

Aquí fue Troya

*(De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos
y otros que no lo eran tanto)*

Miguel MORÁN TURINA

Universidad Complutense de Madrid

En 1623, lord Cottington, que había venido a España en el séquito del príncipe de Gales, y sir Arthur Hopton, el embajador británico, coincidieron en Madrid. Juntos, y en compañía de su señor, tuvieron ocasión de contemplar con detenimiento los enormes tesoros artísticos que se encerraban tras los muros de los palacios del rey y en el interior de muchas casas nobles. Cuando, quince años después, Hopton escribía a Cottington que los españoles «se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable»¹, se estaba refiriendo a un mundo que ambos conocían a la perfección.

Durante tres lustros el embajador, que enviaba regularmente desde España cuadros con destino a las colecciones de Carlos I y sus amigos ingleses², había seguido muy de cerca la evolución de este creciente amor por el arte que se vivía en la Corte de Felipe IV, y su opinión puede considerarse plenamente autorizada. No es que antes los españoles no gustaran de la pintura, es que ahora gustaban más de ella y, sobre todo, que entendían más.

Si recordamos las desdeñosas palabras con que en 1603 Rubens, indignado

¹ Cit. por J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey*. Madrid, 1981, p. 121.

² E. DU GUE TRAPIER: «Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century». *Connoisseur*, 1967, n. 164 y 165, pp. 239-243 y 60-63; M. S. G. FELGUERA: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos frente a la pintura española del siglo de oro*. Madrid, 1991, pp. 5 y ss.

de que su nombre fuera desconocido en Valladolid³, se había referido al escaso conocimiento artístico de nuestros compatriotas, incluso el de aquellos que, como Lerma, oficiaban de coleccionistas y entretenían sus ratos de ocio recorriendo las galerías reales⁴, podemos valorar mejor el camino andado en algo más de un cuarto de siglo. Sin embargo, ¿hasta qué punto entendían de pintura los españoles del siglo xvii?

No cabe duda de que Rubens tenía razones personales suficientes para exagerar a su favor la ignorancia de los españoles, y resulta evidente que hacía muchos años ya que en España había coleccionistas avezados, y al tanto de cuanto sucedía en el mundo de las artes. Los inventarios de sus colecciones, los cuadros que se hicieron traer de Italia o de Flandes, los artistas sobre quienes pusieron sus ojos e incluso, en el caso de Felipe de Guevara, los libros que escribieron son buena prueba de ello⁵. A lo largo del siglo xvii su número no hizo sino aumentar, y son múltiples los nombres que podríamos citar: el duque de Osuna, el conde de Monterrey, el marqués de Leganés, el almirante de Castilla, don Luis Méndez Haro o el marqués de Heliche... Pero esto no responde a nuestra pregunta. Había, sí, muchos españoles que entendían de pintura, pero, ¿qué pasaba con ese gran número de «entendidos» que brotaron de repente en nuestro suelo?

No creo que nadie pueda poner en duda la sólida preparación cultural del conde duque de Olivares, un hombre en cuyo haber se cuenta, entre otras cosas, la educación del que fue uno de los mejores coleccionistas de todos los tiempos, Felipe IV. Sus mayores preocupaciones se dirigieron hacia los libros y, desde luego, él nunca fue, que sepamos, un gran coleccionista de pinturas, aunque protegiese a Velázquez y tuviera a su servicio a un artista de la talla de Alonso Cano⁶.

³ G. CRUZADA VILLAMIL: «Rubens, diplomático español», *Revista Europea*, 1874, n. 4, p. 101.

⁴ En el entorno inmediato de Lerma surge en España uno de los primeros intentos, al menos que conozcamos, de creación de una academia artística: en 1603, Jerónimo de Ayanz, con motivo de haberle enviado un *Ecce Homo* pintado para su capilla, presenta al duque un memorial en el que le expone las ventajas que para el arte y los artistas tendría el fundar una «escuela dellos en la galería q V. Ex^a hace en V^d (donde, a ejemplo de la Academia florentina patrocinada por el Gran Duque de Toscana) se pongan de las mejores pinturas q hubiere y las estatuas q su tiene perdidas en las casas de Palacio q redundará dello una terna mem^a de V. Ex^a y gran beneficio al R^m y mas a la v^a de V^d». *Papeles varios por los años de 1600* BN Ms 12858.

⁵ Sobre este tema, M. MORAN y F. CHECA: *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, y J. BROWN: *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, 1990.

⁶ En julio de 1638, el mismo año en que entró a su servicio como pintor y ayudante de cámara, se firma como «Alonso Cano, pintor del señor conde duque» (M. AGULLO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos xvi y xvii*. Granada, 1978, p. 43), y cuatro años después alega que no puede terminar unos trabajos comprometidos en Sevilla, porque «está en esta q^{ta} ocupado en servicio

Sin embargo, sí sabemos que ocasionalmente compró cuadros y que, en estos casos, su juicio no siempre fue acertado. O, al menos no se lo pareció a Herrera el Mozo, pues, en su biografía del artista, refiere Palomino el caso de aquel

«mono célebre que hizo con ocasión de haberle mandado el señor Conde Duque de Olivares, que fuese a ver las pinturas que había en cierta almoneda, y eligiese para su excelencia las mejores, y se las dejase señaladas; hízolo así Herrera; pero habiendo ido a verlas el Conde Duque, las despreció todas, o las más; y eligió otras de muy inferior calidad, abominando el mal gusto, y elección de Herrera. El cual abrasado de este vejamen, pintó la sátira de un mono, que hallándose en un vergel de flores, y junto a él unas rosas muy bellas, eligió un alcarcil de jumento, con el cual estaba muy gozoso»⁷.

Si esto sucedía así con un hombre de la cultura de don Gaspar de Guzmán, ¿qué no sucedería con hombres de menor preparación?

Esta pregunta no tendría ninguna lógica si consideráramos, como fue de hecho, que quienes profesaban de entendidos en arte eran una minoría de coleccionistas reducidos a una pequeña élite⁸. Pero adquiere pleno sentido si tenemos en cuenta que el demostrar conocimientos artísticos se acabó convirtiendo en la España del siglo xvii en una auténtica necesidad social entre las clases altas y las medias intelectuales, o con pretensiones de serlo. Esta nueva actitud hacia la pintura es algo que se ve de forma palmaria entre los poetas, a muchos de los cuales fue requerido su parecer en el pleito sostenido por los pintores de Madrid en 1633⁹; por ejemplo, Lorenzo van der Hamen, que confesaba «ser aficionado a este Arte (de la pintura)... y comunicar con los mejores y más primos Pintores que ha avido, y oy tenemos»¹⁰, Calderón de la Barca, que declaraba «la natural

del dho s^{or} Conde Duque en cosas tocantes a el dho su offo de pintor» (M. A. MAZON DE LA TORRE: *Jusepe Leonardo y su tiempo*. Zaragoza, 1977, p. 435), aunque no tengamos noticias de otros trabajos suyos para don Melchor Gaspar de Guzmán que el del Cristo de Loeches (H. E. WETHEY: *Alonso Cano, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pp. 27-8).

⁷ A. PALOMINO: *El museo pictórico*. Madrid, 1947, p. 1022.

⁸ E incluso estos tenían sus limitaciones. Por ejemplo, de Francisco Medina, que había reunido en Sevilla «un riquísimo Museo de rara librería, i cosas nunca vistas de la Antigüedad i de nuestros tiempos» (F. PACHECO: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Madrid, 1983, pp. 86-87), Pacheco hace el siguiente retrato suyo como entendido: «que, como no redundaba en menoscabo de sus letras y grandes ingenios la falta de conocimiento en la pintura, ni ellos están obligados en tanta puntualidad en arte ajeno, con su exemplo amañarán las velas de los presumidos... Vengamos al de mayor conocimiento, el maestro Medina, a quien engañaron con unas moderadas copias, por originales de Maese Pedro, y yo le desengañé». F. PACHECO: *Arte de la pintura*. Ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. II, pp. 167-8.

⁹ V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*. Ed. F. Calvo, Madrid, 1979, pp. 447-9.

¹⁰ Cit. en J. PORTUS: *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del siglo de oro*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1991, p. 165.

inclinación 'que siempre tuvo a la Pintura'¹¹, o Francisco de Rioja, que tasó cuadros comprados por Velázquez para el Buen Retiro, por no hablar de Lope de Vega. Pero, en cualquier caso, y sin llegar a conocimientos tan profundos, rimar algunos versos y hablar de pintura eran la demostración evidente de que se poseía una buena educación¹²; o así lo pensaba, al menos, aquel personaje de una comedia de Rojas Zorrilla, que, a modo de presentación, decía de sí mismo: «conozco bien de pinturas, hago comedias a pasto»¹³.

Unos conocimientos estos que se iban a poner a prueba con más frecuencia de lo que podríamos pensar. Y no sólo porque las discusiones sobre cuestiones artísticas se convirtieran en tema habitual en las sesiones de las distintas academias que conoció aquel siglo¹⁴, sino porque este tipo de conversaciones había salido a la calle, o, mejor dicho, había entrado en las casas.

Javier Portús habla, por ejemplo, de la importancia que adquirieron en el XVII costumbres como la de la *visita* o la de *enseñar la casa*, y si leemos con cierta calma la literatura del momento nos daremos cuenta del gran número de situaciones en que, circunstancialmente, unos personajes invitan a otros a contemplar las pinturas que adornan sus moradas¹⁵ y a dar su opinión sobre ellas.

Así, cuando en *El mayorazgo figura* una de las protagonistas, Inés, alaba la belleza de una estancia en la que acababa de entrar, Elena, la dueña de aquel palacio, le pregunta: «¿no celebráis las pinturas?», para a continuación mostrarle un «camarín (que) responde a esta sala, en el (que) se ven países, medallas, flores,

¹¹ Cít. en F. CALVO: *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981, p. 541.

¹² Y su falta de lo contrario. Así, por ejemplo, para criticar la incultura genérica de los murcianos, alguien podía decir que

«ni de nuestro don Pedro (Montezuma) los pinceles
celebran estas gentes —que rudeza—
Zeuxis, Timantes, Parrasio, ni Apeles»

D. de VERA ORDOÑES DE VILLAQUIZAN: *Heroidas bélicas y amorosas*, Barcelona, 1622, p. 68.

¹³ F. ROJAS ZORRILLA: «Entre bobos anda el juego», en *Comedias escogidas*, Madrid, 1952, p. 30. Sobre este tema, véase muy especialmente J. PORTUS: *Op. cit.*, pp. 74 y ss.

