

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DE LAS PATRIAS DEL ARTE

Reflexiones sobre la pintura en la España
del Renacimiento

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. MIGUEL FALOMIR FAUS

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 16 de enero de 2022

y contestación del
EXCMO. SR. D. JUAN BORDES CABALLERO



MADRID
MMXXII

DE LAS PATRIAS DEL ARTE

Reflexiones sobre la pintura en la España
del Renacimiento

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DE LAS PATRIAS DEL ARTE

Reflexiones sobre la pintura en la España
del Renacimiento

Discurso del académico electo

EXCMO. SR. D. MIGUEL FALOMIR FAUS

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 16 de enero de 2022

y contestación del

EXCMO. SR. D. JUAN BORDES CABALLERO



MADRID
MMXXII

Discurso del
EXCMO. SR. D. MIGUEL FALOMIR FAUS

Señoras académicas y señores académicos:

Confieso estar abrumado. Lo estoy desde que el admirado y añorado Antonio Bonet Correa, junto a José Luis García del Busto, a quien debo mi *laudatio*, y Juan Bordes, que tan generosamente ha aceptado contestar este discurso, presentaron mi candidatura a esta Real Academia. Y es que, si ocupar un sillón en esta institución es siempre un honor extraordinario, lo es aún más cuando se trata del dejado vacante por Francisco Calvo Serraller tras su prematura muerte en 2018. ¡Qué difícil es glosar en pocas palabras su enorme contribución a la historia del arte español! Docente vocacional e innovador, crítico y escritor de amplios registros, director del Museo del Prado y académico, ha sido un referente ineludible para generaciones de historiadores del arte. Y lo ha sido, y seguirá siéndolo, porque fue mucho más que un brillante profesional de su disciplina; fue un intelectual que encontró en la historia del arte el vehículo para explorar y transmitir sus muchas inquietudes vitales e intelectuales, alguien que seducía por la brillante, razonada pero también desprejuiciada naturalidad con la que enlazaba conceptos, épocas y geografías.

Calvo Serraller dedicó su talento a muchos temas, pero pocos le preocuparon tanto como el de la identidad del arte español; una

inquietud que culminó en la monumental exposición *Pintura española de El Greco a Picasso: el tiempo, la verdad y la historia*, celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2006 y que comisarió junto a nuestra compañera Carmen Giménez. Hay un elemento de aquel ambicioso recorrido por la pintura española que quisiera singularizar por su relevancia para mi discurso: el arranque de la exposición con El Greco. La decisión no era caprichosa; docenas de libros y exposiciones dedicados a la evolución de nuestra pintura empiezan con él, aunque ello sugiera la inexistencia de una pintura española con rasgos propios anterior al cretense y otorgue la paternidad de nuestra “escuela nacional” a un extranjero. La razón de ello es la asunción de una idea muy extendida durante mucho tiempo en la historiografía, ya sea española o extranjera: la del XVII como un siglo “genuinamente hispánico”, frente a un XVI contaminado de influencias exteriores, principalmente flamencas e italianas¹. El Greco sería el parteaguas, y no solo cronológico, entre uno y otro.

[10]

La “escuela española de pintura” que da título a tantas publicaciones y ocupa salas en tantos museos arrancaría así en las décadas en torno a 1600, pero... ¿cuándo se fraguó esta idea? Tras unos interesantes balbuceos en el Seiscientos², la formulación teórica de la existencia de una escuela española maduró en el siglo XVIII, alcanzando un momento decisivo en 1784 con *El elogio de las Bellas Artes* de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811). Jovellanos lo escribió en respuesta a la famosa *Carta a Antonio Ponz* de Anton Raphael Mengs de 1776, que infravaloraba la pintura española por su sometimiento a la realidad y su incapacidad para visualizar el

¹ Sirvan de ejemplo las colaboraciones reunidas en los dos excelentes volúmenes que integran *El Siglo del Quijote 1580-1680* (Madrid, 1996), ya sean de carácter general (José Cepeda Adán) o referidas a la pintura del período (Alfonso E. Pérez Sánchez).

² Helwitt, 1999: 71-122; Portús, 2012: 17-86.

bello ideal³. Jovellanos respondió afirmando que “La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella”⁴. El Ochocientos transformó en dogma esta identificación de la pintura española con el naturalismo, que pretendía dar explicación a un arte realizado en un país volcado en sí mismo y alejado de las corrientes dominantes en Europa. Así entendida, la escuela española, indisolublemente unida a la idea de naturalismo, habría alcanzado su momento álgido en el siglo XVII, con Velázquez como máximo representante.

Y la pintura anterior a 1600... ¿qué papel tenía en la configuración del arte español? Los pensadores neoclásicos veían en el Renacimiento un precedente directo, un arte inspirado en la Antigüedad y, como tal, universal que había reinstaurado el buen gusto y, aunque concedían a Italia el crédito en tal proceso, celebraron a los artífices hispanos, sobre todo a los allí formados, y el ambiente artístico en torno a El Escorial⁵. Pero a medida que avanza el Ochocientos y asistamos al cuestionamiento del ideal clásico y al triunfo del nacionalismo, esta valoración mutará. Las virtudes se tornaron defectos y la pintura española del Renacimiento devino problemática para nuestra historiografía por varias razones. En primer lugar, porque parecía evidente que su calidad no estaba a la altura del país, entonces la primera potencia mundial; por otra parte, aunque la lógica histórica obligaba a buscar en el siglo XVI el germen de la gran pintura del XVII, encontraban tres obstáculos difíciles de sortear. Los dos primeros afectaban a las peculiaridades de la pintura renacentista española: su escaso apego al realismo y la abrumado-

[11]

³ Úbeda de los Cobos, 2001: 405-414.

⁴ Portús, 2012: 94-95.

⁵ Por ejemplo Ceán Bermúdez en su *Historia del arte de la pintura en España*, manuscrito redactado entre 1822 y 1828; García López/Crespo Delgado, 2016: 135-145.

ra dependencia del arte italiano; el tercero, a la misma esencia del Renacimiento, al que hacían responsable de una primera secularización de Europa, lo que resultaba poco menos que incompatible con la muy católica España. ¿Cómo reconciliar esta contradicción? ¿Cómo hacer compatibles arte español y Renacimiento? Fue esta una cuestión que no sólo preocupó a nuestros historiadores, también a los extranjeros, que tendieron a negar la existencia misma de un Renacimiento español⁶, o responsabilizaron a España de su crisis y desaparición, como hizo Jacob Burckhardt en su celeberrimo libro *La cultura del Renacimiento en Italia* (primera edición alemana 1860)⁷. Al contrario, en un momento en el que los períodos históricos se concebían como oposición de unos a otros, España era asociada automáticamente a un Barroco que, hasta su vindicación por Werner Weisbach (*Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921), se presentaba con tonos muy sombríos.

[12]

Volviendo a nuestro país, ningún historiador del arte patrio del siglo XIX o principios del XX dio una respuesta sistemática al problema del Renacimiento y España, pero en los escritos de algunos encontramos una coherente línea argumentativa. Respecto a la opresiva influencia extranjera, sobre todo italiana, se formuló una teoría que minimizaba el origen geográfico de los artistas, priorizando su capacidad para responder a la realidad española. Como señaló Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) siguiendo a Hyppolite Tayne y su influyente *Philosophie de l'art* (1865-1869): “Pertenecen a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en

⁶ Opinión recurrente, sobre todo en la historiografía alemana; sirva como ejemplo Victor Klemperer (Klemperer, 1927: 129-161), quien respondió negativamente a la pregunta: “Es gibt keine Spanische Renaissance?”.

⁷ Gómez Moreno, 2015: 13-31.

la época y las condiciones en que se han producido [...] Por esto la condición indispensable para dar carta de naturaleza de pintor español, no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el carácter patrio” (*Aproximación a la pintura española*, 1884)⁸. Cossío admitía la dependencia de la pintura española del Renacimiento respecto a la italiana, pero “[...] no ya por ser italiana, sino por ser la única posible”⁹, y negaba que los artistas españoles fueran meros imitadores, pues encontraba en ellos diferencias debidas al “genio de la raza”, que empezaba ya a manifestarse en el siglo XVI: “[...] época de formación, en que se van depurando y aquilatando todos los elementos que han de tener su más alta expresión a mediados del siglo XVII”¹⁰. ¿Cuáles eran esos elementos diferenciadores? Para Cossío, la predilección por representar los temas, preferentemente religiosos, sin idealismo. Era, admitía, un arte pobre de ideas que solo aspiraba a representar “lo que a primera vista aparece”, como correspondía al naturalismo inherente a la pintura española “que se atiende a la realidad y trata de reproducirla fielmente”¹¹. El resultado era una pintura que exaltaba las expresiones intensas, a menudo tendente a la exageración, más preocupada por el color que por el *disegno*; una pintura que no era delicada pero tampoco vulgar. Cristalizaba así la perniciosa imagen de un arte español parco de ideas, que tantos seguidores tendría en décadas sucesivas, y de la que no quedó exento ni siquiera un edificio tan sofisticado y complejo como El Escorial, del que José Ortega y Gasset llegó a afirmar que “[...] expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero, a la vez, nuestra exuberancia de ímpetus” (*Meditación de El Escorial*, 1914).

[13]

⁸ Cossío, 1985: 36.

⁹ Cossío, 1985: 37.

¹⁰ Cossío, 1985: 88.

¹¹ Cossío, 1985: 88-89.

Respecto al déficit de calidad de la pintura española del Quinientos, respondía a la visión peyorativa del Manierismo entonces en boga, en España y en Europa. Para Elías Tormo (1869–1957), primer catedrático de historia del arte de nuestro país, el Manierismo habría transformado la pintura italiana en “[...] una representación de efectos sin causa, de movimientos, contorsiones y esfuerzos musculares, sin necesidad”, composiciones innecesariamente superpobladas y de colorido brillante pero falso “pura vacuidad, corteza vacía [...], molde puro, forma exhausta”. Aunque formados en ese ambiente, los manieristas españoles merecían su indulgencia por ser “más humildes en sus pretensiones”, pero sobre todo, “por su fervor religioso y la comunicativa piedad de que estaba arrasada su alma”¹², que compensaba el peligroso esteticismo de sus colegas italianos y brindaba la posibilidad a una reconciliación entre fe y Renacimiento rechazada entonces por pensadores como el británico John Ruskin (1819–1900). Tormo no podía sospechar que, poco después, el checo Max Dvorák (1874–1921) señalaría a El Greco como epítome del manierismo espiritualista¹³.

Con esta doble operación quedaban superadas las dudas que pudiera suscitar la pintura del Renacimiento, integrada así por sus rasgos protorrealistas en el devenir de nuestra pintura y en sintonía con la naturaleza militantemente católica de la España del siglo XVI. Esta aproximación a la pintura española del Quinientos tuvo dos consecuencias inmediatas. La primera fue su reescritura. Se elaboró un nuevo canon que exaltaba a los pintores que se consideraban menos contaminados por el arte italiano, como el extremeño Luis de Morales, encarnación según Cossío de “la protesta del espíritu

¹² Tormo, 1902: 103–105.

¹³ Falomir, 2015: 177–189.

local y tradicionalista contra las modas invasoras extranjeras”; esto es, “contra la invasión del gusto italiano”, en detrimento de otros como el valenciano Joanes, conocido desde el siglo XVII como el Rafael español¹⁴. Así, en el catálogo de la muy reivindicativa exposición que el Museo del Prado dedicó a Luis de Morales en 1917, podía leerse: “[...] mientras los Cristos de Juanes con la Hostia en la mano, frívolos, relamidos y repeinados, son italianos, los Ecce-Homos de Morales, escuálidos, de barba rala y pómulos abultados, son arábigo-extremeños”¹⁵.

El fenómeno más fascinante de este proceso, además de la paulatina incorporación del legado musulmán a la esencia patria, fue la “españolización” del Greco, convertido en la más elevada expresión del alma hispana (el crítico Francisco Alcántara, quien no por casualidad tituló en 1887 un artículo “El Greco precursor de Velázquez”, llegó a afirmar en 1902 que fue “el primero que pintó en castellano”¹⁶), y que en 1908 encontró un vehículo excepcional con la publicación de *El Greco* del citado Bartolomé de Cossío¹⁷. Cossío no ignoraba la formación veneciana del cretense, ni su *soggiorno* romano, tampoco la mediocridad de los colegas que encontró en España, el desdén de Felipe II o las relaciones, no siempre fáciles, que tuvo con la clientela toledana. Y, sin embargo, llegado a Toledo, el Greco de Cossío se españolizó inmediatamente, asumiendo aquel realismo consustancial al arte español y acabando por erigirse en privilegiado intérprete de la naturaleza y el alma castellan¹⁸. Esta

[15]

¹⁴ Cossío, 1985: 97.

¹⁵ *Exposición de obras del Divino Morales*, 1917.

¹⁶ Sobre Alcántara ver Álvarez Lopera, 1987, I: 87-89.

¹⁷ Storm, 2011: 57-74.

¹⁸ “El elemento realista, en el sentido [...] de intimidad esencialmente humana, y humana de la vida diaria y común, sin preconcebida selección de tipos heroicos y

idea tuvo un éxito inmediato, haciéndola suya, entre otros, Miguel de Unamuno (1864–1936), que celebró el naturalismo espiritual del cretense en 1914, cuando El Greco fue elevado a la categoría de héroe nacional con ocasión del tercer centenario de su muerte. La españolización del Greco procuraba una ventaja adicional, al señalar una continuidad cualitativa entre Renacimiento y Barroco: el siglo XVI contaba por fin con un genio equiparable a los grandes héroes de la pintura española del Seiscientos. Esta no es la visión actual de la pintura y el arte español del XVI, pero lo fue hasta bien avanzado el siglo XX, apuntalada por la historiografía nacional-católica de la inmediata posguerra, como prueba la lectura de obras tan influyentes como *Las águilas del Renacimiento español* de Manuel Gómez-Moreno (1942)¹⁹, y explica porque, aún hoy, tantas exposiciones sobre pintura española llevan por título o subtítulo “De El Greco a...”²⁰.

