogiera del elenco albertiano el nombre equivocado. Pero ¿cómo explicar entonces la mención de Valla y Galeno cuando se comprueba que tampoco ellos aludieron explícitamente a la imitación y dibujo como pilares de la ingenuidad de la escultura?

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 ser* (Florencia, 1548) reconoce que las artes de la pintura, la escultura, el modelado y la arquitectura "*proximae ad liberales accedunt*". En *Opera omnia*, vol. I (ed. facsímil de Basilea, 1540), Turin, 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.

72 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". En Séneca, 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. Adujeron que Séneca no habría dudado en apreciarlas si entonces, como en el siglo XVII, hubieran servido a un fin tan noble como el de acercar las almas a Dios (cfr. nota 74).

Sobre la recepción de la obra del filósofo estoico *vid.* Blüher, K. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la 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.

73 Galeno, a diferencia del anterior, si 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

tación, 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 Pamaso, Lope de Vega:

Tú, esenta en fin de las comunes leyes,  
divina en todo, por divino modo,  
si no lo cnas, lo renuevas todo<sup>75</sup>.

Luciano, finalmente, muestra ser la más digna de un hombre ingenuo la Estatuaría.<sup>76</sup>

labore corporis tractantur, quas mechanicas appellunt, satius existimare debetis, si vos primo genere electo, aliquam ex liberalibus discatis; aliae enim deferere artificem in senectute solent. In primo genere sunt Medicina, Rhetorica, Musica, Geometria, Arithmetica, Computandi scientia, Astronomia, Grammatica, Legumque peritia. Quibus adde, si placet, plasticem et picturam". En *Paraphrastae Menodoti Filii Suasoria ad artes oratio. Opera omnia*. vol. IV, Venecia, luntas, 1625, f. 5v.

No he encontrado ningún texto galénico 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 (en concreto, Fidias): "Praestantium quoque, opificiorum causam fuisse artifices profiteamur. Dicimus neque is (ut pote Phidias) slatuum illam effecit, alius vero lovis Olympici simulacrum". En *Liher de causis procatactis, 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 Panofsky. 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".

74 El jesuita Antonio Possevino expresa muy concretamente en qué consiste, a su juicio, el arte del pintor: "ego summam esse artem constantissime assero, quae rem ipsam imitetur, martyria in martyribus; fletum in flentibus, dolorem in patientibus, gloriam, et laetitiam in resurgentibus exprimat. et in animis figat". Escrito al margen está "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 no ha recurrido a Possevino gratuitamente y, apoyándose en su autoridad está claro que no entiende por mimesis el mero *ritrarre 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**".

En conclusión, el uso que nuestro autor hace de sus 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 juegan un importante papel como intérpretes de una verdad superior, como auténticos lazos entre el cielo y la tierra. En esa posición intermedia colocó Pico de la Mirandola al hombre, cuya tesis recogerá a continuación (y no casualmente) el propio autor del memorial.

75 En el poema de Lope el sujeto de estos versos es la pintura como tal; mientras que en el memorial, 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.*, nota 11, p. 256. Vid. también Portús Pérez, J., *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid Universidad Complutense, 1992.

76 Esta cita de Luciano de Samósata está tomada de *El sueño o La vida de Luciano, en Obras*, vol. I (ed. de José Alsina), Barcelona, Alma Mater, 1962, p. 8: "el rema de la segunda deliberación fue qué oficio sena el mejor, de aprendizaje **más fácil y mas apropiado a un hombre Libre**, y que exigiese menos gastos de instalación y más suficientes ganancias. Como cada cual elogiaba un oficio diverso –según el conocimiento o experiencia que tenía– mi padre, diri-

Hasta Enós suben los hebreos su antigüedad, según Lipomano, creyendo invocó el primero el nombre de Dios proponiendo imágenes para su culto<sup>77</sup>. 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 oro<sup>78</sup> en que erigió (por ser el hombre toda criatura<sup>79</sup>) 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 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 autor<sup>80</sup>.

Fue entre los rodios gloriosa, hizo famosos a los atenienses<sup>81</sup>. Sócrates, antes de filoso-

giendo la mirada hacia mi tío- pues se hallaba allí mi tío materno, con renombre de óptimo escultor y considerado como excelente marmolista". 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 que Luciano dice haber escuchado en sueños entre la Escultura y la Retórica: 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 Samósata 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. Verosímilmente, el redactor del memorial zaragozano lo leyó en latín, lo que acreditaría su conocimiento del mismo y su encuadramiento definitivo como autor letrado.