¹⁴ Por ejemplo, en 1621 en los estatutos redactados por Francisco de Medrano para una non nata «Academia Peregrina» estaban previstos tres días fijos cada mes para tratar, uno de ellos, sobre pintura y perspectiva, sobre arquitectura y arqueología, otro, y, el tercero, sobre escultura. BN Ms. 3889, fols. 51v-58v, cit. por J. PORTUS: *Op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁵ Con motivo de la reclamación de los otros pintores contra la instalación en Sevilla de Zurbarán, Rodrigo Suárez argumenta en favor de éste que «la Pintura no es el menor ornato de la República, sino que por el contrario constituye una de las principales, tanto para las iglesias como para las casas particulares». J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El artista en la sociedad española del siglo xvii*. Madrid, 1984, p. 23.

y algunos buenos retratos de los mejores pinceles de esta corte»¹⁶. Y lo mismo en *La prueba entre amigos*, donde Lope de Vega describe este rito de mostrar la casa con un diálogo como el que sigue:

«F.: La casa es buena y la pintura alabo
R.: Esta Lucrecia es singular.
F.: Famosa
R.: ¡Bueno, tras la cortina está el esclavo!
F.: De Urbino es la invención.
R.: ¡Está excelente!
Bueno es Aquel Adonis de enfrente...
Estas divinas pinturas
me han en extremo alegrado,
que les soy aficionado,
y hay mil gallardas figuras»¹⁷.

Los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse hasta el infinito, pero estos dos son suficientes para mostrar hasta qué punto estaba extendida en la España del siglo xvii la costumbre de enseñar y alabar las pinturas que decoraban el interior de las viviendas. Y es que, por pobre que fuera, no había hogar en aquellos tiempos que no estuviera adornado con pinturas o, al menos, con «papelones amalgamados de los que traen los franceses»¹⁸. Incluso en uno tan humilde como el de Isidro Labrador, cuyo mobiliario se reducía a «mesa pobre y pobres sillas, / sin espalda y de costillas»,

«lo que cuelgan, advertid,
para abrigo y para honor
(son) cuatro sargas de labor¹⁹
con la historia de David»²⁰;

¹⁶ A. CASTILLO SOLORZANO: *El mayorazgo figura*. BAE, t. 45, Madrid, 1951, p. 299.

¹⁷ F. LOPE DE VEGA: *La prueba entre amigos*. Ed. Academia, t. XI, pp. 112-4.

¹⁸ F. SANTOS: *Día y noche de Madrid*. Ed. M. Navarro, Madrid, 1976, p. 184.

¹⁹ Palomino señala que hacia 1600 las sargas sustituyeron a las pinturas en las casas de la «gente de mediana esfera» (A. PALOMINO: *Vidas*. Madrid, 1986, p. 99), en *El Quijote*, por ejemplo, se nos habla de una posada en plena Mancha decorada con unas «sargas viejas como se usan en las aldeas» sobre las que se veían asuntos de tema mitológico y de otra donde «la huéspedea le dio una sala baja enjaecada con otras pintadas sargas» como las que había en otras habitaciones del mismo establecimiento (M. de CERVANTES: *Obras completas*. Ed. A. Valbuena y Prat, Madrid, 1946, p. 1646). Lo mismo en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, donde uno de los personajes dice: «Yo, señor, tengo en casa pobres sargas, / no franceses tapices de oro y seda, / no reposteros con doradas armas» (F. LOPE DE VEGA: *Obras*. Ed. Academia, X, p. 119).

²⁰ De la pobreza que reinaba en aquella casa nos dan idea los versos que vienen inmediatamente a continuación, en los que se describe su

«mesa pobre y pobres sillas,
sin espalda y de costillas:

sargas que, por supuesto, «no eran de pincel moderno / del Basán o del Tiziano», sino obras de bajo precio, acaso compradas a un pintor ambulante, pero que, a los ojos de su dueño, preparaban su casa para recibir dignamente a la esposa que acababa de tomar²¹.

Y es que sin algunas pinturas colgando de las paredes, algo faltaba a la casa²², al menos para acoger a una mujer recién casada, como sabían muy bien, entre otros, los labradores de la huerta valenciana, que acudían a comprar pinturas baratas a las tiendas de la plaza San Gil, «en especial cuando casan algún hijo, en cuyo lance suelen capitular las futuras suegras (cosa graciosa), que se hayan de comprar precisamente allí»; y, como veremos más adelante, no exactamente por razones estrictas de calidad artística ni amor a la buena pintura²³.

En una sociedad en la que cada uno vale por lo que tiene, la casa es el espejo de la bolsa, donde todos ven reflejarse con nitidez rango y posición, desde aquel hidalgo pobre en cuya habitación «no había cuadro que adornase las paredes..., si no era un espejo que en tiempo antiguo fue con luna llena»²⁴ hasta aquel otro caballero que «debía ser muy principal y rico, porque todas las salas [de su palacio] estaban muy aliñadas de ricas colgaduras y excelentes pinturas y otras cosas curiosas que decían el valor de su dueño»²⁵. Por eso mismo, para tener una idea precisa de los posibles de aquel desgraciado mercader sobre quien había puesto sus ojos voraces, la Garduña de Sevilla insiste tanto en que su presunta

su vasar limpio, y bizarro,
más seguro aunque de barro,
más las doradas vajillas».

F. LOPE DE VEGA: «El Isidro», en *Obras escogidas II*. Aguilar, Madrid, 1973, p. 429.

²¹ Entre lo que tiene que aportar Antonio Arias como dote de su hija se encuentran «alhajas... bestidos, cama colgada, sillas, escritorios y pinturas y otros muebles necesarios para la casa». M. AGULLO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 42.

²² En un estudio estadístico realizado sobre inventarios del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, pertenecientes a gentes de muy distintas profesiones y clases sociales en torno a 1670, los únicos que carecían casi por completo de pinturas eran «jóvenes inmigrantes, casi todos solteros y con poco tiempo de residencia en la corte: gallegos, asturianos y franceses mayoritariamente». J. BRAVO LOZANO: «Pintura y mentalidades en Madrid a finales del XVII». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 1981, p. 204. En estudios semejantes realizados sobre el mundo sevillano, las tres cuartas partes de los domicilios particulares contaba con cuadros y láminas para su adorno, con un saldo medio de veintitrés cuadros por núcleo familiar. F. M. MARTÍN MORALES: «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)». *Archivo hispalense*, 1988, pp. 145 y 149.

²³ M. A. ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*. Ed. X. de Salas, Madrid, 1967, pp. 316-317.

²⁴ A. CASTILLO SOLORZANO: «El bachiller Trapaza», en A. Zamora Vicente (ed.): *Novela picaresca española*. Barcelona, 1976, III, p. 425.

²⁵ M.^a de ZAYAS: *Desengaños amorosos*. Ed. A. Villara, Madrid, 1983, p. 236.

víctima le enseñe la casa para comprobar que se encontraba, como ella suponía, «bien aliñada de cuadros de pintura de valientes pinceles, de colgaduras de Italia muy lucidas, de escritorios de diferentes hechuras...»²⁶.

El adorno de la casa era un espejo muy fiel, donde difícilmente cabía engaño, por más que no faltaran quienes, a base de pinturas y muebles, quisieran aparentar una riqueza o una respetabilidad que no tenían. Entre estos últimos, podría encontrarse Teodora, una alcahueta sevillana que, al instalarse en la Corte con sus pupilas, adornó sus habitaciones «con aderezos de casa de viuda, colgaduras honestas (y estrado negro»²⁷; y entre los primeros, quienes alquilaban colgaduras y cuadros que no podían adquirir²⁸, o los que presumían del «adorno de pinturas y escritorios», no siendo éstos, en realidad, otra cosa que «una arquilla de seis reales», y aquéllos, «cuatro papelones amalgamados de los que traen los franceses»²⁹. Era un quiero y no puedo; y tales «papelones», en lugar de demostrar la riqueza y buen tono que su dueño buscaba, proclamaban a las claras sus descos desesperados —y por eso la ironía de Francisco de los Santos— de asimilar los usos y costumbres de las clases pudientes, pensando que por el mero hecho de tener pinturas y de que éstas reprodujeran exactamente los mismos géneros que las de elevada calidad y precio³⁰ pudieran experimentar un cierto ascenso social. Una asimilación, incluso, que llegó a extenderse a la costumbre de regalar pintura; y si el duque de Sessa podía dar al marqués de Priego «una de las mejores pinturas de mi galería en señal de amor»³¹, en señal de amor también —aunque esperemos que de otro calibre— los amantes podían incluir cuadros de

²⁶ A. CASTILLO SOLORZANO: «La Garduña de Sevilla», en A. ZAMORA VICENTE (ed.), *op. cit.*, pp. 597-8.

²⁷ A. CASTILLO SOLORZANO: *Las harpías de Madrid*. Ed. P. Jauralde, Madrid, 1985, p. 56.

²⁸ «De su abuelo hay conjeturas
que en Madrid alquilaba colgaduras»

B. de QUIROS: *Obras*. Madrid, 1656, f. 26v.

²⁹ F. de SANTOS: *Día y noche de Madrid*. Ed. Navarro Pérez, Madrid, 1976, pp. 183-4.

³⁰ En Toro, aquel pintor malo de que habla Jerónimo de Alcalá suministraba a los labradores que bajaban de las aldeas al mercado de los jueves tanto imágenes religiosas como «la casa otomana, los emperadores romanos (o), los dioses de los antiguos». J. ALCALA: «El donado hablador», en *Novelistas posteriores a Cervantes, I*. BAE, t. XVIII, Madrid, 1946, p. 569. Sin embargo, en estudios sistemáticos efectuados sobre inventarios sevillanos del siglo xvii, la presencia de retratos y cuadros de tema histórico y mitológico resulta prácticamente despreciable entre los agricultores y clases trabajadores, con aumento notable en ellas de los cuadros de carácter religioso, que rondan o superan el 50 %. F. M. MARTIN MORALES: *Op. cit.*, pp. 150-153.

³¹ AHP de Madrid, n.º 6932, fols. 1072 y ss., cit. por J. PORTUS: *Op. cit.*, p. 77. De la misma manera «el conde de Villamediana ha mostrado ser tan su amigo (del arzobispo de Burgos, don Fernando de Acebedo), que, entre otras muestras que ha dado del amor que a su ilustrísima tiene, le presentaba un cintillo de diamantes y una venera de su hábito, de muy gran valor, y una letra

poco precio, de los que se vendían en las tiendas de la calle Mayor, entre las muchas baratijas con que regalaban a sus damas, como aquel galán que «había dado (a su amada) no se que niñerías, cosa de poca sustancia, cual que medias de color de Italia, una telilla falsa de Milán, algún paisillo flamenco»³².