[16]

El modo como Cossío, Tormo y otros integraron un Renacimiento que creían excesivamente cosmopolita y secularizado en el devenir histórico del arte español, es una de las aventuras intelectuales más fascinantes de nuestra historiografía artística, pero si he iniciado con ellos mi discurso no es tanto por su trabajo en sí, como por haber hecho de lo “español” una cuestión esencial de su reflexión intelectual, dando inicio a una línea de pensamiento que, ya sea para apuntalarla, matizarla o criticarla, ha llegado hasta hoy de la mano de historiadores como Gaya Nuño, Lafuente Ferrari, Víctor Nieto, Javier Portús o el mencionado Calvo Serraller. Y una

trascendentales constituye el carácter del Greco español, por oposición al italiano”; Cossío, 1908: 113.

¹⁹ Nieto Alcaide, 1998: 11–28.

²⁰ Incluso un autor poco sospechoso de afinidad ideológica con el régimen, como Enrique Lafuente Ferrari, seguía hablando en 1971 de un Renacimiento paganizante y de la falta de personalidad de la pintura española del XVI, aprisionada entre la hispano-flamenca y la barroca; Lafuente, 1971: 54–56.

cuestión a la que dedicaré este discurso, que se retrotrae a la España anterior y coetánea a El Greco para analizar cómo entonces artistas, diletantes, teóricos y coleccionistas, aquí y en Europa, empezaron a discernir unas características específicas en el español como artífice y consumidor de pintura. Mi intención, advierto ya, es menos pronunciarme sobre la existencia o no de un gusto español o de una manera española de pintar, cuanto señalar las opiniones que sobre estas cuestiones se formularon entonces.

★ ★ ★

“Vuestro cenete español es el mejor caballo,
vuestra jarra española es el mejor adorno.
Vuestra barba española es la mejor cortada.
Vuestra gorguera española es la mejor prenda
vuestra pavana española la mejor danza
y en cuanto a vuestra pica española y espada española
que hable vuestro pobre capitán”

[17]

Estos versos forman parte de *El Alquimista*, obra teatral del dramaturgo inglés Ben Johnson estrenada en Londres en 1610, y resumen de forma elocuente cómo un siglo de hegemonía militar española generó en Europa un sentimiento de emulación hacia nuestro país²¹. Otros testimonios coetáneos revelan que no solo la moda, el ceremonial, la danza, la artesanía o los caballos españoles eran admirados en un continente donde nuestra literatura gozaba de extraordinario predicamento y el castellano era, con el latín, la *lingua franca* en esas décadas a caballo entre los siglos XVI y XVII a me-

²¹ Stradling, 1983: 108.

nudo calificadas de “Pax Hispánica”, en deliberado paralelismo con la Roma de Augusto. Como historiador del arte, siempre me llamó poderosamente la atención la ausencia de las artes figurativas en los versos de Johnson o en cualquier otro elogio tributado entonces a la nación española, como si esa España que marcaba tendencia en tantos campos nada singular hubiera aportado a las artes visuales (la arquitectura, merced a El Escorial, disfrutaba de mayor prestigio)²². ¿Fue así?, ¿existieron en el siglo XVI unos rasgos específicos de lo español en las artes visuales?

Los primeros indicios de un supuesto gusto “español” en las bellas artes aparecen en Italia a finales del siglo XV. Tras décadas de creciente presencia en Roma de clérigos castellanos y de la Corona de Aragón, alentada por los papados de los valencianos Calixto III Borgia (1455-1458) y su sobrino Alejandro VI (1491-1503), se percibe en este colectivo una clara decantación por una pintura que delata el impacto de los iconos bizantinos traducidos a un lenguaje tímidamente renacentista. Esta demanda fue satisfecha por Antoniazio Romano (c. 1452-1508/12?), a quien Tormo llamó “pintor de los españoles en Roma”²³, y por Pinturicchio (1454-1513). El primero contrató el 20 de diciembre de 1502 con la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli una pintura del apóstol Santiago “ad modum yspaniae”. Aunque se ha interpretado este “ad modum yspaniae” en términos formales: fondos dorados y ausencia de contexto narrativo²⁴, toda la producción de Antoniazio, no sólo la realizada para españoles, participa de estas características, por lo que, como señalé en alguna ocasión, prefiero interpretar ese “ad modum yspaniae” en clave iconográfica, como la petición de mostrar al apóstol

[18]

²² Sáenz de Miera, 2001.

²³ Tormo, 1943: 189-211.

²⁴ Marías, 1989: 98.

más genuinamente hispano como Matamoros, iconografía inusual entonces en Italia. Tampoco la heterogeneidad de la comunidad hispana en Roma, donde primaba la identificación con Castilla o la Corona de Aragón, avala la idea de un gusto español, situación que varió a medida que avanzaba el siglo XVI y se consolidaba la preponderancia de la Monarquía Hispánica en Italia²⁵.

Llegado este punto, y a fin de evitar una merecida condena por anacronismo, me apresuraré a señalar que hablar de nación en el Renacimiento exige cautela. Para la alta Edad Moderna, los historiadores descartan la existencia de una “conciencia nacional”, prefiriendo hablar de “patriotismo”, entendido como “identificación con —y pasión por— la patria”²⁶. Ello no es óbice para señalar que el siglo XVI marcó el afianzamiento de los estados europeos y con ellos la aparición de estereotipos “nacionales”. Los alemanes eran conocidos por su afición a la bebida, los italianos eran tildados de hipócritas, los franceses de sodomitas y, en su autobiografía, Benvenuto Cellini calificó a los ingleses de “bestias”²⁷. Respecto a los españoles, sus rasgos distintivos eran la soberbia y un exacerbado celo religioso tras el cual, pensadores como Erasmo de Rotterdam detectaban el propósito de borrar siglos de contacto con judíos y musulmanes²⁸. La acusación de cripto-judaísmo fue de hecho recurrente en Italia: “Marrano circunciso” fue una de las lindezas que dedicaron a Alejandro VI en Roma, y “marrano” llamaba Ariosto

[19]

²⁵ Falomir, 2008: 67-71.

²⁶ Rodríguez Salgado, 1996: 50-51.

²⁷ Hale, 1994: 51-66.

²⁸ Bataillon, 1950: 90-96. Estos estereotipos se mantuvieron largo tiempo, expandiéndose a medida que lo hacía el mundo conocido. En 1651, en *El Crítico* (primera parte, crisis XIII), Baltasar Gracián asociaba la soberbia con España, la codicia con Francia, el engaño con Italia, la gula con los alemanes, la inconstancia con los ingleses e incluso la cobardía con China y la pereza con los indios americanos.

al “caballero de España” en su *Orlando furioso* (1516). Si el orgullo y la soberbia difícilmente pueden plasmarse en términos plásticos —aunque sí literarios, como refleja *El arrogante español*, obra de Lope de Vega ambientada precisamente en Roma o, desde el lado holandés, *De Spaanschen Brabander* de Bredero de 1617²⁹— la exacerbada religiosidad aparecerá como distintiva del gusto artístico español³⁰. ¿Y en qué consistía ese gusto, al menos a ojos de los italianos?

Probablemente ninguna obra lo ilustre mejor que la *Piedad* con que Ferrante Gonzaga obsequió al todopoderoso secretario imperial Francisco de los Cobos (Fundación Casa Ducal Medinaceli, depósito en el Museo del Prado) [IMAGEN 1]. En junio de 1533 Niccolò Serini, agente de Gonzaga en Roma, transmitía la disponibilidad de Sebastiano del Piombo a pintar una obra para Cobos. Sebastiano sugería una Virgen con el Niño y San Juan Bautista, o una Virgen con su hijo muerto a la manera de la *Pietà* de Miguel Ángel, y añadía: “[...] li spagnoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare questi (sic) cose pietose”³¹. Las palabras de Sebastiano son importantes por su experiencia desde 1516 con clientes españoles como Jerónimo Vich y Valterra, embajador en Roma de Fernando el Católico y Carlos V, o el canónigo de la catedral de Burgos Gonzalo Díez de Lerma, pero sobre todo, porque no dice que los españoles fueran buenos cristianos, sino que pretendían pasar por tales, detectando como Erasmo cierta impostura en su rigorismo religioso. El modo como Sebastiano plasmó esta pretensión es fascinante, sobre todo si comparamos la *Piedad* de Cobos con la que pintó entre 1516 y 1517 para un patrono italiano (Viterbo, Museo Civico) [IMAGEN 2]. En la *Piedad* de Cobos prescindió de aquel “paisaje tenebroso” que tanto admiró Vasari en

²⁹ Meijer Drees, 2004: 742-745.

³⁰ Falomir, 2008: 67-68.

³¹ Hirst, 1972: 587.

la de Viterbo³² y amontonó las figuras en un espacio imposible, eliminando cualquier invitación al deleite estético. Desde un punto de vista doctrinal, entregó un alegato anti-protestante que sanciona el papel mediador de los santos al incluir a San Juan y María Magdalena, y de las reliquias mediante la ostentosa presencia de los clavos de la cruz y el paño de la Verónica³³.

Que Sebastiano acertó con la *Piedad* lo prueba su éxito en España, donde fue reiteradamente copiada e interpretada, tanto en escultura como en pintura. En ocasiones estas copias se acompañan de inscripciones que enfatizan el pathos del original, en una eficaz simbiosis de imagen y palabra, como sucede en la atribuida a Martín Gómez el Viejo (Madrid, Ministerio de Justicia), en cuyo marco puede leerse: “ATENDED Y CONSIDERAD SI HAY DOLOR COMO EL MÍO” (*Lamentaciones de Jeremías*, 12). Igualmente exitosa fue la recepción del *Cristo portacroce* sobre pizarra que Sebastiano pintó para Fernando de Silva, IV conde de Cifuentes y embajador de España en Roma entre 1533 y 1536 (San Petersburgo, Hermitage). Estamos, de nuevo, ante una imagen de gran concentración icónica y privada de cualquier contexto narrativo, que mereció un duro comentario del citado Sernini el 24 de mayo de 1537: “non solamente (non) piaceva, ma offendeva vederlo”³⁴. Creemos que Sernini no censuraba tanto la calidad de la obra, irreprochable, cuanto la reducción de la pintura al plano devocional, la misma circunstancia que habría de procurarle fortuna en España. Su éxito lo atestiguan numerosas copias y variaciones, casi todas las cuales, como la pintada en 1544 por Manuel Dionis para Álvaro de Mendoza, entonces Capellán de la Casa Real de Castilla y cuñado de

³² Barbieri, 2004: 55-86.

³³ Falomir, 2008: 68-69.

³⁴ Hirst, 1972: 590.

Cobos (Ávila, Convento de San José), superan al original en dramatismo, al incluir sangre brotando de las heridas hechas por la corona de espinas, preludiando así el patetismo de los Nazarenos de Luis de Morales (c. 1515-1586), igualmente deudores de Piombo. Erraríamos, sin embargo, si asimiláramos de forma simplista el éxito de Sebastiano en España a formas de religiosidad tradicionales. El citado Álvaro de Mendoza, protector de Santa Teresa de Jesús cuando fue obispo de Ávila (1560-1577), abogaba por una religiosidad interior que admitía la imagen devota como estímulo empático para la fe, como ayuda para el “ejercicio del mirar interior” en palabras de San Juan de Ávila, y auspiciaba imágenes de elevada carga emocional que, despojadas de elementos accesorios, promovieran la reciprocidad entre el devoto y el objeto de devoción. El *Cristo* de Cifuentes respondía a estas exigencias, de ahí su atractivo para Morales y su éxito, refrendado tras su ingreso en El Escorial en el reinado de Felipe II, cuando Sigüenza lo definió “como antídoto para la vanidad del hombre [...] tan vivo y para quebrar el coraçon, que no se puede mirar sin lágrimas”³⁵.

Desde mediados del siglo XVI las fuentes foráneas siguen dando cuenta de la querencia de los españoles por una pintura devota. Karel Van Mander, por ejemplo, cuenta en su *Schilder-boeck* (1603-1604) de flamencos especializados en obras de devoción para el mercado español, algunos residentes en Roma como Pieter Vlerick (1539-1581), autor de pequeñas pinturas sobre cobre de la Virgen y el Niño exportadas a centenares a la Península Ibérica³⁶, mientras Giovanni Baglione explicaba el éxito de Marcello Venusti en España “perchè il suo modo di dipingere era assai divoto, diligente, e

³⁵ Sigüenza, 1986: 321.

³⁶ Van Mander, 1997, vol. 3: 125.

vago”³⁷. Estos testimonios difieren de los de Sernini y otros anteriores por limitarse a enunciar una realidad, sin incluir juicios de valor, probablemente porque la pintura religiosa, en Italia y en el resto de la Europa católica, se encaminó durante la segunda mitad del siglo XVI hacia una “maniera devota”, hacia una pintura “senza tempo” por parafrasear al gran Federico Zeri, en la que la influencia de la religiosidad hispana fue determinante, y que explica el éxito en ambos países del citado Venusti, de Girolamo Muziano o de Scipione Pulzone³⁸. Este fenómeno no se circunscribió al ámbito religioso, y Benedetto Croce escribió con indisimulada resignación sobre la “españolización” de la vida italiana en el Cinquecento³⁹. No fue ajeno a ello que toda una generación de príncipes italianos se educara en Madrid bajo la tutela de Felipe II (entre otros Francesco I de Medici, Francesco Maria II della Rovere o Alessando Farnese); príncipes impregnados de “valores” hispanos que, tras su acceso al poder hacia 1575, remitieron numerosas pinturas a la corte española como obsequios diplomáticos, generando una documentación particularmente valiosa para entender qué gustaba a los españoles⁴⁰.