77 El memorial alude a Luigi Lippomani (Venecia, ca. 1500 - Roma, 1559) que en su comentario al Génesis escribió: "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" [*Catena in Genesim ex authoribus ecclesiasticis plus minus sexaginta, iisque partim Graecis, partim Latinis, connexa. authore Aloisio Lippomano Metonensi episcopo, coadiutoreque Veronensi*, París, Carolus Guillard, 1546, f. 118].

78 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". En *La chair du Christ*, vol. I, comentario e índice por Jean-Pierre Mahé, París, Les éditions du Cerf, 1975, p. 250.

79 Con estos mismo términos aparece expresado en *De hominis dignitate*, de Pico de la Mirandola (citado a continuación). *Vid. Opera omnia*, vol. I (ed. facsímil de Basilea, 1572), Turín, Bottega d'Erasmus, 1971, p. 315.

80 De nuevo, en *De hominis dignitate*, el ilustre humanista refiere cómo Dios situó al hombre en el centro de su creación. He aquí el texto: "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, ennoblecía al producto y no al productor. 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 (cfr. nota 69). La mentalidad del memorialista, ajena al rico trasfondo filosófico que auspició las *Due Lezioni*, 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. En *op. cit.*, nota 75, p. 10.

81 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 (cuyo testimonio cita el autor de la *Historia Naturalis*), "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

far, fue Escultor<sup>82</sup>. No dudó Salomón emplear su alta sabiduría en tallar de relieve los querubines de oro, y [otros] dos de leña de Setín que formó en el oráculo divino<sup>83</sup>. San Lucas hizo imágenes de cera de Cristo y [de] la Virgen<sup>84</sup>. Muchos nobles la han ejercitado. Dejo insipitos Escultores antiguos ilustres. Nuestros tiempos han admirado a los caballeros de la Alagarda<sup>85</sup>

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. En Plinio el Viejo, *op. cit.*, nota 64, pp. 47.49, 52 y 37 respectivamente.

82 El propio Luciano en *El sueño*, obra consultada por nuestro autor, 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?" En *op. cit.*, nota 76, p. 16. Otro autor clásico que lo testifica es Plinio (libro XXXVI, cap. V) y da incluso una obra suya: "non postfemtur et Charites in propyleo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant". En 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 sólo lo recomendaban, sino que se dedicaron a él asiduamente". *Vid. Sobre la escultura* (Florencia, 1504), Madrid Akal, 1989, p. 57.

83 En Reyes, libro I, 6, 23 - 30: "Hizo [Salomón] en el Debir [el *Sancta Sanctorum* u Oráculo Divino, como dice nuestro autor] dos quemebines de madera de acebuche de diez codos de altura. Un ala del quemebín tenía cinco codos y la otra ala del querubín cinco codos: diez codos desde la punta de una de sus alas hasta la punta de la otra de sus alas. El segundo querubín tenía diez codos, las mismas medidas y la misma forma para los dos querubines. La altura de un quemebín era de diez codos y lo mismo el segundo querubín. Colocó los quemebines en medio del recinto interior; y las alas de los querubines estaban desplegadas; el ala de uno tocaba un muro y el ala del segundo querubín tocaba el otro muro, y sus alas se tocaban en medio del recinto, ala con ala. Revestió de oro los querubines. Esculpíó todo en torno los muros de la Casa con grabados de escultura de quemebines, palmieras, capullos ahieros, al interior y al exterior. Recubrió de oro el piso de la Casa al interior y al exterior". *Vid. Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976, p. 368.

84 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 Mana col suo figliuolo in braccio in 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. al cuidado de Roberto Paolo Ciardi, vol. I, Florencia, Marchi & Bertolli, 1973-1974, p. 380.

En España, Pacheco habla de "imágenes de pintura y escultura cuantas están recibidas por de su mano en toda la iglesia santa". En *op. cit.*, nota 16, p. 231.