Con independencia de que fueran bastantes los que, como Lope de Vega, pudieran satisfacer sus más íntimos placeres con «dos libros, tres pinturas, cuatro flores», la ostentación y la necesidad de aparentar eran dos poderosos móviles que llevaban a los españoles de entonces a rodearse de obras de arte. Incluidos los religiosos, a quienes había «parecido precisso... tener adornada la celda con pinturas de objetos píos, y sagrados, quando no por sí, por los que los visitavan»; y es que ni las paredes de los conventos eran lo suficientemente fuertes para resistir el avance de determinadas costumbres sociales. Algo que debió ser bastante frecuente, si tenemos en cuenta que lo contrario era lo que se consideraba excepcional y, por tanto, digno de ser recordado a la hora de ensalzar las costumbres de aquel santo varón que fue fray Raimundo Lumbier. De él cuenta su biógrafo que «aviendo parecido precisso a otros Religiosos de su clase tener adornada la celda con pinturas de objetos píos, y sagrados, quando no por sí, por los que los visitavan; a N.V.P. no se lo pareció; pues teniéndola adornada de muchos quadros, y entrando en su celda con tanta frecuencia, todo lo grande y noble de Zaragoza, se deshizo de este adorno, subrogándolo en imágenes de papel, diziendo: que un religioso hasta las paredes de la Celda avía de tener desnudas»³³.

aceptada en los Tesoros de la Cruzada, de mucha cantidad; el Arzobispo no lo aceptó, si bien agradeció mucho tal gallardía y valor, y el conde le presentó un cuadro de pintura de Tiziano, de valor de mil escudos, para que se acordase de él en Burgos, y éste tomó el arzobispo». Cartas de ALMANSA Y MENDOZA: *Colección de libros raros o curiosos*, t. XVII, p. 76, en M. HERRERO GARCIA: *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid, 1943, p. 16.

³² A. LIÑAN Y VERDUGO: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Madrid, 1980, p. 162.

Otra situación similar en J. de ZABALETA: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. C. Cuevas, Madrid, 1983, p. 408.

³³ J. BONETA: *Vida exemplar del VPM Fray Raymundo de Lumbier*. Zaragoza, 1697, p. 32, cit. en J. PORTUS: «Uso y función de la estampa suelta en los siglos de oro (testimonio literario)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1990, p. 228. Una actitud semejante se desprende de la afirmación de Santa Teresa de que le «parecía pobreza no tener ninguna (imagen) sino de papel». Cit. en J. CARRETE *et al.*: *El grabado en España (siglos xv-xviii)*. Madrid, 1987, p. 234. Lo mismo sucedía en el monasterio madrileño de la Concepción Francisca que, de acuerdo con sus constituciones que limitaban la comida, la ropa y comodidad de cama y del vestido, reducía el adorno de las celdas a «unas estampas de papel y esas pocas devotas». A. REMON: *Relación de la exemplar vida y muerte del Cavallero de Gracia*. Madrid, 1620, f. 60v.

Por unas razones o por otras —algunas bastante espúreas, como, por ejemplo, la de «poner (imágenes sagradas) en çaguanes... para que no se ensucien en ellos»³⁴—, y con la única excepción de aquellos que guardaban luto³⁵, apenas había casa o convento que no contara para su adorno con una buena cantidad de cuadros de mejor o peor calidad. Hasta el punto que, desde determinados sectores de la sociedad, se empezaron a levantar voces de protesta ante esta invasión de pinturas y artistas que proliferaban en todas las ciudades españolas³⁶. Desde quien, recordando con nostalgia aquellos días no muy lejanos en que «bastava para una provincia un bordador, un entallador, un dorador (y), un pintor», se quejase de que en los tiempos presentes no haya «casa aún de los comunes ciudadanos, que no aya menester esto a cada paso; y al paso del gasto se han multiplicado los artífices, y demanda de sus artificios»³⁷, hasta quienes pedían la aplicación de las leyes contra el lujo³⁸ para frenar un consumo de obras de arte que se sentía

³⁴ Cit. en F. CALVO: *Op. cit.*, p. 242.

³⁵ Durante el tiempo que duraba el luto era costumbre descolgar de las paredes cuadros y tapices. Así, por ejemplo, cuenta Carvajal que «no quiso doña Lucrecia darles con visos de luto, y mandó que aderezaran una sala... adornándola con turquesadas alfombras, almohadas y sillas bordadas, ricas y costosas láminas, varias pinturas, lustrosos y grandes escritorios...» (M. CARVAJAL Y SAAVEDRA: *Navidades de Madrid, y noches entretenidas*. Madrid, 1663, cit. por J. SIMON DIAZ: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*. Madrid, 1964, I, p. 372. Un testimonio semejante podemos encontrar en los siguientes versos: «Y que viendo aquella casa / entré a mirarla admirado, / si bien dentro las paredes / hallé sin telas ni cuadros. / Dijéronme que era muerto / su dueño no había un año». «La ilustre fregona», en *Obras de Lope de Vega*. Ed. E. Cotarelo, Madrid, 1916-1930, t. VI, p. 455.

³⁶ En 1625, el 6,7 % de la población activa madrileña se encontraba ocupada en oficios artísticos, siendo 75 el número de pintores. M.ª del C. GONZALEZ MUÑOZ: «Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 1981, p. 174.

³⁷ J. BLEDA: *Vida y milagros del glorioso San Isidro Labrador*. Madrid, 1622, I, p. 171.

³⁸ «Y si como el Rey (Felipe III) mandó registrar la plata mandara se registrasen los diamantes y otras piedras, que no tienen más virtud, ni más valor que el que les da la codicia del que vende, y fácil credulidad del que compra, pudiendo más con nosotros la opinión, que la verdad, se conociera otra causa de nuestro daño, y viéramos verificado lo que dice Tácito: Que la pedrería fue causa de que las riquezas Romanas pasasen a Naciones estrañas y enemigas. Y si diera el registro un paso más adelante, y considerara *las muchas pinturas*, escritorios de évano, colgaduras y camas de extraordinarias maderas, vestidos bordados y recamados, comidas excesivas, y olores afeminados, instrumentos de gastos impertinentes y vanos, y se conociera otra causa de nuestra necesidad, y aprendiéramos aquella doctrina tan verdadera y segura del gran Séneca, que pregunta: “Qué cosa es moderación?” Y responde: “Es una ciencia para escusar gastos superfluos y un arte para usar con templanza de las riquezas domésticas...”... En este tiempo y en el siguiente de D. Felipe diré de nuestra España lo que el Emperador Juliano del modo de proceder de los Antioquenos. En primer lugar no sabemos qué cosa sea moderación: sólo conocemos su nombre, e ignoramos lo mucho que puede y vale. ¡Gran lástima ver profanadas las riquezas de esta Monarquía, adquiridas con largas

excesivo, aun «cuando no hubiera en ellas mal ninguno, sino sólo el no ser de provecho, y gastarse en ellas tanto»³⁹.

Ahora bien, el poder precisar cuál era la preparación con que todos estos compradores de pintura enfrentaban su consumo es una cuestión realmente complicada si hacemos excepción de los grandes coleccionistas del siglo, cuya instrucción y gusto debía ser más que notable, según se desprende tanto de la calidad de lo que consiguieron reunir como del testimonio de un auténtico profesional. Recuerda Carducho que «me llevaron una noche adonde vi que se tratava de pinturas, dibujos, modelos y estatuas con mucha noticia... y me holgué ver que se tratava dello, y se discurría con gusto grande, y muy científicamente

Navegaciones, poniendo debaxo de los pies y en usos vanos los metales preciosos de oro y plata, por quien... inventan los hombres guerra sangrienta!... Todo esto se veía y nada se remediaba, amando, o llamando al parecer a voces a las causas de nuestro daño y ruina». SALAZAR Y MENDOZA: *Monarquía de España*. Madrid, 1770-1771, III, pp. 79-80.

Una argumentación semejante encontramos en Liñan y Verdugo: «Cuando aquellos nuestros hidalgos de solar y casa conocida y devengar quinientos sueldos, labraban sus casas tomando el modelo del valor de los hombres, que las habían de habitar y no como ahora que se labran al gusto y sabor de las mujeres, que las han de ventanear, afeitadas como ellas, hechas todas ardines, porque las vidas de sus dueños pasan en flores y banquetes, entrando una vez un rey de León en la casa de uno de aquellos hidalgos de la montaña por una puerta labrada a lo antiguo, cuya tapicería del recibimiento en el zaguán eran paredes cubiertas de lanzas, dardos, chuzos, ballestas y otras armas de aquel tiempo; entró más adentro en otra cuadra y halló que la ocupaban morriones, arneses, paveses, jacos y cotas, y llegando al patio de ella, le vio cercado de pesebreras y sobre ellas algunas sillas, bridas y jinetas que correspondían a la suerte del caballo que ocupaba el pesebre: entraba el rey a cierta necesidad corporal, que se le había ofrecido, y como entonces no se usaba la plata en los servicios, sino escasamente en las monedas, fue fuerza que entrase en los corrales, donde halló arados, aguijadas, calderos de pastores, y como en toda la casa no viese otra cosa, al salir dijo riéndose: “Esta casa mucho sabe a su dueño, hombre es el que la habita, huela a hombre”. Si así fueran las casas y dueños de ellas ahora, olieran a hombres y no a mujeres». A. LIÑAN Y VERDUGO: *Op. cit.*, pp. 228-9.

En un sentido parecido habría que entender los elogios de Gracián al séptimo duque del Infantado: «Es el embaxador príncipe de bizarro genio originado de su grandeza: que assí como otros príncipes ponen sus gustos en tener buenos caballos, que al fin son bestias, otros en lebreles, dados a perros, en tablas y en lienços muchos, que son cosas pintadas, en estatuas mudas, en piedras preciosas, que si un día amaneciese el mundo con juicio se hallarían muchos sin hacienda, este señor gusta de tener cerca de sí hombres entendidos y discretos». B. GRACIAN.: *El Criticón*. Ed. Santos Alonso, Madrid, 1980, p. 729.