[23]

Llama poderosamente la atención que, más allá de algún retrato, estos príncipes enviaran casi siempre obras sacras, lo que se explicaría por la religiosidad de los destinatarios pero también por su afán por evitar suspicacias. Los regalos diplomáticos generaban corrupción entre los altos funcionarios y suscitaban recelos en la corte, pero no todos los regalos eran iguales y, como afirmaba Fer-

³⁷ Baglione, 1642: 211.

³⁸ Ruiz Manero, 1995.

³⁹ Croce, 1949: 149.

⁴⁰ Ninguno tan filo-español como Francesco Maria II della Rovere, último duque de Urbino, que vivió en España entre 1565 y 1569, y al que un virrey de Nápoles calificó como “ánima de España”; Calegari, 2001: 307-311.

dinando I de Medici a Juan de Idiáquez para que aceptase un *Nacimiento de la Virgen* de Jacopo Ligozzi (Museo del Prado, P. 6778), “questa è cosa di devozione, et che non si deve rifiutare”⁴¹. Los españoles no fueron, sin embargo, receptores pasivos de estas obras y los gobernantes italianos sabían que debían atenerse a unas precisas características. La primera era satisfacer un decoro en el tratamiento de temas y personajes que, a menudo, sobrepasaba los parámetros italianos: cualquier elemento anecdótico era proscrito (recuérdese la famosa amonestación de Felipe II a Federico Zuccaro por incluir un cesto con huevos en una *Adoración de los pastores* para El Escorial) y se insistía hasta la saciedad en la honesta representación de las figuras. Pero ante todo, la pintura religiosa debía ser devota, capaz de suscitar una respuesta empática en el espectador. En su descripción de El Escorial, publicada en 1605, Fray José de Sigüenza reservó los mayores elogios a las pinturas que se ajustaban a esta premisa. Apunté sus loas al *Cristo portacroce* de Sebastiano y otras similares dedicó al *Cristo camino del Calvario* de Tiziano (Museo del Prado, P. 439) que cobijaba el oratorio privado de Felipe II: “[...] devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto; parece quiebra el corazón”⁴².

¿Y el arte? ¿Tenía cabida en estas obras religiosas? En realidad, arte y devoción no tenían por qué ser incompatibles. San Juan de la Cruz (1542-1591) pedía a la pintura religiosa simetría, armonía, colorido y decoro, nociones procedentes de la tratadística artística⁴³, y en 1585 el obispo de Chioggia elogiaba al anónimo autor de un díptico con imágenes de Cristo y su Madre que regalaba a Felipe II por haberse mostrado docto y devoto, esto es, por haber satisfecho

⁴¹ Goldberg, 1996a: 107.

⁴² Sigüenza, 1986: 372.

⁴³ González García, 1998: 193.

por igual las exigencias doctrinales y estéticas⁴⁴. El arte podía e incluso debía ser docto a la vez que devoto, y de acuerdo a tal simbiosis, Sigüenza alabó los frescos de Tibaldi en el claustro de El Escorial por aunar “belleza y devoción”⁴⁵. Ya a inicios del siglo XVII, en 1605, el agente mediceo en Madrid Orazio della Rana recomendaba obsequiar a la reina Margarita de Austria con “[...] pitture di devozione di diversa sorti, ma di mano di pittor celebre”⁴⁶. La devoción, por sí sola, no bastaba.

Se trataba no obstante de un difícil equilibrio. El mismo Sigüenza no siempre apreció en los pintores italianos esta reconciliación de arte y devoción, y a menudo los acusó de primar el primero en detrimento de la segunda⁴⁷. Tal actitud podía ser valorada en Italia pero no en España, parece sugerir Sigüenza, que establecía un acusado contraste entre la “demasiada atención en mostrar su arte” que exhibieron los pintores italianos en El Escorial (responsable a su entender de su discreto éxito), y las “imágenes de devoción, donde se puede y dan ganas de rezar” de Navarrete el Mudo en los frescos del claustro alto del monasterio⁴⁸. Pero tampoco conviene sacar conclusiones tajantes. Importantes patronos hispanos apreciaban también alardes de ingenio en las obras religiosas, mientras la opi-

[25]

⁴⁴ “[...] Dotto si dimostra esser stato, poiche con esquisita diligenza è giunto alla perfettion dell’arte. Divoto convien dir ch’egli fosse, poich’ha ritrovato nella Idea del suo ingegno, l’esempio della divina bellezza, che rapisce gli animi in cielo”; Pérez de Tudela, 2001: 479, n. 36.

⁴⁵ Sigüenza, 1986: 233-234.

⁴⁶ Goldberg, 1996b: 537, n. 31.

⁴⁷ “Los pintores de Italia, aun los más prudentes —escribía Sigüenza a propósito de una copia del *Martirio de San Pedro Mártir* de Tiziano— no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan las ganas de rezar en ellas; y es esta una, porque no tiene cosa de devoción”; Sigüenza, 1986: 372-373.

⁴⁸ Sigüenza, 1986; Morán, 2001: 106-111.

nión de Sigüenza era compartida por otros eclesiásticos que abogaban por una pintura devota, fuera cual fuese su nacionalidad, como los cardenales italianos Gabriele Paleotti y Federico Borromeo⁴⁹. En realidad, tal era la posición de la Iglesia, como recordaba Federico Borromeo en su *De pictura sacra* (1624) al invocar el concilio de Magdeburgo de 1549 para condenar los excesos de virtuosismo en las obras religiosas, motivados más por vanidad del artista que para acrecentamiento de la devoción⁵⁰.

La homogeneidad de esta literatura de inspiración eclesiástica otorga aún mayor valor a la abundante documentación generada por las relaciones artísticas entre Florencia y España en las décadas a caballo entre los siglos XVI y XVII, pues es en ella donde encontramos testimonios concretos de lo que venimos denominando un “gusto hispano”; un gusto que Goldberg resumía en tres palabras: decencia, decoro y dignidad⁵¹. Algunos de los más elocuentes proceden de mujeres. En 1600 la marquesa de Denia, futura duquesa de Lerma, transmitió al embajador toscano su deseo de contar con una *Epifanía* de Jacopo Ligozzi y una *Oración del Huerto* de Domenico Pasignano, indicando cómo debían pintarse tales asuntos. Señalaba que en España gustaban las pinturas de devoción con figuras grandes en actitudes reposadas, y hacía especial hincapié en el decoro, pidiendo que la Virgen tuviera ademán honesto, la cabeza cubierta y que no se le vieran los pies (circunstancia que Pacheco censuró en sus colegas italianos), así como en la calidad de los materiales (lapislázuli para el manto de la Virgen)⁵². Por las mismas fechas, la duquesa de Alba solicitaba a su primo el gran duque Fernando de

⁴⁹ Scavizzi, 1992: 134 y ss.

⁵⁰ Borromeo, 2010: 22-23.

⁵¹ Goldberg, 1996b: 537. Véase también Cherry, 1997: 17-19.

⁵² Goldberg, 1996b: 538.

Medici una *Asunción de la Virgen* de gran formato, señalando “que el pintor no pinte con mucha priesa” y “tenga más cuidado de la hermosura de los rostros que del arte, que yo huelgo de que sean muy hermosos y como los vea hermosos y con mucho relieve, las pinturas me parecen muy buenas”. El proyecto se demoró y, en 1604, se enviaba desde España un diseño de Bartolomé Carducho con indicaciones para el desconocido pintor florentino. Se insistía en el colorido agradable, en que la Virgen y Cristo poseyeran bellos semblantes y los apóstoles adoptaran actitudes buenas y fáciles (intuimos que alejadas de acusados escorzos), y que sus rostros fueran retratos del natural, y “tutte in generale han de stare con gran gravità e devozione”⁵³.

De esta documentación deducimos que la clientela española prefería una pintura “devota” (ningún adjetivo se repite más), de figuras grandes (“lo pequeño, aunque esté proporcionado, no se dice del todo hermoso”, había apuntado San Juan de la Cruz), ordenada y de fácil lectura, que gustaba del claroscuro (relieve) y los apuntes naturalistas. Una pintura que valoraba la riqueza de los materiales, preciosista en su colorido, y que exhibía una belleza mórbida muy apreciada en España; demasiado a juicio de Sigüenza, que creía un vicio común de los pintores españoles “afectar mucha dulzura en sus obras [...] cobardía, sin duda en el arte, no siéndolo de la nación”⁵⁴.

Pese a la reiterada solicitud de obras a artífices toscanos, si un pintor italiano encarnó a la perfección el gusto español finisecular fue el urbinés Federico Barocci (1528-1612), quien no sólo satisfacía las consabidas demandas de decoro y devoción, sino que lo hacía con una brillantez cromática que lo asimilaba a Tiziano, como ya

⁵³ Goldberg, 1996b: 539.

⁵⁴ Sigüenza, 1986: 236.

señaló en 1584 Lomazzo en su *Trattato dell'arte della pittura*. La escasa atención prestada a la relación de Barocci con España se explica por las pocas obras suyas que llegaron y por las críticas que mereció la más importante que pintó para Felipe II: la *Vocación de San Pedro y San Andrés* (Escorial, Nuevos Museos) [IMAGEN 3]. Pero ni lo uno ni lo otro pueden desmentir una realidad avalada por la documentación: que Barocci generó en España un interés sólo parangonable al suscitado décadas atrás por Tiziano⁵⁵. Esta “baroccimanía” se inició en 1583, cuando Felipe II comunicó al duque de Urbino su interés por el pintor para la decoración de la iglesia del Escorial⁵⁶, a lo que el duque respondió encargándole en 1584 la mencionada *Vocación*⁵⁷. Barocci demoró su realización, como era habitual en él, y la pintura no llegó hasta noviembre de 1588, cuando Maschi, embajador de Urbino en Madrid, informó de su controvertida recepción: “[...] è generalmente piacciuta molto, ancor che i maledicenti o gl’invidiosi non hanno lasciato di opporgli, che il Christo doveva esser di statura alquanto più alta, et che il S.to Andrea sarebbe stato più proportionato con una gamba più magra”⁵⁸. Maschi calla el nombre de los “envidiosos y maledicentes”, pero entre ellos pudo figurar Sigüenza, quien al tratar de la *Vocación* en su crónica del Escorial, empleó palabras similares a las de Maschi: “[...] algunos les parece la figura de Cristo algo corta; la cabeza, muy grande”⁵⁹. Sea como fuere, estas críticas no malograron la fortuna hispana de Barocci. La *Vocación* gustó a Felipe II, que reiteró su interés por contar con él para El Es-

⁵⁵ Falomir, 2013: 20-21.

⁵⁶ Gronau, 1936: 154.

⁵⁷ Gronau, 1936: 158-159.

⁵⁸ Gronau, 1936: 162.

⁵⁹ Sigüenza, 1986: 375.

corial⁶⁰, y como había sucedido con Tiziano, la nobleza se apresuró a seguir los gustos del monarca. En los años finales del siglo XVI se documentan numerosas peticiones de obras de Barocci, siempre a través del duque de Urbino, procedentes del conde de Portoalegre (mayordomo de Felipe II)⁶¹, el conde de Olivares (embajador en Roma, que solicitó una *Epifanía* a Barocci “il maggior huomo che oggi viva di questa professione”)⁶², el conde de Chinchón, la VI condesa de Lemos (virreina de Nápoles), el marqués de Aytona (embajador en Roma) y, en 1613, fallecido ya el pintor, el conde de Villamediana⁶³. Si estas peticiones no fructificaron fue por el peculiar temperamento y mala salud del pintor⁶⁴, responsables de su escasa producción y de la desesperación en la que sumió a sus patronos, ya fueran el emperador, el papa o el propio duque de Urbino, quien en carta fechada el 24 de julio de 1594 lamentaba la lentitud de Barocci, a quien había encargado una pintura para la infanta Isabel Clara Eugenia que, parece ser, nunca realizó⁶⁵. Con todo, el muy hispanófilo Francesco Maria de Urbino era el único capaz de proporcionar originales de Barocci. Los reservó lógicamente para los monarcas. Regaló a Felipe II la comentada *Vocación*, a la reina Margarita, en 1604, una *Natividad* (Madrid, Museo del Prado, P. 18) que ésta calificó de bella, alegre y devota y, tras su muerte en 1631, legó a Felipe IV el imponente *Cristo Crucificado* (Madrid, Museo del Prado. P. 7092)⁶⁶.

[29]

⁶⁰ Gronau, 1936: 161.

⁶¹ Gronau, 1936: 208.

⁶² Gronau, 1936: 194-196.

⁶³ Gronau, 1936: 207.

⁶⁴ Sobre el temperamento de Barocci, probablemente hipocondríaco, Wittkower, 1963: 79-81 y 90-91.

⁶⁵ Gronau, 1936: 192.

⁶⁶ Gronau, 1936: 172-176. Un estado de la cuestión en Moretti, 2012: 19-38.

