

**Contexto histórico y comentario del desafío de los pintores
discutido en *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega**

John Evans

En el siglo diecisiete los pintores españoles se encontraban en un renglón inferior de la sociedad que el que gozaban los pintores de otros países europeos—en Italia, por ejemplo, los pintores ya habían salido de los gremios de los artesanos y establecieron una academia humanística para el estudio de la pintura: la Accademia della pittura di Roma en 1585 (Bergmann 27). Mientras los pintores italianos gozaban de los privilegios asociados con el ejercicio de un arte liberal, la sociedad española todavía no había aceptado su oficio como tal y, por consiguiente, los artistas españoles se veían obligados a conformarse a las desventajas de los artesanos que habían sido establecidos por el gobierno, entre ellas la obligación de pagar la *alcabala*, un impuesto establecido por los Reyes Católicos en el siglo quince que se cobraba a todos los objetos elaborados y puestos en venta (Ripolles 78). Además, como la pintura no se consideraba arte liberal, los pintores no podían entrar en ninguna de las distintas órdenes militares de España (Bergmann 24).

Como consecuencia de lo que ellos veían como una injusticia por parte de la administración monárquica española, los pintores se pusieron en contra de la Hacienda Real y comenzaron a hacerle juicio para que se les quitara la obligación de pagar la *alcabala* (Díez-Monsalve y Fernández 150). En una de estas demandas el pintor real Angelo Nardi sostuvo que los pintores no debían pagar la *alcabala* porque la pintura era más un oficio intelectual que mecánico:

[Las pinturas] que mis partes azen para vender por diposicion de derecho no se tiene por mercaderia sujeta apagar alcavala porque en ella obra más entendimiento que las manos y así se distingue en la dicha executoria que no se paga alcavala de las pinturas que los

pintores hacen y que sólo sepague de las que benden no haciendolas porque entonces llega a ser mercaderia. (Citado en Díez-Monsalve y Fernández 156)

Era importante que la pintura se estableciese como arte liberal y no arte mecánico y sórdido para que los pintores pudiesen evitar la *alcabala* y poder entrar en las varias órdenes militares, cuya entrada se la prohibía a los que ejercían oficios mecánicos. En su libro sobre la teoría de la pintura, Antonio Palomino habla de la distinción entre los varios tipos de arte ya mencionados y analiza varias definiciones clásicas para probar que la pintura es, sin duda, arte liberal:

El arte liberal...es aquel, donde los actos especulativos prevalecen á los actos prácticos, ú operaciones corporales. El arte mecánico ó fabril es aquel, donde las operaciones corporales superen á los actos especulativos. De suerte, que la distinción de estas dos especias se reduce á que en el arte liberal es mas la especulación que el trabajo; en el otro es más el trabajo que la especulación...la arte sórdida, llamada comunmente oficio vil...es aquella que, sin más actos especulativos, se adquiere solamente por la repitición de una simple y material práctica y exercicio corporal en humildes, baxas, y poco decentes operaciones. (82-3)

Después explica que pintar no requiere mucho esfuerzo corporal, dado que los pinceles y las tintas son tan ligeros que incluso las «señoras de alta clase, y príncipes de noble y delicada naturaleza» son capaces de pintar (84). Además, el trabajo más físico de moler los colores y preparar los lienzos no corresponde al pintor, sino a los ayudantes.

Palomino también cita a San Agustín quien dijo que las «artes liberales son aquellas, que son dignas de hombre cristiano, y nos enseñan el camino de la verdadera sabiduría» (83). Según esta definición la pintura es liberal porque a través de las obras de arte en las iglesias, miles de personas aprenden el camino de la verdad. Como gran parte de la población era analfabeta, los

retratos y escenas bíblicas que se encontraban en los altares y paredes de los santuarios servían para que el vulgo pudiese aprender a pesar de su carencia de estudios. Por lo tanto, la pintura «enseña el verdadero camino de la sabiduría», es decir, señala el camino hacia Cristo.

Los pintores no eran los únicos que defendían esta postura, en varios de estos pleitos judiciales poetas como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan de Jáuregui también participaron, aportando deposiciones a favor de la exención fiscal de la pintura. En muchas de estas declaraciones los poetas citaron ejemplos de artistas que habían sido honrados por el mismo rey. En su deposición de 1629, Lope de Vega escribió que: «al Bacho Bandinelo, Escultor insigne, dio el Emperador Carlos V un hábito de Santiago y a Diego de Rómulo el Pontífice, que hoy vive, un hábito de Cristo, con admiración de haberle retratado» (342). En 1677, durante un pleito entre los Profesores de la Pintura y el Procurador General de la Corte, Calderón también enumeró varios ejemplos de pintores que habían sido honrados, entre ellos Diego Velázquez de Silva que poco años antes había recibido el hábito de Santiago, pero el argumento más fuerte del poeta era que Dios mismo era pintor, habiéndose retratado tanto en el velo de Santa Verónica como en la Santa Sábana y también en «sus mayores obras» (544-46).