Lógicamente, también había opiniones, en contra de las precedentes, que defendían la utilidad y provecho de las inversiones en obras de arte, como las de Villalpando, en el siglo anterior, que deploraba el que «la avaricia que hay en algunos no cerrase con tan duras llaves los tesoros de la liberalidad, porque, como falta el premio, faltan también las operaciones de los hombres ingeniosos», cit. en J. GALLEGU: *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, p. 61.

³⁹ Cit. en F. CALVO: *Op. cit.*, p. 242.

con los mejores Artífices, que allí se hallavan y con otros muchos ingenios particulares, Cavalleros y Señores, gastando muy buenos ratos en este virtuoso divertimento»⁴⁰. Pero fuera de estos círculos, sofisticados y minoritarios, el bagaje crítico del común de la gente tenía que ser necesariamente mucho menor. En muchos casos, prácticamente inexistente.

En este sentido, me gustaría recordar, como muy sagazmente ha advertido Javier Portús, que «la minoría culta del primer tercio del siglo xvii entendía la percepción de la obra de arte como un acto intelectual que exigía capacidad de juicio y discernimiento, y (que éste) estaba vedado a la mayor parte del público»⁴¹, incapaz de franquear esa sutil, pero importante distancia que separa el «ver» del «mirar». Porque el hecho de que Madrid entero desfilara, primero, ante el retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Velázquez, admirara, luego, otro de la reina Mariana ejecutado por Mazo y se pasmara, después, ante una Inmaculada de Murillo, expuestos en plena calle⁴², no debe crearnos falsas expectativas frente al buen juicio general de sus habitantes, la mayor parte de los cuales eran «ignorantes de aquesta divina ciencia de tan pocos conocida»⁴³.

En una de sus *Oraciones Evangélicas*, y para explicar verdades de orden superior, fray Hortensio Paravicino proponía a sus oyentes que se imaginaran el efecto que les podía producir cualquier tarde, durante un paseo por la calle

⁴⁰ V. CARDUCHO: *Op. cit.*, p. 417. En la comedia de Tirso de Molina, cuando al caballero de Gracia le ofrecen examinar las obras de un célebre pintor, contesta que: «con pinturas me entretengo, / veamos qué tales son». Cit. en M. HERRERO GARCIA: *Op. cit.*, p. 122.

⁴¹ J. PORTUS: «Público, públicos e imágenes en el Madrid de 1622». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 1991, n. 8, p. 66. E, incluso, había quienes, como Pacheco, eran aún más restrictivos, negando esa capacidad a algunos de sus mismos colegas: «Habiendo visto las ignorancias de algunos que no son pintores, y las de los que lo son sólo de nombre, sacaremos en limpio a quién se le debe conceder el juzgar por entero de lo dificultoso y misterioso de la pintura; porque, en mi opinión, no sólo a los que no la profesan, pero a muchos que la ejercitan, se les debe negar esta honra...; y no es dificultoso de persuadir a los doctos que no todos los de una facultad, aunque la estudien, pueden hacer juicio de lo mejor y más profundo della, ni en la medicina ni en la jurisprudencia ni en la Sagrada teología, pues las dificultosas cuestiones y el conocimiento perfecto destas ciencias y artes queda siempre a los mejores y mayores sujetos, en quien se hallan las partes convenientes para penetrarlas. Y lo mismo venimos a conceder en la pintura, cuyo juicio no es menos dificultoso, remitiéndonos a los que más valientemente la ejercitan; porque ¿quien no alcanza si una pintura está acabada, cómo juzgará de la buena disposición de una historia, de la propiedad de las acciones, de las medidas y simetría de cada figura, de la perspectiva y disminución de las cosas, de la verdad de los perfiles y dificultad de los escorzos, y de las obligaciones del decoro, y otras infinitas?». F. PACHECO: *Op. cit.*, t. II, pp. 174-175.

⁴² A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 898 y 1035, y L. DIAZ DEL VALLE: «Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura...», cit. en F. CALVO: *Op. cit.*, p. 470. Otros ejemplos de exhibiciones de pintura en plena calle podemos encontrar en J. MARTINEZ: *Op. cit.*, p. 186.

⁴³ F. LOPE DE VEGA: «El príncipe perfecto», cit. en M. HERRERO GARCIA: *Op. cit.*, p. 223.

Mayor, el ver «un lienzo de un país recién pintado o una historia» expuesta en la puerta de una de las múltiples tiendas que allí se encontraban: «agradaos lo colorido de passo, fue verlo sólo; pero deteneos a ver si descubris la imitación al natural, lo vivo de la acción, y el decoro de la historia, o el ademán, el escorzo; aquello es considerallo»⁴⁴. Y este texto, que Portús invoca para apoyar el hilo de su discurso, encuentra su confirmación práctica y real en una anécdota relatada por Jusepe Martínez —que no ahorró sus críticas contra los presuntos entendidos—⁴⁵, según la cual, cuando don Juan José de Austria visitó en Bruselas la colección del archiduque, «pasó por una pieza donde había muchos cuadros arrimados a una pared. Mandó S.A. (D. Juan) se volvieran para poderlos ver; visto que los hubo preguntó ¿para dónde eran aquellos cuadros de tan bellas colores y con tan poca arte obrados? respondió uno de los circunstantes: serenísimo señor, estos se han hecho para enviarlos a España, que aquí tenemos noticia que por lo más ordinario muchos de aquellos señores, gustan más de las bellas colores, que no del arte»⁴⁶.

Que había pintura muy buena nadie lo duda. Que la había regular y francamente mala, tampoco; incluso en el seno de magníficas colecciones. Por ejemplo en la de don Pedro de Arce, donde, junto a obras tan exquisitas como *Las hilanderas*, Palomino señalaba la presencia de «una copia muy indigna de un célebre cuadro»⁴⁷. Y son muchas las razones que pueden explicar esta abundancia de pinturas malas o, cuando menos, mediocres.

En el caso de don Pedro de Arce, o en el de tantos otros coleccionistas cuyos inventarios demuestran la existencia de cuadros de poco precio y, por tanto, de baja calidad, resulta obvio pensar —por razones puramente económicas y de mercado— que no todas sus pinturas podían ser igualmente buenas⁴⁸; cosa que, por otra parte, podía pasar fácilmente inadvertida si tenemos en cuenta que una iluminación deficiente —como la que muchas veces tenían— y unos criterios expositivos radicalmente distintos a los actuales podían hacer casi inapreciables muchos defectos de dibujo o composición.

⁴⁴ H. F. PARAVICINO: *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1640, f. 91.

⁴⁵ J. MARTINEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. J. Gállego, Madrid, 1988, pp. 130-1 y 207-8.

⁴⁶ J. MARTINEZ: *Op. cit.*, pp. 285-6.

⁴⁷ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 1030.

⁴⁸ La gran abundancia de cuadros que suelen aparecer sin ningún tipo de especificación de autor y tema en la práctica totalidad de los inventarios del siglo xvii podía deberse tanto al desconocimiento del escribano que lo redactó como a la escasa o nula importancia del cuadro mismo. F. M. MARTÍN MORALES: *Op. cit.*, p. 144.

En el de otros consumidores de mala pintura se trataba de razones de otra índole, pero que, en el fondo, tenían siempre un denominador común: la ignorancia de los verdaderos principios del arte. Y, a falta de estos principios, podían ser de muy diferente tipo los factores que en última instancia decidían la adquisición de pintura: el atractivo del color⁴⁹, lo sugestivo de ciertos temas, la fama de un determinado pintor, la devoción por una imagen o la moda de algunos géneros⁵⁰. Pudiendo llegar a esgrimirse, incluso, razones estrictamente higiénicas, como las que impulsaban a aquellas suegras valencianas, de las que hablaba líneas atrás, cuando exigían a sus futuros yernos «comprar precisamente los quadros de la Plaça de En Gil, bien que no es por su excelencia o bondad (que no se meten ellas en dibujos), sino por una causa muy prudente y razional, a saber, para precaver con esto la mayor indemnidad de las personas, con la reflexión de que siendo nuevos, no había riesgo de alguna infección o contagio, como fuera posible si se comprasen usados, del encanto o baratillo»⁵¹.

No es en los tratados de arte, que no suelen entrar en tales asuntos —salvo en los referentes a las pinturas lascivas— más que de manera tangencial, sino en la literatura del siglo donde esto se puede ver con mayor claridad. Así, aunque son muchos los que podríamos proponer, bastará con el precioso testimonio que ofrece Lope de Vega en *La prueba entre amigos* para calibrar hasta qué punto era el contenido erótico de determinadas pinturas, y no su valor artístico, el que despertaba los mayores intereses; hasta el punto de que uno de los protagonistas se veía obligado a precisar que su apego por ellas no era en función del tema, sino «por ser de buena mano»⁵².

⁴⁹ Orellana hablaba de «los labradores, que prendados del subido almazarrón o almagra, acuden a comprar semejantes cuadros con frecuencia, para adorno de su cuarto». M. ORELLANA: *Op. cit.*, p. 316.

⁵⁰ Entre ellos, las anamorfosis, que «al principio dieron mucho gusto; pero después, por la abundancia de ellas y tenerlas todos, vinieron a valer en muy bajo precio». J. ALCALA: «El donado hablador», en *La novela picaresca española*, *op. cit.*, p. 1301.

⁵¹ M. A. ORELLANA: *op. cit.*, 1967, pp. 316-7.

⁵² Tras enseñar su colección de pinturas, el propietario de la casa pregunta a su visitante:

«F.: ¿Qué os agrada?

R.: Esta Lucrecia
y este Adonis.

F.: Vuestros son,
que yo buscaba ocasión
de echar de casa esta necia

R.: No los alabé por eso,
mas por ser de buena mano»

F. LOPE DE VEGA: *La prueba entre amigos*, II. Acad. N.E. XI, pp. 112-114.

Esto no era privativo sólo de este tipo de pinturas lascivas, sino que ambas formas de aprecio frente al cuadro podrían extrapolarse a las pinturas de tema religioso, que a veces se encontraban unidas a las primeras en extraño maridaje⁵³. Pues si tenemos noticias de un monje cartujo a quien «le hubieron de quitar de la celda una imagen de María Santísima de suma perfección, ¡porque su mucha hermosura le provocaba a la lascivia!»⁵⁴, la Leonarda de Lope de Vega compró una imagen devocional «solamente para vella», porque «allá en la Corte la hizo un famoso catalán», que probablemente pudiera ser Ribalta⁵⁵.