Fuera de la familia real, la mayoría de peticionarios debieron contentarse con copias, de amplia y temprana circulación en España, como atestiguan la del *Descanso en la huida a Egipto* adquirida por el Patriarca Ribera en Sevilla en 1585 (Valencia, Colegio del Patriarca)⁶⁷, o la de la *Visitación* en el Monasterio de la Vid en Burgos, encargada hacia 1591-1592 por Juan de Zúñiga, virrey de Nápoles⁶⁸. Muchas de estas copias las realizaron en Urbino pintores especializados en ello, como Antonio Vitali o Vincenzo Mazzi⁶⁹, y varias delatan su adaptación a las demandas del gusto español. Del mismo modo que las copias de Sebastiano en España exhibían un patetismo mayor que los originales, las de Barocci se ajustaban a ese decoro extremo tan demandado por nuestros compatriotas. Sirva como ejemplo esta copia del *Descanso en la huida a Egipto* (Madrid, Museo del Prado, P.3323), que presenta dos significativas diferencias respecto al original (Pinacoteca Vaticana) [IMÁGENES 4 y 5], ambas en la figura de la Virgen, que en la copia cubre su cabeza con un tocado y oculta los pies descalzos, dos peticiones recurrentes, como hemos visto, en la documentación española de la época.

Es una lástima que Barocci no satisficiera los muchos encargos que recibió de patronos españoles, pues de haberlo hecho, su importancia para la historia de la pintura y el coleccionismo hispano hubiera sido parangonable a la del mismísimo Tiziano. Su éxito nos advierte, no obstante, del peligro de aceptar como único e inevitable el discurso “naturalista” imperante en el estudio de nuestra pintura. Existieron otros caminos, y algunos de enorme éxito (el de Barocci coincide, no por casualidad, con un súbito interés por

⁶⁷ Benito, 1980: 246-247.

⁶⁸ Pérez Sánchez, 1965: 231.

⁶⁹ Semenza, 2005: 38-40.

Correggio por parte de Felipe II y su entorno)⁷⁰, deliberadamente minimizados desde mediados del siglo XIX para exaltar esa supuesta veta brava que estaría en el ADN artístico español. Fue entonces cuando pintores antes aclamados como Joanes o Murillo, cuya deuda con Barocci ha sido reiteradamente señalada, empezaron a ser reemplazados en el parnaso hispano por otros como Morales o Zurbarán, apuntalándose una forma de entender la evolución de la pintura española que excluía de su tronco central a quienes se alejaban del credo naturalista.



En la primera parte de este discurso he señalado numerosos encargos hechos por patronos hispanos a artistas foráneos, a quienes se pedía satisfacer unos requisitos formales y conceptuales que, poco a poco, fueron conformando un cierto “gusto hispano”. Pero, ¿por qué no acudieron a artistas activos en España que, hemos de suponer, estarían al tanto y participarían de una sensibilidad similar?

[31]

La pregunta plantea en realidad una cuestión más amplia: la del discretísimo papel desempeñado en la pintura del siglo XVI en España por los artistas formados en ella, salvo excepciones, receptores pasivos de unas formas que reproducían servilmente. Viajemos a la España del Renacimiento. Allí donde fuéramos hallaríamos un panorama pictórico similar, indefectiblemente en manos de maestros extranjeros o de españoles formados en Italia. La pintura zaragozana del Quinientos es incomprensible sin los italianos Tomás Pelligret y Pedro Morone y los flamencos Roland de Moys y Pablo

⁷⁰ Spagnolo, 2004: 91-123.

Scheppers, e igual sucede con la toledana sin Juan de Borgoña y El Greco, la burgalesa sin el francés Picardo, la sevillana sin el italiano Mateo Pérez de Alesio, el holandés Hernando Esturmio, el bruselés Pedro de Campaña o el portugués Vasco Pereira; la vallisoletana sin el florentino Beneditto Rabuyate y la valenciana sin Paolo di San Leocadio, Joan de Burgunya o Bartolomé Matarana. El Escorial, es bien conocido, fue una empresa pictórica ejecutada mayoritariamente por italianos: los Zuccaro, Tibaldi, Cambiaso, como lo fue la decoración del Viso del Marqués con Cesare de Bellis y Giovanni Battista Perolli y la de tantos otros palacios. El retrato cortesano del último tercio del XVI habría sido impensable sin los ejemplares de Tiziano o la presencia de Antonio Moro en España. Incluso en centros pictóricos menores el panorama artístico estuvo dominado por extranjeros: en Barcelona encontramos al citado Joan de Burgunya, a los portugueses Pere Nunyes y Henrique Fernandes, al napolitano Nicolau de Credença y al lombardo Petro Paulo de Montalbergo, mientras en Málaga y Córdoba dejaba su impronta Cesare Arbasia. Se podrá argüir que aconteció lo mismo en toda Europa occidental y que el trasvase de obras y artistas fue una de las características del período. Y, sin duda, fue así, pero en ningún otro país alcanzó el fenómeno tales proporciones. Hace tiempo Roberto Longhi apuntó que España había sido la principal receptora de pinturas y pintores italianos durante el Renacimiento⁷¹, y otro tanto puede afirmarse de Flandes (Filip Vermeylen ha demostrado que, entre 1543 y 1545, el 34% de las obras exportadas desde Amberes tuvieron como destino la Península Ibérica, frente al 24% Alemania, el 18% Inglaterra y apenas el 9% Italia)⁷². En realidad, a España llegaron más pinturas y

⁷¹ Longhi, 1965: 65-71.

⁷² Vermeylen, 1999: 18-19.

pintores flamencos que italianos en el siglo XVI. Fue así por tradición, pues desde el siglo XV la presencia de flamencos superaba a la de italianos, y porque la importación de pinturas flamencas precedió y sobrepasó a la de italianas. Lo que detectamos tras el año 1500 son dos circunstancias novedosas que matizan estos números: muchos flamencos llegaron a España tras una etapa en Italia, como Joan de Burgunya o Pedro de Campaña (igual sucedió en la escultura con septentrionales como Felipe Vigarny, Gabriel Yoly o Juan de Juni), y la presencia de pintores flamencos en Italia trabajando de forma casi exclusiva para el mercado español, como el citado Peter Vlerick.

Al abrumador impacto de estas obras y artistas foráneos hay que añadir el de la pléyade de españoles formados en el extranjero, principalmente en Italia: los Yáñez, Llanos, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Luis de Vargas, Pablo de Céspedes, Sarriñena, etc, cuya enumeración sería interminable y en quienes concurre además una circunstancia que no descubro en sus colegas de otros países. Artistas de toda Europa acudieron a Italia, piénsese en Durero, Bernard Van Orley, Martin van Heemskerck, Michiel Coxie o Lambert Sustis y, como no podía ser de otro modo, su pintura delata el impacto de ese viaje. Sin embargo, su origen nunca dejó de evidenciarse en sus obras. Con los españoles no sucede igual. En la producción de los antes citados jamás aflora el bagaje hispano previo a Italia, probablemente porque éste no contenía nada de valor, y resulta significativo que a ninguno se le haya podido atribuir obra anterior a su estancia italiana. Así, mientras los muchos pintores flamencos o alemanes que trabajaron en la Italia del XVI presentan siempre en su producción algo indefectiblemente flamenco o alemán (una suerte de pecado original que, según Miguel Ángel, les impedía alcanzar la excelencia), obras de Alonso de Berruguete han sido comprensiblemente atribuidas a Rosso Fiorentino. Se diría que

flamencos y alemanes acudían a Italia para “actualizar” su forma de pintar, mientras los españoles lo hacían para aprender los rudimentos de la pintura. Tal vez por ello, los pintores septentrionales tenían algo que aportar a la pintura italiana, y abundan referencias a especialistas en paisaje, fauna y flora enrolados en los principales obradores italianos, pero significativamente, ninguna fuente de la época singulariza una sola contribución específicamente hispana a la pintura italiana. Tampoco Vasari, que en sus *Vidas* cita a varios pintores hispanos activos en Italia, individualiza una “maniera spagnola”, lo que sí hace, por ejemplo, con la “fiamminga”, la “tedesca” o la “greca”. En otras palabras, España no se asociaba con una forma de entender y practicar la pintura, aunque sí empezaran a distinguirse entonces unos rasgos específicos del español como consumidor de pintura.

[34]

Para explicar este discretísimo papel de los pintores formados en España debemos insertar la pintura en el marco más amplio de la economía. España era entonces un país eminentemente importador. Son conocidas las razones de ello (la llegada del oro y la plata americanos hacía más barato comprar que producir) y sus perniciosos efectos (la decadencia del artesanado nacional). Desde mediados del siglo XVI numerosos pensadores conocidos genéricamente como *arbitristas* expresaron su preocupación por el flujo de capital que abandonaba el país para la adquisición de bienes, proponiendo como alternativa la potenciación de las manufacturas locales y el reclutamiento de extranjeros cuando fuera necesario para implementar su competitividad⁷³. Ninguno prestó particular atención a la pintura, pero varios aludieron a ella al abordar la situación general, como Cristóbal Pérez de Herrera, que en sus *Discursos del amparo*

⁷³ Falomir, 2002: 243-245.

de los legítimos pobres y reducción de los fingidos (Madrid, 1598), citó la pintura de lienzos y mapas entre las disciplinas a enseñar a los huérfanos del Seminario de Santa Isabel la Real para que “abunde en estos reinos la mercadería que es traída de fuera dellos”⁷⁴. Juan de Mariana, por su parte, abogaba en *Del rey y de la institución de la dignidad real* (Toledo, 1599) por incentivar la llegada de maestros foráneos, pues “[...] Esto es más cómodo y útil que traer de otras partes las cosas ya fabricadas, y [...] se evita el que con semejantes artefactos, el oro y la plata de que abunda nuestra España, vayan a parar a otras partes, con gran detrimento y daño nuestro”⁷⁵. La pintura, pues, no puede extrapolarse de las dinámicas generales, y proseguiré mi análisis en términos económicos. España importaba bienes manufacturados por cuatro razones: porque la demanda superaba la oferta; porque los productos extranjeros eran más baratos que los nacionales; porque no los había en España y porque eran mejores que los aquí producidos. La importación de pinturas y pintores respondió también a estas premisas.

[35]

El aumento de la demanda de pintura fue tan notorio que podemos hablar de su triunfo en la decoración doméstica desde mediados del siglo XVI, coincidiendo con el asentamiento de la corte en Madrid y su consiguiente efecto aleccionador. Para finales de la centuria, el consumo de pintura era tal que hasta el teatro abunda en escenas de anfitriones enseñando pinturas a quienes visitaban sus casas⁷⁶. Este incremento fue generado y, al mismo tiempo, espoleado por cambios tanto en la esfera del gusto como en la de la producción y comercialización de la pintura. Trasladando la terminología

⁷⁴ Cito por Morán en Morán/Portús, 1997: 111.

⁷⁵ Mariana, 1845: 351-352.

⁷⁶ Portús, 1999: 67-73.

de Michael Montias del siglo XVII holandés al XVI español⁷⁷, podríamos decir que, en términos de “innovación en el proceso productivo”, la transformación en el mundo de la pintura fue notable y ocurrió tanto en el plano cuantitativo como en el cualitativo. Respecto al cuantitativo, percibimos cuatro elementos: un notable incremento en el número de pintores documentados, tanto maestros como ayudantes; la adopción de sistemas de producción seriada; la irrupción de aficionados (autodidactas seducidos por los crecientes beneficios que procuraba la pintura) y, finalmente, la aparición del marchante profesional: el “tratante de pintura” como lo designan los documentos de la época. Las quejas recurrentes de los pintores profesionales contra el intrusismo en la producción y distribución de pintura evidencian la magnitud de estos fenómenos⁷⁸.

[36] Estas prácticas no bastaron para satisfacer la demanda. En primer lugar porque la pintura producida en España, sobre todo la realizada legalmente, era más cara que la importada, como creo haber demostrado en otra parte⁷⁹. Pero son, sobre todo, otras dos razones las que explican la abrumadora presencia de obras y maestros foráneos en la España del XVI y que responderían al fracaso de los pintores españoles en términos de “innovación en el producto”, por seguir con la terminología de Montias.

El triunfo de la decoración pictórica procuró nuevas funciones a la pintura. El fresco adquirió relevancia en recintos religiosos y palatinos, y la irrupción de la pintura en ámbitos domésticos propició la aparición de nuevos géneros como el paisaje, las naturalezas muertas o

⁷⁷ Montias, 1987: 455-466. Montias hablaba de “process innovation” y product “innovation”, que he traducido respectivamente por “innovación en el proceso productivo” e “innovación en el producto”.

⁷⁸ Falomir, 2006: 135-143.

⁷⁹ Falomir, 2006: 135-143.

escenas de mercado y mitológicas, y la popularización de otros como el retrato. Existe una visión errónea de la omnipresencia de la pintura sacra en la sociedad española. Hacia 1600 la temática religiosa ocupaba el tercer lugar en las residencias de nobles hispanos, por detrás del retrato y la mitología⁸⁰, y eso sin contar que muchas obras religiosas lo eran sólo por el título, como da fe el fulgurante éxito de los Bassano en nuestro país⁸¹. Una de las principales razones del discreto papel jugado por los pintores españoles fue, precisamente, su incapacidad para hacer frente a esta diversificación de la demanda. La pintura al fresco y el retrato eran deficiencias crónicas en España, que desde el siglo XV se proveyó de retratistas flamencos y fresquistas italianos. La situación no varió en el XVI, aunque hubo algún avance. En el retrato se habla de una “escuela española” a partir del Escorial y podríamos citar a Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) como el primer gran retratista formado en España. Con el fresco las mejoras fueron sólo intermitentes. Aunque en la segunda mitad del siglo XVI hubo españoles como Navarrete o Becerra que dominaron la técnica del fresco por haberla aprendido en Italia, tras su muerte hubo que recurrir de nuevo a fresquistas italianos, como ejemplifica el Escorial, y aún a mediados del siglo XVII, Velázquez trajo consigo a Angelo Michele Colonna y a Agostino Mitelli para la decoración del Alcázar.

