



JANUS 7 (2018) 159-165

ISSN 2254-7290

**Reseña. *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, edición de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Con estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018. 248 páginas**

Pedro Ruiz Pérez  
Universidad de Córdoba (España)  
[pruiz@uco.es](mailto:pruiz@uco.es)

JANUS 7 (2018)

Fecha recepción: 23/10/18, Fecha de publicación: 06/12/2018

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=113>>

**Resumen**

Se destaca la importancia de los textos editados en el debate sobre la dignidad de la pintura, su contexto ideológico y cultural y el significado de la implicación de los poetas.

**Palabras clave**

Tratados, pintura y poesía, dignidad de la pintura, dignidad del artista, edición

**Title**

Review. *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, edición de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Con estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018. 248 páginas

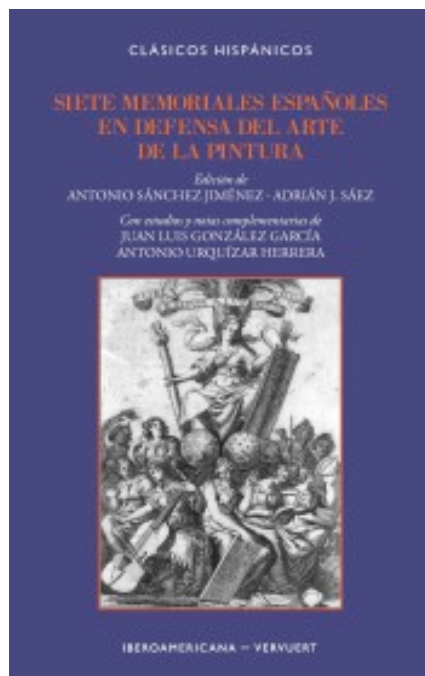
**Abstract**

The importance of the texts edited in the debate on the dignity of painting, its ideological and cultural context and the meaning of the involvement of poets are highlighted.

**Keywords**

Treaties, painting and poetry, dignity of painting, dignity of the artist, edition





La irónica epístola *Ad Pisones* de Horacio encontró en la recepción renacentista una dimensión en gran medida divergente de las intenciones y perspectivas de su autor. Convertida en verdadero tópico, la comparación *ut pictura poesis* fue, sin duda uno de los elementos de su discurso que alcanzó un impacto mayor y más alejado de la significación original. Contribuyó a mantener su vigencia hasta bien avanzado el siglo XIX el hecho de que, con escasas modulaciones, la poesía siguiera vinculada al paradigma visual. Más allá del *dictum* horaciano obraba en este pilar de la poética clasicista la primacía del enunciado, que se manifestaba en la prosa en el valor axial del *prodesse* y encontraba en la representación escénica, en la poesía dramática, un paradigma determinante: el texto debía componer un cuadro narrativo en el que lo real (verdadero y útil) se reflejaba por un procedimiento de *mimesis* o imitación, cruzándose así lo aristotélico y lo horaciano. Sólo la ruptura romántica y, sobre todo, la inversión simbolista de la noción de la lírica (“De la musique avant toute chose”, en palabras de Verlaine) alteraría una concepción del poema que lo identificaba con una representación pictórica.

La segunda mitad del siglo XX reflejó la vinculación clasicista de las relaciones entre poesía y pintura de manera acorde a sus postulados teóricos,

fuertemente marcados por el formalismo y una concepción restrictiva de la retórica. En el campo específico de la prolongación del tópico cabe citar como representativos estudios (por otra parte, tan beneméritos y fecundos) de la significación y alcance de los desarrollados por Emilio Orozco (1965, 1977, 1989 y 1993) para el caso del barroco andaluz y sus continuaciones en las páginas de Aurora Egido (1990 y 2004), el estudio de Rensselaer W. Lee (1982), convertido en auténtica bandera, o, en una línea más específica, la monografía de Emilie L. Bergmann sobre la écfrasis (1979), actualizada por Ponce Cárdenas (2014). Más recientemente se ha abierto una línea diferente de reflexión, a partir de un cambio de horizonte crítico y la incorporación de nuevos materiales de estudio, con un indiscutible protagonismo (al menos, inicialmente) de los historiadores del arte.