«Buena mano» que, en muchas ocasiones, era tan sólo el «buen nombre» de su autor, porque con demasiada frecuencia —y sobre todo entre aquellos que no tenían la suficiente capacidad de discernimiento para evaluar la calidad de un cuadro si no era en función de ciertos datos «objetivos» y sancionados por un amplio consenso, como la firma— la posibilidad de conseguir un lienzo pintado por algún artista famoso⁵⁶ era acicate suficiente, aunque fueran radicalmente

⁵³ Recuérdese el cuento en que el marqués de Montesclaros aparece descubriendo en un dormitorio una pintura indecente ejecutada al dorso de una Inmaculada «reversible». B. CHEVENOT y M. CHEVALIER: *Cuentos recogidos por Don Juan de Arguijo y otros*. Sevilla, 1979.

⁵⁴ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 572. De Felipe III se cuenta que mandó retirar de sus aposentos vallisoletanos un lienzo de Santa Susana, diciendo: «no soy amigo de pinturas desnudas (siendo ella santa y él santo)». F. CALVO: *Op. cit.*, p. 243.

⁵⁵ «Leonarda: Traeme la imagen acá
que compré de aquel pintor.
Julia: ¿Pedirle quieres favor?
Tentaciones le dan ya.
L: Calla necia que la quiero
solamente para vella...
J: ¿Y cómo diste por ella
tanta suma de dinero?
L: Por el pincel que le dan;
que el dueño me satisfizo
que allá en la corte la hizo
un famoso catalán»

F. LOPE DE VEGA: «La viuda valenciana», en *Comedias escogidas*, I. Rivadeneyra, BAE, 1953, p. 69.

⁵⁶ Véase, por ejemplo, lo que cuenta Martínez de Roland de Moisés sobre que «no hubo en aquel tiempo persona de cuenta, que no se hiciese retratar de su mano, y en particular las damas». J. MARTINEZ: *Op. cit.*, pp. 218-9. Lo mismo puede desprenderse de varios comentarios de Palomino, como el de que cuando Juan de Alfaro «volvió a Córdoba... y como la novedad en las ciudades es tan ruidosa, y más siendo la habilidad tan sobresaliente, y con el baño de la Corte, y discípulo del Pintor de Cámara, no se ofrecía obra pública o particular, que no le buscasen» o el de «que en aquella ciudad... el que no tiene pinturas de Castillo, no se tiene por hombre de buen gusto». A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 1000 y 954.

incapaces de entender la calidad de su pintura, como sucedía con aquella dama aragonesa que tras hacerse retratar por Velázquez no quiso aceptar el cuadro porque «la balona que ella llevaba cuando la retrató era de puntas de Flandes muy finas»⁵⁷.

Velázquez no satisfizo los caprichos de su cliente ni necesitaba de sus encargos, pero no todos los pintores de su siglo estaban en condiciones de permitirse tales lujos⁵⁸. Al menos no lo estaba Orfelin, que se veía obligado a reproducir con sus pinceles «unas estampillas de Flandes de simples autores», que sus clientes le entregaban para que «las metiera en obra conforme se las pedían»⁵⁹; ni tampoco Antonio del Castillo que, en el retablo del convento de la Visitación, cometió «un absurdo involuntario, a contemplación de don Gómez de Córdoba y Figueroa» y no sólo aquí, sino que «a este modo tan extravagante le hizo Castillo a este caballero otras muchas pinturas, con gran mortificación suya, pues aunque lo conocía no lo podía remediar; así por complacer al dueño, que era de la primera nobleza de aquella ciudad, como porque no estaba tan sobrado de medios, ni de obras, que pudiese abandonar algunas»⁶⁰. Claro que algunas veces podía ser más peligros el propio pintor que el cliente, y era sólo el buen juicio de éste quien impedía que se cometiera un auténtico atentado contra las buenas reglas del arte de la pintura. Así pasó cuando «rogó un mal pintor a un amigo suyo que blanquease una galería de su casa, que se la quería pintar, y respondióle: “mejor será que la pinte vuestra merced primero y blanquearela yo después”»⁶¹.

Esta historia, que figura entre los *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo*, no pasa de ser un chiste, pero, como toda caricatura, refleja una realidad. Y la de los malos pintores lo era; desde el imaginario Orbaneja⁶² de Cer-

⁵⁷ J. MARTINEZ: *Op. cit.*, p. 212.

⁵⁸ Aunque ocasionalmente su ingenio les permitiera soslayar las exigencias de los clientes, como en el caso de aquel pintor a quien pidieron que «en una tablilla pequeña retratara todas las once mil vírgines. Y él, viendo al imposible que lo obligaban, aprovechose de su Prudencia y sciencia y pintó una puerta de una cassa, y en ella una virgen sola. Volviendo su dueño por el quadro y viendo aquella pintura pidió por las demás vírgines, a que respondió el pintor que en saliendo aquella saldrían las demás». EL DESDICHAADO: *Discurso a la devoción de San Francisco*. BN. Mss. 3672, f. 28r., cit. en J. PORTUS: *Lope de Vega...*, p. 348.

⁵⁹ J. MARTINEZ: *Op. cit.*, p. 221.

⁶⁰ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 951.

⁶¹ J. de ARGUIJO: *Obra completa de Don Juan de Arquiho (1567-1622)*. Ed. S. B. Vranich, Valencia, 1985, p. 481. Sobre distintas variaciones de esta historia, véase J. PORTUS: *Lope de Vega...*, p. 331. Sobre la frecuencia con que los pintores regalaban obras para agradar a sus amigos, véanse, entre otros, los ejemplos propuestos por J. PACHECO: *Op. cit.*, II, p. 137, y A. E. PEREZ SANCHEZ en VV.AA.: *Aspectos del barroco: el ámbito de Carreño*. Avilés, 1985, p. 80.

⁶² J. PORTUS: «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II, 1988, n.º 5, pp. 46-55.

vantes hasta el verdadero Félix de Troya, que «se echó a pintar a diestro y siniestro, como se suele decir, furiosos mamarrachos para poder vivir y pagar al maestro sin meterse en dibujos», no faltando quin dijera, al ver alguna de sus obras, que «aquí fue Troya»⁶³.

Mal pintor, «discípulo que había sido de otro peor que él», era también aquel en cuya casa entró a servir Alonso⁶⁴. Pero, «adocenado y con ser como era, ganaba de comer»⁶⁵, incluso ante el asombro de su propio criado, que no se admiraba tanto de que su amo pintara tan malos cuadros como «de que haya tantos que los compren, adornando sus salas y aposentos con figuras, que por lo menos los representados son tizones del infierno, ejemplos de maldad, la misma soberbia, deshonestidad y torpeza», espantándose «de que haya tan malos gustos»⁶⁶. Sin embargo, a pesar de estar convencido de «que las imágenes no se pintasen o fuesen muy buenas», él mismo, acuciado por la necesidad, acabaría por decidirse, en tanto que encontraba nuevo amo⁶⁷, a sacar partido de lo poco que había

⁶³ J. A. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1880, t. V, p. 86.

⁶⁴ Otros pícaros asentados con pintores serían Lázaro, que en un determinado momento asentó «con un maestro de pintar panderos, para molelle los colores» (*Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, 4.ª ed., 1989, p. 125), y Cipón, que volvía «de la feria... con nuevo amo, un pintor de Toledo que había ido a vender sus cuadros y regresaba a su casa» (G. CERRILLO CERON: «Un novelista del siglo xvii e imitador de Cervantes, desconocido», *Boletín de la Real Academia*, XII, p. 649).

⁶⁵ J. ALCALA: *Op. cit.*, pp. 568 y 569.

⁶⁶ J. ALCALA: *Op. cit.*, p. 569.

⁶⁷ Como Alonso, también Francisco de Ochoa, «habiendo venido a esta corte a diferentes pretensiones... se ayudaba de la pintura en estos vacíos; y pintaba algunas historiejitas de la Vida de Cristo, y de la Virgen; y también de la Historia de Abraham, Isaac y Jacob en paísetos de muy buen gusto; y en la que se quería detener era superior cosa; y los ponía a vender en palacio, y otros sitios públicos, y los despachaba muy bien... y así hacía varios juegos de a seis, de a ocho, o doce historiejitas de a vara, o tres cuartas, y al instante las despachaba; y con esto se mantuvo lo más de su vida, sin sacar la cara a decir cuyas eran, por no perjudicar a su empleo». A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 1082-3.

aprendido en aquel oficio y ganarse la vida⁶⁸ como pintor ambulante⁶⁹ con su «poca habilidad, pintando alguna vez... pinturas para algunos labradores como las de Apeles, y a cuatro reales; (por) que en esto como en todo se ven las maravillas del cielo, que todo se apetece, todo se vende, y ninguna cosa deja de hallar dueño, por mala que sea»⁷⁰. Careciendo la mayor parte de la población del discernimiento necesario para juzgar el valor de una pintura —entre los labradores a quienes vendían sus pobres obras Alonso y su amo, y entre gentes de mejor posición y fortuna—⁷¹ a nadie podía extrañar que alguna pintura se hubiera

⁶⁸ Aunque no todos los pintores pudieran llevar una vida desahogada como la de Velázquez y algunos como Gabriel de la Corte pasaran serios apuros u otros como Antonio Arias Fernández o Alonso del Arco acabaran sus días en la más absoluta indigencia (A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 1060, 1014 y 1079), en general, la situación económica de los pintores era lo suficientemente segura como para que alguien aconsejara a un padre sobre si debía obligar a su hijo a estudiar «latinidad» o dejar que se hiciera pintor diciéndole que «muchos me han pedido limosna en muy elegante latín; sepa vuestro hijo pintar y podrá darla, pues si algún tiempo se viere pobre, le servirá de oro, y si rico, de esmalte». J. RUFO: «Los seiscientos apotegmas», Toledo, 1596. Cit. en F. J. SANCHEZ CANTON: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923-1941, t. V, p. 367. Incluso la actividad de los malos pintores podía resultar satisfactoriamente lucrativa, como se deduce del hecho de que «algunos jóvenes..., doctrinados de mala doctrina y peor obrado, codiciosos del interés (acabaran), metiéndose en tiendas de malos pintores y peores pinturas». J. MARTÍNEZ: *Op. cit.*, p. 72.

Para comprobar la situación económica de los pintores activos en Madrid en la primera mitad del siglo xvii resulta muy interesante comprobar la cuantía con que contribuyeron a los distintos donativos que solicitó la Corona entre 1625 y 1638, «para mejor acudir a la defensa de estos reinos», algunos de los cuales están publicados en M.^a del C. GONZALEZ MUÑOZ: *Op. cit.*, pp. 175-177.