La mitología fue uno de los géneros más demandados por la aristocracia a tenor de los inventarios; sin embargo, los pintores españoles apenas la cultivaron. No caeré en la tentación de comparar la situación con Italia, pero sí con Flandes o Francia, donde en 1600 las colecciones registraban menos y peores obras mitológicas que en España. Ni en Flandes ni en Francia estaban sus artistas familiari-

⁸⁰ Morán/Checa, 1985: 158.

⁸¹ Falomir, 2001: 13-52.

zados con la mitología en 1500; sin embargo, unas décadas después encontramos pintores franceses (piénsese en la *École de Fontainebleau*) y flamencos (Bernard Van Orley, Michiel Coxie o Jan Massys) aventurándose con éxito en esta temática. La incapacidad de los españoles para asimilar nuevos géneros se extiende a otros igualmente populares, como la pintura de batallas, paisajes, estaciones del año o signos zodiacales. Su auto-confinamiento a la temática religiosa contrasta con la facilidad con que los escritores asimilaron nuevos géneros, y siempre me he preguntado por qué los pintores españoles no cultivaron imágenes bucólicas en un país rendido a la literatura pastoril, o escenas caballerescas que satisficieran a los muchos lectores de las novelas de caballerías.

La segunda y última deficiencia de los pintores españoles en términos de “innovación en el producto” fue su falta de calidad. Soy consciente de adentrarme en terreno pantanoso y que “calidad” es palabra tabú en la actual historia del arte, pero dirigiendo el Museo del Prado no puedo ignorarla y los consumidores de pintura del siglo XVI tampoco lo hacían. Su “devoción” por Piombo, Tiziano o Barocci así lo corrobora y, volviendo a las peticiones de obras a príncipes italianos por parte de nobles españoles, vale la pena recordar que, cuando no mencionaban nombres concretos, sí especificaban que querían al artífice “mejor [...] que hubiere”⁸². Algún noble aprovechó incluso la competencia entre los gobernantes para asegurarse las mejores pinturas, como el conde de Chinchón, quien para las iglesias en su villa condal solicitó entre 1587 y 1607 a Florencia, Urbino y Venecia obras de los mejores artífices de cada ciudad, avivando inteligentemente la rivalidad entre ellas⁸³.

⁸² Goldberg, 1996b: 537.

⁸³ Para Urbino, Semenza, 2005: 38-40. Para Florencia, de donde se remitieron obras entre otros de Alejandro Allori, Helmstutler Di Dio, 2008: 804-812.

Juzgo la “calidad” por los parámetros de la teoría artística de la época: *invenzione*, *disegno* y *colorito*, pero también por su adecuación a los modelos figurativos vigentes. Este punto es importante. Los muchos donantes en obras religiosas demuestran que los pintores hispanos eran capaces de reproducir con fidelidad rasgos individuales, pero el retrato es algo más y resulta igualmente importante plasmar esas facciones según los cánones, modas y convenciones imperantes, como demuestra el pleito entablado entre el pintor florentino Beneditto Rabuyate y Pablo Spindola y Jacome y Alejandro Catano por los retratos que el primero había hecho en Valladolid a los tres últimos en 1551. La discrepancia no estribaba en la fidelidad del retrato, si no en su decoro, al considerar los efigiados que la inclusión de “perros, pajes y camas” lo menoscababan⁸⁴. Otro tanto podría decirse de la pintura mural, que no sólo era el dominio de la técnica del fresco, también del repertorio escenográfico y de las soluciones compositivas que requería la decoración de grandes superficies. Y de acuerdo con estas premisas, la calidad de la pintura realizada por los artistas formados en España fue, salvo excepciones (Joanes o Morales), muy discreta e inferior a la de la escultura, el gran arte figurativo de la España del Quinientos. En ese sentido, no creo casual que artistas como Alonso Berruguete, que llegó de Italia como pintor de Carlos I, desarrollara su carrera en España esencialmente como escultor, o que los únicos debates de cierto alcance teórico durante la primera mitad del XVI versasen en torno a la escultura y no la pintura.

Más allá de una fácil y falsa asociación entre temperamento nacional y habilidad artística, la supuesta ineptitud de los pintores españoles del Renacimiento para asumir nuevas técnicas (fresco)

⁸⁴ Redondo Cantera, 2004: 363-365.

[40] o adentrarse en nuevos géneros (retrato, mitología o paisaje), debe achacarse al modo como la pintura era enseñada en los obradores, un aprendizaje “manual, repetitivo y empírico”⁸⁵ que primaba la copia de modelos sobre el estudio del natural y abjuraba de cualquier especulación teórica. Este sistema educativo respondía a las exigencias de una clientela que, salvo excepciones, buscaba en el pintor más unas manos habilidosas que un cerebro. La inercia de la enseñanza tradicional y las rígidas normas laborales imperantes explicarían no sólo la ausencia de artistas polifacéticos (no es casual que los pocos que hubo, como Alonso Berruguete, Pedro Machuca o Gaspar Becerra, se hubieran formado en Italia, con la idea del *disegno* como sustrato común de las artes), también la incapacidad para responder con celeridad a los nuevos retos⁸⁶. En ese sentido, la diferencia entre la enseñanza reglada del pintor y la libre del escritor es evidente y probablemente explique por qué los segundos satisficieron la demanda de nuevos géneros con mayor efectividad que los primeros. Que los propios pintores fueron conscientes de ello lo demuestran sus intentos por reformar la enseñanza de la pintura, algunos debidos a la iniciativa particular, como el de Beneditto Rabuyate en Valladolid; otros de carácter corporativo, como la fracasada Academia de San Lucas de Madrid, concebida como una verdadera academia del *disegno* y no únicamente de pintura; ambas iniciativas, no por casualidad, fueron promovidas por italianos radicados en España.

Las fuentes españolas coetáneas aceptan la inferioridad de nuestra pintura y su dependencia de la flamenca y sobre todo de la italiana, que Lázaro de Velasco, hacia 1550-1565, atribuía a cier-

⁸⁵ Marías, 1989: 457-458.

⁸⁶ Falomir, 2000: 104-107.

ta incapacidad creativa: “Ríense los italianos de nosotros que les contrahazemos sus papeles y estampas y borradores [...] porque no tenemos habilidad para contrahazer del natural”⁸⁷. Tampoco Felipe de Guevara concedió crédito a sus compatriotas en el renacer de la pintura, aunque confiaba en que la llegada de artistas foráneos espolearía el ingenio patrio, llegando el día en que los españoles sustituyeran a los extranjeros⁸⁸. Y es que, aunque en España se respiraba cierto esnobismo hacia lo extranjero, como denunció Ambrosio de Morales (1513-1591) en su *Discurso sobre la lengua castellana* censurando el “extraño hastío que los españoles tenemos de nuestras cosas propias, como si fuesen las más viles”, no hubo una animadversión hacia el talento patrio, y de hecho, los buenos pintores españoles, que los hubo, disfrutaron del favor de sus compatriotas, como demuestran Joanes en Valencia, Morales en Badajoz o Luis de Vargas en Sevilla. Igualmente significativa fue la evolución tanto del retrato como de la pintura al fresco. Cuando finalmente surgió una “escuela” de retratistas eficaz, el retrato de corte quedó en manos nacionales durante más de 100 años, y en cuanto al fresco, la irrupción en la década de 1550 de españoles formados en Italia hizo que recayeran en ellos los encargos principales: Gaspar Becerra pintó en los palacios reales hasta su muerte en 1568 y Navarrete fue la opción inicial de Felipe II para El Escorial. Fue la prematura desaparición de esta primera generación de fresquistas españoles lo que obligó a recurrir de nuevo a italianos... y lo que suscitó las primeras comparaciones entre unos y otros.

[41]

⁸⁷ Sánchez Cantón, 1941: 212.

⁸⁸ “En nuestra España [...] entre las buenas artes que resucita, la favorece tanto, habiendo traído y juntado de diversas naciones una masa de buenos ingenios y habilidades, que obliga a los naturales de España a estudiar y trabajar tanto, que acabados éstos merezcan ellos suceder en sus lugares y ocupar sus plazas”; Guevara, 1788: 3.

Aunque a mediados del siglo XVI encontramos encomiásticas menciones a artistas hispanos, normalmente citados a continuación de sus colegas clásicos e italianos en textos como los de Diego de Sagredo (*Medidas de romano*, 1526) y Cristóbal de Villalón (*Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1539), o como glorias locales en elogios de ciudades (Joanes, Alonso Berruguete o Luis de Vargas en Valencia, Valladolid y Sevilla respectivamente)⁸⁹, es a partir de la década de 1570 cuando asistimos a una primera valoración de la pintura española como tal. Para ello fue necesario, primero, la identificación de los principales artífices, y segundo, su vindicación frente al talento foráneo, principalmente italiano. No parece casual que esta operación fecundara en la corte y su entorno. Se ha perdido el manuscrito del *Arte de la pintura* de Hernando de Ávila (c. 1538-1595) con las vidas de pintores españoles y de él apenas sabemos el elenco de artistas que trató (Juan Ricón de Figueroa, Leonardo de Ávila, Luis de Morales, Navarrete, Fernando Yáñez, Correa de Vivar, Pedro y Alonso Berruguete, Diego de Urbina, Luis de Carvajal, Miguel Barroso y Alonso Sánchez Coello), pero su sola existencia presupone un carácter reivindicativo. Lo confirma Diego de Villalta (c. 1524-1615), discípulo de Ambrosio de Morales, quien en su *Historia de la antigüedad y fundación de la Peña de Martos* (dedicada en 1582 a Felipe II) reutilizó material de Ávila e incluyó una sentencia inequívoca sobre la valía de los pintores patrios: “Pintores de nuestros Spañoles que en nuestro tiempo an florescido en este Arte, que cada uno dellos pudiera bien competir con Apelles entre los antiguos y con Michael Angelo entre los modernos”⁹⁰. Sin duda sirvió de estímulo

[42]

⁸⁹ Falomir, 2000: 112-116.

⁹⁰ Cito por García López, 2013: 26-28 y 40.

a esta vindicación el “fracaso” escurialense de Federico Zuccaro, Peregrino Tibaldi, Romulo Cincinato o Luca Cambiaso, que avivó el recuerdo de Becerra y sobre todo de Navarrete, convertido en el primer héroe de la pintura española. Este razonamiento se hace explícito en Sigüenza, quien colmó a Navarrete de elogios (ya lo vimos celebrar el decoro de sus composiciones religiosas), y lamentó su prematura muerte porque “si viviera éste, ahorráramos de conocer tantos italianos”⁹¹. Me atrevería a completar la frase de Sigüenza añadiendo el adjetivo “mediocres”. Sigüenza compartía con Vasari, al que tanto sigue, su adoración por Miguel Ángel, Leonardo y Rafael, y su “fidelidad” a Felipe II le hizo apreciar a Tiziano y Correggio, pero parece evidente que la pintura italiana contemporánea le sobrepasaba. Por otra parte, en la España de finales del siglo XVI, y tras el comentado fracaso en El Escorial, debió extenderse la idea de que los buenos pintores se quedaban en Italia, como sostenía la duquesa de Alba en una carta remitida a su primo hermano el gran duque de Toscana el 2 de mayo de 1600⁹².

[43]

Sea como fuere, asistimos en estos años finiseculares a una temprana pretensión de oponer el talento vernáculo al italiano. Lope de Vega insistiría en ello al señalar, de nuevo a propósito de Navarrete: “El Mudo insigne, muerto conocido/ desdicha que las artes han tenido/ y que oponer España a Italia pudo”⁹³; y encontramos la misma idea lejos de la corte, en Valencia, donde en 1611 Gaspar Escolano, al celebrar a las glorias locales, situó a Joanes a la par que los

⁹¹ Sigüenza, 1986: 261.

⁹² La duquesa pedía una pintura de un artífice florentino, señalando que “[...] sin duda será mejor que el retablo del Escorial pues se pintaron en Castilla sus imágenes y aunque los pintores fuesen extranjeros ya se sabe en España que los mejores que ay en Italia los tyene su Alteza a su servicio”; Goldberg, 1996b: 537, n. 33.

⁹³ Portús, 2012: 25.

grandes pintores italianos⁹⁴. Navarrete y Joanes, ambos fallecidos en 1579, fueron dos de los primeros héroes hispanos del pincel, como Becerra, Alonso Berruguete, Sánchez Coello y alguno más, y como tales los celebró en 1602 el citado Lope en *La hermosura de angélica*, en la primera de una sucesión de vindicaciones de los pintores españoles que culminaría en 1630 con *El laurel de Apolo*⁹⁵.

El legado de estos primeros “héroes nacionales” fue sin embargo limitado, pues en el último cuarto del siglo XVI los extranjeros seguían dominando los grandes proyectos artísticos: el mismo Escorial, el Colegio del Patriarca en Valencia, la iglesia parroquial de Chinchón, el retablo mayor del Monasterio de la Vid en Burgos o el Colegio de nuestra Señora de la Antigua en Monforte de Lemos, por no citar los muchos trabajos de El Greco en Toledo; en unos trabajaban pintores foráneos y todos se decoraron principalmente con obras flamencas e italianas. Tampoco hay indicios de que esta presencia de obras y artífices foráneos generara recelos, aunque sí algún equívoco, como sucedió en Valencia en 1593, con motivo de la pintura al fresco de la “sala nova” de la Generalitat. Una de las paredes, que debía incluir retratos de los miembros del brazo militar, encargada al saboyano Francisco Pozzo, suscitó las protestas de los nobles valencianos, que se quejaron de haber sido retratados como italianos y no como españoles (“[...] que no tenien semblants als dels regnes de espanya sino als de ytalía”). No es fácil saber qué se esconde tras esta queja, pues la documentación deja claro que el

[44]

⁹⁴ “Y finalmente, en pintura el gran Juanes, echó la raya sobre cuantos han florecido en España, y corrió pareja con los mejores de Italia”. Escolano, 1878: 565. Sobre la fortuna de Juanes; Falomir, 1999.