85 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. Obtuvo así la cruz de caballero de Cristo y un collar de oro de trescientos escudos en ocasión poco propicia para el artífice: "Di ordine del medesimo Pontefice Innocentio, perfettionandosi il Campidoglio col nuovo palazzo de' Conservatori, che forma il braccio sotto Aracelli, volendo il Popolo romano come a suo benefattore, inalzarli una statua di metallo, l'allogò ad Alessandro, ma avvenne disgratia, che travagliò amarissimamente questo virtuoso; sebene, dopo gli fù cagione di honore per l'espressione publica fatta dal Papa del suo merito. Terminati dunque i modelli, e le cere, ò fosse disgratia, o malitia di alcuno, per la soverchia confidenza, ch'egli teneva in uno operario, il getto non riuscì altrimente, e la statua andò male. Laonde Alessandro si afflisse tanto di questa disgratia, quasi vi havesse 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 in vece 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 faltó tampoco la benevolencia del Papa y sus protectores (Camilo



y Bernino<sup>86</sup>, tan honrados de los pontífices; a Alonso de Barruguete, tan favorecido del señor emperador Carlos V; a Becerra, Urbino, Manteña, Donatelo, Michael Angelo<sup>87</sup>. Y más de cerca, a Fomento, 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 Seo<sup>88</sup>, y otros a quienes no fue lunar el síncel, 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 Praxiteles, por cuya custodia pusieron los romanos pena de la vida a las guardas del Capitolio<sup>89</sup>.

Pamphili) en el lecho de muerte. En Bellori, G. P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (ed. facsímil de Roma, 1672), Bolonia, Arnaldo Forni editore, 1977, pp. 398 y 402.

86 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 nipote Alessandro Ludovisi. Así lo narra Balduino: "avendo Lodovico cardinal nipote ben ravvisato, che nel Bernino andavano di pari coll'ecellenza nell'arte sua gran nobiltà di pensieri, e non poca emdizione, volle per ordinario, che ne' giorni festivi egli si trovasse attorno alla sua tavola per trattarsi con esso in virtuosi discorsi. Ottenegli la croce del cavalierato di Cristo, e di ricche pensioni il provide". El culmen de su gloria lo obtuvo, sin embargo, bajo la protección de 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". De hecho, 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 Balduino, son también los coloquios en que se entretenían hasta que el sueño vencía al Papa: "Nell'ora del desinare tranenevasi 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 il 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. En Balduino, F., *Vita di Gian Lorenzo Bernini* (Florencia, 1682), Milán, Edizione del Milione, 1948, pp. 80, 83, 93, 94, 128 y 129.

87 Sigue ahora una nómina de escultores españoles e italianos de renombre, que no podía culminar sino con Miguel Ángel. Sorprenden las menciones a dos pintores, Mantegna y Urbino (¿Rafael Sanzio?).

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 Butrón, Valdivielso en su memorial para el pleito de Carducho y Pacheco.

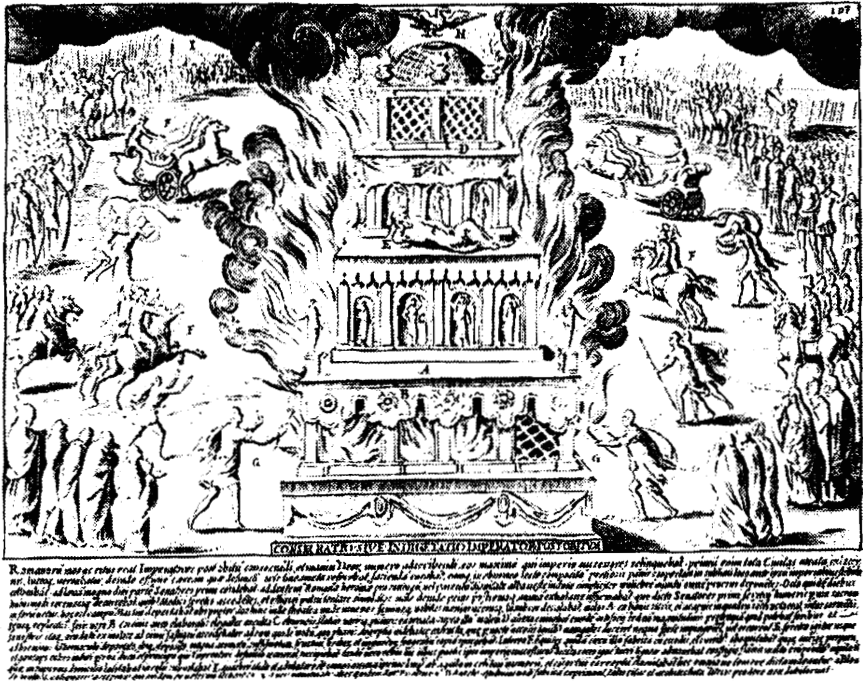
Becerra, junto con el anterior, forma parte de la enumeración tópica de artistas españoles ilustres que aparece en nuestros escritos teóricos. Sobre honores recibidos por el ejercicio de su profesión, Pacheco da una sucinta noticia: "pues su invictísimo hijo Felipe II ¡cuánto honró a todos los artifices de su tiempo! A Urbino, a Becerra, valiente español que tanta luz dio de la buena manera en España". En op. cit., nota 16, p. 185.