⁶⁹ La literatura ofrece más ejemplos de pintores ambulantes: «Pasó de pintor por León / que iba a Santiago el santo / ... y enseñome su retrato». F. LOPE DE VEGA: *El casamiento en la muerte*. Academia, VII, p. 273. Referencias a este tipo de pintores aparecen también en A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 1054-5.

Aunque las cartas de examen de los pintores les facultaban para ejercer su oficio en todo el reino, los distintos gremios locales trataron de protegerse del peligro que suponía este tipo de pintores, atraídos por mercados que podrían parecer lucrativos, siendo especialmente conocidos los casos de Zurbarán en Sevilla y los protagonizados por el Colegio de Pintores de Valencia. Guinard, P.: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París, 1960, p. 43; J. J. MARTIN GONZALEZ: *Op. cit.*, pp. 17 y ss.; J. BROWN: «Academies of Painting in Seventeenth Century Spain». *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 5-6, 1986-1987, pp. 177-185; F. BENITO: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid, 1987, pp. 30-31.

⁷⁰ J. ALCALA: *Op. cit.*, p. 573.

⁷¹ Ignorancia que, en un caso extremo, puede llegar a ser la de aquel «caballero rico» que cuando fue al taller de un pintor para recoger un cuadro que le había encargado, y no dándose cuenta de que éste se encontraba colocado boca a bajo, protestó diciendo que lo que él deseaba era un caballo galopando y no revolcándose sobre la hierba, a lo que el artista respondió: «señor, vuesa merced sabe poco de pintura, ella está como se pretende, vuélvase la tabla». «El sobremesa y alivio

«premiado por mala, (por)que hay pintores y poetas que pintando mal agradan al pueblo»⁷².

Y agradaban porque eran capaces de suministrar con poco costo⁷³ lo único que les demandaban sus clientes: unas imágenes que, a falta de una calidad artística que sus dueños no estaban en condiciones de apreciar y que les era indiferente⁷⁴, servían perfectamente para satisfacer sus demandas devocionales⁷⁵ y de, llamémosle así, prestigio social. Aunque no se ha hecho un estudio estadístico exhaustivo de los inventarios del momento, es evidente que el mayor número de pinturas registrado es de carácter religioso⁷⁶, y de este tema son la copia de Scipione Pulzone que lleva en la mano el pintor pobre de Antolínez⁷⁷ y las que Interián enumera en las tiendas de la calle Santiago; pero entre las obras salidas de manos de estos infames artistas se encontraban pinturas mitológicas y retratos —como los que Jerónimo Alcalá cuenta se vendían en Toro—⁷⁸, países⁷⁹,

de caminantes», en C. ARIBAU: *Novelistas anteriores a Cervantes*. Madrid, 1944, p. 180, cit. en J. PORTUS: *Lope de Vega...*, p. 349.

⁷² F. LOPE DE VEGA: «Acertar errando», en *Obras de Lope de Vega*. Ed. E. Cotarelo, Madrid, 1916-1930, t. III, p. 45.

⁷³ Este tipo de cuadros podían ser, incluso, más baratos que las láminas grabadas. J. M. SE-RRERA: «Zurbarán y América», en el catálogo de la exposición *Zurbarán*, Madrid, 1988, p. 70.

⁷⁴ «¿Si son malas que procuras? / Que bastara que el pintor / sepa mi intención pintar». F. LOPE DE VEGA: *El caballero del sacramento*. Ed. Academia, VIII, p. 468.

⁷⁵ Sobre la licitud o no de este tipo de imágenes de baja calidad, que podían atentar a las normas del decoro, los hombres del siglo xvii mantuvieron una posición ambigua, pues mientras que algunos la rechazaban y pugnaban porque su venta fuera abolida, otros eran más tolerantes, conscientes de que este tipo de pintura cumplía unas claras funciones devocionales. Véase J. PORTUS: *Lope de Vega...*, pp. 333 y ss.

⁷⁶ En un estudio realizado sobre un total de noventa y dos inventarios madrileños, fechados entre 1664 y 1681, el porcentaje correspondiente a los cuadros de tema religioso ronda el 70 %. J. BRAVO LOZANO: *Op. cit.*, 217. Un estudio semejante sobre inventarios sevillanos señala que en las colecciones nobiliarias la pintura religiosa no llegaba al 25 %, en las del clero, los comerciantes y los funcionarios se movían alrededor del 30 ó 40 %, que era ligeramente superior en las de los profesionales liberales y rentistas, y que alcanzaba el 50 % entre los agricultores. F. M. MARTIN MORALES: *Op. cit.*, p. 153.

⁷⁷ A. E. PEREZ SANCHEZ: «Dos breves novedades en torno a Antolínez». *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 276-7.

⁷⁸ J. ALCALA: *Op. cit.*, p. 549. Malos retratos de la familia real a la venta en tiendas de la calle Mayor en L. VELEZ DE GUEVARA: *El diablo cojuelo*. Ed. E. Rodríguez Cepeda, Madrid, 1984, pp. 153-4. Sobre el tema de los malos retratos del rey, que en Lope de Vega, por ejemplo, aparece con mucha frecuencia, véase M.^a C. GARCIA DE ENTERRIA: «Un memorial “casi” desconocido de Lope de Vega». *Boletín de la Real Academia Española*, LI, 1971, pp. 139-160.

⁷⁹ A. LIÑAN Y VERDUGO: *Op. cit.*, p. 162; J. de ZABALETA: *Op. cit.*, p. 408.

naturalezas muertas o torpes copias de cuadros de célebres pintores⁸⁰ como las que, a otra escala, podían adornar las casas de la nobleza.

Por eso, no había lugar en España donde no proliferara este tipo de comercio, pese a las protestas de quienes pedían medidas para atajar «la temeraria e ignorante arrogancia que en nuestros tiempos está introducida en España, de que pintan tantos, sin saber los principios primitivos del arte, atendiendo sólo a una vil ganancia»⁸¹: En Toro el amo de Alonso exhibía sus torpes imágenes en las puertas del taller «para que se las comprase alguno de los que acuden a las aldeas los jueves»; Murillo hizo sus primeras armas en Sevilla «pintando para la Feria»⁸²; en Valencia existía un floreciente mercado de mala pintura en torno a la plaza de San Gil, y en Madrid colgaban sus cuadros en los alrededores del

⁸⁰ Aunque podían encontrarse copias excelentes, como, por ejemplo, las ejecutadas por Mazo, la calidad media de estas pinturas no solía ser muy alta, «porque los que copian, ordinariamente son los de mediana habilidad» (A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 962). Pérez Sánchez señala cómo el hecho de que los pintores se dedicaran a tareas como la de realizar copias o ejecutar decoraciones de carrozas, que, de acuerdo con la mentalidad aristocrática, vinculaba a la pintura con oficios que se consideraban bajos y serviles, contribuyó a la desconsideración social de la pintura. VV.AA.: *Aspectos del barroco: el ámbito de Carreño*. Avilés, 1985, p. 70.

⁸¹ «Memorial de los pintores de la corte de Felipe III sobre la creación de una Academia o Escuela de Dibujo», ¿1619?, en F. CALVO: *Op. cit.*, p. 167. Sobre la petición de limitaciones a este tipo de comercio en Cádiz durante el siglo XVII véase P. ANTON SOLE: «El gremio gaditano de pintores del siglo XVII». *Archivo Hispalense*, 1974, pp. 172-3.

Pero, tampoco faltaban arbitristas que, como Pérez de Herrera, defendiesen la conveniencia de tal tipo de industria como medida precautoria frente a la copiosa importación de pinturas flamencas: «(para) que estos Reynos abunden de mercaderías que se traen de fuera de ellos» y para dar oficio a los niños del Seminario de Santa Isabel la Real, «se derriben algunas casas de poco valor, que están en la delantera del dicho seminario y se haga y allane allí una gran plaza, fabricándose a los lados 80 tiendas, quarenta de cada parte... y las dichas tiendas y viviendas moderadas, se podrían ocupar con otros tantos oficiales naturales y extrangeros» que tomarían como aprendices niños del seminario que acabarían saliendo «maestros de los oficios que aprendieren, que podrían ser muchos y de importancia, como es labrar y fabricar arcabuzes, mosquetes, pistoletes, frascos y otras muchas cosas de hierro, açofar y peltre y otras menudencias que se suelen traer de Flandes, pintar lienços y mapas, hacer esferas y globos, reloxes, compases de diferentes formas, escritorios como los de Alemania..., y otras muchas mercaderías curiosas que se traen de fuera del Reyno» (C. PEREZ DE HERRERA: *Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reducción de los fingidos*. Madrid, 1598, ff. 142-3). Sin embargo, las únicas medidas cautelares que se tomaron contra la importación de pinturas fueron las referentes a la cuestión de su decencia; por ejemplo, las que se recogen en el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición (A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 571-572) o en las ordenanzas de pintores de Pamplona de 1640 (E. CASADO ALCALDE: *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*. Pamplona, 1976, p. 31).

⁸² J. A. CEAN BERMUDEZ: *Op. cit.*, II, p. 48.

Alcázar, en la puerta de Guadalajara⁸³, en las gradas de San Felipe⁸⁴ y especialmente en la calle de Santiago, que se encontraba «llena de tiendas de malísimos pintores... (donde) se halla(ban) con tanta abundancia imágenes de Christo Señor nuestro, de la Santísima Virgen, y de toda clase de Santos y santas»⁸⁵.

Cuadros que no sólo se exhibían y podían comprarse en las tiendas de los pintores, sino que se vendían, junto a otras mercaderías, en diferentes comercios⁸⁶, se colgaban a las puertas de las posadas⁸⁷ o en los muros de las iglesias⁸⁸ y se pregonaban por las calles al grito de «¿Quién quiere comprar hechuras de

⁸³ Lorenzo de Soto «practicó este ejercicio algunos años en esta corte. haciendo juegos de países diferentes para casas particulares; y algunos con historietas, o santos, y santas anacoretas... (Y cuando después de abandonar la pintura para convertirse en Administrador de Rentas Reales) volvió a Madrid... comenzó luego a ejercitar su habilidad en algunos juegos de países, que ya por la edad, que sería más de cincuenta años, ya por la falta de práctica en tanto tiempo, no eran tan superior cosa, como antes. Respecto de lo cual, y de haberse ya adormecido su crédito en tan larga ausencia, y mudanza de empleo, fue menester ponerlos en público a vender en Palacio, y en la Puerta de Guadalajara, con harto poca fortuna y estimación». A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 1042-3.