⁹⁵ “No tiene España que envidiar, si llora/ un Juanes, un Becerra, un Berruguete,/ un Sánchez [Coello], un Philipe [Liaño], pues ahora/tan iguales artífices promete”. Cito por Portús, 2012: 22-26.

hecho de que los retratos parecieran de italianos o españoles era independiente de que estuvieran sacados del vivo ([...] no sols ha pres treball de pintar figures espanyoles pero encara en pintar al viu”). Probablemente, y a la vista del resultado, ese “a la española” aludiera a la moda, todos visten de riguroso negro, y a una contención gestual exenta de retórica⁹⁶.

Me interesa incidir en el fenómeno de la importación de obras, que traslada el foco de atención de los productores a los consumidores de pintura. El español como consumidor de pintura no disfrutó de buena fama en la primera mitad del siglo XVI, ciertamente no en Italia, donde se censuró su escasa sofisticación. “De una cosa es infamada España —lamentaba Francisco de Holanda al inicio del segundo libro de *De pintura antigua* (1548)—, y es que en Castilla ni en Portugal se conocen la Pintura, ni se hacen buena Pintura, ni tiene su honra la Pintura”, para hacerse eco a continuación de demoledoras críticas procedentes de Miguel Ángel y Giulio Clovio sobre la poca generosidad de los españoles como compradores de pintura⁹⁷. Estas críticas deben ser no obstante matizadas. Los italianos desdeñaron por bárbaros a todos los extranjeros, y aún más a los españoles por evidentes cuestiones políticas, pero de nuevo, estas críticas se atenúan a medida que avanza la centuria y desaparecen tras 1550. Además, no todos en Italia participaron de esta idea. Las censuras proceden significativamente de Roma y Florencia, medios artísticos que, salvo excepciones, apenas sedujeron a la clientela española, mientras en Venecia, la ciudad más favorecida, no se localiza ninguna. Y no solo se adquirían pinturas en Italia. De Flandes siguieron llegando importantes remesas

[45]

⁹⁶ Aldana Fernández, 1992, III: 90-92.

⁹⁷ Holanda, 1921: 141 y 184-185.

de pinturas, a veces con la intervención de agentes artísticos de la talla de Benito Arias Montano⁹⁸.

[46] La mayoría de las pinturas llegadas no sobresalían por su calidad, pero no faltaron las obras maestras, y de hecho, en el último tercio del siglo XVI localizamos en España a algunos de los más refinados consumidores de pintura de Europa. Probablemente ninguna colección podía competir entonces, en calidad y cantidad, con la de Felipe II, tampoco en Italia, y su ejemplo fue seguido por nobles de la corte. Resulta inevitable no percibir en algunos un afán gregario por imitar al soberano, pero no por ello debemos dudar de un sincero interés por la pintura en individuos como Diego Hurtado de Mendoza, Gonzalo y Antonio Pérez, Mateo Vázquez o el duque de Villahermosa. De hecho, Felipe II y los coleccionistas de su entorno no fueron pasivos receptores de cualquier tipo de pintura, sino que mostraron una acusada personalidad, perceptible en su interés por la flamenca del siglo XV, de Van Eyck y Van der Weyden a El Bosco, y por la pintura italiana más sensualista, aquella que primaba el *colorito* sobre el *disegno*, responsable del interés no sólo por Tiziano y los venecianos, también por Correggio y Barocci. Más aún, durante las décadas finales del siglo XVI este gusto se extendió por otras cortes europeas, como la del emperador Rodolfo II, educado en Madrid junto a su tío Felipe II⁹⁹.

No conviene ignorar esta disyuntiva entre consumidores y practicantes de pintura, pues explica una paradoja que no escapó a Rubens cuando visitó España por primera vez en 1603: el contraste entre la mala calidad de los pintores y la excelencia de las colecciones, principalmente la real, aunque especificara que más en pintura

⁹⁸ Hänsel, 1999: 28-35.

⁹⁹ Jiménez Díaz, 2001: 185-191.

antigua (Tiziano y coetáneos), que estrictamente contemporánea¹⁰⁰. Uno de los colegas que pudo conocer Rubens en España fue Eugenio Cajés (1577-1642), hijo del pintor italiano Patricio Cajés y miembro de la citada Academia de San Lucas de Madrid, a quien debemos una interesante reflexión sobre el poco aprecio que se tenía a los pintores españoles a inicios del XVII. Figura en una carta del 15 de mayo de 1610 dirigida al pintor italiano Pedro Antonio Turro, fue incluida por Jusepe Martínez (c. 1601-1682) en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Cajés aduce tres razones de distinta naturaleza. La primera se diría ontológica: los españoles somos así, gentes con poca autoestima y sin interés por el arte; la segunda censura el esnobismo de las élites, que aprecian lo foráneo y desprecian lo propio, y la tercera es de una clarividente lógica: no puede apreciarse lo que se desconoce, y si las obras de los pintores españoles, ni se llevan al extranjero ni se graban, difícilmente lo serán¹⁰¹. La posición de Cajés es claramente interesada, pero da fe del ya comentado divorcio entre artífices y coleccionistas de pintura en España hacia 1600. Y es que, si pensamos en los primeros, en los pintores, España estaba, por utilizar una terminología en boga hace unos años, en la periferia de la actividad artística europea; si lo hacemos sin embargo en términos de consumo de pintura, era uno

[47]

¹⁰⁰ Sobre la parcialidad de los juicios de Rubens y su necesidad de contextualizarlos ver Morán, 1997: 13-19.

¹⁰¹ “[...] la primera es la poca confianza que hacemos, y en particular en esta profesión del dibujo, y a los no entendidos en esta profesión les parece no somos aptos para ello, y como hay tan pocos inteligentes entre tanto vulgo, no viene a ser conocida. La segunda causa es que todos los señores que van fuera de España, procuran traer de las provincias extranjeras mucha cantidad de pintura, y de España no llevan cosa alguna, que a llevarlas fuera conocido el valor de los ingenios de acá. La tercera es que todas las naciones menos ésta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea la sutilidad de sus ingenios, así en obras mayores como menores [...]”; Martínez, 2006: 294-295.

de sus principales centros. Solo a medida que avance el siglo XVII se aproximarán ambas tendencias.



Toda esta exposición nos lleva de vuelta al punto de partida: ¿qué entendemos por arte de un país?, ¿debemos seguir acotándolo al producido dentro de unas fronteras que vagamente coinciden con las actuales e ignorar que el más apreciado, entonces y ahora, es a menudo el procedente de otras geografías? Si así lo hacemos el resultado será siempre reduccionista, y más aún cuando el período de estudio sea expansivo, como lo fue el XVI español. No basta con incorporar a Pedro de Campaña o a El Greco porque trabajaron en Sevilla y Toledo; mucho más influyente que ambos fue Durero, cuyos grabados nutren las composiciones de innumerables pintores españoles, o Tiziano, a quien dedicaré mis últimas palabras. Tiziano nunca viajó a España, pero fue fundamental tanto en el desarrollo de la pintura hecha aquí en los siglos XVI y XVII como en la configuración del gusto de coleccionistas y aficionados (¿qué distinto sería el Museo del Prado sin él y qué razón tenía Edward Hutton cuando lo llamó en 1906 “el padre del Prado” en *The cities of Spain!*); sin embargo, su presencia en cualquier narración de nuestro Renacimiento, aunque ineludible, es siempre subsidiaria, probablemente porque estas narraciones suelen hacerse pensando en el Renacimiento español y no en el Renacimiento en España, como si tal distinción fuera posible. Sin embargo, no siempre fue así. Sorprende al lector actual la naturalidad con la que los españoles de los siglos XVI y XVII reconocieron el protagonismo de Tiziano. Ningún pintor fue citado tanto y tan elogiosamente por nuestros escritores (Lope de Vega lo hizo

en catorce ocasiones), y solo en España —no en Italia, ni siquiera en su Venecia natal— devino personaje de ficción (en *La santa Liga* del citado Lope, de 1621)¹⁰². Más aún, dada su importancia y ubicuidad, Tiziano fue el baremo para medir el talento de sus colegas hispanos: Felipe de Liaño fue celebrado como el “pequeño Tiziano”, Diego Polo era, según Lázaro Díaz del Valle, “muy imitador de Tiziano” y, en la operación de mayor calado, Sigüenza —y tras él Butrón, Pacheco y otros muchos—, lo hicieron maestro de Navarrete el Mudo¹⁰³. Convertir a Navarrete en discípulo de Tiziano, circunstancia que desmiente la documentación, perseguía un doble objetivo. Uno era particular: legitimar artísticamente a Navarrete, el primer héroe de nuestra pintura; pero el otro tenía mayor trascendencia: reconocer en el veneciano al progenitor de la pintura española, dotando así a esta de impoluto pedigrí. Tal era la omnipresencia de Tiziano en nuestro arte que parecía imposible justificarla sin una estancia en España, lo que, como he señalado, nunca acaeció, pero que defendieron con vehemencia tratadistas como Palomino.

Concluiré precisamente con Palomino y su impagable *Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid, 1724). Palomino fue muy consciente de la imposibilidad de una explicación autárquica de la evolución de la pintura española; consecuentemente, no sólo no ignoró la decisiva contribución a la misma de artistas como Tiziano, Rubens o Luca Giordano, sino que les rindió tributo dedicándoles biografías en un libro titulado... ¡*Parnaso español*! No podía ser de otro modo. Nombrado pintor real en 1688, Palomino trabajó junto al napolitano Giordano en un ambiente artístico que

[49]

¹⁰² Portús, 1999.

¹⁰³ Pérez Sánchez, 1976: 140-159.

reverenciaba a Tiziano y Rubens. Como él, quien visitara entonces las salas del Alcázar de Madrid, el Buen Retiro o El Escorial, constataría la naturalidad con la que se entremezclaban autores geográfica e incluso cronológicamente distantes entre sí, sin privar por ello de una extraordinaria coherencia al conjunto. Y es que Palomino sabía algo que conviene recordar: que el arte rara vez entiende de pasaportes.

IMÁGENES



[51]

IMAGEN 1. Sebastiano del Piombo, *Piedad*, 1533-1539.
Fundación Casa ducal de Medinaceli, en depósito Museo del Prado.



IMAGEN 2. Sebastiano del Piombo, *Piedad*, 1516-1517.
Viterbo, Museo Civico.



[53]

IMAGEN 3. Federico Baroccci, *Vocación de San Pedro y San Andrés*, c. 1588.
Escorial, Nuevos Museos.



IMAGEN 4. Federico Barocci (copia de), *Descanso en la huida a Egipto*.
Madrid, Museo del Prado, P. 3323.



[55]

IMAGEN 5. Federico Barocci, *Descanso en la huida a Egipto*, 1573.
Pinacoteca Vaticana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldana Fernández, Salvador (1992), *El Palacio de la “Generalitat” de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 3 vols.
- Álvarez Lopera, José (1987), *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, 2 vol., Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Baglione, Giovanni (1642), *Le vite de’ pittori, scultori et architetti*, Roma.
- Barbieri, Costanza (2004), *Notturmo sublime, Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, Viterbo, Museo Cívico.
- Bataillon, Marcel (1950), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benito, Fernando (1980), *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia.
- [56] Borromeo, Federico (2010), *Sacred Painting. Museum*, Cambridge/London, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press.
- Calegari, Grazia (2001), “Alcuni rapporti tra i Della Rovere e la corte spagnola,” en *Pesaro nell’età dei Della Rovere*, ed. by Guido Arbizzoni, Antonio Brancati, Maria Rosaria Valazzi, Venice: Marsilio, vol. 2: 307-311.
- Cantera Redondo, María José (2004), «Beneditto Rabuyate (1527-1592) un pintor florentino en Valladolid», *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 341-375.
- Ceán Bermúdez, José Agustín (2016), *Historia del arte de la pintura en España*, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, Oviedo, KRK ediciones.
- Cherry, Peter (1997), “Seventeenth-Century Spanish Taste,” en Marcus B. Burke/Peter Cherry, *Collections of Paintings in Ma-*

- drid, 1601-1755*, Los Angeles, The Getty Information Institute, vol. I: 1-107.
- Cossío, Bartolomé de (1908), *El Greco*, Madrid.
- Cossío, Bartolomé (1985), *Aproximación a la pintura española*, edición de Ana M^a de Cossío, Madrid, Akal.
- Croce, Benedetto (1949), *La Spagna nella vita italiana durante il Rinascimento* [1915] Bari.
- Escolano, Gaspar (1878), *Décadas de la historia general de Valencia*, ed. Valencia.
- Falomir, Miguel (1999), “La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12: 123-146.
- Falomir, Miguel (2000), “Entre el divino Apeles y el cornudo Pitas Payas. La imagen del pintor en la España de Carlos”, en *Carolus*, catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz: 102-119.
- Falomir, Miguel (2001), *Bassano en la España del Siglo de Oro*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Falomir, Miguel (2002), “The Value of Painting in Renaissance Spain”, *Economía e Arte. Secc. XIII-XVIII*, edited by Simonetta Cavaciocchi, Florencia, Le Monnier: 231-260.
- Falomir, Miguel (2006), “Artists’ Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600”, en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1700*, edited by Neil De Marchi-Hans J. Van Miegroet, Brepols: 135-161.
- Falomir, Miguel (2008), “Sebastiano e il gusto spagnolo”, *Sebastiano del Piombo*, catálogo de la exposición, Roma-Berlín: 67-71.
- Falomir, Miguel (2013), “Dono italiano e gusto spagnolo”, en *Arte del dono*, edited by Susanne Kubersky & Marieke von Bernstorff, Bibliotheca Hertziana- Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Silvana Editoriale: 13-26.