El apoyo de los poetas no se limitaba a las deposiciones legales, varios de los escritores más destacados de la época crearon obras poéticas que tenían mayor alcance que los documentos legales y que llamaban la atención tanto de la nobleza como de la gente común y corriente al asunto. Como menciona Rippolis en cuanto a estas obras:

The opinions inserted in these legal documents were necessarily restricted to a very limited audience. By contrast, it was through the theatrical plays known as *comedias* that opinions about painting could be disseminated more widely. At the same time, the

popular nature of the Spanish *comedia*, directed to a heterogeneous public from most spheres of society, admitted issues absent in theoretical artistic discussions. (79)

De nuevo, Lope de Vega y Calderón de la Barca figuraban entre los que usaron las tablas de la comedia para avanzar la idea de la pintura como arte liberal. En algunos casos, como el de *Darlo todo y no dar nada* de Calderón o *Las grandezas de Alejandro* de Lope, los dramaturgos utilizaron historias conocidas—en estos dos casos la de Apeles y su mecenas real Alejandro Magno, que provenía del trigésimo quinto libro de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo—para hablar de los méritos de la pintura. Esta relación estrecha entre monarca y artista se citaba a menudo en el Siglo de Oro dado que mostraba los privilegios de los que gozaba Apeles: según Plinio, Alejandro frecuentaba su taller de pintura y admiraba tanto su obra que prohibió «a cualquier otro artista que lo retratase» (IX, 22). Los pintores españoles pretendían granjear una relación parecida con los Habsburgo y los que lo adquirieron de algún modo (por ejemplo Ticiano con Carlos V y Velázquez con Felipe IV), se halagaban pensándose un «nuevo Apeles»—una comparación amena tanto para el artista como para el monarca, quien se veía comparado con el gran rey macedonio (Hope 9).

En otros casos, los dramaturgos crearon personajes ficticios que demostraban la nobleza del pintor y su oficio. Tal es el caso de *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega, que se publicó en la novena colección de sus comedias en 1617; es un ejemplo de una comedia en la que se alaba el oficio de pintor y establece la nobleza del que lo ejerce. El argumento de la obra se centra en la boda de un joven noble catalán, Pedro Ponce, y la hija de un pintor, Lucrecia, la cual trae sobre la joven pareja la cólera del padre que deshereda a su hijo y busca quitarle la vida. Para proteger a su esposa, quien se encuentra encinta, Pedro la deja en servicio de la familia de un amigo y sale a la guerra con su criado para poder proveer por ellos. Tras varios

años el hijo de Pedro y Lucrecia, quien ignora la identidad noble de su padre que nunca volvió de la guerra, se enamora de la hija del noble en cuyo servicio está, pero debido a su estado social no puede pedirle que se case con él. Al final de la obra, el padre vuelve a España y restablece la nobleza de su familia abriendo el camino para que su hijo se case.

Hay quienes han querido interpretar la comedia como un comentario de parte del autor de su propio intento de ser reconocido como noble. Aunque el oficio de poeta no le tenía prohibido entrar en las órdenes militares y era oficio aceptable para un hidalgo español, Lope luchaba durante la mayor parte de su vida para pertenecer a la clase nobiliaria. Su padre era bordador y no pretendía ser noble, pero desde su juventud, el Fénix de los Ingenios intentaba comprobar la nobleza de su familia. Hablando del oficio de bordador y la búsqueda de Lope, Felipe B. Pedraza Jiménez comenta que «durante Los Siglos de Oro se discutió en más de una ocasión si este oficio, como el de pintor, era un arte liberal, propio de nobles e hidalgos, o mecánico, sólo apto para gentes del bajo pueblo. Lope estuvo toda la vida reivindicando una nobleza que nadie nunca llegó a creerse» (27). El anhelo de pertenecer a la clase noble le motivó a agregar a su nombre el de *Carpio*, apellido de un supuesto tío lejano, don Miguel del Carpio que había sido inquisidor en Sevilla, «porque a este nombre Lope le atribuía un valor que le halagaba» (Morel-Fatio 44). Mas a pesar de lo que afirmaba el poeta, es probable que el apellido Carpio perteneciente a algunos de sus antepasados no tuviese nada que ver con el noble sevillano.