⁸⁴ Allí tenía su tienda Lázaro Lopelo. M. AGULLO: *Noticias...*, pp. 136-7.

⁸⁵ J. INTERIAN DE AYALA: *El pintor Cristiano y Erudito*. Madrid, 1782, I, p. 11.

A finales del siglo, a juzgar por el testimonio de Palomino, el número de estas tiendas debió disminuir notablemente, pues en la biografía de Arellano cuenta que «tuvo obrador público de pintura cerca de cuarenta años, y fue una de las más célebres tiendas de pintura que hubo en esta corte; donde conocí yo muchas recién llegado de Andalucía, y hoy no ha quedado una; que aunque para el refugio de algunos pintores *viandantes* no es lo mejor; para el decoro, y decencia del arte importa mucho». A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 964.

⁸⁶ Sebastián de Mena da poderes para cobrar deudas contraídas por él en diversas partes del Reino por la venta de cuadros, animales y muebles (A. MATILLA TASCÓN: «Comercio de pintura y alcabalas». *Goya*, 1984), Diego Rodríguez pone cuadros a la venta en la platería de Duarte Méndez (M. AGULLO: *Noticias...*, p. 140), y Juan Crespo, un joyero de Valladolid asociado con Andrés Carreño de Miranda, encarga cuadros a cientos para negociar con ellos (M. AGULLO: *Más noticias...*, p. 77). Años antes, en 1573, Diego Hurtado de Mendoza, respondiendo a unas preguntas que le había formulado el Santo Oficio a cerca de una imagen de Cristo, dijo haberla obtenido de «un flamenco que reside en esta corte, que vende aforros y otras cosas, que es mercader ordinario que va y viene de Flandes, cuyo nombre no se acuerda, y acostumbra tener estas y otras pinturas, y le a comprado su señoría muchas». A. GONZÁLEZ PALENCIA: *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*. Madrid, 1942, II, p. 382.

⁸⁷ «La posada / tiene enfrente una portada / donde hoy he visto colgar / muchas, no buenas pinturas, / que las buenas no sobranan / ni en las calles las colgaran». F. LOPE DE VEGA: *El caballero del Sacramento*. Ed. de la Academia, VIII, Madrid, p. 468.

⁸⁸ En 1620 se arrienda la pared de la iglesia de la Victoria en Madrid, para exponer cuadros al aire libre, a Simón Fogo. «maestro de pintura y tratante de ella». J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 177; A. MATILLA TASCÓN: *Op. cit.*, p. 181; y es en tal lugar donde el Diablo Cojuelo ve colgados los retratos de la familia real a que antes nos referíamos.

cuadros?»⁸⁹. Vendedor ambulante parece haber sido aquel mendigo que con una Virgen de Pulzone representó Antolínez en el cuadro de Munich⁹⁰, y regatones que llevaban su mercancía de casa en casa —tanto de gente principal como humilde— encontramos con cierta frecuencia en las comedias del siglo de oro; desde aquel don Juan que, en *El pintor de su deshonra*, se introduce en el palacio del príncipe disfrazado de pintor con la disculpa de venderle un cuadro⁹¹, hasta el humilde estampero que en su cesta de libros llevaba grabados de cuadros de Tiziano, Rafael, Zuccaro y Martín de Vos⁹². Costumbre esta de vender pintura a domicilio tan extendida que, cuando algún menesteroso pedía limosna a Alonso

⁸⁹ En 1667 cuatro pintores gaditanos, Juan Lorenzo Cantero, Diego de Truxillo, Juan Fernández y Juan Antonio, denunciaron, al parecer sin demasiado éxito, ante el provisor y vicario general de Cádiz a «algunos otros maestros del mismo Arte (que), faltando a su obligación, andan bendiendo por las calles por sí y sus oficiales pinturas de Nuestro Señor Jesucristo, de su Madre y de los Santos, pregonándolas, de que resulta grabísimo scandalo, maiormente en esta ciudad donde ai tantos erejes e infieles», pidiendo que se les den las órdenes oportunas «a todos los maestros pintores de esta ciudad no hagan lo referido, sino que pongan sus pinturas en sitios señalados para venderlas sin andarlas pregonando por las calles y que se les impogan las penas que convengan para ello y se les haga saber a el fiscal y ministros de esta audiencia para que se denuncien». P. ANTON SOLE: *Op. cit.*, pp. 172-3.

En *El yugo de Cristo* Lope representa a la Idolatría como un estampero que pregonaba su mercancía de un modo muy similar: «¿Quién compra estampas bellas / de los divinos dioses celestiales, / para adorar en ellas? ¿Quién compra las deidades inmortales? / ¿Quién para mayor decoro, grandes de marmol y pequeñas de oro? / ¿Quién compra las figuras / de Fidias, de Lisipo y Praxiteles, / pinturas, esculturas? / ¿Quién compra cuadros del divino Apeles?... Todas son muy finas: / de pintores de fama, / estas son las deidades más divinas». Y en *La margarita preciosa* ofrece un nuevo caso de estos estamperos callejeros. Lope de Vega: *Obras de...*, ed. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963-72, VII, pp. 67-8 y 163-4.

⁹⁰ Las primeras interpretaciones de este cuadro, que para Soehner sería la enseña de un mercader de pinturas, iban en este sentido, aunque después se haya pensado, basándose en las monedas que aparecen sobre la mesa, que pudiera tratarse de una escena de compra. Posibilidad ésta que, a juzgar por la apariencia del comprador, resultaría muy ilustrativa de las posibilidades económicas de muchos de quienes se dirigían a este tipo de comercios para adquirir cuadros. D. ANGULO: *José Antolínez*. Madrid, 1957, pp. 31 y 42; A. E. PEREZ SANCHEZ: «Dos breves novedades...», pp. 276-7; H. SOEHNER: *Spanische Meister*. Munich, 1963, p. 27; VV.AA.: *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas*. Madrid, 1982, p. 46.

⁹¹ P. CALDERON DE LA BARCA: «El pintor de su deshonra», en *Comedias*, IV. BAE, t. XIV, Madrid, 1945, p. 82. Otro ejemplo similar es el de aquel pintor que va a visitar al Caballero de Gracia en los siguientes términos: «por saber que tan curioso / vuesa merced, y que estima / pinturas, si las anima / algún pintor valeroso, / para su oratorio tengo / aquí dos cuadros de mano / del celebrado Pinciano». G. TIRSO DE MOLINA: *El caballero de Gracia*, cit. en M. HERRERO GARCIA: *Op. cit.*, p. 122.

⁹² F. LOPE DE VEGA: «La viuda valenciana», en *Comedias escogidas*, I. BAE. Madrid, 1853, p. 74.

Cano, «le dibujaba con la pluma alguna figura, o cabeza, o cosa semejante, como tarjeta, u otro adorno de arquitectura; y le decía al pobre: Vaya en casa de fulano (donde sabía, que lo habían de estimar) y dígame que le de tanto por este dibujo»⁹³.

En un momento de fuerte demanda de cuadros, experimentó un aumento vertiginoso el número de unos pintores —sólo en la Corte, en 1625, había, por lo menos, setenta y cinco—⁹⁴ que, en muchos casos, adoptaron procesos casi industriales para hacer frente a las exigencias de un mercado que desbordaba el ámbito puramente local. En Sevilla las compañías de pintores trabajaban para el mundo americano⁹⁵; en Madrid algunos pintores enviaba también cuadros a las Indias⁹⁶, y desde la calle de Santiago «carga(ba)n infinitos carros para conducir-las (las pinturas) a diferentes provincias de nuestra España»⁹⁷, y los cuadros de la calle de San Gil podían verse por toda la huerta valenciana y llegaban a Castilla⁹⁸.

El volumen de la demanda a que estos pintores se hallaban sometidos puede quedar claro con dos ejemplos, que son lo suficientemente explícitos. El de Antonio Bataña y Miguel López, que se obligan a pintar, en el plazo de mes y medio, doce lienzos grandes, de una vara por una vara y cuarto, y cuarenta y cuatro más pequeños, de media vara por tres cuartos de vara, para Lorenzo Sánchez⁹⁹, y el de Pedro Esteban, que se compromete a pintar en menos de tres meses «çiento y nobenta lienços y cabeças de pintura, de quatro en bara y media de lienço, de a cinco quartas de ancho, bien acabadas, ynprimadas con buenas y

⁹³ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 994.

⁹⁴ M.^a del C. GONZALEZ MUÑOZ: *Op. cit.*, p. 174.

⁹⁵ J. M. SERRERA: *Op. cit.*, pp. 63-84.

⁹⁶ Entre ellos, Francisco Solís y Antonio Arias. A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 1011. M. AGULLO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 21. También Pedro Romero Tardío. C. PEREZ PASTOR: «Colección de documentos para la historia de las Bellas Artes en España», en *Memorias de la Real Academia Española*, XI, 1914, p. 113.

⁹⁷ J. INTERIAN DE AYALA: *Op. cit.*, I, p. 11. Jorge Tineo, establecido en Madrid, envió cuadros a Estella, Oropesa, Talavera de la Reina, Horcajo y Villanueva de la Jara; Sebastián de Molina, que tenía deudores en Albacete, da poderes para que se cobre en su nombre lo que se le debía en concepto de venta de cuadros, «en cualquier lugar de los Reinos» (A. MATILLA TASCÓN: *Op. cit.*, p. 180); también Bartolomé de Salazar, muerto en 1633, tenía negocios en Getafe, en Almagro y en Valdepeñas, de donde Juan Matheos le mandaba pinturas para tenerlas en depósito (M. AGULLO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981).

⁹⁸ Gregorio de Salas, criticando aquellas pinturas «y el gusto de los muchos castellanos y forasteros que se las llevan», decía que: «Es de su casa toda la decencia algún barato quadro de Valencia, / una grosera estampa maltrada / de rojo almazarrón iluminada». M. A. ORELLANA: *Op. cit.*, p. 317.

⁹⁹ M. AGULLO: *Noticias...*, pp. 28-29.

finas colores (obsérvese que en el contrato sólo se hace referencia los colores y no al dibujo) y a precio cada una cabeza de a quatro reales y media una con otra»¹⁰⁰. Cuadros contratados a tanto alzado por mercaderes de pintura, como Andrés Carreño¹⁰¹, que más tarde los venderían en sus propias tiendas, produciéndose el consiguiente alejamiento entre unos clientes que empiezan a comprar no lo que habían encargado, sino lo que se encuentra ya pintado y unos artistas que comienzan a trabajar, sin encargo previo, para satisfacer las necesidades de este mercado¹⁰². Y nada mejor para entender la nueva situación que se estaba produciendo que el descaro de Arellano, cuyo obrador «fue una de las más célebres tiendas de pintura que hubo en esta corte», al responder sin ningún sonrojo que la razón de abandonar las composiciones de figuras —la verdadera pintura— y dedicarse a los floreros era, sencillamente, «porque en esto trabajo menos y gano más»¹⁰³.