De manera incuestionable, al menos en lo que toca al campo de la hispanística, fue el seminal estudio de Julián Gállego (1976) el que abrió la puerta a un territorio novedoso, vinculado a la sociología del arte, en el que confluían perspectivas críticas de enorme vigencia en las décadas más recientes, como las relacionadas con los polisistemas, el funcionamiento de los campos culturales, los mecanismos de construcción del canon, los valores pragmáticos de los discursos...; en definitiva, aquellas perspectivas que desmontan la torre de marfil construida para el poeta (o el pintor) erigida por el idealismo y, en una perspectiva más materialista, analizan las intersecciones de la ideología y la historia de las mentalidades, la economía y las condiciones objetivas de circulación de las obras, esto es, las relaciones entre vida y literatura. Así, en la feliz formulación de Gállego, “de artesano a artista”, se sintetizaba el horizonte de una sociedad estamental, con sus prejuicios y anatemas, el funcionamiento de la actividad gremial, con sus valores incorporados, y, en última instancia su impacto económico en la actividad de los pintores, quienes, a la zaga del Greco, iniciaron una batalla contra ese horizonte. Lo hicieron, primero, en forma individualizada, de guerrillas; fue cobrando, más adelante, un carácter más colectivo y sistemático, y acabó alcanzando dimensiones de auténtica cruzada, en la que los artistas plásticos encontraron la alianza, en absoluto desinteresada, de quienes conformaban su arte con la palabra. Pintores y poetas encontraron en una guerra abierta la brecha en la que, de manera más o menos consciente, se fueron asentando las bases del arte moderno, de su dignidad y de la libertad creativa de los autores que lo practican, dando los primeros pasos para la liberación de unos férreos preceptos clasicistas que no sólo afectaban a reglas formales como la de las tres unidades, sino que reflejaban la estrecha relación entre un arte clásico y una sociedad clasista.

Una de las ofensivas más relevantes en la contienda fue la protagonizada por el batallón de los poetas, contribuyendo desde su campo

específico a la reivindicación de la pintura, aunque inevitablemente había mucho en su designio de una intención *pro domo sua*. Lo que estaba en cuestión era la dignidad de la pintura, para la que se defendía el estatuto de arte liberal con todo lo que ello conllevaba: por descontado, su reconocimiento como un arte noble, que no obstaculizaba el acceso de sus cultivadores a mejores posiciones sociales; no obstante, de manera inmediata también significaba liberar a los pintores del impuesto sobre las alcabalas, distinguiéndolos de los simples comerciantes por menudo. Los escritores (poetas y tratadistas, según quieren presentarse) entran en liza movidos por amistad y por la vigencia del *dictum* horaciano, y también por cercanía con los pintores y por lo que indirectamente les toca para la consideración de su propio arte. En la contienda, entre distintas escaramuzas y posicionamientos en sus propios textos de creación, cobra un gran relieve el volumen de 1629 *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura*, cuando, como revela el título, el debate había llegado a los tribunales y podía alcanzar trascendencia jurídica.

Ya Julián Gállego ponderó la importancia del *Memorial*, pese a lo que el texto se mantuvo en una cierta penumbra, al menos en lo que toca a una edición actualizada y asequible, quizá por situarse en un territorio intermedio, casi tierra de nadie, entre los estudios literarios y los de historia del arte. Ahora queda cumplida esta cuenta pendiente, con una cuidada edición en la que se conjuga el criterio filológico, de recuperación del texto, y un horizonte crítico actualizado, que permite una lectura más productiva de páginas lastradas en abundantes pasajes por la rigidez del formulario legal y una cierta reiteración en los argumentos. Esto resta, ciertamente, amenidad a la lectura de quien busca una panoplia individualizada de enfoques del asunto; a cambio la agrupación editorial de estos siete discursos independientes muestra las claves de una coherente línea de defensa y el trasfondo ideológico y sociológico que alimenta una polémica que rebasa las fronteras de lo estrictamente artístico.

El trabajo de los cuidadores de la edición resulta intachable, a partir de una conciencia bien asumida del valor del texto y de la necesidad de presentarlo en su adecuada perspectiva histórica y discursiva. De la fijación y actualización ortográfica del texto se han ocupado Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez con el rigor que les es justamente reconocido, tanto en sus trabajos individuales como en las ya numerosas tareas emprendidas en fructífera comandita; cuentan para ello, además de con su asentada disciplina filológica, con el interés que ambos comparten (ya sea para sus estudios sobre Lope, en el caso del primero, ya sea en lo que toca a Quevedo, para el segundo) por las relaciones entre pintura y literatura, con aspectos tan