Aunque *Los Ponces de Barcelona* no se trata de la familia de un bordador, el conflicto paralela el del dramaturgo mismo y aunque este motivo personal podría haber influido en su creación, la participación de Lope en los pleitos, y otras obras que escribió que tienen que ver con la nobleza de la pintura, sugiere que la obra también pueda interpretarse como una defensa de la pintura. En realidad, son dos facetas del mismo argumento, el de la injusticia del sistema

nobiliario de la España del siglo diecisiete. Sabiendo ya la opinión del autor respecto a la pintura, es fácil ver la agenda del dramaturgo dentro de la comedia. La mayor parte del comentario sobre la nobleza de la pintura se encuentra en la primera jornada, en la cual Pedro Ponce vuelve con su esposa Lucrecia a Barcelona a la casa de su padre, Dionis, tras la muerte de sus suegros. Aún antes de enfrentarse con su padre, Pedro teme que se reaccione mal y solicita ayuda a un amigo de su padre, Don Ramiro. Al hablar con él, el joven defiende el carácter de su esposa, a pesar de no ser noble:

Sólo, señor, le ofendí
en no le pedir licencia;
que en lo demás es mi esposa
bien nacida y virtuosa
y que puede, con decencia,
cualquier hidalgo ejercer,
si a las historias creemos,
o a la verdad, si debemos
más a la verdad creer,
el oficio de su padre,
digo el arte de pintor,
y no de menos valor
fue la suya que mi madre. (I, 241-53)

En estos parlamentos, Pedro le recuerda a don Ramiro que el oficio de pintor es noble según las historias que han escuchado—historias como la de Apeles y Alejandro Magno—y también según «la verdad» que saben, la cual parece señalar los acontecimientos contemporáneos de los cuales

ellos mismos habían sido testigos—por ejemplo el nombramiento de Ticiano a caballero de la *Orden de la Espuela de Oro y conde de Palatino* por Carlos V (Hope 9). El argumento de Pedro refleja de manera fiel el de Lope y de otros en las deposiciones, es decir, menciona tanto los ejemplos clásicos como los contemporáneos para probar la nobleza del oficio. El hecho de citar ejemplos conocidos como el de Apeles o Ticiano sirve para mostrar que, a través de los siglos, los artistas habían sido reconocidos por sus grandes contribuciones y que algunos de ellos habían recibido títulos nobiliarios y, por lo tanto, su oficio era «arte liberal, propio de nobles e hidalgos» (Pedraza 27).

Cuando por fin Pedro se enfrenta con su padre, sigue con esta misma ideología, mencionando el ejemplo de Bandinello, quien había recibido el hábito de Santiago del emperador Carlos V en 1530 después de haberle hecho un relieve del descendimiento de Jesús («Bandinelli, Baccio»), y mencionando que en tiempos pasados la pintura había sido considerado divina:

Vuelve los ojos, sin razón airados,
a ver una mujer discreta, hermosa,
hija de padres pobres, pero honrados.
De su virtud y un arte generosa
si fueron los pintores estimados,
hasta tenerlos por divina cosa,
pregunta, padre, aquella edad pasada
en que como deidad fue venerada.
Y mira que en la nuestra Carlos Quinto
A Bandinello honró, por justo pago
de su pincel, de los demás distinto,

de la encomienda ilustre de Santiago. (I, 374-85)

Como ya se ha mencionado, el tema de la pintura como oficio divino era popular entre los pintores y los poetas del Siglo de Oro. Aparte de la afirmación de Calderón (que vendría más de cincuenta años después de que se estrenó la comedia) de que Cristo era artista por haberse retratado en el paño de Santa Verónica y en la Santa Sábana, existían otros argumentos que apoyaban la idea de Dios como artista. En su libro *El arte de la pintura*, Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, habla de la creación de Adán como gran momento pictórico:

Estando el cuerpo de Adán hecho—como ellos dicen—de escultura, el soplo del Señor dándole vida, lo pintó y retocó de variedad de colores, poniendo lo blanco, lo negro, lo rojo y todos los demás mezclados entre sí, haciendo una perfectísima encarnación mate, y abriendo divinamente sus ojos, dando el color de la barba y cabello con tanto lustre y decoro, que todo junto hiciese una criatura como cifra y suma de todo lo que había creado antes. (11)

Visto así, la creación del mundo fue un trabajo de escultura y de pintura llevado a cabo por un gran artista: Dios. Por lo tanto, si pintar es un oficio digno de Dios mismo, no puede ser que los hombres lo menosprecien como «vil y mecánico».