Ante casos como los antes citados, resulta fácil comprender que no les quedaba otro remedio que sacrificar la calidad¹⁰⁴ —y ya veíamos que ésta no era

¹⁰⁰ M. AGULLO: *Más noticias...*, p. 77.

¹⁰¹ El mismo día encarga ciento noventa cuadros a Pedro Esteban, cuarenta y dos a Pedro de Fuetes y cincuenta y seis a Antonio Bataña y Miguel López (M. AGULLO: *Más noticias...*, pp. 28-29, 77 y 87). Y lo mismo para el joven Murillo, que pintaba «todo lo que le encargaban los traficantes de pintura» (J. A. CEAN BERMUDEZ: *Op. cit.*, II, pp. 48-49). En ocasiones estos mercaderes de cuadros podían ser pintores ellos mismos, como Francisco Berges, que reclama una deuda por siete paisajes de *Collantes vendidos a Juan de Rosales* (M. AGULLO: *Noticias...*, p. 30), o Simón Fogo, que aparece mencionado como «maestro de pintura y tratante de ella» (J. J. MARTIN GONZALEZ: *Op. cit.*, p. 177). Y si una buena parte de ellos eran pintores muy modestos y trabajaban con pinturas del mismo calibre, como el mencionado Andrés Carreño (A. E. PEREZ SANCHEZ: *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1986, p. 18); otros podían ser pintores consagrados que, como Bartolomé Carducho, se movían a gran escala con pinturas de calidad importadas de Italia (C. PEREZ PASTOR: *Op. cit.*, p. 90; A. E. PEREZ SANCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1967, p. 512; J. BROWN: *Op. cit.*, pp. 91 y 106).

¹⁰² Así, por ejemplo, en el testamento de Loarte se señala en poder de Antonio Martínez Heredia «un lienzo de dos varas y media de una gallinera firmado de mi nombre el qual no está concertado» (A. E. PEREZ SANCHEZ: *Bodegones y floreros...*, p. 38). El mejor ejemplo de la nítida conciencia que existía en el siglo de que el hecho de pintar un cuadro y el de venderlo eran actividades radicalmente diferenciadas, ejecutadas por profesionales de diferente tipo, es la sentencia dictada con motivo del famoso pleito de 1633, según la cual los pintores no debían pagar derechos por las «pinturas que ellos hicieren y vendieren aunque no se les ayan mandado hacer», pero sí por «cualesquier pinturas que bendieren no hechas de ellos, así por los dichos pintores como otras cualquier personas» (J. GALLEGU: *Op. cit.*, pp. 146-147).

¹⁰³ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 964.

¹⁰⁴ Brown hace hincapié en el hecho de que cuando Orrente se dedicó a practicar los temas bassanescos, de muy fácil salida en el mercado, se produjo un notable descenso de la calidad de su pintura. J. BROWN: *La edad de oro...*, p. 106.

cualidad universalmente apreciada por según qué clientes—¹⁰⁵ en aras de la cantidad, y adoptar procedimientos industriales: la repetición de los mismos temas, que se pintaban en serie¹⁰⁶, el subarriendo de trabajo a otros pintores¹⁰⁷, la creación de compañías de pintores y el mantenimiento de grandes talleres con un crecido número de ayudantes —por ejemplo, los que tenían en Madrid Arellano o Van der Hamen—, en los que encontraban trabajo artistas de paso o necesitados, como Juan de Alfaro, quien lo intentó en su momento sin hallarlo «que hasta en esto se humilló»¹⁰⁸.

Porque, realmente, era una humillación para un hombre como Alfaro verse obligado a sobrevivir pintando cuadros adocenados para una clientela ignorante del valor de la pintura. Era como si, de alguna manera, se hubiera visto arrojado de nuevo en medio de aquellos «pintamonos»¹⁰⁹, a los que ignoraban olímpicamente quienes se encontraban empeñados en defender a ultranza la nobleza de la pintura¹¹⁰; como si hubiera descendido de la buena a la mala pintura; como si, en lugar de tratar con verdaderos entendidos, se viera obligado a hacerlo con otros que no lo eran tanto, que no lo eran en absoluto.

¹⁰⁵ «Tiene un pintor en su oficina dos imágenes o retratos de pincel; el uno de ellos muéstrale a todos sin diferencia ninguna, allí le tiene colgado, a los ojos, patente. Pero el otro estímalo en más, no le muestra más que a los amigos, y eso no a todos, sino a los muy especiales, y cuando le muestra, con grandes ceremonias, un velo puesto delante y con gran reverencia». D. de la VEGA: *Paraíso de la gloria de los santos*, 1607, t. I, p. 133.

¹⁰⁶ Los contratados por Batalia y López se distribuían en series de cuatro Magdalenas, cuatro Vírgenes de la Leche, cuatro Cristos atados a la columna, seis san Juanitos, seis san Onofres, seis Cristos con la cruz auestas, seis Niños Jesús cardenales y seis Vírgenes de la Rosa. En el inventario de Francisco Burgos Mantilla aparecen varias decenas de copias de Tiziano y de Vírgenes de la Rosa, seis copias de una *Adúltera*, cuyo original también se encuentra allí (A. E. PEREZ SANCHEZ: en *Aspectos...*, pp. 69-70 y 124. Sobre este procedimiento de trabajo en los talleres de Sánchez Cotán y Van der Hamen, por ejemplo, véase A. E. PEREZ SANCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, 1983, pp. 31 y 43.

¹⁰⁷ Quién encargó estos lienzos a Batalia y López era Lorenzo Sánchez, pintor también él mismo.

¹⁰⁸ También Gabriel de la Corte malvivió de esta manera. A. PALOMINO: *Op. cit.*, pp. 964, 1004 y 1069. Otros ejemplos de este tipo en Sevilla, *ibidem*, p. 1055.

¹⁰⁹ Memorial de Andrés de Velasco sobre la ingenuidad de los sastres, 1692, en *Alegaciones varias*, ms. catedral de Córdoba, f. 136, cit. por M. HERRERO GARCIA: *Op. cit.*, p. 128.

¹¹⁰ Butrón no consideraba pintores a los que vendían cuadros en sus tiendas, y, al traducir el texto de Valentiniano en que apoyaba su discurso, sustituye la palabra «tienda» por «obrador», para marcar esta separación y desmarcar a los pintores de quienes practicaban oficios viles y mecánicos. J. BUTRÓN: *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura*. Madrid, 1626, ff. 71-72.

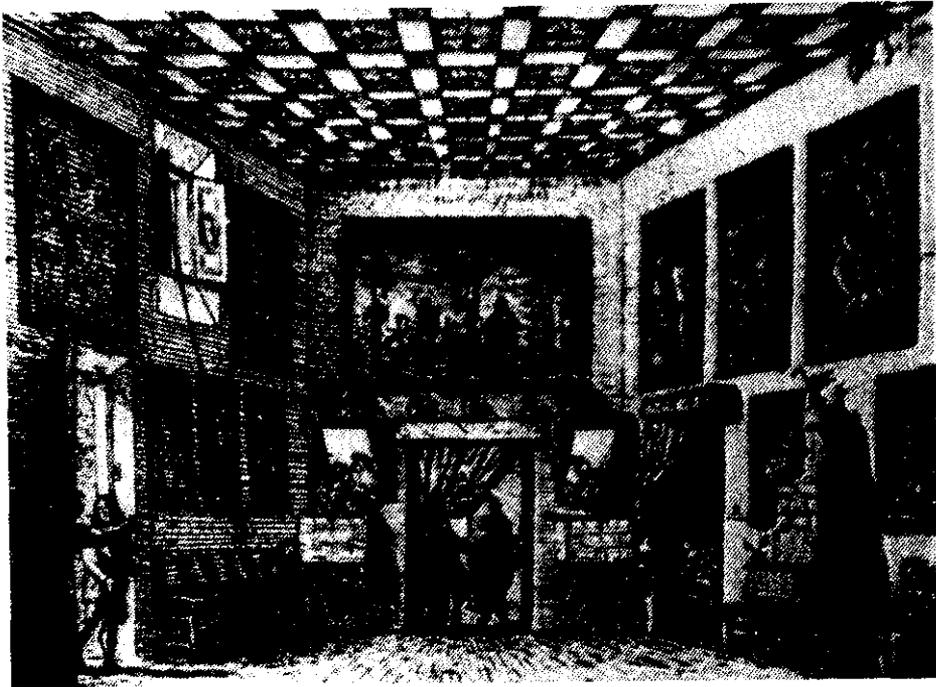


Lámina 1.—J. García Hidalgo: «Interior madrileño».

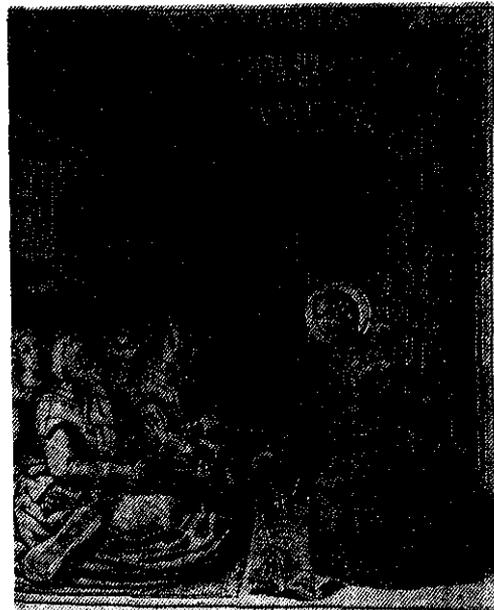


Lámina 2.—F. Navarro: «San Juan de Dios convierte a unas prostitutas», en M. Trinchera: «Pasmosa vida... de San Juan de Dios», Madrid, 1773.

Compañía de el Santo y caritas de San Juan de Dios
Paseo de...



Lámina 3.—F. Heylan: «Milagros de los santos del Sacromonte».



Lámina 4.—A. Puga: «Mujer sentada».



Lámina 5.—J. Antolínez: «El pintor pobre».