Respecto a los italianos, Mantegna encaja mejor en este elenco por la cualidad escultórica de sus figuras (testimoniada por Vasari). Debemos admitir como posible, no obstante, que al citar a Urbino se refiera a Rafael, de acuerdo con el espíritu del memorial y su consideración de que el principio generador de la escultura es la pintura o dibujo. 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 ambos artífices: "a Andrés Manteña pintor Mantuano, favoreció su Marqués y le armó Caballero de espuela dorada. A Rafael Urbino daba el Papa León X un Capelo, y le casó con la sobrina del Cardenal Vivieni". En 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.

88 Ya he señalado en el estudio introductorio (apartado 2.3.) las deudas que tiene este fragmento con los *Discursos* de Jusepe Martínez.

89 La fuente es Plinio, libro 34, parágrafo 38: "nuestro tiempo ha visto en el Capitolio. antes de que ardiera hace



Lám. 2. Consecración de un emperador romano tras su muerte. Grabado (23 x 17,5 cm) en Lauro, A., *Antique urbis*, Neungsgabe, 1641.

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, grande primor de ingenio califica<sup>90</sup>. Y, finalmente, la Venus y el Cupido de Praxíteles<sup>91</sup>, y el Muchacho de Silanion, cu- // (fol. 2) yos her-

muy poco incendiado por los seguidores de Vitelio, en la nave del templo de Juno un perro de bronce lamiendo su henda. 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". En la edición citada de Plinio el Viejo, *op. cit.*, nota 64, p. 48.

90 Quiere decir Arquermo de Quíos, escultor arcaico citado por Plinio, quien da también el nombre de sus dos hijos, Búpalo y Atenis. Senan los autores de la escultura mencionada de Diana: "en la propia Quíos se colocó en un lugar elevado del templo una Diana, cuyo rostro dicen que miraba triste 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. I, Cambdige, Cambdige University Press, 1975, p. 68.

91 Plinio relata las pasiones despertadas por la Venus de Cnido y un Cupido de Praxíteles (libro 36, parágrafos 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

mosos **sinceles** pudieron empeñar la voluntad insana de sus **amadores**<sup>92</sup>, transformando sus afectos en piedras mejor que lo hiciera la cabeza de Medusa, concluyen una 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 bronce y vivan los mármoles, como decía **Virgilio**<sup>93</sup>, o se le vuelva 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 **hechos**<sup>94</sup>. ¡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 (Iam. 2), quemando, según Herodiano, una de cera del canonizado, y coronando en círculo el túmulo y pira otras muchas de **marfil**<sup>95</sup>.

En el cristianismo no es menor la deuda. Las imágenes santas de relieve principalmente,

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 **Praxiteles** 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, Alcetas el Rodio se enamoró de él y dejó también en éste una huella de su amor". En la edición citada de Plinio el Viejo, *op. cit.*, nota 64, 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 media 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 contlicto 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". En *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza editorial, 1991, pp. 171-172. *Vid.* también Kris, E. / Kurz, O., La leyenda del artista, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 69 y ss.

92 Plinio habla de Silanio como escultor en bronce y dice que floreció en la Olimpiada 113 (328-325 a. C.). En la edición mencionada de Plinio el Viejo, *op. cit.*, nota 64, 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., *op. cit.*, nota 90, p. 508.

93 El poeta mantuano habla en sus *Geórgicas* (libro III) de los mármoles de Paros, **estatuas que respiran**: "stabant et Parii lapides, spirantia signa". En *Opera*, Amberes, ex officina Christophori Plantini, 1566, p. 39.