- Falomir, Miguel (2015), “Rapporti artistici tra Italia e Spagna nel XVI Secolo. Pregiudizi Nazionali e costruzione storiografiche”, en *L'Italia e l'arte straniera 1912-2012. Proceeding of the Conference*, Accademia Nazionale dei Lincei: 177-189.
- García López, David (2013), “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya*, 343: 18-43.
- García López, David-Crespo Delgado, Daniel (2016), “Estudio preliminar” a José Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK ediciones: 11-208.
- Goldberg, Edward L. (1996a), “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part I”, *The Burlington Magazine*, CXXXVIII: 104-114.
- Goldberg, Edward L. (1996b), “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part II”, *The Burlington Magazine*, CXXXVIII: 529-540.
- Gómez Moreno, Ángel (2015), “Burckhardt y la forja de un imaginario: España, la nación sin Renacimiento”, *eHumanista* 29: 13-31.
- González García, Juan Luis (1998), “La sombra de Dios: *Imitatio Christi* y contricción en la piedad privada de Felipe II”, en *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid: 185-202.
- Gronau, Giorgio (1936), *Documenti artistici urbinati*, Firenze.
- Guevara, Felipe (1788), *Comentarios de la pintura*, Madrid, Hijos de Ibarra y compañía.
- Hale, John (1994), *The Civilization of Europe in the Renaissance*, New York, Simon & Schuster.
- Hänsel, Sylvaine (1999), *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva.

- Hellwig, Karin (1999), *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Balsa de la Medusa.
- Helmstutler Di Dio, Kelley (2008), “Diego Fernández Cabrera y Bobadilla and the Capilla Mayor at Chinchón”, *The Burlington Magazine*, CL, 1269: 804-812.
- Hirst, Michael (1972), “Sebastiano’s Pietà for the Commendator Mayor,” *The Burlington Magazine*, CXIV: 585-595.
- Holanda, Francisco de (1921), *De la pintura Antigua [1548]*, Madrid.
- Jiménez Díaz, Pablo (2001), *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Klemperer, Victor (1927), “Gibt es eine spanische Renaissance?”, *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, XVI: 129-161.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1971), *Historia de la pintura española*, Estella, Salvat.
- Longhi, Roberto (1965), “Per Juan de Borgoña”, *Paragone*, 189: 65-71.
- Mariana, Juan de (1845), *Del rey y de la institución de la dignidad real [Toledo, 1599]*, Madrid.
- Marías, Fernando (1989), *El largo siglo XVI*, Madrid, Turner.
- Martínez, Jusepe (2006), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra.
- Meijer Drees, Marijke (2004), “Génesis y desarrollo de la imagen de España en los Países Bajos en el contexto de las guerras de Flandes”, en Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño/Bernardo J. García García (ed.), *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes: 739-765.
- Montias, John (1987), “Cost and Value in Seventeenth Century Dutch Art”, *Art History* 10: 455-466.

- Morán, Miguel (1997), “Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos, y otros que no lo eran tanto)”, en Miguel Morán-Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo: 93-116.
- Morán, Miguel (2001), “Los pintores italianos del Escorial”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (dir.), *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Actas del Simposium, Madrid, Universidad Complutense: 99-118.
- Morán, Miguel/Checa, Fernando (1985), *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.
- Moretti, Massimo (2012), “La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni”, *Accademia*: 19-38.
- Nieto Alcaide, Víctor (1998), “Arte e historia nacional del arte”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 72: 11-28.
- Pérez de Tudela, Almudena (2001), “Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI”, en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, Actas del Simposium, El Escorial: 467-490.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1976), “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”, *Goya*, 135: 140-159.
- Portús, Javier (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea.
- Portús, Javier (2012), *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- Redondo Cantera, María José (2004), «Beneditto Rabuyate (1527-1592) un pintor florentino en Valladolid». *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad de Valladolid: 341-375.

- Rodríguez Salgado, M^a José (1996), “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”, en *La proyección europea de la Monarquía Hispánica*, ed. Felipe Ruiz Martín, Madrid: 50-51.
- Ruiz Manero, José María (1995), “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *Archivo Español de Arte*, 272: 371-380.
- Sáenz de Miera, Jesús (2001), *De obra “insigne” y “heroica” a “Octava Maravilla del Mundo”: la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Sánchez Cántón, F.J. (1941), *Fuentes literarias para la Historia del Arte español. Tomo I: Siglo XVI*, Madrid.
- Scavizzi, Giuseppe (1992), *The controversy on images from Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang.
- Semenza, Giulia (2005), “La scuola barocca nelle noto di spese di Francesco Maria II della Rovere”, en *Nel Segno di Barocci, Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano, Federico Motta: 38-49.
- Sigüenza, José (1986), *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner.
- Spagnolo, Maddalena (2004), “La dulzura del pinzel: Correggio nella cultura artistica spagnola fra XVI e XVII secolo”, en *Politico*, 3: 91-123.
- Storm, E. (2011), *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Stradling, R. A. (1983) *Europa y el declive de la estructura imperial española: 1580-1720*, Madrid, Cátedra.
- Tormo, Elías (1902), *Varios estudios de artes y letras: la pintura española del siglo XVI*, Madrid.

- Tormo, Elías (1943), “El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV. Antoniazio Romano”, *Archivo Español de Arte*, 58: 189-211.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado.
- Van Mander, Karel (1994-1998) *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk, Davaco, 6 vols.
- Vermeylen, F. (1999), “Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century”, en *Art for the Market 1500-1700*. Netherlands Yearbook for History of Art”, 50: 18-19.
- Wittkower, Rudolf and Margot (1963), *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, Random House.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. JUAN BORDES CABALLERO

Después de tus palabras, las mías no pueden ser otras que felicitarte por tu extraordinario y rico discurso, transmitiéndote en nombre de toda la corporación la bienvenida a nuestra Real Academia, que re-frendó tu nombramiento al considerar la singularidad y excelencia de tu brillante trayectoria. Pero resumir tus méritos sobre dos folios (en los que además desarrollaré la contestación a tu discurso) sería minimizarlos. Sin embargo, es fácil comprender la magnitud de tus logros señalando que la dirección que hoy ocupas en uno de los museos más importantes del mundo, es la culminación de un recorrido en el que has asumido diferentes responsabilidades dentro del mismo desde 1997; acompañándolas además con una importante producción de publicaciones, comisariados y otros reconocimientos como doctor en Historia del Arte.

[65]

Y antes de desarrollar mi contestación, quisiera decir que al invitarme a ser interlocutor de tu discurso, te advertí que sería incapaz de enfrentarme con él, pues no poseo el rigor de un historiador; pero sin embargo te ofertaba la visión de un escultor de ADN que vive por la escultura, y a veces la lleva al sueño; pero también la de un espectador que siempre ha disfrutado de la historia del arte o un museo mirando muy poco los datos y con un itinerario algo “browniano” dibujando ilógicos recorridos que no respetan ningun-

na secuencia cronológica, pues solo me mueve una fuerza de atracción plástica que me lleva donde veo la fascinación. Y sin embargo continuaste manteniendo tu invitación confirmando que era eso lo que buscabas; y aceptando ese punto de vista me diste licencia para moverme en el espacio de mis capacidades.

Efectivamente, compruebo que tu discurso es incontestable... pero con eso no quiero decir que solo te dé la cortés bienvenida dejando de aludir a tus palabras, sino que al contrario me implicaré en él haciendo míos los temas que recorres. Me explico, es incontestable por la perfecta argumentación de tus observaciones, pues la exposición de tus ideas está además ejemplificada con un aparato crítico y citas esclarecedoras. Y como bien adviertes es esa recopilación imparcial la razón de tu trabajo:

[66]

Mi intención —dices— es menos pronunciarme sobre la existencia o no de un gusto español o de una manera española de pintar, cuanto señalar las opiniones que sobre estas cuestiones se formularon entonces.

Tras esta aclaración, vaya toda mi admiración hacia la construcción del discurso, por el arduo trabajo que supone la extracción de cada una de las referencias hasta hilvanar un relato continuo que forma un gran collage. Con tu escalada de citas pones en orden unos hitos de opinión que han ido calando a través del tiempo hasta configurar una idea generalizada que no se sabía exactamente de dónde procedía, pero que siempre ha estado ahí como una losa que no ha permitido pensar de otra forma.

Mi propuesta es entresacar y comentar los temas de fondo con los que has desarrollado la tesis que encierra el título, hasta hacerlos míos. Quisiera colarme entre las líneas de tu texto y añadir notas al margen, como sugerencias de desvíos a los que tus propias palabras

me han guiado. Y creo que en el núcleo de tu discurso hay tres temas que trascienden de forma intemporal a todos los períodos artísticos, llegando incluso hasta la actualidad. Y son *identidad*, *imitación*, y *difusión o promoción* que lleva hasta la Historia a los artistas que permanecerán en ella para las generaciones futuras.

De la identidad

La identidad es distraída; y solo es auténtica cuando no se persigue, pero también sin ocultarla buscando otros acentos que te incorporan a un grupo de éxito. Sin embargo, hoy se ha convertido en esa esencia que, con demasiada frecuencia, gran parte de los artistas actuales están dispuestos a perder como tributo para facilitar una difusión mundial. Con esa renuncia como pago, artistas jóvenes consiguen globalizar la expresión, obteniendo un rédito personal que puede reflejarse en un cierto éxito en el mercado, o al menos obtener más fácil halago. Reconozco que hoy me sorprenden los currículum de muchos artistas por su extraordinaria difusión internacional, pero sin embargo el interés que me despiertan sus obras no suele ser mayor que el de los ejercicios de mis alumnos universitarios.

Con demasiada frecuencia se olvida que el impulso de la creación artística se corresponde con una fuerza casi fisiológica, que convierte el deseo de trascendencia en equivalente al instinto de supervivencia. Y sin embargo lo más habitual es ver inocentes ejercicios escolares, realizados con innegable inteligencia pero sin más voluntad que la búsqueda de una miserable aprobación social... Lo hemos comprobado muchas veces, que artistas ensalzados desde las portadas de conocidas e influyentes revistas internacionales, una década después languidecen en un silencio significativo. Y aunque en unos tiempos se ame más la épica que la poética, en los dos estadios

del relato escasea la necesaria entrega absoluta para hacer de la expresión artística una pasión sincera. Es evidente que la pérdida de identidad devalúa la contribución de una obra como parcela inédita al pozo común del Arte. Aunque en tiempos donde se busca una rentabilidad inmediata, esto importe muy poco...

Contrariamente, cuando intentamos hacer cuentas de una década o un período concreto recurrimos a los artistas singulares, y el resto permanece como un sustrato con indudable importancia para los especialistas, pero que adquieren el valor e interés del paisaje de fondo que encuadra los retratos principales. Son artistas equivalentes al *prêt-à-porter* de la moda, necesaria como argumentos y ejemplos para definir la imagen cotidiana de una época, pero que pocas veces nos llegan a fascinar de forma profunda e intemporal como los grandes nombres de Dior, Miyake o Balenciaga. Es evidente que el relato de la excelencia puede quedar reducido al del pequeño manual, y es el que permanece.

[68]

Picasso nunca fue francés a pesar de identificarse con Poussin, tampoco alemán cuando veneró a Cranach, y menos aún holandés cuando elogió a Rembrandt. Pero tampoco extrajo su esencia española de Velázquez cuando diseccionó sus *Meninas*. No obstante, siempre me ha extrañado por qué no canibalizó a Goya, aunque quizás lo habría hecho si hubiera cumplido más de cien años. No obstante, creo que Goya estuvo al menos en el subconsciente de Picasso cuando trabajó en el *Gernika*, y se hace evidente si lo comparamos con la estampa nº 30 de los *Desastres*, que aunque Goya la tituló “Estragos de la Guerra” yo siempre la he llamado “el *Gernika* de Goya”. Si contemplamos esta inaudita primera representación en la historia del Arte de un bombardeo a la población civil, comprobamos que además de reunir semejantes personajes al cuadro de Picasso (como una maternidad entre cuerpos desarticulados) hay

símbolos del espacio doméstico con un sillón volteado, además del blanco y negro calográfico que lo domina todo.

Pero es evidente que Picasso fue español porque siempre fue Picasso. En cambio la explicación de por qué el Greco es español tendría que ser mucho más compleja, y sobre todo habría que resumir los argumentos de Cossío y Marañón para comprenderlo. Y no bastaría justificarlo solo con decir que vivió en Toledo, ciudad siempre reivindicada como quintaesencia de lo español y ejemplo de tolerancia y convivencia de las tres culturas. Pero hay que considerar que el Greco ya se había desprendido de su identidad de nacimiento en su formación italiana.

La búsqueda o reflexión sobre el carácter identitario de la expresión parece tener una valoración cíclica en el debate artístico. Así entre los años finales de la dictadura y principio de la democracia española se manifestó una urgencia por afirmar la identidad autóctona que recorrió nuestras principales comunidades autónomas. Esa lógica reacción ante la desaparición del clima político autoritario que era adverso a la creación de identidades, hizo que se crearan grupos proclamando una diversidad distintiva en la geografía española. Y aunque esta reflexión sobre la identidad recorrió el territorio nacional desde Galicia a Cataluña y desde el País Vasco a Andalucía y Canarias, basta describir brevemente los ejemplos de los artistas vascos y canarios para recordar esa intensidad.