A la vez Pedro defiende la pintura como arte liberal diciendo que el hecho de existir arte no ennoblecedor, no significa que todo lo que proviene del pincel carezca de valor:

Como hay buenos y malos oradores,
excelentes y bárbaros poetas,
causídicos indoctos y eminentes,
así también pinceles soberanos
que unos pintan verdad y otros mentiras,

porque los raros pintan con las manos
y con los pies los que ignorantes miras.
Naturaleza pinta los humanos
con la hermosura que en mirar te admiras;
mas no porque algún feo o falto vemos
en su divino autor falta ponemos. (I, 386-404)

Aquí Lope reconoce la existencia de pintura que no se debe considerar arte liberal, pero extendiendo su lógica a los artes que sí se consideraban liberales, dice que cada caso debe ser juzgado por separado; el hecho de ser poesía no significa en sí que sea de gran valor. Así es también el caso de la pintura.

Los argumentos que emplea Pedro con su padre son los mismos que habían sido utilizados anteriormente y que serían empleados más tarde también por otros, incluso por Lope, en la lucha por el reconocimiento de la pintura como arte liberal. *Los Ponces de Barcelona* es un ejemplo de cómo los dramaturgos ofrecían su apoyo a los pintores a través de su propio arte. La comedia era el vehículo perfecto para llevar el mensaje de la nobleza del arte al público debido a su gran popularidad entre las personas de cada nivel de la sociedad española; por lo tanto, el mensaje lograba influir a un público más amplio y diverso en el corral de comedias que en los salones de los tribunales.

De sus propias experiencias dentro de la sociedad y las frustraciones que él mismo había experimentado a raíz del sistema nobiliario de España, Lope de Vega entendía el deseo de los pintores de que su arte se reconociera como liberal, lo cual les dejaría gozar de los beneficios de la nobleza española. *Los Ponces de Barcelona* capta los prejuicios que existían durante el Siglo de Oro hacia el oficio de pintor desde la perspectiva de los nobles, especialmente en el personaje

de Dionis Ponce, y funciona como una apología a favor del pintor. Aunque casi no se mencionan los pintores después de la primera jornada, y después sólo cuando Lucrecia relata lo que le había pasado cuando salió de la casa de su padre tras la muerte de éste, el trasfondo que se establece durante la primera jornada hace que el tema esté presente en la mente del espectador a lo largo de la obra. La audiencia sabe que todas las injusticias que contribuyen al enredo tienen raíz en la opinión de Dionis Ponce, que la hija de un pintor no merece la mano del hijo de un noble. Por lo tanto, la obra representa el choque entre la nobleza y los artistas que existía en España. Viéndola así, la comedia es una crítica del sistema y las injusticias de él. Es una obra que estimula el pensamiento y pide que el espectador reaccione.

Obras citadas

“Bandinelli, Baccio (1488-1560).” *Mediateca di Palazzo Medici Riccardi*. Web. 27 abr. 2013.

<http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Baccio_Bandinelli>

Bergman, Emily A. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*.

Cambridge, MA: Harvard University Press. 1979.

Calderón de la Barca, Pedro. “Memorial dado a los profesores de pintura.” *Teoría de la Pintura*

del Siglo de Oro. Ed. Francisto Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1991. 541-46.

Díez-Monsalve Giménez, Juan Antonio y Susana Fernández de Miguel. “Documentos inéditos

sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo

XVII para el reconocimiento de su arte como liberal.” *Archivo Español de Arte* LXXXIII,

330 (2010): 149-58.

Hope, Charles. “Titian as a Court Painter.” *Oxford Art Journal* 2 (1979): 7-10.

Morel-Fatio, Alfred. “Les origines de Lope de Vega.” *Bulletin Hispanique* 7.1 (1905): 38-53.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A., 1982.

Palomino de Castro y Velazco, Antonio. El museo pictórico, y escala óptica. *Teórico de la*

pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los

demás accidentes que la enriquecen é ilustran. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de*

naturaleza”. Madrid: EDAF, 2009.

Plinio el Viejo. *Historia natural XXXV: Tratado de la pintura y el color*. Anarkasis. Web. 26 abr.

2013. <http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm>

Ripolles, Carmen. “Constructing the Artistic Subject in Golden Age Spain.” Diss. University of

Illinois at Urbana-Champaign, 2010.

Vega Carpio, Félix Lope de. *Los Ponces de Barcelona. Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*.

Alexandria, Va: Chadwyck-Healey, 1997.

---. “Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor de Su Magestad, en al Real Consejo de Hacienda, sobre la exepción del arte de la pintura.” *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*. Ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1991. 341-44.