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

95 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

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 salmos<sup>96</sup>, 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 glorioso<sup>97</sup> 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, trofeo 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 // (fol. 2 v.) suya, nos dejó la prenda perenne de su imagen en testimonio de su dilección<sup>98</sup>.

Y no parezca de lejos traído el argumento de las imágenes para la honra de sus Artífices,

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 armazón 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 petitorio pudo utilizarse alguna traducción latina, como la de Poliziano (Bologna, 1493), o la única traducción española de entonces (a partir de dicha versión latina), realizada por Fernán Flores de Perez 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.

<sup>96</sup> 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 narravit 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". En Calvo Serraller, F., *op. cit.*, nota 73, p. 358. La cita de la Biblia corresponde al salmo 86, versículo 6. En la edición veneciana de luntas (1627). p. 420.

La otra metáfora deriva, probablemente, de una lectura libre del salmo 77. Dice Dios: "aperiam in paraholis os meum, loquar propositiones ab initio (...) et mandavit nubibus desuper, et januas coeli aperuit". *Ibidem*, pp. 148-149. Por sus fines morales se redime la pintura (cfr. nota 74).

<sup>97</sup> Las vicisitudes del reino son las de su gobernante, parece querer decir el memorialista, impregnado de esa concepción patrimonialista del estado propia de las monarquías absolutas.

<sup>98</sup> Jusepe Mariñez 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."

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 portento<sup>99</sup>. Suene, pues, ya otra vez la lira de Lope:

Honra al sincel, si su grandeza ignoras,  
siquiera porque talla lo que adoras<sup>100</sup>.

Últimamente, acordando con veneración a vuestra señona 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 Tácito<sup>101</sup>, y allí habitan donde éste se franquea; que las Artes y los ingenios son la riqueza, el tesoro y gloria de los reinos; que aquel gran político y emperador, Julio César, para

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. el artículo de Aurora Egidio "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, Museo Camón Aznar, 8 septiembre /10 noviembre 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 muy bien ha señalado Portús (*op. cit.*, nota 75, p. 149), cualquier artista español con aspiraciones sociales debía ser un hombre formado y culto.

99 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 tabladillo sobre que estaba puesto para pintarla, y en que tenía las 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". En *El peregrino en su patria. Prosa, I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 494.

100 Otra vez se usa el recurso de la oralidad a propósito de Lope, asociando además sus versos a la música por su excelencia. Se convierten así en el único vehículo apropiado para expresar los fines santos de las artes plásticas: remedar la acción del Creador (cfr. nota 75) 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". Vid. Portús Pérez, J., *op. cit.*, nota 75, pp. 250-251. 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., *op. cit.*, nota 87, 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".

101 Esta cita de Tácito es tan poco precisa que hace un tanto inútil su rastreo en el *corpus* de escritos del autor. Sin embargo, aquí, honor tiene 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 fruto de la 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 noble-

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 Liberales<sup>102</sup>, 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 mundo<sup>103</sup>; 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 Profesores<sup>104</sup>; que honrando este Arte se abre camino para que el de mas 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

---

za. Como ella, es un valor hereditario que se transmite a lo largo del árbol genealógico. Así, el mayor o menor encumbramiento social responde a la "capacidad de recibir honor" (vid. Maravall, J. A., "La función del honor en la sociedad estamental", *Ideologies and Literature*, vol. II, n° 7, mayo-junio de 1978). 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.

102 Insisto en la familiaridad que tiene el autor con la literatura latina clásica. Esta noticia biográfica de César está tomada de Suetonio, *De vita Caesarum libri VIII*: "omnisque medicinam Romae professos et liberalium artium doctores, quo libentius et ipsi urbem incoheret et ceteri adpeterent, civitate donavit". *En Opera, ex recensione Maximiliani Ihm*, vol. I, Lipsiae, Teubncr. 1907, p. 22.

103 Está citando la *lex Licinia Mucia de civibus redigundis* (95 a. C.), que abolió el código *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". En Guanno, A., *Storia del Diritto romano*, Nápoles, Editore Jovene. 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 bella 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 primor 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.

104 Zonaras, Juan. *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 constmuyó 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 anónimo 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.

debe ser borrón a los que sin mezcla de otro empleo mecánico, sin tiendas abiertas, en los retiros de sus casas le ejecutan<sup>105</sup>. 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.

---

105 Remito a lo que dije en mi comentario al memorial de los pintores zaragozanos. *op. cit.*, nota 1, p. 293 (nota lx).