En el País Vasco la publicación de Oteiza en 1963, titulada *Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, podría señalar la toma de conciencia que provocó una sucesiva aparición de grupos artísticos como Gaur (Hoy), Orain (Ahora) o Hemen (Aquí) que reivindican unas características expresivas condicionadas por la geografía y el carácter del paisaje como tránsito para acceder a la universalidad. También en Canarias, y después de un gran movimiento asamblea-

rio, llegó a firmarse en septiembre de 1976 el *Manifiesto del Hierro* con siete puntos muy concretos. Sin embargo, se redactaron proclamas llenas de ingenuas contradicciones, muy disculpables por la euforia de aquellos momentos. Entre esos puntos estaba el “no a una cultura al margen de las luchas sociales” junto con la petición de una libertad de creación y la declaración de “la pintadera” como símbolo (y modelo) del arte canario.

Así mismo recuerdo que yo, de forma individual y ajeno a estos movimientos, pues era en los primeros años 70 en los que ya llevaba una década viviendo fuera de Gran Canaria donde había nacido y vivido hasta los 13 años, quise corroborar que mi obra mantenía una conexión con el paisaje que definía mi identidad; y sentí entonces la necesidad de fotografiar la flora canaria, y en particular las plantas crasas como los *aeonium*, buscando en las formas botánicas paralelos a los gestos con los que construía una serie de esculturas que llamaba “útiles inútiles”.

Y sin embargo este período de inquietud por mostrar esa identidad local, estuvo precedido por momentos en los que los artistas de la generación del grupo “el Paso” la mostraron con gran intensidad sin hablar de ella, y desde Saura, Canogar o Feito, a Millares y Chirino, incluyendo un largo etcétera encabezados por Chillida, Pablo Serrano, Lucio Muñoz, Farreras y otros muchos, fueron entonces portavoces internacionales de ella.

De la imitación a la admiración

La imitación puede ser algo más que la copia de modelos o maneras como método docente. Entendida como actitud voluntaria y exenta de sumisión es un sentimiento complejo que lo describe mejor la palabra emulación. Es una actitud en la que la admiración se implica

con la sana envidia, la que actúa como motor y estímulo de superación. Admiración que siempre supone mirar hacia arriba, a un nivel superior, con la sincera intención de alcanzarlo. Por experiencia propia, creo que la muy incómoda vocación de ser escultor, como mejor se quema es contemplando las obras maestras de la historia de la escultura. Pero apagar el fuego con viento suele provocar la catástrofe. Recoges entonces una especie de rabia y gratitud que realimenta el ciclo; y vuelves a partir de cero, a “enmendar la plana” a la historia.

Todas las definiciones del Arte son inútiles, pero me atrevo a señalarlo como lo que desaparece al realizar una copia exacta de una obra maestra. El facsímil nace muerto pues de él se ha fugado lo principal. Lo vemos tanto en las actuales reproducciones 3D como en los mármoles de tallas robóticas que hoy salen de los talleres de Carrara. Y eso bien lo sabía Canova, que a las producciones de sus ayudantes a partir de sus bocetos, añadía lo que él llamaba *l'ultimo tocco*, infundiéndoles la vida como si de un dios se tratara.

[71]

No se donde leí en mi adolescencia que “un artista nace de otro artista”, quizás fuera en el libro de Ernst Fischer *La necesidad del arte*, (libro que no he vuelto a releer pero que aún recuerdo su impacto y el pensamiento que resume su contenido cuando el autor dice “el arte es necesario pero me gustaría saber para qué”). Creo que de la admiración sincera y sin servilismos puede surgir la auténtica creación... la que devalúa la iconografía o al menos la sitúa en su justo plano, y se empeña en desarrollar nuevos valores plásticos. Intentar crear imágenes nuevas cada vez más espectaculares llega a insensibilizarnos hasta el hastío. Los abrumadores efectos especiales de algunas películas actuales son deslumbrantes solo en la primera visión, y sin embargo películas como las de Carl Dreyer, Orson Welles o Alfred Hitchcock conviene volver a verlas cada cierto tiempo para disfrutarlas siempre con nuevos descubrimientos.

Desprendido de la obsesiva enfermedad de la “iconitis” que padecemos en la actualidad podríamos atender exclusivamente a un registro de calidades plásticas, las que solo se consiguen manejando cantidades mínimas (ya sean de materia o dimensiones). Este minimalismo bien lo conoce Richard Serra cuyos medidos equilibrios inestables parecen calculados al milímetro. Pero también lo sabemos los que trabajamos con la figura en donde, una cantidad infinitesimal desvirtúa el todo. Una ligerísima desviación de las comisuras destroza el discurso de una fisonomía, o mueve toda la descarga de un peso.

La admiración de modelos externos ha sido un motor productivo a lo largo de la Historia: Roma admiró las creaciones griegas, pero en su copia generó otra civilización. El Renacimiento deslumbrado por la antigüedad romana la intentó imitar produciendo nuevas y distintivas maravillas. Con el mismo sentimiento de emulación actuó el Neoclasicismo cuando pensaba depurar el gusto volviendo a los modelos de las ruinas descubiertas en la Magna Grecia, pero sus creaciones alcanzaron un nuevo paisaje. Incluso ese sentimiento de emulación lo vemos como motor de la obra de grandes artistas como Miguel Ángel, Rubens, Bernini, Picasso etc.

Otro ejemplo sorprendente es cómo la identidad del arte japonés se construye hasta llegar a un lugar completamente diferente, derivando su reflexión desde la veneración de modelos chinos. Este tema me ha subyugado desde hace varias décadas cuando lo conocí y comencé a estudiarlo en profundidad. Siempre he entendido mis investigaciones como una forma de extender mi creatividad, pero que a la vez nunca deja de lado mi principal pensamiento y práctica diaria de la escultura. Y como además suelo entrar en territorios poco explorados me veo en la obligación de construir una colección de estudio. Y es así como comencé a

mediados de los 80 el estudio del dibujo japonés, compartiéndolo con otros intereses simultáneos, pues descubrí que si bien son innumerables las publicaciones que tienen la estampa japonesa como objeto de análisis, no llegan a unos pocos artículos los que ahora comienzan a hacerlo sobre el dibujo japonés. Y como prueba significativa del valor que confieren a la copia, como obra de creación, es el uso indistinto que sus textos teóricos hacen del verbo copiar y pintar. La estima y valoración de una copia está al nivel del original si de éste atrapa su espíritu (*seishin*) y su esencia (*sikon*).

Del coleccionismo, la difusión y la promoción

En repetidas ocasiones de tu relato destacas algo en lo que coinciden varios autores, y es que el coleccionismo en la España del Renacimiento tenía un nivel de conocimiento estimado en toda Europa, pero que su exigencia superaba la calidad de nuestros pintores. Es evidente el impulso que ejerce sobre el reconocimiento de un artista su acogida en las grandes colecciones, pues su estima no la mide su repercusión en el mercado, sino la presencia en esas destacadas selecciones; aunque finalmente eso produzca el efecto de arrastre sobre los mediocres coleccionistas que compren con el oído, como señalas que ocurría en las colecciones de la aristocracia imitando a la del rey, y así se ha continuado. Estas colecciones sin pasión ni intensidad solo consiguen una reunión de obras sin coherencia ni sentido, y tristemente esta situación se ve reflejada en muchos museos de arte contemporáneo que son sorprendentemente clónicos, pues repiten la misma lista de artistas sin buscar una identidad. Son museos que hacen inútil el viaje, y que además son ajenos al paisaje social y urbano donde se desarrolló ese arte.

Por el contrario, la influencia de coleccionistas como Jacques Doucet, un creativo y reconocido diseñador de moda en el París de principios del siglo XX, son relevantes para explicar la recepción de las vanguardias, pues hay que destacar que fue el primer comprador de “Las señoritas de Avignon” de Picasso; pero además este extraordinario *connaisseur* fue el creador de otras muchas colecciones pioneras integradas hoy en museos y centros de investigación tan relevantes como el INHA de París. Es decir, que esa mínima recepción social contemporánea con la creación de coleccionistas y patrocinadores es la que realiza un importante papel.

También nos has contado el análisis que en el siglo XVII hace el pintor Eugenio Cajés (y que Jusepe Martínez incluye en sus *Discursos...del arte de la pintura*) que es tan certero entonces como en la actualidad. Su dictamen de la situación se resume en los tres puntos que destacas, como la poca confianza en nuestra producción nacional (lo que claramente desvela un complejo de inferioridad); la importación de artistas extranjeros sin corresponderse con la exportación de los propios; y como más concluyente, la nula difusión por el precario desarrollo del grabado español, el cual hasta el siglo XVIII no alcanzará una cierta consideración. Pero si bien las dos primeras no necesitan traducción para traerlas a la actualidad con las mismas palabras, en el caso de la tercera si es fácil explicar la débil promoción del arte español cuando contemplamos la ausencia de revistas que pudieran jugar el mismo papel difusor que el grabado. Sin embargo, esta situación cambia rotundamente cuando observamos la actual arquitectura española y el papel promocional que han tenido las pocas pero internacionales revistas españolas de arquitectura.

Estas razones señaladas por Cajés, responsabilizan a la sociedad del éxito o fracaso en la difusión de las voces de quienes en definitiva hablan por ella en la Historia. Y son acusaciones que están

presentes en distintas épocas con mayor o menor algarabía, manifestando si esa sociedad ha sido capaz o no de solucionar su memoria. Y para situar parecidas recriminaciones a las que has presentado, pero trasladadas a un período un poco posterior, basta recordar las muy conocidas palabras de Ribera, recogidas por su primer biógrafo Giulio Mancini en *Considerazioni sulla pittura*:

Mi gran deseo es volver a España, pero hombres sabios me han dicho que allí se pierde el respeto a los artistas cuando están presentes, pues España es madre amantísima para los forasteros y madrastra cruel para sus hijos.

Incluso esa incapacidad para valorar y promocionar artistas nacionales tiene un testimonio inaudito desde la antigüedad griega, y en el que el arquitecto romano Vitruvio se apoya para ilustrar semejante situación en la antigua Roma; relato que incluyó en una de sus introducciones contenidas en sus *Diez libros de Arquitectura*. Siempre he recomendado a los alumnos de mis cursos sobre “Historia del libro ilustrado de Arquitectura” que he impartido durante más de treinta años en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que leyeran al menos los sucesivos diez proemios o introducciones de cada uno de estos libros, pues son lecciones morales aún válidas para el arquitecto actual. Y aunque todos estos pequeños textos contienen muy variadas e inteligentes observaciones, quisiera destacar un párrafo del que escribió en el tercer libro. Pero aunque este texto latino se publicó ya en español en el siglo XVI, leeré la traducción que Ortiz y Sanz editó en el siglo XVIII, y dice así:

Según Sócrates, los hombres deberían tener una ventana abierta en el pecho, para que nada tuviesen oculto. No es de maravillar que por la

ignorancia del Arte en los premiadores queden arrinconados los hábiles artífices; pero causa suma indignación el que, por lisonjear a los amigos en los convites, hayan de torcer el juicio inteligente hacia donde se halla el merecimiento.

Y frente a los nombres de artistas griegos muy conocidos, cita Vitruvio otros cuya memoria se conserva solo por la inclusión en este pasaje. Pero también en otros de estos proemios, reitera nuevas situaciones con semejantes denuncias apoyadas por observaciones y anécdotas como la de Dinócrates.

Vemos que las quejas se reproducen en distintos países y épocas, remitiéndonos incluso a la Antigüedad. Pero aunque los motivos sean ciertos, también se confirma que en la naturaleza del artista existe una gran dosis de victimismo... no obstante, y aunque el reconocimiento es importante, siempre he admirado a quienes han sabido trabajar sin ese estímulo, incluso redoblado fuerzas como cuando luchas contra el viento. Ciertamente esa falta de aplauso es una prueba vocacional, que refuerza al empecinado y hace desistir al débil. Ese viaje por el desierto puede ser depurador y conveniente, frente al peligro cierto de dormir entre los laureles. Tristemente son numerosos los artistas a los que el éxito les anula la capacidad de proseguir en el cuestionamiento reflexivo de sí mismo. Son artistas que a partir de entonces continúan con una carrera que es una foto fija, quedando convertidos en una caricatura académica de sus logros. Y sin embargo también es desolador contemplar el ahogo de una expresión prometedora a la que se le negaron apoyos para suplir su fragilidad. No cabe duda que las dos situaciones son difíciles de superar.

Para terminar, y después de estos ecos de tu discurso, con los que solamente he pretendido mostrar la oportunidad de tus palabras

señalándolas como válidas para nuestra actualidad, quisiera volver a reiterarte la bienvenida a nuestra Academia y en particular a nuestra Sección de Escultura, que tantos y excelentes académicos ha perdido en tan corto período de tiempo. Pero también quisiera mostrarte nuestro agradecimiento por aceptar este compromiso en momentos de la compleja responsabilidad que asumes desde la dirección del Museo del Prado, lo que sin duda contribuirá a reforzar la relación ya histórica de nuestras dos instituciones. Sabemos que con tu trabajo y opiniones harás a nuestra Academia una gran aportación absolutamente necesaria.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 20 DE DICIEMBRE DE 2021,
DÍA INTERNACIONAL DE LA SOLIDARIDAD HUMANA, EN LOS TALLERES
GRÁFICOS DE LA IMPRENTA TARAVILLA, S.L.

ISBN: 978-84-96406-64-3
Depósito legal: M-37102-2021