complementarios como el tratamiento del tema en los versos de los poetas y en su uso de las artes plásticas para la fijación de su propia imagen autorial. Su trabajo se complementa a la perfección con las aportaciones específicas de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera desde su especialización en la historia del arte; además de completar las notas relacionadas con esta materia, ofrecen dos clarificadores acercamientos preliminares, que sitúan inequívocamente la obra en su contexto, tanto en el debate de fondo como en la coyuntura a la que responde. El resultado no podía ser más feliz y deja en manos de los interesados un instrumento de primer rango para el conocimiento de una de las etapas más intensas en la vida cultural de la España moderna, justo cuando un cambio de reinado traía una fuerte reorientación de la política y, con ella, del lugar de la cultura y las artes en la vida de la nación y en la construcción de la imagen del poder y de la sociedad que se ordenaba a partir del trono y del altar de la Contrarreforma. No es mala ocasión esta, a la luz de la aportación de la tarea conjunta, para reivindicar el valor, más aún, la necesidad de las prácticas que derrumban las fronteras artificiales de las “áreas de conocimiento” y prueban la productividad de los asedios multidisciplinares para poner de manifiesto la complejidad de los procesos y fenómenos socioculturales, que nunca se ciñen a los cauces impuestos por los repartos interesados de las parcelas del saber.

Entrando en la valoración concreta del trabajo, sirva como indicio de lo impecable de la edición y todo el aparato que la acompaña el que apenas se ha podido detectar algo que no cabe enjuiciar más que como una errata, cuando (p. 175) la pérdida de una tilde pudiera inducir a la confusión entre una conjunción condicional y lo que en realidad es, la afirmación “sí”, que resuelve el juego semántico de contraposición entre pintura y materia. Un mero error mecánico que resalta, por contraste, el extremado cuidado puesto en todos los pasos de la edición. En ella cabe destacar, junto a un meticuloso aparato de variantes, un conjunto de notas ceñidas y ajustadas, donde la erudición esquiva los excesos del lucimiento para servir a un buen esclarecimiento del texto, en particular lo relativo a sus fuentes y a la estructura de sus *loci* en la argumentación. Lo mismo cabe decir de los dos apéndices que se añaden. El texto de Valdivieso, quien también participa con su “dicho y deposición” en el volumen de 1629, demuestra la extensión de este tipo de textos y cómo su nómina no se agota con los impresos por Juan González para fijar la defensa judicial de la pintura y extender su argumentación a un público más amplio. El segundo apéndice recoge una pulcra edición de la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible”, de Lope de Vega, que fue incluida en los *Diálogos de la pintura* (1633) con que Vicente Carducho echó su cuarto a espadas en el debate desde su personal posición

de pintor y tratadista; la circunstancia editorial es reveladora de cómo se imbricaron los caminos de la pintura y la poesía en el terreno más creativo, por cuanto, sin dejar de ser un texto militante y oportunamente dispuesto para intervenir en la polémica abierta, el poema se muestra como tal, con todo la intensidad que el Lope más culto canaliza en la revitalización de una reflexión tan doctrinal como estética.

La secuencia de los discursos que componen el núcleo de la edición muestra en la apuntada reiteración de sus argumentos reivindicativos una llamativa coincidencia con los desplegados por otra serie de textos de trabada coherencia, casi genérica. Me refiero a los panegíricos por la poesía, que ya desde el siglo XVI van articulando una línea de respuesta a los anatemas y desconfianzas que pesaban sobre el género, para llegar, en cercanía cronológica y, hemos de añadir, ideológica con los memoriales por la pintura, a dos textos señeros, el de Vera y Mendoza, publicado en 1627 con el título del género y el que Marques de Careaga incluyera en el volumen dedicado póstumamente al discípulo del Fénix, *La poesía defendida y definida, y Montalbán alabado* (1639). La concordancia de argumentos (antigüedad del arte y origen divino, nómina de monarcas y nobles que lo cultivaron, presencias bíblicas y, muy significativamente, mecenas que las han protegido, entre otros) pone de manifiesto no sólo el parentesco de ambas disciplinas artísticas, con las raíces clásicas ya señaladas; también revela lo que pintores y poetas comparten en relación a la dimensión sociocultural de su práctica profesional y el reajuste conceptual y valorativo que se estaba planteando.

Si el volumen reseñado no entra a fondo en cuestiones como esta no puede entenderse en absoluto como una carencia, ya que en ningún caso una edición puede agotar las posibilidades abiertas por el texto que presenta. Lo que sí debe hacer, y esta edición lo cumple hasta sus pormenores más pequeños, es hacer asequible un texto y ofrecerlo de manera fiable, situarlo en su contexto preciso y abrir líneas de interpretación en caminos no trillados. El volumen que ahora comentamos puede ostentar con pleno derecho la condición de dechado de estos valores en un trabajo en el que la filología y la historia muestran su estrecha vinculación.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bergmann Emilie L., *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Egido, Aurora, *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnía y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 2004.
- Gállego, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Orozco Díaz, Emilio, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, Rialp, 1965.
- Orozco Díaz, Emilio, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, CUPSA, 1977.
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Orozco Díaz, Emilio, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, Universidad de Granada, 1993.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.